



إصدارات مئوية الدولة الأردنية 2021

د. سماح يوسف السميرات

سلطة المفردة الشعرية

شعراء الكرك أنموذجاً خلال مئة عام



**سلطة المفردة الشعريّة : شعراء
الكرك أنموذجاً خلال مئة عام**

• سلطة المفردة الشعرية: شعراء الكرك أنموذجاً خلال مئة عام

• دراسات

• تأليف د. سماح يوسف السميرت

• الناشر وزارة الثقافة

عمان - الأردن

شارع وصفي التل

ص . ب 6140 - عمّان

تلفون : 5699054/5696218

فاكس : 5696598

بريد إلكتروني: info@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
٢٠٢١ / ٨ / ٤٢٥٦

٨١١, ٩

السميرت، سماح يوسف

سلطة المفردة الشعرية: شعراء الكرك أنموذجاً خلال مئة عام / سماح يوسف

السميرت .. عمّان: وزارة الثقافة، ٢٠٢١

(٤١٩) ص

ر.أ. ٢٠٢١ / ٨ / ٤٢٥٦

الواصفات : / الشعر العربي // النقد الأدبي // الأدب العربي /

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف

عن رأي دائرة المكتبة الوطنية

• الإخراج الفني: إحسان الناطور

رقم الردمك (4- 678 - 94 - 9957 - 978)

• جميع الحقوق محفوظة للناشر: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال ، دون إذن خطي مسبق من الناشر .

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced . stored in a retrieval system. or transmitted in any form or by any means without the prior written permission of the publisher.

دراسات

**سلطة المفردة الشعريّة :
شعراء الكرك أنموذجاً خلال مئة عام**

د. سماح يوسف السميرات

2021

الإهداء

إلى الكرك

لم تكوني كمكان فحسب، فأنت تاريخ ومجد وإنسان

إلى بندر ومشخص وعالية

أنتن أكثر الأسماء تردداً في التاريخ النسائي الكركي

إلى الشعراء الكركيين الذين خلدوا مآثر المكان

فلعل المفردة الشعرية تبقى خالدة

كل الاحترام لكم

مقدمة

جاء في حديث عمرو بن الشريد، عن أبيه. قال: رَدِفتُ رَسولَ اللهِ ﷺ يَوماً . فَقالَ: «هَلْ مَعَكَ مِنْ شِعْرِ أُمَيَّةِ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ شَيْءٍ؟» قُلْتُ: نَعَمْ. قالَ: «هِيه» فَأَنشَدتُهُ بَيْتاً . فَقالَ: «هِيه» ثُمَّ أَنشَدتُهُ بَيْتاً . فَقالَ: «هِيه» حَتَّى أَنشَدتُهُ مائَةَ بَيْتٍ» (1).

الشعر ديوان العرب، وهو الميلاد الثقافي للإنسانية كما قال كارلا غابيوثي، وما دام هو كذلك فلا بد من مواصلة العناية به، وتجويده. وتحاول هذه الدراسة أن يكون شاغلها الأبرز هو الخوض في المفردة الشعرية (القصيدة وأدواتها) في التجربة الشعرية لشعراء الكرك، واحتضان التشكلات الدلالية لمفردة القصيدة وأدواتها الإبداعية التي ترسمتها الذات الشاعرة من خلال فضاءاتها الإبداعية، وهي محاولة لا تخرج عن محاصرة لتمظهرات تلك المفردة، ورصد تشكلاتها الدلالية في المقول الشعري، والوقوف عند هذه التشكلات التي تتوالد في النص الشعري مانحة إياه مزيداً من الصور التي تلبس النص الشعري قيمته الجمالية، وتلبسه قميص البقاء والخلود. ولم يقع الاختيار على هذا الموضوع مجرد صدفة، ولكن هزنتي الأريحية له، فاندغمت الرغبة مع الواجب فاستبدا بي، ولاحقاني كالظل، فأعنياني، لكنهما أجماني، فقد كان الهدف هو إبراز صورة الكرك في عيون شعرائها، ولكن عندما شرعت في جمع المادة لفت انتباهي حضور كثيف لمفردة القصيدة ومشتقاتها في الفضاء الشعري فتكبت عنها، ووليت شطر دراسة المفردة الشعرية.

(1) القشيري (مسلم)، صحيح مسلم، تحقيق: محمد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1955 م، كتاب الشعر، رقم الحديث 4303.

جاءت أهمية هذه الدراسة من ندرة الدراسات، وأعني الدراسات النقدية التي تتناول المفردة الشعريّة (القصيدة وأدواتها) في المقول الشعري العربي الحديث بشكل عام، كدراسة جادة، وجُلّ ما وجدته هو فصل عند الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه (فن الشعر) وأشار إليه الدكتور عبد السلام الربيدي في كتابه (في القصيدة العربية الحديثة)، ووجدت مقالاً بعنوان (الشعر على الشعر: حرية الشاعر، سلطة اللغة) لمنصف الوهابي، ولكن هذه الدراسات كانت بذوراً يسيرة لا تريباً أن تشكل دراسة نقدية جادة، كما لا يوجد دراسة نقدية تدرس المفردة الشعريّة في مدونة شعراء الكرك ما خلا دراسات تناولت بعض الدواوين للدكتور عماد الضمور، ولم تكن من بينها دراسة المفردة الشعريّة.

إن هذه الدراسة تهدف إلى الدخول إلى النصّ الشعري عن طريق لغته؛ لأنها ما ينسج الشاعر أفكاره بواسطتها، وربما هذا ما اعتنت به المناهج النصّية بدءاً من البنيوية، حيث اعتمد التحليل اللغوي للنص مدخلاً أساسياً للتعامل مع الإبداع الأدبي كما يذكر ذلك عبد العزيز حمودة في المرايا المقعرة.

ولكي لا يكون المنهج النقدي عبئاً على النصّ أو مقيداً لوتائره الشعريّة، ودلالته فإن القارئ هنا لا يجد صيفاً نقديّة جاهزة تقوم على أسس تنظيرية تكشف عن نخبوية الناقد أكثر مما تجلي معاني النصّ الشعري، فاتخذت الدراسة المنهج الوصفي والتحليلي في طرحها للنصوص؛ ذلك أن المنحى الدلالي لمفردة القصيدة، وأدواتها يتطلب تلك المناهج لإبراز تشكّلاتها الدلالية وما تناسل عنها، وقد اشتركت مناهج النقد الحديث في تشكيل رؤية نقدية جادة؛ لأن مفردة القصيدة لم تثبت على حال في دلالتها، فتارة تستعمل على المجاز، وتارة على الحقيقة، تاركة خلفها تشكّلات دلالية متناصلة عنها في الفضاء الشعري. ولا بدّ من الإشارة إلى أن الدراسة نحت منحىً توثيقياً للشعر لبعض الشعراء؛ لانعدام تواجد النصوص المطبوعة، وقد تقفيت النصوص الشعريّة في الدواوين المطبوعة والمخطوطة، والرجوع إلى صفحات بعض الشعراء على موقع الفيس بوك، واتصلت هاتفياً مع بعضهم، ودونت شعره، وقد عانت الدراسة من عدم توفر بعض الدواوين التي تغطي الفترة التاريخية القديمة لمدينة الكرك.

ولما كان هدف الدراسة تتبع المفردة الشعريّة في مدونة شعراء الكرك، تطلب ذلك رصد جميع

الأشعار التي وردت فيها هذه المفردة بصرف النّظر عن قيمتها الفنيّة؛ لذلك قد يلمس القارئ الخبير بعض الانكسار والاختلال في الوزن الشعري، وهذا طبيعي والسبب نابع من تفاوت الشعريّة، والقدرة الفنيّة عند شعراء الكرك، فلدينا الشّاعر الناقد، والشّاعر المحترف، والشّاعر الموهوب، وغير ذلك، ولا ننكر تأثر المفردة الشعريّة تبعاً لذلك فنجد انسياهاً دليلاً تلقائياً لا حد له عند بعض الشعراء، كما نجد اغتناء للمفردة الشعريّة وأيقنتها وأسطرتها عند بعضهم الآخر، وهذه زاوية نظر لها قيمة فنيّة أنتجت هذه الدّراسة .

واستوتت الدّراسة في ثلاثة فصول - سبقتها مقدمة وتوطئة - شكّلتها طبيعة الموضوع، الفصل الأول: التّشكّلات الدّلاليّة للمفردة الشعريّة عند شعراء الكرك، تعرضت فيه للسياق المعرفي المفاهيمي للشّعر والقصيدة مقاربة في بناء التّصور والمفهوم، ثم للكيفيّة التي عبر بها الشّعراء عن الشّعر والتّجربة الشعريّة ومرحلة تخلّقها، ورفض الشّعراء لواقع الشّعر، واستغاثة القصيدة بنظيرتها القصيدة القويّة، فتطلب ذلك الارتداد إلى زمن القوة حتى تتبعث القصيدة من جديد، كما تناول هذا المحور جزئيّة مهمة وهي اللحظات التي تستعصي وتناى القصيدة عن مبدعها، والدّوافع المؤدّيّة إلى ذلك.

ونفض الفصل الثّاني (المفردة الشعريّة رمز للهويّة العربيّة) ببيان واستكمال دلالات المفردة الشعريّة في فضاء الهويّة العربيّة، وتمظهر ذلك في دلالة المفردة الشعريّة على الوطن كمكان ومكانة، والدّفاع عنه والانتماء له، والملك كجزء من التّعبير عن الوطنيّة، ورفض المفردة الشعريّة مع مبدعها الواقع المأزوم الذي يقال فيه الشّعر، ومعالجتها مقدار الحنين، وجرعات الولاء للمكان الذي ابتعدت عنه، ووقوفها عند الذات الشّاعرة كجزء من الهويّة والثّقافة العربيّة، وحضورها كمنتجة لهذا الإبداع الشعري، ودراسة سيكولوجيّة مبدعها، وأثر ذلك في السّياق. وانفرد الفصل الثّالث للحديث عن صورة المرأة عند شعراء الكرك، حيث اندغام الأنثى بالقصيدة وتسيّدتها في النّصّ الشعري، ودراسة صور هذا الاندغام في أبعاده الجماليّة والاجتماعيّة، والسياسيّة.

وذيلت القراءة النّقديّة بخاتمة ترصد النّتائج التي تمخضت عنها الدّراسة، وثبتت المصادر والمراجع التي استفادت منها الدّراسة، وأغنت البحث وخصبت مقارباته، فقد اعتمدنا فيها بالدرّجة الأساس على الكتب النّقديّة ودواوين الشّعر وتوثيق بعض القصائد عن طريق مواقع

التواصل الاجتماعي، أو السّماع من الشّاعر. وأود أن أشكر أصحاب الفضل عليّ ممّن زودوني بنسخ من دواوين الشّعراء وأخصّ الفاضلة عروبة الشّمايلة التي ما بخلت في تقديم يد المعونة لي، والفاضلة فتنة نجيب القسوس التي منحتني مؤلفات والدها، والدّكتورة مها العمارين، التي وفرت لي ديوان السّندباد المّؤابي لأخيها مخلص العمارين، والصّديقة العزيزة أمل المشايخ، وأخاها إسحاق المشايخ الذي وفر لي دواوين الشّاعر الرّاحل عاطف الفرايئة، والشّاعرة هدى الرّواشدة وغيرهم كثير، إليهم جميعاً أسمى آيات العرفان.

والله من وراء القصد

الدّكتورة سماح السّميرات

سابقة البحث

«الشعر هو الميلاد الثقافي للإنسانية»

كارلا غابولي

لم تعتن أمة من الأمم بالشعر مثل العرب، فالعجم - كما يذكر الجاحظ - قيّدت مآثرها بالبنيان، فبنوا كرد ببياد، وأردشير بيضاء إصطخر، وبيضاء المدائن، والحضر، والمدن والحصون، والقناطر، والجسور وغيرها، ولكنّ العرب شاركتهم في البناء، وانفردت بالشعر، فكانت العرب تحتال في تخليدها، بأن تعتمد على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها⁽¹⁾.

وقد كان للشعر والشاعر أهمية بالغة قديماً وحديثاً، فالشاعر هو رأس مال العقليّة العربيّة منذ نشأتها الأولى في ربوع الجزيرة العربيّة وتخومها من بواد وبقاع شاسعة⁽²⁾، ووصل الأمر أن يكون الشاعر في الجاهليّة (بمنزلة الأنبياء فيهم) وصحيح أن القرآن حجب شيئاً من البريق الذي صاحب الشاعر⁽³⁾؛ لأنه من أولئك الذين نُبِزوا في الكتاب (والشعراء يتبعهم الغاؤون، وأنهم

(1) انظر: الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969م ص51

(2) انظر: شيرازاد علي (خليل)، مخاض الشعر، قراءة موضوعية في تخلق التجارب الإبداعية عند الشعراء القدامى والمحدثين، مجلة الآداب، ع 116 ، 2016 م ، ص 299.

(3) انظر: السامرائي (إبراهيم)، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1404هـ، ص9.

يقولون ما لا يفعلون)⁽¹⁾ لكننا نجده يعنون السورة باسمهم، كما نجد مباركة الرسول ﷺ، بعض الشعر (إن من الشعر لحكماً)⁽²⁾.

وقد كان الشاعر يمكث الحول والحولين وهو يثقف قصيدته، ويمنحها جهده وعاطفته، ليفاخر بها، ويدافع بها عن نفسه، وبالتالي لم تخلق القصيدة عبثاً، ويطالعنا امرؤ القيس الذي يعد من أقدم الشعراء في الجاهلية منافحاً عن صنعته الشعرية في تخلقها⁽³⁾:

أذود القوافي عنِّي ذِيادَا ذِيَادَ غِلامِ جِريءِ جِرادَا
وفي السِّياق نفسه يقول أبو تمام⁽⁴⁾:

هذي القوافي قد أنينك نُزْعاً تتجسّمُ التّهجيراً والتّغليسا
من كل شاردةٍ تغادرُ بدها حظّ الرجالِ من القصيدِ خسيسا

وظلّت العناية بالشعر والشاعر إلى وقتنا الحاضر، يُقام للشعر الأمسيات، والمهرجانات والأصبوحات طرفي النهار، وزلّفى من الليل، وحاول الشعراء استحداث فنون شعرية مثل الموشحات، وشعر التّفعية، والقصيدة النثرية، والشعر البطائقي الذي أوجده الدكتور قيس

(1) سورة الشعراء، آية 226.

(2) البخاري (محمد بن إسماعيل)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، صحيح البخاري، تحقيق: محمد النَّاصر، دار طوق النّجاة، دمشق، ط1، 1422هـ، رقم (5146) في النّكاح: باب الخطبة.

(3) انظر: مكي (الطاهر)، امرؤ القيس: حياته وشعره، دار كرم، دمشق، د.ت، ص42 نقلا عن: عبد المطلب (محمد)، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص8

(4) أبو تمام (حبيب بن أوس)، ديوان أبي تمام، شرح: محيي الدّين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ج1، ص74.

الخفاجي من العراق، وأهداني نسخة من كتابه (1)، وبهذا المعنى يكون الشكل الشعري في حالة حركة وتغير، أي أنه ولادة مستمرة، فالشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تغير دائم، ويصبح كيفية وجود أي بناء فني، وكيفية تعبير، أي طريقة (2).

وركحاً على ما سبق، سيكون تركيز الجهد النقدي على الاطلاع على النصوص الشعرية في مدونة شعراء الكرك، وإلقاء الضوء على مفردة القصيدة، الشعر، القريض، القصيد... إلخ في الفضاء الشعري، ودراساتها وهي تتشكل مجازاً وحقيقة منتجة دلالات كثيرة تخرجها من حقلها المعجمي إلى حقول معجمية أخرى في كافة الفنون الشعرية التي خاضها شعراء الكرك، مما جعلها تشكل ظاهرة لغوية مميزة، ولافتة، تتطلب قراءتها قراءة نقدية والوقوف على دلالاتها المتناسلة.

(1) الشعر البطائقي تجربة شعرية انبثقت لدي في (العالم التواجمي - الفيس بوك) إلى جانب تجربة نثرية في ضمن اتجاه نشري بطائقي صار بمرور الأيام واضح المعالم، فقد نشرت في البداية في صفحتي الشخصية (قيس حمزة الخفاجي) صورتين، وكتبت في أعلى كل واحدة منهما بيتاً شعرياً، للمزيد انظر: الخفاجي (قيس)، الشعر البطائقي، مقدمة ديوان الخفاجي (قيس)، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بغداد، ط1، 2019م، ص 11 وما بعدها.

(2) انظر: عيسى (عبد الله)، محمود درويش: شعرية القصيدة المتجددة، تاريخ النشر: 2014/5/6م، pulpit.alwatanvoice.com l تاريخ الاسترجاع: 2020/5/10 م.

الفصل الأول

**التشكلات الدلالية للمفردة الشعرية
عند شعراء الكرك**

أولاً: السّياق المعرفي المفاهيمي للشعر والقصيدة مقارنة في بناء التّصور والمفهوم

في متاهة المعنى المعجمي

(الشعر لا زمن له) - طراد الكبيسي

مصطلح الشّعر والقصيدة لهما حضور في العصور القديمة، كما لهما حضور حضاري قديم كما في: السّومريّة، والبابليّة، والمصريّة (الفرعونيّة)، واليونانيّة، والفينيقية، وحضارة الأنباط، والهند، والصّين، واليابان، والمايا، والأزتيك في دول أمريكا اللاتينيّة... وغيرها، وحينما ظهر الشّعر، فإنه استخدم واسطة للتعبير عن المشاعر، والأفكار الحيويّة مثل المعتقدات الدينيّة والأخلاقيّة والإنسانيّة والعاطفيّة... وغيرها، وقد شارك في إنتاجه الرّجل والمرأة⁽²⁾، وبالتالي سكن الشّعر فوق هذه الأرض منذ ذلك الوقت⁽¹⁾.

وقد تعدد مفهوم الشّعر حسب الحقل المعرفي، ففي عرف الفلاسفة القدماء، وتحديدًا عند أرسطو هو إنتاج الخطاب وصناعته⁽³⁾، والشّعر في الفلسفة الإسلاميّة، يهتم بالكلام

(1) انظر: كورك (جاكوب)، مقدمة في الشّعر، ترجمة: رياض عبد الواحد، الموسوعة الثقافيّة، ع 5، بغداد، 2004م، ص 101. وانظر: الكبيسي (طراد)، سفر الألباء في الشّعر والشّعراء، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011م، ص 101.

(1) انظر: محمد (كرد)، الشّعر والوجود عند هيدجر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2011م-2012م، ص 6.

(3) انظر: Encyclopedie de la philosophie, la Pochotheque, Garzanti, 2002, p1285

المخيل، وفي عرف المعجميين هو الشّعور والمعرفة والإدراك لما خفي من الأمور، وأنه منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وسمي قائله شاعراً لفطنته⁽¹⁾. والشعر في عرف النقاد العرب القدماء الكلام المنظوم المقفى⁽²⁾، ويركز تعريفهم على الشكل الظاهري للشعر، وأما عند الشعراء العرب المعاصرين فهو ليس انعكاساً للواقع، بل هو إبداع للواقع⁽³⁾، واختلف النقاد في عدد الأبيات التي تستحق أن تحمل اسم قصيدة⁽⁴⁾، فنجد اصطلاحات قد برزت في هذا المجال منها مصطلح البيت وكان مهيمناً في النقد القديم⁽⁵⁾، وما زاد على ثلاثة أبيات أشير إليه بمصطلح قطعة⁽⁶⁾، وما زاد على خمسة عشر أشير إليه بمصطلح قصيدة⁽⁷⁾؛ ولعل سبب تسميتها قصيدة يعود إلى جذرها الثلاثي بمعنى قَصَدَ واعتمد، أو لأن قائله نقّحه باللفظ الجيد، والمعنى المختار، وقيل سمّي الشعر

(1) انظر: ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ، مادة (شعر).

(2) عرفه ابن طباطبا (كلام منظوم بائن على المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم... انظر: ابن طباطبا (محمد)، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص9. وعرفه القرطاجي (الشعر كلام موزون مقفى) انظر: القرطاجي (حازم)، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م، ص71.

(3) انظر: البياتي (عبد الوهاب)، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت 1968م، ص52.

(4) خاض النقاد القدماء في أولية الشعر ونشأته وأدواته كالرّجو والقول وغيره، ومنهم ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، وابن رشيق في العمدة وقدامة بن جعفر في نقد الشعر، وابن طباطبا في عيار الشعر، والجاحظ في البيان والتبين والحيوان، والقرطاجي في منهج البلغاء، وابن خلدون وغيرهم ويضيق المجال لمناقشة آرائهم النقدية ولكت أخذت ما يخدم الدراسة ولمن أراد الاستزادة فقد أشرت إلى الكتب.

(5) انظر: بتيس (محمد)، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 1996م، ج3، ص69.

(6) اختلف اللغويون في عدد الأبيات التي يمكن أن يطلق عليها قطعة، فابن جني قال: إن ما دون الخمسة عشر بيتاً قطعة انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد).

(7) اختلف في تحديد عدد أبياتها فعند الأخص ما كانت على ثلاثة أبيات، وعند ابن جني ما تجاوزت أبياتها الخمسة عشر. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد). وعند الفراء ما بلغت العشرين بيتاً فأكثر. انظر: الباقلائي (محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف بمصر، 1963م، ص257، وأما ابن رشيق فالقصيدة ما بلغت سبعة أبيات. انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص161.

التّام قصيداً؛ لأنّ قائله جعله من باله، فقصد له قصداً، ولم يَحْتَسِه حسيّاً على ما خطر بباله، وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره، واجتهد في تجويده، ولم يقتضه (1)، وهي تعريفات مستفادة من أصل الكلمة اللغوي، ولكن التّقاد لم يضعوا لهذا المصطلح مفهوماً يأتي على حدود معناه، ونجدهم يضعون أسباباً لطول وقصر القصيدة فيذكر أبو عمرو بن العلاء (أنّ العرب كانت تطيل ليُسمع منها، وتوجز ليُحفظ عنها) (2). حاول ابن سلام الجمحي تحديد أولية المصطلح (قصيدة) ونشأتها على يد المهمل (وكان أول من قصّد القصائد، وذكر الوقائع المهمل بن ربيعة التّغليبي في قتل أخيه كليب) (3)، ويبدو أن مصطلح (القصيدة) ظهر في العصر الجاهلي في شعر المسيب بن علس (4):

فلاهُدِينْ مَعَ الرِّيحِ قَصِيدَةً مَنِي مُغْلَغَلَةً إِلَى الْقَعْقَاعِ

وقد تطورت معاني القصيدة منذ نشأتها حتى وقتنا الحاضر، تبعاً لتعدد الرّؤى والمذاهب النّقدية والفنية، فالقصيدة في عرف العروضين عدة معدودة من الأبيات الشعريّة وكل بيت له شطران وتنتمي إلى بحر عروضي (5)، وفي عرف الفلاسفة والمتكلمين (كلام يتألف من وزن وقافية، وهو مفهوم نعمي منطقي، يعود بأصوله الأولى إلى فيثاغورس وأفلاطون وسواهما من فلاسفة اليونان في القديم) (6)، وأيضاً (الرّكن المقوم للكلام الشعري، والمؤثر

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد).

(2) العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي وآخر، دار إحياء الكتب العلمية، ط1، 1952م، ص192.

(3) الجمحي (ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، شرحه: محمود شاكر (د.ت)، ص39.

(4) المرجع السّابق، ص26، ص59.

(5) انظر: الحنفي (جلال)، العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط3، 1991م، ص39.

(6) انظر: عبد الجليل، مفتاح: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007م، ص32.

في انفعالات النفوس هو التخييل والتصوير دون اعتبار للوزن والقافية⁽¹⁾، والقصيدة في عرف اللغويين مأخوذة من (القصد والسير)⁽²⁾، وهو يطابق عناصر الحركة والدوران الموجودة فيها من قبل الإنسان والطبيعة. ومن الصعوبة بمكان أن نحدد ماهية الشعر؛ لأن مصطلح الشعر قد يتجاوز جميع التعريفات ولا يمكن وضع تعريفات نهائية للشعر، إنه يفلت من كل تحديد، ذلك أنه ليس شيئاً ثابتاً، وإنما هو حركة مستمرة من الإبداع المستمر، وهو بحاجة دائمة إلى الكشف⁽³⁾. إن الشعر والقصيدة كانتا رتقاً في إطلاقهما على المقول الشعري، وتسعى هذه الدراسة إلى فتحهما، وإعطاء المفردة الشعرية وما دار في فلکها حقّه من الدرس النقدي في شعر شعراء الكرك، فصحيح أن الشعراء في نصوصهم خصوا مفردة (الشعر، القصيدة) بالتناول والطرح، ولكن المتبع للشعر يجد إطلاق الشعراء مفردات أخرى بمعنى القصيدة ومنها (مقالة) استعملها أبو دلّامة في تهنئة المهدي بالخلافة⁽⁴⁾:

هَدِي مَقَالَةَ شَيْخٍ مِنْ بَنِي أَسَدٍ يَهْدِي السَّلَامَ إِلَى الْعَبَّاسِ فِي الصَّحْفِ

واستعمل السيد الحميري مفردة (القول، والأدب) للدلالة على الشعر في قوله⁽⁵⁾:

قَدْ ضَيَّعَ اللَّهُ مَا جَمَعْتَ مِنْ أَدَبٍ بَيْنَ الْحَمِيرِ وَبَيْنَ الشَّاءِ وَالْبَقَرِ
لَا يَسْمَعُونَ إِلَى قَوْلٍ أَجِيءُ بِهِ وَكَيْفَ تَسْتَمِعُ الْأَنْعَامَ لِلْبَشَرِ

(1) المظفر (محمد)، كتاب المنطق، المكتبة العربية، النجف، ط 4، 1972 م. وعبد الله (حبيبي)، الشعر موهبة أم تجربة؟ جامعة أدرار، 2020 م، ص 4

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد).

(3) انظر: أدونيس (علي): الثابت والمتحول، «صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي»، دار الساقي، د.ت، ج 4، ص 246.

(4) أبو دلّامة (زند)، ديوان أبي دلّامة، تحقيق: أميل بديع ي، دار الجليل، بيروت، 2005 م، ص 85-86.

(5) السيد الحميري (إسماعيل)، الديوان، شرحه: ضياء حسين، الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط 1، 1999 م، ص 6.

ومن الممكن التّديل على مفاهيم أخرى - في العصر الحديث - أصبحت مرادفاً دالاً على مصطلح (القصيدَة) مثل: (كيان له هيكل) لدى نازك الملائكة⁽¹⁾، أو (التّشكيل) في تعبيرات صلاح عبد الصّبور، الذي استشهد بما قاله جوته: (الفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً)⁽²⁾، أو (الوحدة العضويّة)⁽³⁾ في نظريات خالدة سعيد، أو (التّكوين)⁽⁴⁾ في تحديدات سامي مهدي. ووجدنا في المخزون الشعري لشعراء الكرك كثيراً من المفاهيم التي تدل على القصيدة الشعريّة، أو المقول الشعري منها: القريض، والنّشيد، والقصيد، والقوافي، والوزن، والبحور الشعريّة، والغناء، والبوح، وحروفي، والكلام، وغيرها، كما سنرى في الصّفحات الموالية، وقد يتساءل القارئ لم أدرج مصطلح الغناء والنّشيد ضمن المفردة الشعريّة؟ والإجابة تكمن في أن الغناء والأناشيد مما يرتبط بالفطرة ويحرك المشاعر، فإذا كان الشعر هو ديوان العرب، فيجب أن نتذكر أن الشعر في أصله موسيقا وغناء، فهو كلام موزون ومقّمى، تحفظه الطّبائع وتألّفه القلوب⁽⁵⁾، ومن جهة أخرى فإن المقصود في نشيدتي أو أغنيتي وما دار حولهما هو الشعر، أو القصيدة، أو النّصّ الشعري، في كثير من النّصوص.

إن الذي ننشده من ممارسة القراءة التّقديّة لهذه المفردات الشعريّة لدن شعراء الكرك عدة

(1) انظر: الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1983م، ص226.

و سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، 1993م، ص9.

(2) انظر: مراشدة (عبد الرّحيم)، منازل النّص، خالد الكركي ناقدًا وأديبًا، دار البيروني، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص167.

(3) انظر: سعيد (خالدة)، حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986م، ص69.

(4) انظر: مهدي (سامي)، نظرية الشعر، مجلة شعر، سنة 6. عدد 24، خريف 1962م، ص868. وعيسى (عبد الله)، محمود درويش: شعريّة الخلق الجمالي، مقدمة لقراءة تحولات قصيدته الجديدة رؤيويًا وجماليًا، الحوار المتمدن، ع4714، 8/2/2015م، /htaahwar.org/debat، تاريخ الاسترجاع: 2/3/2020م.

(5) يقول (ليتم بذلك التّشكيل التّهاثي للقصيدة) انظر: عبد الصبور (صلاح)، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969م، ص24.

أمور، لعل أهمها هو رصد هذه المفردات الشعريّة والدّوال المتميّة إلى حقلها في النّصوص الشعريّة، ودراسة مدلولاتها المتناسلة، وتلاقحها مع الرّمز، لأن المفردة الشعريّة تخرج من دلالتها المعجميّة لتحل في حقول معجميّة أخرى حسب سياقها، وبالتالي تقترب من الرّمز باعتباره تقنيّة شعريّة أصلاً⁽¹⁾.

والأمر الآخر هو دخول هذه المفردات دائرة المجاز والاستعارة، فنجد تراكيب مثل (نبض القصيد، وبكت القصائد، تشتهيني القصائد، وغيرها) فتصبح بذلك القصيدة كالكائن الحي لها ولادة وانطلاقة، والأدب عموماً (كائن حي متجدد الحيويّة متجدد الحرارة، وله كيانه وشخصيته، مثلي ومثلك)⁽²⁾ وبالتالي تزوج قراءة المفردة الشعريّة بين الرّمزيّة والدّلالة، ولا يتحقق هذا الاندماج إلا من خلال وجود علاقة ما تجمع بين هذين المستويين، وهي علاقة أقرب إلى المشابهة ليست مشابهة التّمائل الحسي؛ وإنما هي مشابهة باطنيّة عميقة تقوم على علاقات الانسجام والتّناسب⁽³⁾، وعندما منح شعراء الكرك مفردتهم الشعريّة اللغة الاستعاريّة والمجازيّة، ساهموا في رحابة فضاء مفهوم الشعر ليلجّ شبكة من الدلالات المتناسلة، فالمفردة الشعريّة لديهم حلت محل المرأة، والوطن، والمكان، وغيرها؛

وركحاً على ما سبق، فإن المفردة الشعريّة عند شعراء الكرك ذات مدلول أميبي، واسع الحقول المعجميّة، ويدي مطواعيّة للذات الشاعرة النّاضجة والقادرة على قبض زمامه، ولكن هذه المفردة تأتي في كثير من النّصوص عفو الخاطر وغير متكلفة، ومما يدل على ذلك أنني سألتُ شاعراً كركياً ذات مرة: ماذا عنيتَ بمفردة (قصيدة) في البيت الفلاني،

(1) انظر: كريم (أحمد)، جدلية الرّمز والواقع، دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مدارات، السّودان، ط1، 2011 م، ص28.

(2) انظر: إسماعيل (عز الدين) الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7، 1978 م، ص28.

(3) انظر: أحمد (محمد فتوح)، الرّمز والرّمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984 م، ص40.

فارتبك ولم يجب، وهذا يُذكرني بالمتنبي الذي قال (إن ابن جني أعرف في شعري مني) (1)، وأذهب مع عبد المجيد زراقط أنه (ليس من ألفاظ خاصة بالشعر، وإن طبيعة التجربة هي التي تحدد شعرية اللغة) (2).

(1) انظر: ابن خلكان (شمس الدين)، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م، ج3، ص248.

(2) زراقط (عبد المجيد)، في مفهوم الشعر ونقده، منشورات دار الحق، بيروت، ط1، 1998م، ص194.

ثانياً: التجربة الشعريّة

«حقاً إنَّ الشَّعر لشيءٍ إلهي» شبلي

الشَّعر إبداع فني، ومع ذلك لا نجد من النُّقاد والعلماء من تمكن من تحليل الموهبة، ومعرفة كَيْفِيَّة ولادتها وعملها⁽¹⁾، وعبَّر فرويد عن هذا العجز (أمَّا عن كَيْفِيَّة ولادة القوة المبدعة في نفس الفنان، فهذا بعيد عن تناول التَّحليل النَّفسي)⁽²⁾، ويرى أدونيس أن للشَّعر لغة خلق، فليس الشَّاعر هو الشَّخص الذي لديه شيء يعبر عنه، بل الشَّخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة⁽³⁾.

وقد عبر شعراء الكرك عن إبداعهم الفني حسب رؤاهم الفكرية، واتجاههم الوجداني، ونسقهم الثقافي، لذلك تعددت التَّشكلات الدلاليَّة للمفردة الشعريَّة (القصيدة، والشَّعر، والقريض، والقافية، والبحر الشعري، والوزن، والحرف، والشِّدو، والنَّشيد، والغناء، و...) في النَّصوص الشعريَّة لديهم، وأولوها عنايتهم وجعلوها ذات محمولات دلاليَّة أكثر خصباً، وأوفر عطاء، وأشدَّ تأثيراً في المتلقي، وصارت مفردة القصيدة غرضاً شعرياً

(1) انظر: السَّمرة (محمود)، القاضي الجرجاني الأديب النَّاقِد، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1979م، ص137.

(2) نقلاً عن المجالي (جهاد)، دراسات في الإبداع الفني في الشَّعر، رؤى النُّقاد العرب في ضوء علم النَّفس الادبي والنُّقد الحديث، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص15.

(3) انظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشَّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م، ص19.

كالمذبح والرثاء والوصف، كما كانت بسلطتها، ورمزيتها تهيمن وتتعالى على جميع المواضيع كما سنرى في الصفحات القادمة.

وبلغ من عناية شعراء الكرك بالشعر أن أفردوا له قصائد تختص بصناعته، وتظهر فيها رؤاهم الفلسفية، ومنها قصيدة إبراهيم أبو قديري (رسالة الشعر) ⁽¹⁾، وقصيدة بعنوان (حين تنأى القصيدة)، و (قصائد للقصيدة)، (شعراء)، و (شاعر) لعاطف الفراية ⁽²⁾، وكذلك قصيدة صيام المواجدة (ارسم بحروفك) ⁽³⁾، وقصيدة بعنوان (حياة الشعر) لجزاء المصاروة ⁽⁴⁾، وقصيدة (حببتي القصيدة) ⁽⁵⁾ لخالد المواجدة، وغيرها. وستتناول التجربة الشعرية عند شعراء الكرك من خلال العناوين التالية:

أ. رؤية الشعر بألسنة شعراء الكرك

الشعر هو مغامرة باتجاه المطلق... هو إيجاد جوهر الواقع،
اكتشاف الزمن وأسئلته ومختلف علامات استفهامه.

بيدرو ساليناس

إن تعريف أي مصطلح وظيفته تُوكل للمعجمي والناقد؛ ليضع حدوداً تعريفية لهذا المفهوم، والشعر كمفهوم عرفه النقاد والمعجميون كما أشرت إلى ذلك، وستتبع رؤية الشاعر الكركي لمفهوم الشعر، وما نتوصل إليه من رؤية تعد إضافة لتوسع مفهوم الشعر من جهة، ومن جهة أخرى ممكن أن تضاف الدواوين الشعرية - إن جاز ذلك - كمراجع

(1) انظر: مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، مطبعة السفير، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص11-15.

(2) انظر: مؤلفين، الشعر في الأردن، نصوص ودراسات، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة السفير، عمان، ط1، 2013م، ص274-276.

(3) المواجدة (صيام)، أغنيات مالحة، شعر، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص57-58.

(4) انظر، مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص40.

(5) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2017م، ص68.

جديدة إلى جانب المعاجم وكتب النقد. إن الشاعر الذي يزوج بين النقد والإبداع، يمتلك الإحاطة بمفهوم ما خلق من فن، بفضل ذائقته المصقولة بالثقافة، وبالتالي تكون الانطلاقة لمفهوم الشعر وفق معايير الذات الشاعرة، وتعددت وفقاً لذلك الآفاق التي يحوم فيها مفهوم الشعر، وعند النظر في رؤية شعراء الكرك للشعر نجدهم ينطلقون من مجالات متعددة: فمن الشعراء من رآه مفهوماً وجدانياً يهتم بالعاطفة كما فعل أحمد الحشوش، ومنهم من رآه مفهوماً يضمّ جميع متناقضات الحياة وعليه معظم شعراء الكرك ومنهم: عاطف الفراية، وأخته بسمة الفراية، ونجيب القسوس، وخالد المحادين، وإبراهيم أبو قديري، وصيام المواجدة وغيرهم، ومن الشعراء من رأى دلالاته تنحصر على العشق والجمال كما هو الحال عند نزيه القسوس، وأسامة المفتي، وسالم البديرات وغيرهم، ومنهم من انطلق به إلى القوة العسكرية فجيّشه وسلّحه بالقوة كما فعل خالد الختاتنة، وماجد المجالي، وجزاء المصاروة، وحامد المبيضين، وسالم البديرات، وغيرهم، ومنهم من أدخله في دائرة المقدّس كما فعل أسامة المفتي.

ولا بدّ من التنويه أن رؤية الشعراء الكركيين للشعر اقتطعت من نصوص شعرية ذات مواضيع متعددة، وقد استطعنا أن نحدد المفهوم عبر اللغة الاستعارية والمجازية التي يستخدمها الشاعر بمقاربة نقدية توصل إلى رؤية شعراء الكرك لفن الشعر، ومن هذه الرؤى ما يلي:

الرؤية الأولى: الشعر مشاعر جيّاشة ومتدفقة، وروح تسري في جسد الشعر.

لا بد للشعر من استكمال عناصره من: عاطفة، وإحساس يضبطه، وفكرة؛ لأنه ليس كلاماً مرصوفاً، يقوم بكتابته الشاعر، والكتابة - كما يرى أحمد الحشوش - (جرأة على انتهاك حرمة البياض... فيما تلقي بثقل روحك كله على ورقة بضاء... أن تكتب يعني أنك ذاهب في الفتنة حتى أقاصيها منفتح على تخوم المعنى، ضارب جذورك في أرض

الكتابة الرطبة، وأنت لا تزال على قيد الحنين⁽¹⁾، ولا بد له من روح تسري وتتخلل جسد الكلمات، فهو فن، والتجربة الشعريّة لا بد أن تخرج من رحم الإنسانيّة ووجدانها، فهذا أرسطو يُعدُّ الفنون التي تثير العواطف والأهواء وسائل تطهير علاجي للروح، بعكس أفلاطون⁽²⁾، يقول الحشوش⁽³⁾:

إِذَا لَمْ تُنصِتْ لِحَسِيْسِ الْمَشَاعِرِ... وَهِيَ تَتَخَلَّلُ جَسَدَ الْكَلِمَاتِ
... فَمَا الَّذِي سَمِعْتَهُ؟!..

وَإِذَا لَمْ تَرَ طَوْفَانَهَا الْعَظِيمِ... فِي شَرَايِينِ الصَّمْتِ... فَمَا الَّذِي
رَأَيْتَهُ؟!!

فالحشوش استطاع الوصول إلى حقيقة الشعر، وأنه شعور قوي فيه روح (إذا لم تُنصت لحسيس المشاعر، وهي تتخلل جسد الكلمات)، وهو قوي وغزير ومتدفق كالطوفان يحرك الساكن (وإذا لم تر طوفانها العظيم في شرايين الصمت)، وعليه فهو يؤمن أن الشعر يجب أن يحدث أثراً في متلقيه فنجده يوجه غيره أن يكون (متفكراً فيمن يكون قارتك المحتمل الذي لا يستقوي بجهله على ثراء لحظتك، ولا يشكك في نوايا قلبك النبيل)⁽⁴⁾. ولا بد أن هذه الرؤية تنطلق من عمق في التجربة الشعريّة، وأصالة في النسق الثقافي لديه.

الرؤية الثابتيّة: الشعر فن يجمع متناقضات الحياة وصراعها من أجل البقاء، ويمثل إنسانيّة الإنسان في أبعاده الثلاثة: الوجدان، والنزوع، والتأمل.

نظر شعراء الكرك إلى الشعر على أنه يمثل الكون والحياة بكل أبعاده، وأثر ذلك على الإنسان، لأنه - أي الشعر - يعد لغة التواصل ما بين الإنسان والكون، وهو منظومة

(1) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، فضاءات الكلمة واللون، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص11-12.

(2) انظر: مؤلفين، المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، ط1، 1999م، ص55.

(3) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، ص19.

(4) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، ص11.

الحياة بكل أشكالها من فرح وقهر وأحاسيس مختلفة، وهذه رؤية عاطف الفراية، فجعل شعاع الشعر يمتد ليشمل الوجود (هو الشعر مستودع السرّ والجهر، والحبّ والجرح، وغيرها...) وهذا يدل على اتساع فضاء الشعر⁽¹⁾:

هُوَ الشُّعْرُ حَبْلُ الْمَشِيمَةِ مَا بَيْنَنَا وَالْغَيْومِ إِذَا مَا انْهَمَرْنَا لِنُوْلِدَ...
- لا مِثْلَ مَا يُوْلِدُ النَّاسُ - هُوَ الشُّعْرُ... دَمَعُ الرَّجَالِ مِنَ الْقَهْرِ
...إِنْ ذُبِحُوا بِسِلَاحِ جِبَانٍ..

هُوَ الشُّعْرُ مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ وَالْجَهْرِ... وَالْحُبِّ وَالْجُرْحِ... وَالْفَقْرِ
وَالْقَهْرِ.. وَالذَّنْبِ وَالتَّوْبِ.. حِصَانُ الْمَعَارِكِ وَالْأَنْتِصَارَاتِ
...وَالْأَنْكَسَارَاتِ.. وَالزُّوْبَعَاتِ سَرَجُ الْكِتَابَةِ.. سَرَجُ
الْحِكَايَةِ... سَرَجُ الْبِدَايَةِ

سَرَجُ النَّهْيَةِ... هَمْسُ الْحَلِيمِ.. صُرَاخُ الْجَهُولِ... سَرَاجُ
الضَّرِيرِ.. ضِيَاءُ الْبَصِيرِ.. مِيَاهُ السَّرَابِ
هُوَ الشُّعْرُ... كُلُّ الَّذِي فَاتَ... كُلُّ الَّذِي صَارَ.. كُلُّ الَّذِي
قِيلَ... كُلُّ الَّذِي لَمْ يُقَلَّ فِي الْخَيَالِ

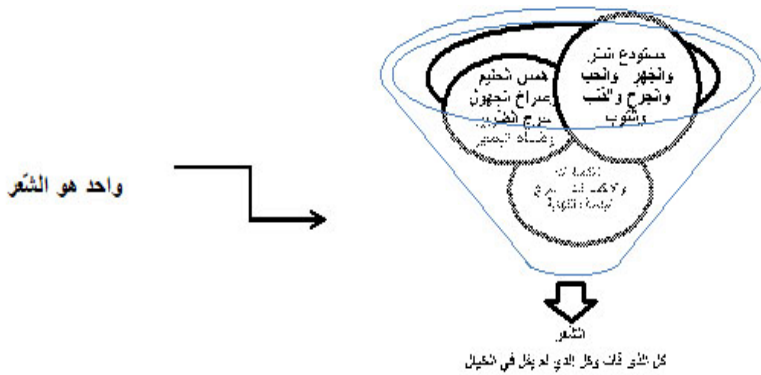
إن الفراية يهمس لنا بأهميّة الشعر، فيصدره بضمير الشّان (هو) فيحدث التّركيب (هو الشعر) تمهيداً لما يمثله هذا المفهوم، من تناقضات الحياة، فالشعر اجتماع الأضداد، والمؤاخاة بين المتناقضات التي تسيطر على المفهوم، ثم ما تلبث هذه المتشاكسات أن تتحول من التّنافر إلى التّكامل⁽²⁾، مُشكّلةً تجربة شعوريّة واحدة

فعاطف في النّصّ السّابق يصدر عن الثروة اللغويّة التي يمتلكها، في انتقائه الكلمات

(1) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ثلاث مجموعات شعريّة، ص 11-14.

(2) انظر: التوات (عبد الله)، أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرّقيات (دراسة تطبيقية)، المجلة العلميّة لكلية التربية، ع3، 2015م، ص259.

ومخاطبه مفردة الشَّعر من حيث هي غاية أو قيمة في ذاته، وهو ملزم أن يستعمل الدليل اللغويَّ المشترك، وقد يوهم الانتقاء من حيث هو استبدال كلمة بأخرى بحريّة ما، والحقّ أنّ الانتقاء والاستبدال وجهان لصورة واحدة⁽¹⁾؛ لأن مفردة الشَّعر تشير إلى كل منحي من مناحي الحياة التي أشار لها الشَّاعر. وتقترب رؤية عاطف لفضاء الشَّعر من رؤية محسن الرّملي (هو معرفة، خلاص، سلطة وهجران. عمليّة قادرة على تغيير العالم. إنه خبز المتميزين.. غذاء ملعون. يعزل ويوحد. دعوة للترحال، عودة للأرض الأولى. إلهام، تنفس، تمرين عضلي. دعاء للفراغ، حوار مع الغياب، يغذيه الضَّجر والحنق واليأس. إنه صلاة، تجلي، حضور. تطهر، استدعاء، سحر. تعظيم، تعويض، تكثيف لللاوعي. ابن الحظ وثمرّة التّخطيط...) (2).



وحاول صيام المواجهة في قصيدته (ارسم بحروفك) التي أرسلها إلى صديقه إبراهيم الصَّرايرة - رحمه الله - رسم حدود الشَّعر، وبين ماهيته، ومدى صلاحيته لتناقضات الحياة، وبنى نصّه على المقابلة⁽³⁾:

- (1) انظر: الوهايب (منصف) الشَّعر على الشَّعر: حرية الشَّاعر، سلطة اللغة، تاريخ النشر: 30 يوليو، 2015م.. alquds.co.uk تاريخ الاسترجاع: 2020/3/2م.
- (2) الرّملي (محسن)، الشَّعر بألسنة الشَّعراء، تاريخ النشر: 13 أغسطس، 2015م، anwaralkhatib.com. تاريخ الاسترجاع: 2020/1/26م.
- (3) المواجهة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 57-58

فَالشُّعْرُ تَنْشُرُهُ فِي مَرَّةٍ عَبَقًا وَالشُّعْرُ تَقْذِفُهُ فِي مَرَّةٍ حَمًا
 وَالشُّعْرُ تَذْرِفُهُ فِي لَحْظَةٍ أَلْمًا وَالشُّعْرُ تَرْسُمُهُ فِي مَرَّةٍ حُلْمًا
 أَوْ قَدْ تَدَمَّدُمُهُ فِي مَرَّةٍ غَضَبًا أَوْ قَدْ تُدَنْدِنُهُ فِي مَرَّةٍ نَغْمًا
 هَذِي الْوَصِيَّةُ إِبْرَاهِيمَ أَجْمَلَهَا رَاوِحُ بِشِعْرِكَ حُبًّا وَآكْتُبُ الْحِكْمًا

إن أسلوب المقابلة والتضاد يعكس بعض خلجات نفسيّة الشاعر وما يجول فيها، ويرصد تفاعلات الشاعر وتوتراته بين الواقع، وبين رؤيته الخاصة للأشياء⁽¹⁾، كما يوقد التوهج الشعوري والعاطفي في الكلمات⁽²⁾، ويساعد الشاعر في تقديم عمله الشعري جمالياً ودلالياً بشكل أعمق وأبلغ تأثيراً⁽³⁾. فالتضاد إكسير الأدب الأصيل⁽⁴⁾. ويتجه نجيب القسوس إلى الطّبيعة لوصفه (الشعر هذا الرّوض، الشعر هذا الكون يزخر بالمني، الشعر أزهار الخميّلة)، كما شخصنه ليثّ فيه الرّوح (فدموعه فوق الغصون غزار)، ولا بدّ من طرح المتضادات التي يستوعبها الشعر، فمن المعروف أن المعاني المتضادة للكلمة الواحدة قد تعيش جنباً إلى جنب لقرون طويلة بدون إحداث أيّ إزعاج أو مضايقة⁽⁵⁾، كما أن الخصيصة الطّاغية التي تمتلكها اللغة في الشعر ليست التشابه بل المغايرة⁽⁶⁾، يقول نجيب⁽⁷⁾:

الشُّعْرُ هَذَا الرُّوْضُ بَاكَرِهِ النَّدَى فَدُمُوعُهُ فَوْقَ الْغُصُونِ غَزَارُ
 الشُّعْرُ أَمَلُ الْحَيَاةِ جَمِيلَةٌ يَشْدُو بِهَا النَّدْمَانُ وَالشُّمَارُ

- (1) انظر: عبد المطلب (محمد)، بناء الأسلوب في شعر الحدائث، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص147.
- (2) انظر: الكبيسي (عمران)، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م، ص49.
- (3) انظر: الوتوات (عبد الله)، أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرّقيات (دراسة تطبيقية)، ص259.
- (4) انظر: السّاحلي (منى)، التضاد في النّقد الأدبي: منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1996م، ص44-45.
- (5) انظر: عمر (أحمد)، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 1982م، ص191.
- (6) انظر: أبو ديب (كمال)، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص49.
- (7) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1990م، ص96-97.

الشَّعْرُ هَذَا الْكَوْنُ يَزْخُرُ بِالْمُنَى وَتَضَجَّ فِي طَيَاتِهِ الْأَسْرَارُ
الشَّعْرُ أَزْهَارُ الْحَمِيلَةِ تَوَجَّتْ هَامَ الرَّبَى وَلِعَزَفَهَا قِيثَارُ
إِنْ شئتَ كَانَ الْغَيْثُ يَهْطُلُ بِالنَّدَى أَوْ شئتَ فَهُوَ عَجَاجَةٌ وَشَرَارُ
وَإِذَا أَرَدْتَ فَإِنَّهُ ذَوْبُ السَّنَا وَعَلَى مُحْيَا الْفَجْرِ مِنْهُ خَمَارُ
طَوْرًا يَسِيلُ مَعَ الْأَبَاطِحِ سَلْسَلًا وَإِذَا سَرَى فَهُوَ اللَّظَى الْمَوَارُ

ولا شك أن علة الإبداع الفني تكمن في أن الفنان يعاني انفعالاً، أو توتراً إزاء أحداث أو وقائع، أو ظواهر اجتماعية أو اقتصادية، أو مشاهد جمالية، أو أعمال فنية تثير نفسه، وتوتر وجدانه؛ تكون هي السبب، أو العلة في دفعه إلى الإبداع الفني⁽¹⁾، وربما هذا ما استحضرته بسمه الفرية في رؤيتها للشعر فهو (آهاتٌ مثقلة، ووصف تسهيدة، وترانيم ترددها طيور، وكل شعور يستبد بنا، وخر)⁽²⁾:

الشَّعْرُ يَا سَيِّدِي آهَاتٌ مُثْقَلَةٌ أَوْ وَصْفٌ تَسْهِدَةٌ مِنْ مَغْرَمِ قَلْقِ
مَا الشَّعْرُ إِلَّا تَرَانِيمٌ تُرَدِّدُهَا فَوْقَ الْغُصُونِ طُيُورُ الشَّوْقِ وَالْأَرْقِ
الشَّعْرُ مَا دَاعَبَ الْأَغْصَانَ غَارِلَهَا حَتَّى تَضْوَعَ عَطْرُ الْوَرْدِ مِنْ عَبَقِ
الشَّعْرُ كُلُّ شُعُورٍ يَسْتَبِدُّ بِنَا فَيُثْمِرُ النَّزْفَ أَزْهَارًا عَلَى الْوَرَقِ
الشَّعْرُ خَمْرٌ بَلَ عَصْرٌ وَلَا عَنَبٌ وَالْمِلَّ سَكْرًا بِمَا فِي الْكَأْسِ وَالطَّبَقِ
وَالشَّعْرُ سَكْبٌ بَسِيطُ الْبَحْرِ نَشْرَبُهُ لَا مُذْنِبِينَ وَلَا دَاعِينَ لِلنَّزَقِ

والشعر عند إبراهيم أبو قديري رسالة تحمل أيدولوجية تنطلق من إيمان الشاعر، وتربته الاجتماعية والثقافية، والمؤثرات الفكرية والسياسية والأدبية التي شكلت وعيه الشعري والأدبي والثقافي، ويرى أدونيس أننا بالشعر نحول العالم إلى قصيدة تتكلم، فالشعر واقع آخر غير الواقع العيني الجاهز والمباشر⁽³⁾، ويظل مفهوم الشعر يحوم في مناقضات الحياة

(1) انظر: محمد (علي)، جماليات الفن، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1994م، ص 193-194.

(2) الفرية (بسمه)، ديوان شعر مخطوط.

(3) انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ص 245.

فالشعر (منه اللظى والجمر والحمم والسلسيل العذب والأزهار والنغم... إلخ) وهكذا يعمل الشاعر على اتساع أفق المفهوم (1):

وَالسَّلْسُلُ الْعَذْبُ وَالْأَزْهَارُ وَالنَّغْمُ	الشَّعْرُ مِنْهُ اللَّظَى وَالْجَمْرُ وَالْحَمَمُ
مُهْرٌ جَمُوحٌ فَلَيْسَ الدَّهْرَ يَلْتَحِمُ	مِنْهُ الْعَصِيُّ عَلَى التَّرْوِيضِ يَأْنِفُهُ
عَبْدٌ وَأَبْيَاتُهُ مُنْقَادَةٌ غَنَمٌ	مِنْهُ الذَّلِيلُ أَسِيرٌ فِي تَوْسَلِهِ
مِنْهُ الْبَخِيلُ الشَّحِيحُ الْمُقْتِرُ الْعَدَمُ	مِنْهُ السَّحَابُ سَخَاءٌ فِي تَدْفِقِهِ
مِنْهُ الْمَعَانَةُ بِالْأَوْطَانِ مُلْتَزِمٌ	مِنْهُ التَّسَكُّعُ فِي هُوٍ وَفِي عَبَثٍ
مِنْهُ التَّطْعُجُ وَالْأَعْضَاءُ وَالنَّعْمُ	وَمِنْهُ وَلَاءٌ وَرَفُضٌ بَلْ مُقَاوِمَةٌ
مِنْهُ الصَّبَاحُ وَمِنْهُ النَّجْدُ وَالْقَمَمُ	وَمِنْهُ غَوْرٌ وَسَفْحٌ وَالتَّبَاسُ دُجَى
مِنْ يَعِشُقُ الدُّونَ لَا تَسْمُو بِهِ الشِّيمُ	هُوَ الرَّهَانُ عَلَى أُخْرَى وَعَاجِلُهُ

وتقترب رؤية الشعر عند أبي قديري من رؤية الشاعر حسين رشيد خريس (لا أكون مبالغاً إذا أنا ادعيت أن الشعر أصدق دليل على الإنسان في أبعاده الثلاثة: الوجدان، والتزوع، والتأمل، فمن وجه يكون الرمز في الشعر نزوعاً خفياً، والوجدان هو الصراع المتصل من أجل البقاء، والتأمل هو حصيلة التجربة والخبرة) (2). وحاول خالد المحادين قدّم قميص الشعر؛ وصنع مقاسات من (نلبسه ثياب رجالنا، نسائنا، صغارنا)، ويأتي الوصف من إيمانه بأهميته في واقع الإنسان، كما نجد اندغاماً لمفردة الشعر مع غيرها في صوغ تركيبية وتشكيلية، يندمج فيه المباشر وغير المباشر، ويختلط فيه الواقعي بالسحري والظاهر بالباطن والرؤيوي بالمتخيل (3)، حسب رؤى وتجربة الشاعر (4):

(1) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 11-15.

(2) خريس (حسين)، الأعمال الشعرية الكاملة، إصدارات إربد مدينة الثقافة الأردنية، مطبعة السفير، عمان الأردن، ج 1+2، 2007م، ص 14.

(3) انظر: صابر (محمد)، اللغة الناقدة مداخل إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، سوريا اللاذقية، ط 1، 2011م، ص 21. وانظر: إدريس (عبد النور)، رحلة المؤنث في وجدان الشعر العربي، تاريخ النشر: 3 / 2 / 2006م، // meo.news /، تاريخ الاسترجاع: 2 / 10 / 2020م.

(4) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1990م، ص 145.

يَعْنَى شِعْرُنَا الْمَوْزُونُ فِي الْمَذِياعِ وَالْحَانَةِ... نُنْمُقُهُ...

وَنُلْبِسُهُ ثِيَابَ رِجَالِنَا حِينَا

ثِيَابَ نِسَائِنَا حِينَا... ثِيَابَ صِغَارِنَا حِينَا... وَنَسْمَعُهُ فَيُشْجِنَا

وَنَقْرَأُهُ بِأَعْيُنِنَا... وَنُشْهَرُهُ مِنَ الْأَفْوَاهِ أَسْيَافًا بِأَيْدِينَا

الرؤية الثالثة: الشعر جمال وعشق وطبيعة خلابة.

تأثر شعراء الكرك بالاتجاه الرومانسي، الذي يلج إلى أحضان الطبيعة، ويستشعر مظاهرها وجمالها في الأشعار، ويصل إلى فلسفة طبيعية قائمة على ثنائية (الإنسان والطبيعة)، وتبرز فيه العاطفة⁽¹⁾، فقد تأثر مفهوم الشعر عند شعراء الكرك بهذه المعطيات، فجاء النظر إلى مفهوم الشعر ذا سمة جمالية تمتح من جمال الطبيعة، وترشف من الحب والعشق شراباً، وقد صاغ سالم البديرات مفهوماً مؤطراً بهذه المعطيات، فبقي الشعر في دائرة الجمال والحسن والورد والعشق، وأنكر أن يكتب الشعر في غير هذا الحقل⁽²⁾:

لا لا محال... أن يدرك العشاق... أسرار الهوى... أو يكتبون

الشعر... في غير الجمال

أو يعلنون الحب... الحب أسمى أن يقال... والشعر مثل

الورد... في الروض البهيج

وفي التلال.. إن قيل في الحسناء... أصبح رائعاً... فالحسن

يُعْطِيهِ الْجَلالَ

ومما يلاحظ أن البديرات يقصر مفهوم الشعر على المباشرة التي تخلو من الدلالة العالية، ولم يفعل الطبيعة على النحو الذي وظفه الرومانسيون من تشخيص وأنسنه، وربما

(1) انظر: كريم (أحمد)، الشعر الرومانسي، تاريخ النشر: 18 مايو، 2018م، <https://mawdoo.com/>، تاريخ الاسترجاع: 2020/5/5م.

(2) البديرات (سالم)، العاصفة، ديوان شعر، مطبعة السفير، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص65-66

يكون القصور من الشاعر نفسه كما يقول بول فاليري فقصور الشاعر عن أن ينصت إلى عالمه الداخلي في أثناء النظم، أو تقصيره في ذلك ناتج من كونه يعنى بخلق القصيدة، ولا يتساءل عن مصدرها أو الأسباب التي أفضت إليها⁽¹⁾. وأمّا أسامة المفتي فربط الشعر بالعشق (الشعر عشق، وبحور الشعر تغنيه) ولم يصل إلى هذه الرؤية إلا بعد أن عاش هذا الحب، فسجله بشعره⁽²⁾:

حَكَمَ الهَوَى وَتَصَافَحَ القَلْبَانِ وَبَدَتْ مُحَدِّثٌ عَنْهَا الشَّفَتَانِ
وَتَرَأَشَقًا كَأَسِّ الغَرَامِ رَحِيقَهُ عَذَبَ المَذَاقَ بِنَشْوَةِ وَحَنَانِ
وَعَلَى هَدِيرِ المَوْجِ أَنْغَامُ الدُّجَى رَقَصَتْ بِكُلِّ نَعَطْفٍ وَحَنَانِ
فَتَحَوَّلَ الرِّوَضُ القَشِيبُ مَعَابِدًا وَعَلَى المَذَابِحِ للقَرِيضِ مَعَانِي
يَا مُنْشِدِي الشَّعْرَ أَيْنَ ذَهَبْنَا فَالشَّعْرُ عِشْقٌ وَالبَّحُورُ مَغَانِي

إن مفهوم الشعر اقتصر على العشق والغناء في النص السابق، وجاء هذا الاقتصار وفق تشكيل لغوي، كونه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها⁽³⁾، ومن الملاحظ أن الشاعر أخرج كل ما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس، فرسم قوامه كلماته⁽⁴⁾، عبر صور فنية مكثفة لعبت الطبيعة فيها الدور الكبير، فإذا كانت الشعرية تكثيفاً للغة، فإن الصورة الشعرية تكثيف للشعرية⁽⁵⁾، وينضمُّ سالم البديرات

(1) انظر: المجالي (جهاد)، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص 50

(2) ولد أسامة محمد المفتي في الكرك عام 1930م، لقب «ابن شيحان» لحيته لوطنه، وانتائه له وللكرك، والحنين إلى شيحان ومؤاب، ولما كان ملازماً لقلعة الكرك يستوحي شعره من النظر إليها سمي «براهب القلعة»، صدر له ديوانان هما: «فيصليات» و«التغم الحائر» توفي في 15/3/2004م رحمه الله. انظر: مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 59-60.

(3) انظر: البطل (علي)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص 30.

(4) انظر: دي لويس (سيسل)، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، 1984م، ص 81.

(5) انظر: كوهن، جون: اللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995م، ص 145.

إلى الشعراء الذين مالوا إلى اقتراب الشعر من الحب والعشق، فأقر بأن الشعر والحب صديقان متلازمان (1):

بأنَّ الشُّعْرَ دُونََ الحُبِّ... أَصْوَاتُ سَخِيفَةٍ... حَيْثُ كَانَ الشُّعْرُ
كَانَ الحُبُّ

حَيْثُ كَانَ الحُبُّ... كَانَ نُورُ الفَجْرِ يَعْلُو مِنْ هُنَاكَ

ولم يقتصر مفهوم الشعر ودلالته على الحب والغزل على الذات الشاعرة الذكورية، فقد استهوى كذلك الذات الشاعرة الأنثوية، فبسمة الفراية ترى أن الشعر يزداد جمالاً حين يغازل، ويميل من طرب القريض أيائل، ويبعث الحب (2):

مَا أَجْمَلَ الأشْعَارَ حِينَ تُغَازِلُ وَتَمِيلُ مِنْ طَرْبِ القَرِيضِ أَيَائِلُ
تَهْتَزُّ مِنْ عَذْبِ اللِّقَاءِ جَوَانِحِي وَتَنْظِلُ فِي عُنُقِ العِنَاقِ تُطَاوِلُ
وَيَغِيبُ عَقْلِي فِي مَتَاهَاتِ الهَوَى قَدْ حَارَ مِنْ حَوْلِي بِنَا وَتَقَاوَلُوا

قدمت بسمة وصفاً باذخاً للشعر نبرته هادئة، ليس فيه صراخ أو عويل، وهو أسلوب تعبيرى تمثل بالنمط الذي تتجه أشكال اللغة الأدبية إليه، لأنه ملون بلون المعيشة غير المباشرة، أو المعهودة، حيث يقدم نوعاً من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة، وتفعل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية، لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكنونة (3)، ولعل ما يدفع الشاعرة هو سحر العملية الإبداعية وجاذبية فكرة محاكاة الوجود.

(1) البديرات (سالم)، أوراق الخريف، ديوان شعر، دار الياقوت، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص23.

(2) الفراية (بسمة)، ديوان مخطوط.

(3) انظر: الكيلاني (فالح)، الأساليب الشعرية المعاصرة، تاريخ النشر: 2017/2/11م، <http://elsada.net>، تاريخ الاسترجاع: 2020/3/3م.

الرؤية الرابعة: الشعر ينير الدرب؛ لأنه مقدس.

(الشعراء هم الكهنة الذين يترجمون وحيًا لا يدركون كنهه) ... شلي

انحصر مفهوم الشعر عند بعض شعراء الكرك على النور والقداسة، وبالتالي ظهرت أهميته، فحامد المبيضين شبهه بالشمعة المضيئة في ظلمة الأيام؛ لأنه العين المبصرة التي تهدي بنورها إلى الطريق السليم، ومن جهة أخرى عندما يتخذ الشاعر صورة الشمعة، فهذا يعني احترامه لضيء الكون لغيره⁽¹⁾:

الشَّعْرُ فِي ظُلْمَةِ الْأَيَّامِ شَمَعَتْنَا
لَوْلَاهُ يَا أُمَّنَا عَمَانَ لَمْ تَرَكَ

وأما إبراهيم أبو قديري فقد جعل رسالة الشعر مقدسة؛ لأنها تتعلق بثالوث مقدس هو الدين والوطن والإنسان، فيكون الشعراء وسطاء بين الآلهة والبشر، ويحملون رسالة (المطلق) أو الحقيقة المقدسة⁽²⁾، وهي الرسالة التي تصطدم بالأمراض الاجتماعية⁽³⁾:

رِسَالَةَ الشَّعْرِ فِي الدُّنْيَا مُقَدَّسَةٌ
وَبِالنَّفَاقِ الرَّخِيسِ الْقَصْدُ تَصْطَدِمُ

ويرى عبد الجليل المطارنة أن الشعر رسول مبعوث للناس، ويحمل رسالة مقدسة، ويحمل معجزات خارقة، تُحدث الأثر في متلقيها، كما فعلت عصا موسى - عندما ضرب الصخرة فانبعثت عيوناً⁽⁴⁾:

أَمَنْتُ بِالشَّعْرِ إِنَّ الشَّعْرَ فَاتِحَةٌ
لَمَنْ يُعَاقِرُ خَمْرَ الضَّادِ جَذْلَانَا
أَمَنْتُ فِيهِ رَسُولَ النَّاسِ قَاطِبَةً
وَلَسْتُ أَدْرِي رَسُولًا كَانَ قَدْ خَانَ
إِنْ مَدَّ أَصْبَعٌ صَوَّبَ الصَّخْرَةَ أَنْبَجَسَتْ
مِنْهَا الْيَنَابِيعُ إِشْرَاقًا وَتَحْنَانًا

(1) المبيضين (حامد)، السراج، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2009م، ص45-46.

(2) انظر: إبراهيم (زكريا)، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، 1998م، ص229.

(3) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص11-15.

(4) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، مؤسسة رام للتكنولوجيا، مؤتة، الأردن، ط1، 1995م،

وفي النص السابق تظهر القداسة على الشعر حين وصفه بالرسول، واقترب هذا الوصف من مفهوم شيلي أن (الشعراء هم الكهنة الذين يترجمون وحيًا لا يدركون كنهه⁽¹⁾)، ومن مفهوم الخوري بأنه روح الله في شاعره⁽²⁾:

وَالشُّعْرُ رُوحُ اللَّهِ فِي شَاعِرِهِ ذَلِكَ يُوجِيهِ وَهَذَا يَنْشُرُهُ

كما اقترب الوصف من رؤية شاعر الأردن عرار من أن الشعر الرائع وحي ينزل من السماء⁽³⁾:

فَجَوْدَةُ السَّبْكِ فِي الْأَقْلَامِ مَوْهَبَةٌ وَرَائِعُ النَّظْمِ كَالْتَنْزِيلِ إِيجَاءُ

ويبقى الشعر في دائرة القداسة عندما قورن بالقدس (الوحي، والأنبياء)، وكذلك المكان المقدس فوصفه المفتي بالقدس (والشعر كالقدس) وهذا يعطي الشعر قوة فليس الشعر بالأفكار بل بالصُّور والألفاظ، إن الشعر يناط به حيازة أبعاد اللغة والحفاظ على عمقها واتساعها، وبتعبير آخر إن الشاعر هو المنوط به إنقاذ كلمات اللغة بل وتوسيع رحابها، ومنوط به توسيع تخوم دلالاتها، فهو بهذا يكثر طاقة المعنى التي تنطوي عليها اللغة⁽⁴⁾ يقول المفتي⁽⁵⁾:

وَالشُّعْرُ كَالْقُدُسِ إِلَّا أَنَّهُا رَسَنَتْ مِنْ الْقَيْودِ وَعَانَا الشُّعْرُ مَا عَانَا فِيهَا النَّعِيمُ وَمَسَرَى النُّورِ مُرْتَهِنٌ فِي رَبَقِهِ الْأَسْمَرِ لَكِنْ نَصْرْنَا حَانَا

(1) شلي (برسي)، دفاع عن الشعر، تحرير: إدموند جونز، مطبعة جامعة أكسفورد، 1934م، ص163، اقتباس وترجمة: لويس (هوارس)، فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، ط3، 1988م، ص54.

(2) الخوري (بشارة)، الهوى والشباب، دار المعارف، القاهرة، 1953م، ص139.

(3) عرار (مصطفى)، ديوان عشيات وادي اليابس، تحقيق: زياد الزعبي، دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1982م، ص90.

(4) انظر: مان (بول دي)، تفسير هايدغر لهيولدرلين، ترجمة سامح فكري، مجلة نزوى، ع15، 1998م، ص155-156.

(5) المفتي (أسامة)، قصائده، تاريخ النشر: 30/1/1980م، //hashemitekingsmen.com، تاريخ الاسترجاع: 5/5/2020م.

الرؤى الخامسة: الشعر قوة عسكرية هائلة،
وجيوش لا تقهر، تدافع وتنافح عن الفكرة.

ويأخذ مفهوم الشعر عند الشعراء الكركيين مفهوم الحياة بتنوعها، وارتبط بالجمال والكون تارة، وبالقوة والحرب وأدواتها تارة أخرى، فالشعر تاج ملكي عند خالد الختاتنة، والعلوم جيوشه، وبهذا يكتسب الشعر قوة إلى قوته، وتصبح كل كلمة فيه تقول شيئاً آخر غير ما يبدو في الظاهر فكل كلمة تشتمل على إرسالية لا يستطيع الفرد وحده أن يكشفها⁽¹⁾، يقول الختاتنة⁽²⁾:

الشَّعْرُ تَاجِي وَالْعُلُومُ جِيُوشِي وَبَنَيْتُ عَرْشاً فَوْقَ كُلِّ عُرُوشِ

وبالوتيرة العسكرية نفسها يمضي بنا ماجد المجالي في قصيدة (سرطانات) يبث القوة في كلماته لتغدو قويّة، ويزرع أرض قصيدته ألغاماً، وهنا ينكشف الغطاء الدلالي في هذه القصيدة عن إشكالية المعنى الكامنة في التعبير⁽³⁾، فالشاعر يفخر بمقوله الشعري وشوارده التي يتيه في فك طلسمها الشعراء، وقد جعله كالقائد القدوة للجنود⁽⁴⁾:

وَلِي فِي كُلِّ بَيْتٍ أَلْفُ جَيْشٍ زَرَعْتُ بِكُلِّ حَرْفٍ أَلْفَ لُغْمٍ
فِيإِذَا الشُّعْرَاءُ قَالَتْ بَعْضُ نَظْمٍ أَلَا فَلْيُنْشِدُوا مِنْ مِثْلِ نَظْمِي
شَكَّتْ كَبِدُ القَرَائِحِ مِنْ سِهَامِي وَمَا ذَكَرْتُ بُغَاثَ الشُّعْرِ سَهْمِي

إن اعتداد المجالي بنفسه جعله يختال بنتاجه الشعري، ويظهر قوة مختزنة داخله، وبحسب إيكو أمبرتو فإن (الإنسان بقدر ما هو سجين داخل عالم مريض، بقدر ما ينتابه

(1) انظر: إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص27.

(2) الختاتنة (خالد)، نشرها على صفحته على الفيس بوك بتاريخ: 2014/10/5م.

(3) انظر: صابر (محمد)، العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2010م، ص102

(4) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص379-384.

شعور بأنه يحتزن قوة فوق إنسانية⁽¹⁾. والشعر الوطني وسيلة فنية اتخذها الشاعر مسلماً إلى النضال، لا يقل خطورة وأثراً في النفوس عن الفعل النضالي، ويؤكد هذا المعنى أبو قديري الذي ناظر بين الشعر والسيف والرأية والأغنية الحماسية للجيش⁽²⁾:

الشَّعْرُ سَيْفٌ وَرَايَاتٌ وَأُغْنِيَةٌ كَمَ مِنْ جُيُوشِ أَمَامِ الشَّعْرِ قَدْ هُزِمُوا
يَا أَيُّهَا الشَّعْرُ كَمْ أَعْلَيْتَ أَلْوِيَةً حِينَ امْتَشَقَّتْ ضَمِيرَ الشَّعْبِ يَحْتَدِمُ

ويشير أبو قديري إلى وظيفة الشعر وأهميتها في تحقيق النصر في المعارك، وشاركه الرأى المصاروة الذي آمن بقوة الشعر، وأثره في المتلقي، ولكن لا بد له من فارس يمتشقه ويمضي به⁽³⁾:

مَا كُلُّ مَنْ نَزَمَ الْكَلَامَ بِشَاعِرٍ فَالشَّعْرُ سَيْفٌ فِي الْوَعَى وَمُهَنْدٌ

وكتب مرزوق البطوش قصيدته على حد السيوف وهذا يدل على أثرها في زعزعة العدو⁽⁴⁾:

كَتَبْتُ عَلَى حَدِّ السُّيُوفِ قَصِيدَةً عَضَاءً قَدْ حَارَ الْعَدُو... رُؤَاءَهَا

فهذه الصورة التقابلية بين الشعر والسيف تتوزع عبر المتن السياقي، فهي لا تخضع لحتمية المعنى المعجمي، وإنما تحركها ملكة وإبداع الشعراء، فنجدها تترد في أركيولوجية الذاكرة الجمعية للعصور الأولى التي مثلتها الكلمة، ومثلها السيوف، والقدرة العجيبة لكليهما على التغيير، وإيقاظ القارئ واستنفاه، فاللغة هي الأداة التي تفتح عمل الفنان على أسلوبية تنظيمية، وتنسيقية تنطوي على منهج وسيرة عمل تؤسس لما يمكن أن نصلح عليه بالتجربة الفنية، بحيث يتجدد الفكر بالعاطفة في حاضنة الوجدان⁽⁵⁾.

(1) إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السياقات والتفكيكية، ص 39.

(2) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 11-15.

(3) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

(4) البطوش (مرزوق)، مؤابيات، إصدارات وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2010م، ص 50.

(5) انظر: صابر (محمد)، اللغة الناقدة مداخل إجرائية في نقد النقد، ص 15-16.

وقد أكد سالم البديرات أن مفهوم الشعر لن يكون في دائرة الفصاحة إلا إذا شرب من ينابيع الدماء، وتلوت كلماته بالحمرة القانية، ولن يصل إلى البلاغة إلا إذا عزف أناشيد الرصاص، وهي صورة يصل بها المتلقي إلى قوة الشعر⁽¹⁾:

إِنَّ الْبَلَاغَةَ لَنْ تَكُونَ بَلِيغَةً إِلَّا إِذَا عَزَفْتَ أَنَاشِيدَ الرَّصَاصِ
 إِنَّ الْقَصَائِدَ لَنْ تَكُونَ فَصِيحَةً إِلَّا إِذَا شَرِبْتَ يَنَابِيعَ الدِّمَاءِ
 لَوْ أَنَّ الْقَصِيدَةَ بَاهَتْ وَمَزِيْفٌ إِنَّ لَمْ تَكُنْ كَلِمَاتُهَا حُمْرَاءَ

وركحاً على ما سبق، فإن شعراء الكرك استطاعوا أن يحددوا رؤيتهم لمفردة الشعر حسب مرجعيتهم الفكرية والثقافية، كما استطاعوا أن يوسعوا فضاءه ليشمل معالم الحياة والوجود، وكل أنواع المعالم الإنسانية من مشاعر وأحاسيس وغيرها، فغلب على بعض الرؤى الفكر، والفلسفة، والطبيعة من الناحية المضمونية، كما غلب عليها الجانب الوجداني؛ وذلك لأن الشعر الجيد هو الذي يتحدث عن صدق عواطف الإنسان بما أنه حدث وجداني ينبثق من نفس الشاعر، ومن عقله، وحواسه، ودخائله النفسية، كما يحفز الشعور ويثير المشاعر⁽²⁾، ومن المفيد أن نذكر أن شعراء الكرك رسموا رؤيتهم للشعر بصورة فنية عالية الدلالة بالعبارات المجازية التي فاقت الألفاظ الحقيقية⁽³⁾.

كما اصطبغت الرؤى بالواقعية والأحاسيس العفوية، وأما من الناحية الأسلوبية فبعض الرؤى وسمت بالبساطة، وبعضها التف بالرمزية، والحق أن هذه الرؤى لم تقصر قامتها عن الدوال القديمة، ولكنها امتحنت الدوال الجديدة السيارة بين شعراء الكرك، التي تنطق بما يتناسب مع واقعهم وتحديات عصرهم، واستطاع شعراء الكرك استعمال اللغة الواصفة، وهذه اللغة تشير إلى تفكير الذات المتكلمة في خطابها ورؤيتها له، وطريقتها في

(1) البديرات (سالم)، العاصفة، ص 44.

(2) انظر: بهاروند (ولي) وآخرين، دراسة مظاهر الوطنية في أشعار رفاة الطهطاوي، إيران، جامعة شهيد جمران، أهواز، ص 491.

(3) انظر: عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط 2، 1993 م. ص 362.

أدائه⁽¹⁾، ويظل الشعر متجدداً يستعصي على حدود التعريف، ولا ينطبق هذا على شعراء الكرك وإنما على شعراء الحدائث فيذكر بوعماره أن شعراء الحدائث لم يتمكنوا من ضبط ماهية الشعر ضبطاً دقيقاً، إذ ظل تعريفهم للشعر ذاتياً متغيراً، خاضعاً لظروف الحياة، ومرتبلاً بمدى وعي الشاعر لحقيقة هذه التحولات⁽²⁾.

ب: المخاض الشعري (اللحظة الشعرية)

(والشعر أجمله... ما كان من ألم صيام المواقدة)

إن مسألة الخلق الفني ليست من المسائل الواضحة التي يمكن الإحاطة بها، أو إخضاعها لأساليب البحث العلمي، بل هي مسألة يكتنفها الخفاء، ويحفها الإبهام، فليس سهلاً تحديدها، أو الإلمام بها؛ لأن الخلق الفني في الأدب كالخلق في الحياة، غامض سره، خاف شأنه⁽³⁾، وتنبثق عملية التخلق الشعري من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها، باتجاه التراث والتشكيل الاجتماعي والبيئة الطبيعية، وتصبح هذه العلاقات مشكلة تتزايد حدتها في الزمان كلما تراكمت التجارب الشعرية، وتنوعت استقصاءات الشعراء بالتجاور مع تطور التشكيل الاجتماعي، والمستوى المادي، والمعرفي الذي بلغته⁽⁴⁾، ولا بد أن القصيدة وهي تمثل التجربة وتجب عن أسئلتها الكثيفة، إنها تعبر عن درجة تفاعلها مع جملة العوامل التي تشكل التجربة الشعرية، ومن ثم قدرتها على التعبير عن مخاض عصرها⁽⁵⁾.

-
- (1) انظر: الوهايي (منصف)، الشعر على الشعر: حرية الشاعر، سلطة اللغة، مرجع سابق.
(2) انظر: بوعماره (بوعيشة)، قصيدة الحدائث من الغنائية إلى الدرامية: نحو قصيدة متكاملة، رؤى فكرية، مجلة المنهل الإلكترونية، 2017م، ص2.
(3) انظر: أدهم (علي)، على هامش الأدب والتقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ص156. وانظر: بكار (يوسف)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص72.
(4) انظر: الأسعد (محمد)، بحث عن الحدائث، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م، ص61.
(5) انظر: إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م، ص10.

وقد عبر شعراء الكرك عن معاناتهم في مخاض قصائدهم يقول أحمد الحشوش (أن تكتب يعني أن تكون منخرطاً في أمر ما، وأنت خارج منطقة الحياد الأثيرة إلى نفسك، وأنت تنمو داخل الزمن لا خارجه، يعني أنك ما زلت قادراً على أن تحشد قواك الخفية، وضعفك الظاهر... فيما تلقي بثقل روحك كله على ورقة بيضاء لا حول لها ولا قوة، بينما يقف جسدك الأقل كثافة على مسافة من ألمه الخاص والرتيب، متكئاً على بريق الدهشة المنبعث مع ولادة الكلمات) (1)، إن الحشوش يصف لحظات مخاض النصّ، وانتقاله من حالة الظلام في رحم الشاعر إلى الخروج إلى الحياة على الورق الأبيض ليسجل شهادة ميلاد هذا الكائن (2):

وَفِي الْكِتَابَةِ كَمَا فِي الْحَيَاةِ... تُلْقِي بِثِقَلِ رُوحِكَ عَلَى الْبَيَاضِ
 الْمُعَذِّبِ..
 تَعِيشُ حَالَةً مِنْ جُنُونِكَ الْخَاصِّ الَّذِي... يُغْرِقُكَ فِي الْمَجَازِ..
 وَيَحْمِلُكَ إِلَى عَوَالِمَ غَيْرِ مُهَيَّأَةً
 لِحُضُورِكَ الْكَثِيفِ... وَأَنْتَ كَمَا أَنْتَ ثَوْرِيَّةٌ هَادِئَةٌ... تُعِيرُ
 لِلصَّدى جُلَّ صمتهَا... إِذْ تُوَجِّهُ عَوَاصِفَ الْحَيْنِ... الَّتِي
 تُبْقِيكَ وَاقِفًا عَلَى أَهْبَةِ الْأَمَلِ... تَتَقَاسَمُ رَغِيفَ أَحْلَامِكَ
 الْخَسَنِ... مَعَ الْغِيَابِ

فعملية التخلق الشعري تبدأ مشوراها من لحظة اقتناص حادثة ما في الواقع، أو متخيلة (وفي الكتابة كما في الحياة)، ثم تبحث عن عمليات عقلية لتلقي هذه البذرة، ثم لا يستقر الفكر والوجدان على حالة من استدعاء المخزون الثقافي لكي يحول هذه الفكرة «البذرة» إلى مجاز (الذي يغرقك في المجاز)، فتتشكل ثورة داخلية للشاعر (وأنت كما أنت ثورية هادئة)، ثم بعد ذلك يكون النصّ الشعري الذي تشكل بذوب الروح جاهزاً لكتابته على

(1) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، ص 11.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

الورق الأبيض (تُلقي بثقل روحك على البياض المعذب). ويصف نزار عوني اللبدي مخاض قصيدته، منذ بدايتها إلى ولادتها ففي البداية كانت (تأوي) إليه، ثم (تنفض) عنه، فوصل إلى مرحلة اجتمعت فيها الحالتان (تأفض⁽¹⁾) ففي البداية تسقط في خاطره فكرة القصيدة فيعد أبياتها بيتاً بيتاً (يتساقط في خاطري الشعر، من غيمة الرّوح قطرةً، قطرةً) ثم يغيب الشاعر عن الحضور (أنشق عن جسدي) إلى التواجد داخله؛ ليلتحم مع القصيدة (أستحم بفيض الخواطر، تعيد صياغة روحي)، إن عملية التخلق الشعري تستدعي لغة الشعر التي غالباً ما تتسم بالاستغراق في التهويم والخيال والولوج في عوالم خيالية؛ لتثير مكامن الإحساس، وتعبّر عن خلجات النفوس وما يخامر القلوب من مشاعر ونبضات⁽²⁾، وتظل عملية المخاض بين المجيء والرّواح تماماً كالصّياد والطّيور (تأوي إليه الطيور، وتنفض عنه، وتأوي إليه، وتنفض عنه، وتأوي، وتنفض، وتأوي، تنفض) وبعد اكتهاها يرتبها الشاعر داخله (أي يقولها بسريّة داخله) ثم تخرج كالسيل دون توقف (فلا أنفصل)⁽³⁾:

يَسْقَاطُ فِي خَاطِرِي الشُّعْرُ... مِنْ غِيْمَةِ الرُّوحِ فِي أَفْقِهَا
المُشْتَهَى.. قَطْرَةً.. قَطْرَةً...
أَسْتَحِمُّ بِفَيْضِ الخَوَاطِرِ.. أَنَشِقُّ عَنِ جَسَدِي.. (أَقْتَرِبُ)...
حِينَ يَغْزِلُنِي التَّوَقُّ أُغْنِيَةَ أُسْتَحِيلُ فضاءً
مِنَ الأَسْئَلَةِ... (أَنْتَشِرُ)... إِذِ تَشْتَهِينِي القَصِيدَةَ... أَنِّي أُصَارِعُ
مَوْجَ الرِّمَانِ.. (أَبْتَدَأُ)

(1) كلمة (تأفض) جاءت مركبة تركيباً مزجياً من (تأوي+ تنفض).

(2) انظر: شيرازاد (خليل)، مخاض الشعر، قراءة موضوعية في تخلق التجارب الإبداعية عند الشعراء القدامى والمحدثين، ص 299.

(3) نزار عوني اللبدي ولد في الكرك-الحسينية عام 1951م، من إصدارته «كلمات من قاموس ما»، و« ذات الأبواب»، و« وهج السنديان» انظر: مجموعة مؤلفين، الشعر في الأردن، نصوص ودراسات، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة الشفيق، عمان، ط1، 2013م، ص 493-495.

غَارِقًا فِي خَلَائِيَا الثَّوَانِي... سَأْمَنُحُ أُغْنِيَتِي لِلتَّدَاعِي... أَعْلَمُ أَنَّ
الْقَصَائِدَ حِينَ تَجِيءُ، تَدْمِرُ فِيَّ

أَتَسَاقِي... تُعِيدُ صِيَاغَةَ رُوحِي؛ لِأَجْلِ انبِهَارِ يُضِيءُ سَرَادِيبَ
رُوحِي... سَأَلَسُ بِذَرَّةٍ هَذَا التَّنَامِي الْعَجِيب... وَأَدْرِكُ سِرَّ
اِكْتِمَالِي... أَنَا السَّنْدِيَانُ الْمُقِيمُ عَلَى حَافَةِ الْكُونِ... تَأْوِي إِلَيْهِ
الطُّيُورُ...

وَتَنْفَضُّ عَنْهُ... وَتَأْوِي إِلَيْهِ... وَتَنْفَضُّ عَنْهُ... وَتَأْوِي...
وَتَنْفَضُّ... تَأْوِي... تَنْفَضُّ... تَأْوِي...

تَنْفَضُّ... (تَأْفَضُّ)... رَتَّمْ عَجِيبٌ... يُسَلِّسُ رُوحِي... فَلَا
أَنْفِصَلُ...

أطلق اللبدي على كل مرحلة من مراحل العملية الشعرية وصفاً، فكانت على التسلسل [اقترب)، (انتشر)، (أبتدأ)، (تأفض)] وفصل ما يحدث في كل مرحلة، فالقصيدة لديه تظل مولوداً خاماً، وعندئذ تبدأ ولادتها الإبداعية بعد ولادتها الطبيعية: حين يتناولها الشاعر، ويصقلها ويقدمها بحلتها النهائية.

ويبين جزاء المصاروة مدى صعوبة عملية تخلق النص، وما يرافقها من ألم للشاعر الذي يحتضن الجنين حتى تحين ولادته، حيث تظهر الأعراض التالية عليه ومنها الهذيان (بأنك تهذي)، وتغيب عن الوعي (تشرب خمراً)، ثم الإشباع الواقعي الذي يشعرك بالتعالى الإنساني (تسمو فوق القيود) وبعد هذا الامتلاء العاطفي والفكري يشعر الشاعر أن حروف القصيدة لا تطيعه وتتغالى في المجيء، وهو على وشك الكتابة⁽¹⁾:

إِذَا مَا شَعَرْتَ بِأَنَّكَ تَهْذِي وَأَحْسَسْتَ أَنَّكَ تَشْرَبُ خَمْراً

(1) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

وَتَسْمُو بِنَفْسِكَ فَوْقَ الْقِيُودِ وَتَكَرُّهُ سَجْنًا وَتَمَقَّتْ أَسْرًا
وَأَنَّكَ تَصْرُخُ دُونَ مُجِيبٍ وَتَحْمَلُ فَوْقَ ذِرَاعِكَ إِصْرًا
وَلَيْسَتْ تُطِيعُكَ هَذِي الْحُرُوفُ فَاعْلَمْ بِأَنَّكَ تَكْتَبُ شِعْرًا

وعبر المصاروة عن صدقه في تجربته الشعريّة، والمراد بالصدق هنا هو الصدق الفني الذي يكون فيه الشاعر صادق الشّعور والانفعال بتجربته، وأن يعبر عما يجده فعلاً في نفسه، ويؤمن به، فلا تزييف، ولا تقليد لغيره⁽¹⁾، وهذا الصدق يكسب الشعر قيمته الأدبيّة والجماليّة، كما عبر المصاروة عن فكره، وعمق نظرتة إلى الواقع من حوله (تسمو فوق القيود، تكره السجن وتمقت الأسر)، إن التجربة الشعريّة المستمدة من تجربة الحياة تنبع من خلال (مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبيّة التي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، سروراً وحزناً وخشية أو اطمئناناً)⁽²⁾، وبالتالي فإنها - أي التجربة الشعريّة - بما تحملها من (قيمة نفسيّة وحدسيّة شاملة ومستقلة بذاتها)⁽³⁾ تتجلى في اللغة الشعريّة المعبرة عن جوهر هذه القيمة، واللغة الشعريّة في نشاطها الجمالي الخلاق هي التي تؤسس الفعاليّة الشعريّة في شكلها النهائي، ويقول صيام المواجهة إن (الشعر أجمله... ما كان من ألم)⁽⁴⁾، ويصف في قصيدته (صرخة قافية) كيف تولد كلمات القصيدة من (رحم الشقاء)، ثم يشكو (غربة في روحه) وهو يلهث ساعياً لانتخاب درر المعاني حتى تخرج قصيدته متميزة، لا قصيدة شوهاء غير مكتملة⁽⁵⁾:

(1) انظر: عقل (أحمد)، قراءة حول التجربة الشعريّة في النقد العربي الحديث، مجلة DOĞUARAŞTIRMALARI، ع2، 2019م، ص 19-20.

(2) الصفار (ابتسام)، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ط 2010، م1، ص 59

(3) دي سوسير (فردينان)، علم اللغة العام، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، دار الكتب للطباعة، الموصل، 1988م، ص 12.

(4) المواجهة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 17.

(5) المواجهة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 62.

يَهْبُ الْكَلَامَ مُعْتَقًا مِنْ نَزْفِهِ وَلَكُمْ تَقَاطَرٌ بَلَسًا فِي مُرِّهِ
يَسْتَلُّ مِنْ رَحِمِ الشَّقَاءِ غِنَاءَهُ وَيَدُّكَ حَصْنَ الْمُظْلَمَاتِ بَفَجْرِهِ
قَدْ بَاتَ يَشْكُو غُرْبَةً فِي رُوحِهِ أَذْكَى لَظَاهَا الزَّاهِدُونَ بَدْرَهُ

إن هذا الحديث رغم ما فيه من صيغ بلاغية تقليدية، إلا أنه - كما يرى أرشيبالد مكليش - تقرير عن كيفية ولادة القصيدة، بل ويضم تلميحاً وإشارة إلى ماهية القصيدة - أي كيف يكون حالها لو تفجرت عنها المخاض في العراء في تلك البرية التي فيها يتم وجودها، وفيها يحس كل إنسان أنه وحيد⁽¹⁾، والمواجدة يواصل الخوض في بيان ألم تجربته الشعرية حتى إن القوافي تأسره فيضحى كالسجين ويحاول الإفلات، ولكن لات حين مناص، ويذكرنا بجورج برناردشو الذي يصف عملية الإبداع بالألم⁽²⁾:

أَنَا يَا أَنْتَ تَأْسُرُنِي الْقَوَافِي فَمَنْ ذَا مُطْلَقٍ مِنْهَا سَرَاحِي
فَكَمْ حَاوَلْتُ إِفْلَاتًا وَلَكِنْ تُعَاقِرُنِي لَيْمَاتُ الْجِرَاحِي

وإذا كان الإنسان العادي غير قادر على ملمة أطراف التجربة التي خاضها، وتجميع أشلائها المبعثرة، فإن الشاعر الحاذق ينظم خرزاتها في سلك واحد، ويستخلص منها نتائجها، ويربط بينها ربطاً خفياً بما يضبط هذه العلاقات في أعماقه، ولكنها تقفز إلى القمة حين ينفجر البركان، ويتطاير شظى الأحداث المترسبة في تلك الأعماق في غير نظام كما يظهر للرائي، وإن كانت تنطلق - في حقيقتها - من الرؤية الفنية الخاصة التي كونها الشاعر من عصارة اتصالاته واحتكاكاته، ومن خلال تناقضه عما يحيط به⁽³⁾، وأن التجربة الشعرية هي الصورة الكاملة التفسيرية، أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر

(1) انظر: مكليش (أرشيبالد)، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الجيوسى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1966م، ص 9-10.

(2) المواجدة (صيام)، أغنيات مألحة، ص 82.

(3) انظر: قاسم (عدنان)، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية، طرابلس، ط 1، 1980م، ص 18.

من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق، بل إنه ليغذي شاعريته ويشف عن جمال الطبيعة والنفس⁽¹⁾، ولعل عاطف الفراية في قصيدته (الشاردة) توصل إلى مدى تعقيد عملية التخلق الشعري فتبرم منها (تبّ أنف القصيدة)، لأن الشاعر يعاني من ألم المحاولات التي يقوم بها لبناء قصيدته، خاصة عندما تراوغ القصيدة وتفر منه، ويسعى خلفها⁽²⁾:

تَبَّ أَنْفُ الْقَصِيدَةِ... إِيَّيَّ هَمَمْتُ بِهَا كُلَّمَا رَاوَعَنِي... وَقَالَتْ
أَخَافُ الْإِلَهَ... فَأَعْتَقْتُهَا...
رُغْمَ أَنْفِ الْخَلِيقَةِ... إِيَّيَّ أَتَمَمْتُ... وَهَمْتُ... بِهَا دُونَ مَا شَاهَدُ...
وَبِأَلْفِ دَلِيلٍ... وَاسْتَوَيْتُ عَلَى
عُودِهَا... ثَمَرًا نَاضِجًا... وَغَدَوْتُ أَنَا جَذَعَهَا وَالْغُصُونَ...
وَأُورَاقَهَا... كُلَّمَا هَبَّتِ الرِّيحُ أَوْ طَيَّرَتْ...
وَرَقًا مِنْ أَعَالِي سَنَاهَا... تَمَلَّكْتُهَا... وَارْتَفَعْتُ عَلَى سَعْفِهَا
رُطْبًا... لَيْسَ يَشْبَهُهُ شِعْرُ كُلِّ الَّذِينَ
فَنُوتَا تَحْتَ جَذَعِ الْقَصِيدَةِ أَوْ حَاوَلُوا... قَطَفَهَا... وَيَا عَجَبًا...
كُلَّمَا غَابَ عَنِّي... هَوَاءُ الْغَزَالَةِ... أَوْ رِيحُهَا... رَافَقْتُهَا الْقَصِيدَةُ
فِي نَائِبِهَا... وَجَفَفْتُ... وَأَوْهَمْتُهَا... أَنَّنِي رُغْمَ أَنْفِي طَلَقْتُهَا

إن عاطفًا بارع في تمثيل تجربته الشعريّة بصور جميلة تنبئ عن مقدرة وموهبة خصبة، يظهر من خلالها تفوقه، فجاء بالصورة التالّية (تملكتها، وارتفعت على سعفها رطبًا، ليس يشبهه شعر كل الذين فنوتوا تحت جذع القصيدة..)، وهي صورة رائعة، فالقصيدة مرتفعة

(1) هلال (محمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987م، ص 383.

(2) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 23-25.

على سعف النخلة، بينما قصائد باقي الشعراء تموت عند جذع النخلة، أضفى سردية فريدة لصورته حين زواج بين تجربته الشعريّة مع تجربة استمالة الأنتى (الغزاة) فعمقت السردية اتصال الشّعْر بالكون والإنسان. ويلح علينا طرح السؤال التّالي، وهو تساؤل مشروع عن ماهية الطّقوس التي يصنعها الشّاعر في فترة مخاض القصيدة وانبجاسها؟

ولعل أرشبيلد ماكليش يجيب عن هذا التّساؤل بقوله (يجلس الشّاعر على محور الأشياء ويتأمل سر الكون، ويغذى عواطفه وعقله على مآثر الماضي العظيمة، وإذ يتقلب مع الفصول الأربعة... وتجول في غابة الأدب، ممتدحاً تناسق الفن العظيم، رمى بالكتب بعيداً، وتناول ريشته ليعبر عن نفسه في كلمات) (1).

وعندما سُئل روستريفور هاملتون عن طقوس الكتابة، أجاب (يجدر بنا في المحلّ الأول أن نذكر هذه الحقيقة البسيطة، وهى أنه حينما نقبل على القصيدة كما نقبل على أي عمل فني يكون لكل منا وضعه السّابق الخاص به: أي حساسيته التي تختلف في نوعها عن حساسيّة غيره، وقسطه من الثّقافة، وآراؤه وموقفه من الحياة، وهذه جميعاً تختلف من فرد إلى آخر) (2).

وكان أبو نواس يقول (لا أكاد أقول شعراً جيداً حتى تكون نفسي طيبة، وأكون في بستان مونتق، وعلى حال أرتضيها... وقد قلت وأنا على غير هذه الحال أشعاراً لا أرضاها) (3)، وخليل مردم يشترط الانفراد والهدوء (4).

وقد سألت مجموعة من شعراء الكرك عن طقسهم في كتابة نصوصهم الشعريّة ومنهم

(1) مكليش (أرشبيالد)، الشّعْر والتجربة، ص 9.

(2) هاملتون (روستريفو)، الشّعْر والتأمل، ترجمة: محمد بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د.ت، ص 11.

(3) ابن منظور، أخبار أبي نواس، تاريخه، نوادره، شعره، مجونه، شرحه: محمد إبراهيم، مطبعة الاعتماد، القاهرة، مصر، 1924م، ص 55.

(4) انظر: سوييف (مصطفى)، الأسس التّفنيسية للإبداع الفني في الشّعْر، دار المعارف، مصر، 1951م، ص 213.

حكمت التوايسة فأجاب (الحقيقة أنني لا أعرف للقصيدة طقساً ما، ولا أدري لم كتبت القصيدة في هذه الليلة أو هذا اليوم، أو هذه اللحظة، تأتي فجأة، ولكنه ليست فجأة بلا سابق إنذار، أكون مسكوناً بالتيمة الأساسية للقصيدة، تكون معي في ذهني ربما أياماً أو أسابيع، وفي لحظة هدوء ما، أبدأ بالكتابة، فإذا كتبت السطر الأول كتبت القصيدة كاملة، ونزلت ككتلة إسمنتية متكاملة، فقد كتبت قصائدي الطوال في ليلة أو ليلتين، والأغلب في ليلة)، وأما ماجد المجالي فذكر (عندما يأتي الخاطر يجري التحضير لعملية صناعة هذا الخاطر، هذه العملية التي ترتبط بالقدرة على التقاط الخاطر، وتكثيف اللحظة بحيث تولد القصيدة مكتملة الأركان من حيث الخاطر والتقاطه، وملكية أدوات صناعة الخاطر)، وأجاب خالد الختاتنة (في سكون الليل أستحضر كل الأوقات الحلوة التي مررت بها، والوجوه المشرقة في حياتي عندها تحضر القصيدة بكل كبريائها). وذكر طالب الفرية أنه (ليس لي طقوس خاصة سوى أن أكون بعيداً عن الضوضاء، أمسك قلماً وورقة فلا أستطيع الحفظ، ويجب أن أكون مشبعاً بالنوم لست مثقلاً بالنعاس، وأكون قد بسطت الفكرة على هاجسي عدة مرات حتى تستوي... أحب الكتابة بغرفتي وليس في مكتب أو برية... ربما لم أكتب شيئاً في مكتب، أو برية، أو حديقة... لا أجبر نفسي على الكتابة، وقد أنقطع شهوراً ولا أكتب كلمة ريثما أستجمع معنوية الكتابة، وطاقتها وهي كثيراً ما تفر بفتور معنويتي، وأوضاع الحياة ومؤثراتها). وأما بسممة الفرية فكانت إجابتها مختلفة، فعندما سألتها انهالت قريحتها شعراً حال سؤالي لها بقولها:

فَقَطُّ الْحَبِيبِ إِذَا اسْتَرَّاحَ بِبَالِيهِ	لَا تَسْأَلِينِي عَنْ طُقُوسِ بَالِيهِ
بَعْدَ الْجَفَافِ وَيَقْتَنِي مَا حَالِيهِ	وَكَانَهُ وَحِي وَجَاءَ يُغِيثُنِي
هَذِي الَّتِي مَا نَلْتُ مِنْهَا مَا لِيهِ	هُوَ طُقُوسُ شِعْرِي يَا سَمَّاحُ وَدَنِيَّتِي
عِنْدَ السُّؤَالِ لِتَعْذُرِي تَرِحَالِيهِ	هُوَ دَمْعَةٌ رَقْرَاقَةٌ وَتَقَاطَرَتْ
إِنَّ الشُّعُورَ يَفِيضُ دَهْمًا لَا نِيَةَ	وَدَعِيَ الطُّقُوسَ لِنَاطِمٍ أَوْ مُدَّعٍ
أَوْ عَنْ طُقُوسٍ سَوْفَ تَأْتِي خَالِيهِ	لَا تَسْأَلِي الْمَذْبُوحَ عَنْ طُقُوسِ مَضَى

هَلْ تَعَلَّمِينَ بَانَ طَقْسًا قَدْ أَتَى عِنْدَ السُّؤَالِ وَذَاكَ مَا يَجْرِي لِيهِ

ذَكَرْتَنِي بِسَمَةِ الْفَرَايَةِ بِنَازِكِ الْمَلَائِكَةِ الَّتِي تَحَدَّثُ عَنْ فَجَائِيَّةِ الْعَمَلِيَّةِ الشَّعْرِيَّةِ بِقَوْلِهَا (فِي أَحْيَانٍ كَثِيرَةٍ يَدَاهِمْنِي مَوْضُوعُ الْقَصِيدَةِ مَدَاهِمَةٌ مَنْدَفَعَةٌ، يَأْخُذْنِي عَلَى حِينِ غَرَةٍ... إِذْ ذَاكَ تَنْبَعُثُ فِي ذَهْنِي فِكْرَةَ قَصِيدَةٍ)⁽¹⁾، فَإِذَا أَرَادَ الشُّعْرَاءُ أَنْ يُؤَبِّدُوا قَصِيدَةً، فَلِكُلِّ شَاعِرٍ طَقْسُهُ الْخَاصُّ بِهِ؛ لِأَنَّ الشُّعْرَ (مَعَانَاةَ رُوحِيَّةِ مَوْصُولَةٍ، يَصْحَبُ فِيهَا الشَّاعِرُ ذَاتَهُ، وَيَعِيشُ مَتَفَتِّحَ النَّفْسِ بِحَيْثُ يَنْبُضُ قَلْبُهُ مَعَ الطَّبِيعَةِ وَالْحَيَاةِ بِكُلِّ مَا فِيهَا مِنْ عَمَقٍ وَمَعْنَى)⁽²⁾، وَنُصِلَ إِلَى أَنَّ الشَّاعِرَ يَجِبُ أَنْ يُخْرِجَ بِعَمَلِهِ فِي صُورَةٍ مَتَعَمَّدَةٍ، لَا يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ مَجْرَدَ انْعِكَاسٍ فَطْرِيٍّ، أَوْ غَرِيْزِيٍّ لِلانْفِعَالِ⁽³⁾.

وَيَبْدُو أَنَّ هُنَاكَ عَوَامِلَ خَارِجِيَّةٍ يَصْطَنَعُهَا الشَّاعِرُ بِالإِضَافَةِ إِلَى الْمَوْهَبَةِ الشَّعْرِيَّةِ، وَهَذِهِ الْحَوَافِزُ تَهَيِّئُ جَوْاً مَنَاسِباً لِحُلُولِ اللَّحْظَةِ الْمُبْتَغَاةِ الَّتِي تُعَدُّ الشَّاعِرُ نَفْسِيًّا لِقَوْلِ الشُّعْرِ، وَمِنْهَا شَرْبُ الْخَمْرِ، وَتَعْرِفُ قَدِيمًا أَنَّهَا شَرَابُ الْآلِهَةِ، وَرَبْمَا لِهَذَا شَبِهَتْ بِدَمِ الْغَزَالِ ذَلِكَ الْحَيَوَانَ الْمَقْدَسَ، ثُمَّ كَانَ شَرْبُ الشُّعْرَاءِ لَهَا وَالتَّغْنِي بِهَا نَوْعًا مِنَ التَّبَرُّكِ؛ كَمَا تَمْدَهُمْ بِقُوَى غِيْبِيَّةٍ كَالْقُدْرَةِ عَلَى نَظْمِ الشُّعْرِ⁽⁴⁾، خَاصَّةً أَنَّ بَعْضَ الشُّعْرَاءِ كَانَ يَرْبِطُ بَيْنَ شَرْبِ الْخَمْرِ وَالْإِبْدَاعِ، وَقَدْ ذَكَرَ ابْنُ قَتِيْبَةَ شَرْبَ الْخَمْرِ ضَمَّنَ حَوَافِزَ الْإِبْدَاعِ (وَلِلشُّعْرِ دَوَاعٍ تَحْتِ الْبَطِيءِ، وَتَبْعَثُ الْمَتَكَلِّفَ مِنْهَا الشَّرَابَ)⁽⁵⁾، وَحِينَ سَأَلَ أَبُو نَوَاسٍ عَنْ عَمَلِهِ حِينَ يَرِيدُ الشُّعْرَ أَجَابَ إِنِّي (أَشْرَبُ حَتَّى إِذَا كُنْتُ أَطِيبُ مَا أَكُونُ نَفْسًا بَيْنَ الصَّاحِي وَالسَّكَرَانِ، صَنَعْتُ وَقَدْ دَاخَلْنِي

(1) انظر: فرج (نبيل)، مملكة الشعراء، مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، 1988م، ص 188.

(2) الملائكة (نازك)، سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص 107.

(3) انظر: زكي (أحمد)، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1980م، ص 122.

(4) انظر: حسن (محمد)، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، 2004م، ص 106.

(5) ابن قتيبة (عبد الله)، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1950م، ط1، ص 16.

النشاط، وهزنتي الأريحية⁽¹⁾، والسؤال المشروع هنا: هل كان شرب الخمر طقس عند شعراء الكرك لكي يؤبدوا قصائدهم؟

ربط الشعراء قديماً وحديثاً الخمر بالإبداع، ولم يكن الدين والعرف الاجتماعي ليمنع بعض الشعراء من التصريح بذلك، ولكننا لا نلاحظ هذا عند شعراء الكرك ما خلا الشعراء المسيحيين؛ وربما يكون مرد ذلك إلى التعاليم الدينية الإسلامية، والعادات الاجتماعية، وأما الشعراء المسيحيون، فقد ربطوا بين الخمر والإبداع بأريحية، فنزبه القسوس يرى أن الخمر يشحذ قريحته، إذا ارتبط بالمحجوبة (وتصير الأحرف شلالاً)⁽²⁾:

صَبِي مِنْ كَأْسِكَ وَاسْقِنِي	فَلْكَأْسِكَ سِخْرٍ يُغْرِي
وَالْخَمْرُكَ طَعْمٌ مُخْتَلَفٌ	يُسْكِرُنِي لَكُنْ يُجْنِي
فَيَرْقُ الشُّعْرُ عَلَى شَفْتِي	فَكَأَنَّكَ قُرْبِي تَمْلِينِي
وَتَصِيرُ الْأَحْرَفُ شَلَالاً	يَتَدَفَّقُ فِي لَيْلِ سُكُونِي

ويذكرنا نزيه بأبي العتاهية الذي يقول (ما هو إلا أن أضع قنيتي بين يدي، حتى أقول ما شئت)⁽³⁾، ويؤمن سلطان القسوس بضرورة شرب الخمر، كأحد حوافز الإبداع، خاصة حين يتزامن مع المحجوبة⁽⁴⁾:

اسْقِنِي الْكِاسَ التِّي تُلْهَبُ وَحَيَّ الشُّعْرَاءِ

وأما نجيب القسوس، فقد كان إلى جانب الخمر محفزات أخرى يستدعي بها قريحته الشعرية، ومنها الخلوة، والطبيعة الجميلة فقد تحقق للشاعر في هذا المجلس مقولة

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص207.

(2) القسوس (نزيه)، أغنيات للحب والوطن، المؤسسة العربية، بيروت، ودار الفارس، عمان، ط1، 2000م، ص25-27.

(3) المرزباني (محمد)، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965م، ص397.

(4) القسوس (سلطان)، الصمت والرؤيا، شعر، فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص19-20.

الأصمعي (ما استدعى شارد، بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي) (1)، بالإضافة إلى الغناء، وعرف عن نجيب صوته الجميل (فهاج الرّوض نشواناً لألحاني وأشعاري)، والعرب تقول: (مقود الشعر الغناء به) (2)، والقريحة التي تفيض بالغناء تحتاج إلى العشق بالضرورة، فنادى محبوبته (تعالى قد صفا الكأس، وتعالى قد هذا الرّوض، تعالي رددى لحنى) (3):

وَعَيْنُ الْبَدْرِ تَرَعَانِي	وَعَالِي قَدْ صَفَا الْكَأْسُ
سَوَى تَرْدِيدِ الْخَانِي	تَعَالِي قَدْ هَدَا الرَّوْضُ
إِلَّا عَيْنَ وَهَانَ	وَقَدْ نَامَتْ عُيُونُ النَّاسِ
فَقَدْ أَبْقَطْتُ قَيْثَارِي	تَعَالِي رَدْدِي لِحْنِي
لِالْحَانِي وَأَشْعَارِي	فَهَاجَ الرَّوْضُ نَشْوَانًا
أَكْوَابًا وَأَفْدَا حَا	شَرِبْتُ الْخَمْرَ نَحَبَ الْحُسْنِ
بَعَثْتُ الشُّعْرَ فَوَاحَا	عَلَى آثَارِ مَاضِينَا

ومن دوافع الإبداع الشعري كذلك المرأة التي تعد مصدرًا للخصب، والتناسل، والأمومة، كما تعدّ محور اهتمام الشعراء التي وصفوها على مر العصور بأحلى وأجمل النسيب، وقد كانت صورتها واضحة المعالم بشعر الغزل - الأموي على الخصوص - باعتباره عصر الغزل الذهبي، والإبداع الشعري حول المرأة بما أنه يشكّل الإرهاصات الأولى لبناء معمار الشخصية الأنثوية التي امتلك فيها الرجل الشاعر أولاً والسارد ثانياً هوية المؤنث وأخرجها من حدود أبعادها الجنسية، وسواء كان هذا الشعر حقيقة، أو

(1) الفيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط 1، 1988م، ص 120.

(1) انظر: كريم (فوزي)، شحد القريحة، تاريخ النشر: 30/10/2016م،، aljarida.com/ تاريخ الاسترجاع: 2/10/2020م.

(3) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص 61.

تجربة مُتخيلة فما زالت المرأة مُلهمة للأدباء والشُّعراء⁽¹⁾، وقد كانت المرأة من مصادر دوافع عاطف الفراية للإبداع فهي التي ساعدت على استدراج قصيدته، بل أغرته بتأنيث عناوين دواوينه (أنثى الغياب، وأنثى الفواكه الغامضة)، وقد اعترف الشاعر أن الأنثى تستحق قصائده كلها (سأقول إنك تستحقين القصائد كلها) وأنها الباعثة لها (سأقول إنك ربة الشعر التي بعثت قصائدي الجديدة كلها) فإذا حضرت الأنثى حضر الشعر معها (والمرأة إن تأت، يأتي الشعر، مذ أقبلت نحوي، أتى معها الغناء إلى الحناجر)⁽²⁾:

سَأَقُولُ إِنَّكَ تَسْتَحِقِّينَ الْقَصَائِدَ... كُلَّهَا... سَأَقُولُ إِنَّكَ رَبَّةُ
الشُّعْرِ الَّتِي... بَعَثْتَ قَصَائِدِي
الجَدِيدَةَ كُلَّهَا.. وَالْمَرْأَةَ الْمَخْفِيَةَ الْأَلْوَانَ... وَالْمَخْبُوءَ عِطْرِكَ فِي
قَصَائِدِي الْقَدِيمَةِ... كُلَّهَا
وَالْمَرْأَةَ ال... إِنْ تَأَتْ... يَأْتِي الشُّعْرُ... فِي أَحْلَى مَرَاجِبِهِ.. وَيَأْتِي
الْبَحْرُ يَرْكَعُ فِي السَّوَاخِلِ
كُلَّهَا.. وَالْمَرْأَةَ ال... مُذْ أَقْبَلْتُ نَحْوِي... أَتَى مَعَهَا الْغِنَاءُ إِلَى
الْحَنَاجِرِ... كُلَّهَا

وأما خالد الختاتنة، فيعترف أن المرأة هي وحي شعره؛ لأنها تسري بشريانه، فيصطبغ بالأنوثة⁽³⁾:

تَسْرِي بِشْرِيَانَ أَشْعَارِي مَفَاتِنَهَا
إِنْ كَانَ سَحْرُكَ يُغْرِبُنِي وَيَأْخُذُنِي
شَوْقًا إِلَيْكَ احْتَرَفْتُ الشُّعْرَ مِنْ زَمَنِ
فَكُلُّهُ صُورٌ مِنْهَا وَإِمْلَاءُ
فَإِنَّ فَكْرَكَ لِلْإِلْهَامِ إِغْرَاءُ
يَا وَحْيِي شِعْرِي فَإِنَّ الشُّعْرَ إِجْمَاعُ

(1) انظر: إدريس (عبد التور)، رحلة المؤنث في وجدان الشعر العربي، [/https://meo.news](https://meo.news) بتاريخ: 2006/2/3م، تاريخ الاسترجاع: 2020/10/2م.

(2) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 77-79.

(3) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 116-117.

وسيختص الفصل الثالث بدراسة صورة المرأة، وسيكون من بين الصور دراسة صورة المرأة الملهمة للشاعر، وسيكون هناك مزيد من التفصيل. وتأسيساً على ما سبق، فإن عوامل الإبداع الشعري قد تكون سبباً في معاناة الشاعر وهو يكابد التجربة الشعريّة، فهو يكابد نوعاً من العذاب يحاول أن يتخلص منه، كما يتخلص الجسد السليم من جرثومة ضارة⁽¹⁾، وقد عبّر الشعراء عن بعض مكابدهم، فوصف إدريس بن أبي حفصة معاناته بقضم الحجر (قول الشعر أشد من قضم الحجاره على من يعلمه)⁽²⁾، كما أن النصّ الشعري استطاع أن يصف وجوده وتخلقه، مما يشعر القارئ بعظمته، وقد عبّر عاطف عن تجربة الشاعر الشعريّة التي تؤرخ للحياة الوجدانيّة، والثقافيّة، كما تعبر عن جدله الداخلي، ورؤيته للحياة والعالم⁽³⁾:

عَلَّمْتِكِ الْأَعَانِي... أَنْ تَهَيِّمِ بِكُلِّ الْقُرَى... ثُمَّ تَغْسِلُ جُدْرَانَهَا...
مِنْ غُبَارِ الْأَصَابِعِ... أَوْ كُلَّمَا سَالَ دَمْعٌ عَلَى حَائِطٍ مَائِلٍ... قُمْتَ
عَدْلَتُهُ... وَأَنْشَيْتِ... وَهِيَ تُغْرِى بِكَ الْوَرْدَ وَالْيَاسَمِينَ... وَهِيَ
أَنْتَ

تَعَشَّقُ كُلَّ النِّسَاءِ بِوَاحِدَةٍ.. أَلَا أَاهِ يَا شَاعِرًا... أَيْنَمَا بَثَّتِ الرِّيحُ
إِعْصَارَهَا.. كُنْتَ فِي وَجْهِهَا وَأَقْفًا... مَا أَنْحَنَيْتِ

نبه عاطف إلى بعض ما يحتاجه الشاعر من أدوات؛ لتشكيل نصّه الشعري وإبداعه تعود بنا إلى العسكري (إذا أردت أن تصنع كلاماً، فاخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتبعك تطلبها)⁽⁴⁾، فالخوافز

(1) انظر: برتليمي (جان)، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 100-101.

(2) الصفار (ابتسام)، حلاوي (ناصر)، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، ط2، 1999م، ص 180

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 27-28.

(4) العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص 151.

التي تثير الإبداع أو الإشراق هي كل ما اختزنه المبدع في اللاوعي من صور وأفكار، ولا بد من بيئة صالحة تحتضن هذه الصور حتى تنمو وتستطيع الظهور، وبدأ حكمت النوايسة بالسؤال حول الدوافع التي تثير الإبداع عنده⁽¹⁾:

سَأَلْتُ فَرَاشَةَ شِعْرِي لِمَاذَا لَا يَأْتِي الشَّعْرُ عِنْدَمَا أُرِيدُهُ؟

ثم أكمل أسئلة مشروعة تتيح الفرصة للشعر (ما الذي يثير والذي لا يثير لكي يكتب الشاعر القصيدة؟)، فلا بد من حافز لاكتمال الفكرة، وإلا ستتلاشى، ويبدو أنه يمكنه ويتنظر إلى أن تنهياً القصيدة من جديد (ما يجعلني أفرش لها كل ليلة، وأنتظر)، ويقترّب من وصايا بشر بن المعتمر (وإن لم تسمح لك الطّباع في أول وهلة... فلا تعجل ولا تضجر... وعاود عند نشاطك، وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمؤاتاة)⁽²⁾، ومن الممكن أن تكون نقطة البداية الحقيقية لتوتر الشاعر في منتصف المسافة بين مرحلتي التهيؤ والاختيار، حيث يبلغ التوتر ذروته، بعد أن تتزيا بجماليات الشكل الشعري⁽³⁾، ويتطلب عندئذ تفرغ شحنته الانفعالية⁽⁴⁾:

مَا الَّذِي يُثِيرُ لِكِي يَكْتُبُ الشَّاعِرُ الْقَصِيدَةَ؟... سُؤَالَ قَدِيمٍ...
 مَا الَّذِي لَا يُثِيرُ لِكِي يَبْدَأُ الشَّاعِرُ الْقَصِيدَةَ؟ سُؤَالَ مُتَجَدِّدٍ...
 تُعَانِدُنِي الْقَصِيدَةُ وَتَشْرُدُ مِثْلَ رَفِيقٍ نَزِقٍ... وَصَاحِبَةٍ خَائِفَةٍ...
 خُنْتَهَا،
 أَعْتَرَفُ بِأَنِّي خُنْتَهَا، الْقَصِيدَةَ، لَكِنِّي فِي دَفَاتِرِ الْعِشْرَةِ الْقَدِيمَةِ...
 مَا يَجْعَلُنِي أَفْرَشُ لَهَا كُلَّ لَيْلَةٍ... وَأَنْتَظِرُ

- (1) النوايسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1994م، ص 5.
 (2) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998م، ج2، ص138.
 (3) انظر: موافي (عبد العزيز)، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2010م، ص55.
 (4) النوايسة (حكمت)، ديوان المسلة النبطية الأخيرة، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2008م، ص136-137.

فصحيح أن الشاعر في حاجة الى شرارة (قد تكون حبيته، فعلاً، أو أي مصدر آخر) لكن الشرارة وحدها تبقى عقيمة، إن لم تُفَجِّر في الشاعر بركاناً من العواطف يترجمها في القصيدة مضموناً للحظة الشرارة، وشكلاً لمكانة الشاعر، فالقصيدة شغلٌ حقيقي، من نوع الشغل المضمني الذي كم يتمنى خلاله الشاعر أحياناً كثيرةً (وهو يلدُ القصيدة) لو كان رجلاً عادياً، لا همَّ إبداعاً له، ولا يلاحقه ضنى الشعر كشرارة البركان، ولكنه يحتاج الى أدوات إشعال هذا البركان، فيكون مصدر الإلهام هو نفسه الطريق إلى الإبداع المغاير، وعندها يهنأ الشاعر بنعمة الاكتمال⁽¹⁾، وعبر عنها عاطف الفراية بالمعجزة في قوله⁽²⁾:

وَأَنَا أَحْتَاَجُ لِمُعْجَزَةٍ... كَيْ أَكْتُبَ شِعْرًا مَفْتُوحَ الشَّيْنِ...
مُحْتَاَجٌ... لِامْرَأَةٍ تَسْكُبُ فِتْنَتَهَا فِي جَسَدِي
تُجْلِسُنِي قُرْبَ الْمَدْفَأَةِ... لِتُطْفِئَ بَرْدَ الْأَرْضِ صِفَةِ اللَّيْلِ

أحياناً يضطر الشاعر أن يخلق الدوافع (الجو المناسب) لقول الشعر، وهذا ما يفعله - في رأيي - شعراء المناسبات، فقد يفجأ الشاعر بمناسبة لا يستعد لها فيضطر إلى خلق هذا الجو لحلول اللحظة المبتغاة التي تعد الشاعر نفسياً لقول الشعر، وربما هذا ما حدث مع إبراهيم المبيضين الذي استغرب إباء قريحته في أن تجود بقصيدة يمدح بها جلالة الملك الحسين المفدى، الذي زار الكرك، ولعل السبب يعود لعدم علمه بقدم الملك الراحل فحاول أن يقدم لقصيدته بحديثه عن حالته الشعرية والانطلاق منها لمدح جلالة الملك⁽³⁾:

دَعَوْتُ الشُّعْرَ فَاسْتَعَصَى مَلِيَا وَلَمْ يَكُ قَبْلَ ذَلِكَ لِي عَصِيَا
فَقُلْتُ لَهُ أَتَحْذِلُنِي وَتَجْفُو صَدِيقًا فِي الْمَوَاقِفِ أَلْمَعِيَا

(1) انظر: شواهنة (إبراهيم)، مصادر الإلهام الشعري لدى الشاعر، تاريخ النشر: 2016/1/27، / pulpit. alwatanvoice.com/articles تاريخ الاسترجاع: 2020/3/4م.

(2) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 180-181.

(3) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين، حياته وشعره، جمعية المكتبات الأردنية، عمان، الأردن، 1987م، ص 215.

أَرْوْمُ أَصُوغٌ لِلْمَلِكِ الْمُدَيِّ وَسَامًا مِنْ حَلَى شِعْرِي سَنِيًّا
فَلْبَانِي وَأَسْعَفَنِي سَرِيعًا وَيَسَّرَ لِي الْقَوَائِي وَالرَّوِيًّا

فكما أن هناك دوافع تحفز القريحة الشعرية، يوجد دوافع أخرى تثبط القريحة وتؤخرها، وهذه الدوافع هي وراء جودة النص، وبساطته، فالنص الشعري السابق لا تكاد الصورة الشعرية فيه تخرج عن لغة الصفر، وتتسم بالوضوح والبساطة غالباً، ومن هنا (تصبح مسألة الإبداع الفني إشكالية فكرية؛ لأنها خاضعة لتحويلات الفرد الفكرية، وتقلباته النفسية، تلك التحويلات التي تشبك في علاقات وقتية وبيئية، الأمر الذي يجعلها قابلة للتغير يوماً عن يوم، فتتنوع الرؤى تبعاً لهذا التعدد والتغير)⁽¹⁾.

ومن الملاحظ أن عدة عوامل تساهم في تشكيل النص الشعري لدى شعراء الكرك، ولكن تبقى المهوبة الشعرية هي الأساس الذي يمتحن هذه العوامل، ويساهم بنجاحها أو فشلها، ويساهم المتلقي الجيد في تقييم هذه التجربة، وستتناول طرح التجربة الشعرية عند شعراء الكرك من حيث يُسر العملية الشعرية واستهلالها ومطابقتها للشاعر، أو من خلال تعسرهما، ومغالاتها واضطرابها من خلال المحاور التالية:

المحور الأول: عسر المخاض الشعري (ظاهرة الإجمال)

من المعروف أن الشعر فن يستعصي على الناس قوله، وانفردت به نخبة امتلكت المهوبة لتستطيع نظمه، وتفاضلت هذه النخبة في التفرد والتميز، وأدرك الشعراء صعوبة هذا الفن، وحاجته إلى المعاناة، والتثقيف، دون خجل أو تخرج من مراجعة المرة بعد المرة، وهذا الخطيئة وهو الفحل يعترف بها للشعر من صعوبة يقول⁽²⁾:

فَالشُّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلَّمُهُ... إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ

(1) لخضر (العراي)، الإبداع الخرافي عند العرب، مجلة فكر، ع 84، 2006م، [aljabriabed.net /index1.htm](http://aljabriabed.net/index1.htm)، تاريخ الاسترجاع: 5/3/2020م.

(2) الخطيئة (جرول)، ديوان الخطيئة، تحقيق: نعيان محمد، مكتبة الخانجي، ط 1، 1987م، ص 291.

زَلْتُ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمَهُ... وَالشُّعْرُ لَا يَسْتَطِيعُهُ مَنْ يَظْلَمُهُ..
يُرِيدُ أَنْ يَعْرِبَهُ فَيَعْجَمَهُ

وأشار جهاد المجالي⁽¹⁾ إلى مصطلح الإجمال في الشعر، ويعني الانقطاع عن مداومة نشاط ما اعتاد المرء على مزاولته، وأجبل بمعنى صعب عليه القول، كأنه انتهى إلى جبل منه، ويتصل به مصطلح الرّج، فيقال أرتج عليه أي استغلق باب القول عليه، وهذه المصطلحات التّقديّة تطلق على الشعراء عندما يمرون بمحنة تحول بينهم وبين الإبداع، سواء عند مباشرة نظم القصيدة، أو خلال نظمها، وقد أشار إليها الناقد ابن قتيبة بقوله (وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريشه... ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غداء، أو خاطر غم)⁽²⁾.

وتذكر المصادر أن البحري أجبل عشر سنين فما كان يستطيع أن يقول بيتاً، فعاوده القول بعد ذلك بغزارة⁽³⁾، فالشعر حسب ستوفر (كله معقد، وتعقيده على درجات، والقصيدة ليست أكثر من محاولة تبلور مثالي لتجربة ما، تمثل من حيث الكيف حياة مضمّنية شاقّة، وتتطلب من حيث الكم سنوات من التّفكير والاستعداد والمران)⁽⁴⁾، وقد عبر عن ذلك جزاء المصاروة عندما أشار أن بعض القصائد قد يقرضها الشاعر بيسر وسهولة واستحضار للقريجة، وقد يجبل الشاعر عن بيت واحد فلا يأتي⁽⁵⁾:

بعضُ القصائدِ قد تأتي على عَجَلٍ وبيتُ شعرٍ هَرَمْنَا فِيهِ مَا اكْتَمَلَا

نشأ الشعر كشكل متميز بأعلى حدود التّمييز من اللغة العاديّة، فالعمل الشعري مكثّف

(1) انظر: المجالي (جهاد)، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص 195.

(2) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 86-87.

(3) المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص 299.

(4) Donald Stauffer: The Nature of Poetry p. 155-158.

(5) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

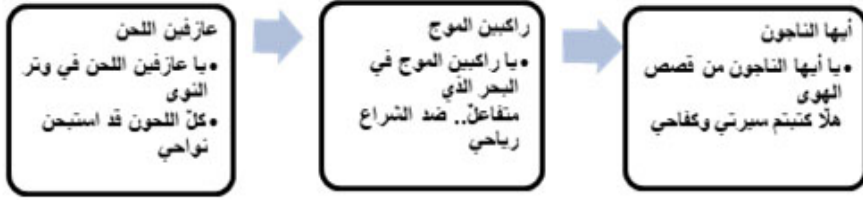
قوي لتقوييات اجتماعية غير معبر عنها، وكل كلمة منه مشحونة بها⁽¹⁾، وتصف لنا بسمة الفراية لحظات تخلق القصيدة لديها، وهي تعاني عن لحظات الصراع النفسي والمعاناة والجهد، وحملت قصيدة اسم (الجراح الرّاعفات) لتكون بوابة عملية التخلق⁽²⁾:

جَثْمْتُ عَلَى صَدْرِي وَمَقْصَلَةُ النَّوَى	فِي سَاعِدَيْهَا تَسْتَدِلُّ جَنَاحِي
هَذِي الْوُرُودُ الْيَابِسَاتُ بِفِكْرَتِي	الْكَاتِمَاتُ الصَّوْتِ عِنْدَ صُرَاحِي
مَا أَثْمَرْتُ شَفْتِي بِبُوحِ بِاسِمِ	مُنْذُ أَتَشْنَى حَرْفِي عَنِ الْإِفْصَاحِ
يَا أَيُّهَا النَّاجُونَ مِنْ قِصَصِ الْهُوَى	هَلَّا كَتَبْتُمْ سِرِّي وَكِفَاحِي
يَا رَاكِبِينَ الْمَوْجِ فِي الْبَحْرِ الَّذِي	مُتَّفَاعِلٌ.. ضِدَّ الشَّرَاحِ رِيَاحِي
يَا عَازِفِينَ اللَّحْنِ فِي وَتْرِ النَّوَى	كُلُّ اللَّحُونِ قَدْ اسْتَبَحَنَ نُوَاحِي
رُدُّوَا عَلَيَّ قِصَائِدِي وَمَرَاجِي	إِنِّي خُلِقْتُ لِتَسْتَكِينِ رِمَاحِي
فِي الْقَبْرِ أَجْتُ أَوْ سَتَجْتُ جُثَّتِي	فَالرُّوحُ قَدْ صَعَدَتْ مَعَ الْأُرُوحِ

إن الشاعرة تستنزف كل قواها الإبداعية لتخرج قصيدة تعبر عن حجم حزنها على أخيها عاطف الفراية، ولكن القريحة تصدّ، وتجبف الفكرة (هذي الورود اليابسات بفكرتي)، والحرف يصعر خده عنها بالانثناء (ما أثمرت شفتي ببوح باسم، منذ انشنى حرفي عن الإفصاح)، وعندما وصلت الشاعرة إلى هذه الحالة من الضيق تنادي الشعراء الذين جادت قرائحهم بالشعر؛ ليسعفوها (يا أيها الناجون من قصص الهوى، يا راكبين الموج في البحر الذي، يا عازفين اللحن في وتر النوى) وتكون النتيجة إيجاد قصيدتها التائهة منها في لحظات التخلق الإبداعي (ردّوا عليّ قصائدي ومراجي)، وإذا لم تجدها فسيكون مصير القصيدة القبر، ولعل الشكل يوضح محاور المناذاة.

(1) انظر: ميخائيل (باختين)، القول في الحياة والقول في الشعر، مساهمة في علم شعر اجتماعي، ضمن (مداخل الشعر)، ترجمة: أمينة رشيد، وسيد البحراوي، الهيئة العامة، القاهرة، أفاق الترجمة، ع 13، مايو 1996م ص

(2) الفراية (بسمة)، ديوان شعر مخطوط.



فالقصيدة - كما يرى سبندر - رحلة مخيفة وجهد مؤلم لتركيز الخيال، وان الكلمات وسيلة صعبة الاستعمال جداً؛ لأن الشاعر حين ينظم قصيدة يجابه شخصيته وجهاً لوجه، وربما ينفق أياماً ليقول شيئاً بوضوح، فيجد أنه قد عبر عنه ببلاغة (1)، إن عملية التخلق الشعري تشبه خوض المعركة وقد صدق الأصمعي بقوله: (فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب) (2)، ويجعل مروان البطوش طرفي المعركة الشاعر وحروف القصيدة ويظلان يتنازعان فكرة التشكل، ونتيجتها (فتضيق نصف مشاعري في ذاتي)، وهذا يدل على معاناة الشاعر النفسية التي تفقده بعض طاقته (3):

وَلَمْ الْحُرُوفُ... أَخَوْضُهَا... وَتَخَوَّضُنِي... فَتَضِيعُ نِصْفُ
مَشَاعِرِي... فِي ذَاتِي

ونستشهد في هذا الصدد بقول روبيرت وارن إن الشاعر شبيه بخبير في المصارعة اليابانية ينتصر على خصمه بشل مقاومته، وبعبارة أخرى فإن القصيدة حركة تنتهي بسكون، ولكنها إذا كانت حركة لا تجد مقاومة في طريقها فإنها تكون حركة غير ذات فائدة وجدوى، إذ لا بد أن تصور القصيدة هذا الصراع، وهذه المقاومة؛ لتكون قصيدة جيدة (4)، ويشكو خالد المحادين من مخاض شعري صعب، عندما تتعسر التلقائية والتدفق

(1) انظر: سبندر (ستيفن)، نظم الشعر، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، مجلة المعرفة السورية، ع231، أيار 1981م، ص143. وانظر: ستورد (مارك)، أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1966م، ج1، ص356، 337.

(2) الباقلائي: إعجاز القرآن، ص203.

(3) البطوش (مروان زهير)، ديوان لم أكلّم قبل عينيك المطر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2011م، ص34.

(4) نقلا عن: السّمة (محمود)، مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص33.

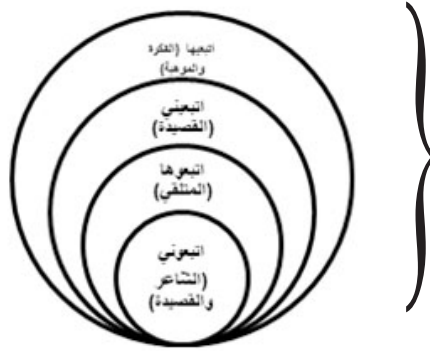
الشّعري، فنجدّه يستمر في المحاولة (ها ثانية، ثالثة، عاشرة)، لتتمخض العملية عن ولادة القصيدة وعبر عنها (مولد فرحي) (1):

هَلْ أَمَلِكُ مِنْ لُغَتِي مَا يُسَعِفُ مَوْلِدَ فَرَحِي... كَيْ أَشْدُو
 أَمْ أَهْرُبُ نَحْوَ الصَّمْتِ لِأَنْقَذَ وَجْهِي... هَا ثَانِيَةً، ثَالِثَةً، عَاشِرَةً
 تُخَذِّلُنِي الْكَلِمَاتُ

ويحاول حكمت النويسة مع قصيدته فتارة يتبع طريده، وتارة تتبعه (اتبعوني اتبعوها، اتبعيني، اتبعيها)، ولكنه لم يستطع إمساكها؛ لأن القريحة غير مهيأة (2):

نَفَرُ سِهَامِ الْقَصِيدَةِ مِنِّي... اتَّبَعُونِي اتَّبَعُوهَا... اتَّبَعِينِي اتَّبَعِيهَا
 سَنُوقِدُهَا فِي الْجَلِيدِ الْجَدِيدِ... مَنَارًا... سَتَأْتِيهَا الرَّفْرَاتُ

ولعل الشكل التالي يبين ما يعتمل داخل المبدع من عملية كَرٍّ وفَرٍّ، وملاحقة ملممة أشتات القصيدة:



ووصف نجيب القسوس حالة الإجمال لديه، مبيناً سببه وهو الحالة النفسية السيئة التي يمر بها (ما لي وللهم يطويني وأطويه، هذا فؤادي بات مرتهاً بالهم يصنعه دوماً

(1) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1990م، ص388.

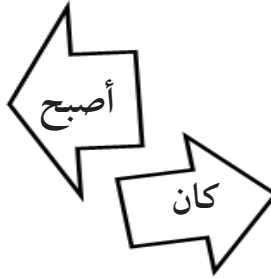
(2) النويسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجية، ص41.

ويضنيه، وربة الشعر حيرى لا تطاوعني) (1):

مَا لِي وَلِلَّهِمْ يَطْوِينِي وَأَطْوِيهِ
 وَرَبَّةُ الشَّعْرِ حَيْرَى لَا تَطَاوَعْنِي
 فَدُ كُنْتُ أَبْسَمُ لِلدُّنْيَا وَأَنْفَحَهَا
 وَأَسْكُبُ اللَّحْنَ رَفَافًا عَلَى شَفْتِي
 أَبْثُهُ الشَّعْرَ دَفَاقًا فَيُلْهَمُنِي
 غَنِيَّتٌ لِلْفَجْرِ عِنْدَ الْفَجْرِ أُغْنِيَةٌ
 حَتَّى أَفْتَتْ عَلَى يَوْمٍ هَلَعْتُ لَهُ
 فَالرُّوْضُ أَقْفَرَ مِنْ زَهْرٍ وَمِنْ ثَمَرٍ
 مَاذَا دَهَى الْعُودَ لَا شَدُوَ وَلَا نَعْمَ
 فَلَا الصَّبَاحُ بَدَا نَشْوَانَ مُبْتَسِمًا
 يَا لَيْلُ هَذَا فُؤَادِي بَاتَ مُرْتَهَنًا
 أَسْوَانَ تَعَبْتُ فِي قَلْبِي أَيَادِيهِ
 الشَّوْقُ يَبْعَثُهُ وَالْحُزْنُ يُمْلِيهِ
 شِعْرًا تُرَدِّدُهُ النَّعْمَى وَتُذَكِّيهِ
 وَفِي ثُغُورِ الْأَقَاحِيِّ مِنْ قَوَائِيهِ
 رَوَائِعًا فَنَشِيدِي مِنْ أَعَانِيهِ
 وَالْفَجْرُ يَرْقُصُ مِنْ عَجَبٍ وَمِنْ تِيهِ
 وَالذَّمْعُ سَالَتْ عَلَى خَدِّي لِأَلِيهِ
 وَالْعُودُ قَدْ بَاتَ يُبْكِينِي وَأَبْكِيهِ
 وَقَدْ تَمَرَّدَ لِحْنِي بَيْنَ أَيَدِيهِ
 وَلَا الْمَسَاءُ طَرُوبًا فِي مَجَالِيهِ
 بِأَلْهَمٍ يَصْفَعُهُ دَوْمًا وَيُضْنِيهِ

ففي النصّ السابق حاول الشاعر استعراض ما كانت عليه قدرته الشعرية (قد كنت أبسم للدنيا وأنفحها شعراً تردده النعمى وتذكيه، وأسكب اللحن رفافاً، أبثه الشعر دفاقاً فيلهمني) ولكن الحال انقلب إلى ضده (فالروض أقفر من زهر ومن ثمر، والعود قد بات يبكيني وأبكيه، فلا الصباح بدا نشواناً مبتسماً، ولا المساء طروباً في مجاليه).

فالروض أقفر من زهر ومن ثمر،
 والعود قد بات يبكيني وأبكيه
 فلا الصباح بدا نشواناً مبتسماً، ولا
 المساء طروباً في مجاليه



قد كنت أبسم للدنيا وأنفحها شعراً تردده
 النعمى وتذكيه
 أبثه الشعر دفاقاً فيلهمني..روائعا فنشيدى
 من أعانيه
 وأسكب اللحن رفافاً على شفتي..
 والروض كم شاقه لحنى وأبهجه،

(1) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص 100-101.

وأشار ابن رشيق إلى صعوبة الشعر (عمل الشعر على الخازق به أشد من نقل الصخر، ويقال إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهون ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته) (1)، وقد اعترف الشاعر محمد الأسمر أن الشعر صعب، وشبه حال الشاعر في معاناته للشعر بالمرأة التي تلد، مؤكداً أن الشعراء يعانون في صياغة الشعر ما يرهقهم، وأنه هو نفسه عانى كثيراً من الانفعالات إلى حد كان يدفعه إلى محاولة اقتضاب القصيدة والفكاك منها، لكن بلا جدوى (2)، وينضم صيام المواجدة إلى الشعراء في تأكيد أن القصيدة عصية على طالبها، وطريفة تحتاج إلى قناص ماهر في ملاحظتها والتّصبر عليها، ويصور معاناته في ملاحظتها (ونمضي الليل في كرّ وفرّ، وتلحق بي وألحقها القصيدة) (3):

عَنِيداً لَمْ أَزَلْ وَهَيَّ الْعَنِيدَةَ كَلَانَا بَاتَ لَيْلَتُهُ طَرِيدَةً
وَنُمِضِي اللَّيْلَ فِي كَرٍّ وَفَرٍّ وَتَلْحَقُ بِي وَأَلْحَقُهَا الْقَصِيدَةَ

وقد راود عبد الجليل المطارنة القصيدة عن نفسها في نصّه بعنوان (سراب)، ولكنها استعصت فكانت كسراب ببيعة، فسجل تأوّهه، ومدى مكابדתه، وهذه المكابدة (طويلة)، ولما تات بعد، وصدق فيه قول شفيق جبري (إن صعوبة الشعر لا يعرفها إلا الذي يعانيها) (4)، فالشاعر يراود الحروف في المجيء، ولكنها (نافرة، عنيدة) (5):

لِلَّيْلِ لَمَّا يَأْخُذُ الْفُؤَادُ... فِي رِحْلَةٍ طَوِيلَةٍ... يَجْجِبُهَا السَّوَادُ...
وَالشُّوقُ لَمَّا يُعْلِنُ السَّفْرَ

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص117.

(2) انظر: سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص229.

(3) المواجدة، صيام: نشر على صفحته على الفيس بوك، الاثنين، 2 ديسمبر، 2019م، الساعة: 8:41 م.

(4) جبري (شفيق)، أنا والشعر، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1959م، ص89.

(5) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، 1995م، ص15.

وَيَرْكَبُ الْعِنَادُ... أُرَاوِدُ الْحُرُوفَ.. لَكِنَّهَا ... نَافِرَةٌ... لَا تَقْبَلُ الْوَدَادَ

وبالرجوع إلى مقبوس ابن قتيبة (وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب فيها ريضه... ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء، أو خاطر غم) ⁽¹⁾، نلمح أن عملية تخلق الشعر تتأثر بالحالة النفسية الحزينة، فقد يكون الفقد هو الملهم للقصيدة عند بعض الشعراء، وبعضهم لا يقوى على التعبير، فيشغله الفقد عن نضه، كما فعل عبد الرزاق الجعافرة حيث نراه يسأل عن ذلك ليتمكن من نسج قصيدة الرثاء ⁽²⁾:

مَا لِلْقَوَائِي لَا تُطِيعُ لِسَانِي وَالْحَزْنَ هَزَّ مَشَاعِرِي وَكَيْانِي
أَبْكِيكَ أَكْرَمَ مَا حَيَّتْ بِأَدْمَعٍ قَطْرَاتُ قَلْبِي مِنْ فُؤَادِ حَانِي

إن عملية كتابة القصيدة، تتطلب من صاحبها، الجهد والوقت الكبيرين، ليتم التفاعل الحقيقي في مختبره الشعري، بين رؤيته الخاصة، وجمالية النص الذي يقدمه؛ وذلك لأن القصيدة، ليست مجرد شكل فني، كما أنها ليست مجرد أداة معرفية، بل هي هذا وذاك، إضافة إلى أنها تجسد عالم الشاعر، وروحه من داخلها، عبر أدق تفاصيلها، وهي فوق هذا وذاك، تحدد درجة رهافة موهبته، ومدى براعته في استخدام أدواته الإبداعية، إضافة لحسن الذائقة، وغير ذلك من الشروط اللازمة لصناعة النص الشعري ⁽³⁾. وقد يعيش كل من القصيدة والشاعر حالة غربة، فتجود القريحة ولا يستطيع تنظيمها في قصيدة، وقد يتهيا الشاعر، ولا تسعفه الموهبة، وهذا الحضور والغياب عانى منه شعراء كبار قديماً فالفرزدق يقول في هذا الصدد: (أنا عند الناس أشعر العرب وربما مرت علي ساعة ونزع

(1) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 86-87.

(2) الجعافرة (عبد الرزاق)، خواطر وذكريات، عمان، 1988م، ص 30.

(3) انظر: اليوسف (إبراهيم)، كيف يتعامل الشاعر مع قصيدته بعد كتابتها؟ تاريخ النشر: 2012/6/18م،

alkhaleej.ae/home/print، تاريخ الاسترجاع: 2020/5/11م.

ضرس أهون عليّ من أن أقول بيتاً واحداً⁽¹⁾، وصيام المواجدة شاعر معروف بوفرة إنتاجه الشعري، وشاعريته الناضجة المحترفة، إلا أنه يعاني من عدم تهيؤ قريحته، وعدم استعداده النفسي لإعادة تنظيم كلمات قصيدته التي تراوده بقوة وتمزق قميص احترامه، فيصدها⁽²⁾:

تُرَاوِدُنِي الْكَلِمَاتُ... تُغْلِقُ أَبْوَابَ لَيْلٍ... تَقُولُ... مَهَيَّأْتُ...
 أَقْبَلُ... وَمَمَزَّقَ قَمِيصَ احْتِرَافِي
 وَوَلِّمْتُ سَنَابِلَ شَوْقِي إِلَيْكَ... فَمَا زِلْتُ... أَعْصُرُ خَمْرَ التَّمَنِّي...
 الْمَلْمُ رُوحِي... أَحَاوِلُ... تَقْبِيلَ ثَغْرِ الْكَلَامِ
 الْأَحَقُّ ظِلُّ التَّذْكَرِ... يُحْضِنِي التِّيهِ... أَرْجِعُ دُونِي... يَبَابُ
 يَبَابُ... أَنَا يَا قَصِيدَةً.. مَا زِلْتُ أَرْقُبُ... وَجَهَ الْغِيَابِ.

يقول جوستاف (إن المظهر الإبداعي للحياة الذي يجد أوضح تعبير عنه في الفن، يستعصي على كل محاولات الصياغة العقلية، ذلك لأن أي رد فعل على مثير من المثيرات يمكن تفسيره سببياً بيسر، أما الفعل الخلاق، وهو النقيض الكامل لرد الفعل المحض، فسيظل إلى الأبد مستعصياً على الذهن البشري)⁽³⁾، ويقترب صيام في النص السابق من هذا القول مبرزاً معاناته (أحاول تقبيل ثغر الكلام)، ولكن الحالة النفسية كان لها أكبر الأثر في إحجامه (الأحق ظل التذكر، يحضني التيه) والنتيجة الفشل (أرجع دوني: يباب يباب...) إن عدة عوامل تلعب دوراً في إخماد الشاعرية وجاهزيتها للبزوغ، ولعل التوحيدى أشار إلى هذه الحالة عند الشعراء: (فإن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثيرة، ومتعاطيه مغرور، وله أرْنُ كأرن المهر، وإباءً كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهل مرة، ويتعسر

(1) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 209.

(2) المواجدة (صيام)، أغنيات مالحة، شعر، ص 39-40.

(3) الفريدي (توفيق)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 2002م، ص 59.

مراراً، ويذل طوراً ويعز أطواراً⁽¹⁾، ولا نبالغ إذ قلنا إنها مشابهة للمخاضات المتعسرة لعملية التخلق الشعري عند شعراء الكرك.

المحور الثاني: يسر المخاض الشعري .

وصف الشعراء عملية التخلق الشعري في حالة مخاضها وتعسرها، ولكن هذه الحالة لا تصاحب الشاعر في كل ولادة، فقد تعسر تارة وتنبجس تارة أخرى، وقد عبر عبد الجليل المطارنة عن هذه الحالة⁽²⁾:

وَعَانَدْتَنَا الْقَوَافِي رُغْمَ عَشْرَتِنَا وَقَدْ تَحَيَّسُ الْقَوَافِي عَهْدَهَا أَنَا
فَالشُّعْرُ هَذَا الشَّدَا يُدْنِيكَ آوَنَةً وَقَدْ يَصُدُّ فَلَا تَلْقَاهُ أَزْمَانَا

وقد تجتمع كل الظروف المواتية لولادة نصوص شعرية ميسرة، لا تعاني من الإجهاد، وكأن الشاعر أوتيتها على علم عنده، ويرى وردزورث أن الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القويّة، إنه يصدر عن العواطف التي تُستعاد في حالة سكينته، وهناك يتم نوع من التأمل في هذه المشاعر تختفي فيه تلك السكينته بالتدرّج، وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل. في مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم عادة، وفي حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية⁽³⁾.

ويرى عادل الغضبان أن (القصائد التي يقذفها الخاطر إلى النور نوعان: نوع هو ابن ساعته أو ابن ليلته، ويتمثل في القصائد التي يقذفها الخاطر على أثر حادث يهز النفس⁽⁴⁾،

(1) انظر: التوحيد (علي بن محمد)، الإمتاع والمؤانسة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1424هـ، ج1، ص9.

(2) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص69.

(3) الربيعي (حمود)، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط4، 1977م، ص95.

(4) سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص23.

ويقول أحمد رامي (يحدث أحياناً أن تبرز عندي قصيدة وأتجه إلى نظمها في لحظة سريعة دون أن تسبقها فكرة مختصرة...) (1). إن الشاعر دقيق في وصف موهبته، وتقديمها بصورة فنية تتلاقح فيها الموهبة مع الجهد والعناء، والقريحة لديه فيضه بوابل الشعر، ونجد من الشعراء من ينطق بالشعر أكثر مما ينطق بالكلام، وما يدل على ذلك الشاعر سعود الأسدي، يرد على كل من يعلقون على قصيدته المنشورة بباقة من أبيات شعرية، ويكرر ذلك عشرات المرات، ويتفاوت في ذلك الشعراء، وقديماً قالوا: جرير يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر.

وأما شعراء الكرك فقد عاشوا حالة عسر المخاض الشعري ويسرها، فحكمت النوايسة اقتراب من الشعراء الرومانتيكيين في وصف لحظات الإبداع وعلى الأخص الشابي (فلا أفهم من الشعر، إلا أنه فيض الحياة، أي أيقظ ساعاتها، وأحفلها بنوازع الفكر والشعور، وكما أن السحابة العابرة قد تسيل السيول، وقد تسكب القطرات، وكذلك نفس الشاعر (2) وأما النوايسة فالشعر يأتي ولا يؤتى به (3):

الشَّعْرُ يَا صَدِيقَتِي... يَأْتِي وَلَا يُؤْتَى بِهِ... قَبَسٌ مِنَ الشَّوْقِ
 الْمَسَافِرِ فِي مَجَاهِلِ الدُّرُوبِ
 أَوْ زَهْرَةَ الْأَحْلَامِ فِي الزَّيْتُونِ... يَقْدِفُهَا الْمَخَاضُ بِلا مَخَاضٍ... أَوْ
 بِسَمَةِ عَبَّيَّةٍ... شَيْءٌ يَفُضُّ رَتَابَةَ الْأَيَّامِ
 أَتَرَى جُنُونَ؟... شَيْءٌ يَرَى وَلَا يُرَى... شَيْءٌ يَقُولُ وَلَا يُقَالُ...
 شَيْءٌ مُحَالٌ...

إن العملية الإبداعية عند الشاعر تبدأ في البروغ والتصاعد حتى تبلغ ذروتها من خلال اكتمال العمل الشعري (4)، فحكمت النوايسة لم يكن ليعتصر الشعر، أو يستطلبه، ولكنه

(1) المرجع السابق، ص 234.

(2) انظر: الحليوي (محمد)، رسائل الشابي، دار المغرب العربي، تونس، ط 1، 1966م، ص 111.

(3) النوايسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجية، ص 55-56.

(4) انظر: موافي (عبد العزيز)، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، ص 52.

غيض من فيض، ينبجس على لسانه دون أدنى جهد ويصل الأمر أن يصف اللحظة الشعريّة بالجنون (أترى جنون؟؟ شيء يرى ولا يرى) وقد سبقه أفلاطون في تفسير العملية الشعريّة أنها عملية غير عقلانيّة، فهي ضرب من الهذيان، أو الجنون أو الحماسة⁽¹⁾، ونقل عن ديمقراط أن الشعر لا يتأتى بغير الجنون⁽²⁾، ويؤكد النوايسة على وصف اللحظة الشعريّة بالجنون في نصّ آخر⁽³⁾:

أَنْخْتُ الْقَصِيدَةَ كَيْ يَمْتَطِيَهَا جُنُونُ الْمَعَانِي

وقد فسر مكليش ذلك الجنون بأن (الإنسان الذي يوشك أن يصبح شاعراً إنما هو إنسان غارق في ذاته، عاجز عن الرّؤية الخارجيّة، قادر فقط على النّظر داخل نفسه (عين تتقلب في جنون رائع)، وإن عيناً كهذه تعجز عن الرّؤية... فالقصيدة إذن حدث سرّي منعزل عن سواه، صرخة منغومة، شيء ينطلق في الظلام)⁽⁴⁾، ويصف خالد الختاتنة في قصيدته (حببتي القصيدة)، تدفق الموهبة، وجريانها على لسانه دون تعنت، كما تجري المهرة الأصيلة (سبوقه)⁽⁵⁾:

جُلَّ الْكَلَامِ وَقَدْ مَلَكَتْ جَلَاهَا	مَا أَسْلَمْتُ غَيْرِي اللَّجَامَ فَقَالَهَا
قَدْ هَيَّأتْ دُونَ الْأَصَابِلِ مُهْرَتِي	سَرَجًا وَلَسْتُ مُهَيَّأً إِلَّا هَا
شَقْرَاءَ لِلرِّيحِ الْعَصُوفِ سَبُوقَةً	أَذْكَى الزَّمَانِ يَمْنَهَا وَشَاهَا
أَسْمُو وَتَسْمُو شَاعِرًا وَقَصِيدَةً	مَا نَالَ مِنِّي حَاسِدًا أَوْ نَاهَا
مَنْ غَيْرِي قَدْ شَرِبَ الْبِحَارَ يَرَاعُهُ	مَلَكَ الْقَصَائِدَ وَاسْتَبَاحَ مَجَاهَا

(1) انظر: مرّي (بنيلوبي)، العبقريّة تاريخ الفكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد، عالم المعرفة، الكويت، 1996م، ص26

(2) انظر: خفاجة (محمد)، النّقد الأدبي عند اليونان (من هوميروس إلى أفلاطون)، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م، ص91-98.

(3) النوايسة (حكمت)، عزم على أوتار خارجيّة، ص14.

(4) مكليش (أرشيبالد)، الشعر والتجربة، ص10

(5) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص68-70.

إن عملية التخلق الإبداعي لم تعانٍ من عسر عند الختاتنة، بل اجتمعت كل عناصرها (هيات دون الأصائل مهرفي)، فمارس سلطته عليها، ومن خطل القول أن الشاعر ليس له سلطة على العبقريّة الشعريّة التي يتم خلقها عن طريق ذاته، كما يذكر كيتس أو هي التي تخلق نفسها بنفسها (1)، ولم يكتف الختاتنة بوصف العملية الإبداعية، بل تجاوز ذلك لوصف الإبداع نفسه (القصيدة)، ولا ضمير من ذلك، فالإنتاج والإنشاء واحد من ثلاث ملكات تحتل دولة الأدب فيما يقول أبركرمي لكن ليس ثمة قواعد دقيقة ونهاية ترشد إلى ابتكار الأدب (2)، وقصيدة الختاتنة قصيدة مكتملة لا تعاني من نقص، فهي سامية (تسمو قصيدة)، ومهرة (شقراء، سبوقه للريح العصفوف)، فكانت كالمزادة التي أحكم خرزها، فليس تقطر ولا تمطر على حد تعبير الزبرقان بن بدر (3).

ولا ينسى الشاعر الاحتفال بذاته فهو مبدعها، فقد هيا نفسه لها (ولست مهيا إلا لها)، وقد سما الشاعر بالقصيدة (أسمو وتسمو شاعراً وقصيدة)، واستطاع أن يممسك زمامها، ويمسكها (ملك القصائد واستباح مجالها)، والحق أننا نتفق مع عز الدين إسماعيل بقوله إن (القصيدة كالكائن الحي لها ولادة وانطلاقة، والأدب عموماً كائن حي متجدد الحيوية متجدد الحرارة، وله كيانه وشخصيته، مثلي ومثلك، إنها شخصية ممتلئة بالقوة، ولكنها شخصية أميز ما فيها أنها مرنة وليست صلبة جامدة) (4).

إن القصيدة الناجحة لا تأتي على عجل، ولا بدّ من طقوس لاستجلاها، ولا بد من المخاض لهذه الولادة والامتزاج الذي يتم بين عناصر الطبيعة والجانب الإنساني فيها، فما هو إلا استجابة لولادة القصيدة ككائن له حق الوجود، ويترجم الفعل الإنساني عبره

(1) نقلا عن: بكار (يوسف حسين)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، ص 68.
(2) أبركرمي (لاسل)، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ط 3، 1954م، ص 4-5.

(3) انظر: المرزباني، الموشح، ص 96.

(4) انظر: إسماعيل (عز الدين)، الأدب وفنونه، ص 28.

بوصفه قادراً على صنع التغيير الذي يريد، فالقصيدة لها من امتزاج الألم بالأمل، وهي تعاني المخاض إلى أن تنبت وتولد في رحم الحياة⁽¹⁾. ولا بد أن خلقت القصيدة يكون في منطقة وُسطى بين اللاوعي في اقتبالها والوعي في كتابتها، إذا كانت لحظة «الشرارة» لا واعية (وهي أحياناً كذلك) فكتابة القصيدة تكون في أكثر حالات الوعي يقظةً وتكوناً، وترصداً لفسيفساء الكلمات الأجل في المكان الأجل؛ لتعطي التأثير الأجل. لحظة القصيدة هي اقتبال الوردية، وكتابتها هي بث الأرج. ووحده الشاعر يحتل شوكها ليقدمها إلى قارئه من دون شوك. وهذا هو (الشغل) المضني الذي تتطلبه القصيدة من شاعرها أياً تكن (ربة الوحي والإلهام)، والشاعر ليس عبداً لـ (ربة الوحي) بل هو سيدها⁽²⁾، وذكر أن لامتريين يدعي أن قصيدته (البحيرة) جاءت (دفعاً واحدة في لحظة إشراق ملهم)، وبعد وفاته وجدوا بين أوراقه سبع كتابات مختلفة ذات أنماط كثيرة لتلك القصيدة⁽³⁾.

المحور الثالث: ظاهرة ربة الشعر.

يشير مصطلح الإلهام، ووحى القوى الخفية، وربة الشعر، والتخلق الشعري، والتجربة الشعرية، إلى الشعر، وقد ذكرت سابقاً أن العملية الإبداعية الشعرية لم تفسر علمياً، ورد كثير من الشعر إلى التفسير الأسطوري فعزى انبجاس الشعر إلى محاكاة أسطورة ربة الشعر، أو أسطورة جن وشياطين الشعراء، ولكن أهل العلم قد أنكروا هذا الذي درج عليه عامة الناس من أمر شياطين الشعراء، فقد حاول الجاحظ أن يرّد هذا إلى نوع من التخيل والتصور مما تجلبه الوحدة والوحشة التي يتعرض لها الشعراء في الفيافي⁽⁴⁾، والحق (أن الإبداع الفني عملية معقدة، اكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين أو الآلهة، أما المحدثون

(1) انظر: محمود (إخلاص)، هواجس الذات وسؤال البكاء، قراءة في نص (القصيدة) للشاعر بشرى البستاني، مجلة دراسات موصلية، ع44، نيسان 2014م، ص78.

(2) انظر: شواهنة (إبراهيم)، مصادر الإلهام الشعري لدى الشاعر، مرجع سابق.

(3) انظر: المرجع نفسه.

(4) انظر: الجاحظ، الحيوان، ص248-249. و انظر: السامرائي (إبراهيم)، في لغة الشعر، ص9.

فدرسوها من حيث القيام بها، وما يسبقها من استعداد لها، وما يدفع إليها من دوافع نفسية داخلية مباشرة أو سابقة، وما يبعث عليها من بواعث خارجية تثير النفس وتحملها عليها، ثم درسوا مدى استجابة النفس لهذه البواعث، واختلاف الشاعر أو الفنان في وقت عنه في الآخر، واختلاف الفنانين كل عن الآخر فيها⁽¹⁾، وقد رفض إيليا أبو ماضي نظرية الإلهام أو العبقرية المزعومة، وأشار إلى أنها تسلب الإنسان إرادته وقدراته، ويؤكد أن الإنسان هو ملهم نفسه، وأنه صانع فنه بموهبته التي حباه الله بها⁽²⁾:

قَالَ قَوْمٌ «وَحْيِي يَنْزِلُ اللَّهُ وَقَوْمٌ نَفَثَ مِنَ الشَّيْطَانِ... ضَلَّ هَذَا
وَذَا، فَمَا حَفَزَ الْإِنْسَانَ شَيْءٌ لِلشَّعْرِ كَالْإِنْسَانِ»

وعلى الرغم من التخلص من ظاهرة التصور الخرافي لظاهرة الإبداع التي تنحدر عن المفاهيم الدينية السائدة في الجاهلية، تلك التي ارتبطت بكل القوى الخارقة للعادة كالسحر والجن والغول⁽³⁾، إلا أن بعض الشعراء الكركيين ظل يشير إلى تلك الظاهرة ليس من باب الاعتقاد بها، ولكن للتدليل على المقدرة الشعرية، فجزاء المصاروة أشار إلى جفاف ونضوب الإبداع، حتى شياطين الشعراء عجزوا عن مهمتهم التي كانوا يبارسونها قديماً حسب الاعتقاد السائد، وإن كان له شيطان - حسب مزاعم الجاهليين - فقد جفل منه لما رأى من حال الشعر⁽⁴⁾:

يَا نَاظِمَ الشَّعْرِ قُلْ لِي كَيْفَ تَنْظِمُهُ
شَيْطَانُ شِعْرِي مَتَى الْيَوْمَ قَدْ جَفَلَ

ويعجز شيطان الشعر عند سالم البديرات عن الإتيان بوصف يليق بمحبوبته، تدعيه⁽⁵⁾:

(1) حميدة (عبد الرزاق)، شياطين الشعراء، دراسة تاريخية نقدية مقارنة، تستعين بعلم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص 185

(2) انظر: أبو ماضي (إيليا)، تبر وتراب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1960م، ص 48-49.

(3) انظر: الزبيدي (توفيق)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، 2002م، ص 60.

(4) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

(5) البديرات (سالم)، أوراق الخريف، ديوان شعر، ص 100-101.

شَيْطَانٌ شِعْرِي عَاجِزٌ عَن وَصْفِهَا فَاقَ الْجَمَالَ بِلَاغَةِ الشَّيْطَانِ
مِثْلَ الْوُرُودِ وَدَاعَةً فَكَاتَمَهَا خُلِقَتْ بِغَيْرِ الدَّهْرِ وَالْأَزْمَانِ

وقد تعدد طرح شياطين الجن عند شعراء الكرك فمنهم من جعل شعره متفوقاً بسبب نفث هؤلاء الشياطين الذين عُرفوا في الموروث بمسأمتهم في إبداع الشعر، وخاصة استحضر كبير الجن (عبر) الذي يعود إليه الذكاء والقدرة الخارقة، فنجد صيام المواجدة يستدعيه مشيراً إلى تميز شعره ونتاجه (من يشترى قدرى الشعري)، كما يشير الشاعر إلى عملية التخلق الشعري وما يرافقها من كد وتعب تفقده راحته وهدوءه (1):

مَنْ يَشْتَرِي قَدْرِي الشَّعْرِي يَدْفَعُ لِي مَا أَشْتَهِي مِنْ رَاحَةِ الْبَالِ؟
أَعْطِيهِ مِنْ زَهْرَةِ الْأَشْعَارِ مَا نَفَثَتْ بِنْتُ لِعَبْقَرٍ مِنْ خِفِّ وَأَثْقَالِ

ويحاول خالد الختاتنة إظهار قدرته الشعريّة، وتفوقه (عبر الجبّي)، فجعله من يستعير نظمه (2):

نَظَّمْتُ عَلَى غِنَاءِ الطَّيْرِ فِيهَا غِنَاءً عَبَقَّرَ مِنْهُ اسْتَعَارَا

ويرى حكمت النويسة أن الشياطين الحقيقيين هم الشعراء الذين يسرقون الشعر تحت مسميات منها (توارد الخواطر، والتناص، والإلهام)، والحقيقة أنها صورة مبدعة وجديدة، ولم يميزها جمالها البنائي وحده، وإنما حرارة الموقف المطروح وتميزه (3)، تصدر عن ناقد وشاعر في آن، وتهتم بمعالجة وانشغالات إنسانية كونية أكثر مما توحى به (4):

(1) المواجدة (صيام)، قصيدة (طقوس) نشرها على صفحته على الفيس بوك. الأحد 3 نوفمبر 2019م، الساعة 6:3م.

(2) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 127.

(3) انظر: عبد الرحمن (كمال)، هندسة الصورة الشعريّة في (أغنية ضد الحرب) لحكمت النويسة، مجلة أفكار، الأردن، ع 307، 2014م، ص 22. وانظر: رضوان (عبد الله)، البنى الشعريّة، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، أمانة عمان، 2003م، ص 423.

(4) النويسة (حكمت)، أغنية ضد الحرب، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، ط 1، 2005م، ص 63.

لَيْسَ فِي الْأَمْرِ إِلهَامًا... الشَّيَاطِينُ مَجَسَّاتٌ... تَنْقُلُ الشُّعْرَ... مِنْ
شَاعِرٍ إِلَى آخَرَ
بَيْنَ تَوَارِدِ الْخَوَاطِرِ... وَالتَّنَاصُّ... وَالْإلهَام... أَخْفَيْنَا الشَّيَاطِينِ
الَّتِي... طَرَدَتْ مِنَ السَّمَاءِ... وَسَكَنْتِ الْأَرْضَ

وتظل فكرة طرح شياطين الشعر في قصيدة شعراء الكرك مخيالاً ومفردة يعيدون من خلالها مقدرتهم الشعرية، فما شياطين الشعر، ولا عبقر إلا قلب وموهبة الشاعر كما يقول عبد الوهاب البياتي (1):

مَا عَبَقَرُ الْفَنَانَ إِلَّا قَلْبُهُ فَإِذَا قَضَى جَفَتْ مَنَابِعُ عَبَقَرٍ

ويبقى الشعراء أناساً خصهم الله بمواهب فطرية، ميزتهم عن غيرهم من بني البشر، ولم تكن هذه المواهب لتستغني بحال عن أن تهذب بالثقافة، والدربة، وتصقل بالمدارس والممارسة، ولكن تبقى هذه المواهب الفطرية هي الأساس وعليها المعول، ولا يمكن لإنسان أن يبدع أو يقول الشعر دونها (2)، فالشعراء وحدهم تسير قصائدهم في كامل هيبتها، كما يقول عاطف الفراية، ووحدهم من عرفوا معنى الكأس الصافية تماماً (3):

وَحَدَهُمُ الشُّعْرَاءُ تَسِيرُ قَصَائِدُهُمْ فِي كَامِلِ هَيْبَتِهَا..
وَحَدَهُمُ الشُّعْرَاءُ... عَرَفُوا مَعْنَى الْكَأْسِ... الصَّافِيَةَ تَمَاماً

وكما أن للموهبة دوراً في العملية الشعرية، فالتعمل والكد دور في تجويده، ومن هنا وجدنا الشعر الحولي، وأولئك الشعراء هم عبید الشعر، كما ساهم الرواة العلماء (4)، ولا بد

(1) انظر: البياتي (عبد الوهاب)، الأعمال الكاملة، ديوان (الموت في الحياة)، المؤسسة العربية، بيروت، 1995م، ص57.

(2) انظر: المجالي (جهاد)، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص60-61.

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص168.

(4) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص33. وانظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص9.

من الوصول إلى أن القوة الإبداعية البشرية لا تطرح ضمن التناوب الخرافي ولا المؤثرات الاجتماعية، لأنها فعل إنساني، ولا يكفي أن يكون الشخص متفوقاً اجتماعياً وسياسياً ليصبح متفوقاً أدبياً⁽¹⁾، فالتجربة الشعرية هي (الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم)⁽²⁾.

(1) انظر: ابن رشيقي، العمدة، ص 197.

(2) هلال (محمد غنيمي)، التقد الأدبي الحديث، ص 363

ثالثاً: الرّفص لواقع الشّعْر

(يا حسرة الكون ما ظل شعراً.. يضيء الوجود) عاطف الفراية

وعندما تتدهور قيمة الشّعْر شيئاً فشيئاً، وينصرف الشّاعر عن عالمه الداخلي فلا يقول إلا ما يراود منه ولا يتوسل ويستغيث إلا بقدر العطاء، فيكون كما قالوا (إنّ مدح الشّاعر على قدر العطيّة)⁽¹⁾، أو إن (اللّهي تفتح اللّها)⁽²⁾، أو إن (لسان الشّاعر أرض لا تخرج الزّهر حتى تستسلف المطر)⁽³⁾، أو أن يصل الشّعْر إلى مرتبة ينحط بها مستواه، ويصبح رصفاً لا قيمة جوهرية له، فإنه يفقد وجوده، وتفقد الإنسانية نصيبها من هذا الإرث الذي يشكّل جزءاً من ثقافتها، وقد رفض شعراء الكرك الشّعْر الضّعيف، ورفضوا انحطاطه، وحاولوا أن يجعلوا للشّعْر رسالة تُجوده وتقومه كالثقاف، وقد كان من أنصار هذا الاتجاه في الكرك إبراهيم أبو قديري في قصيدته (رسالة الشّعْر) الذي تحدث عن واقع الشّعْر، وانقسام الشّعراء إلى قسمين في تعاطيه، فريق حاول الارتقاء بالشّعْر (ضحى دفاعاً عن عقيدته)، وفريق تكسب بثمن بخس (بخسيس المدح قد غنموا)، و (يقايض الشّعْر بالأطماع الزائلة)،⁽⁴⁾:

(1) انظر: ابن المعتز (عبد الله)، طبقات الشّعراء، تحقيق: عبد السّّار فراج، دار المعارف، القاهرة، 1956م، 107.

(2) الثّعالي (عبد الرّّحمن)، التمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، وآخر، القاهرة، 1961م، ص 185.
(واللهي: العطاء، واللّهاة لحمة الحلق)

(3) المرجع نفسه: ص 186

(4) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 12.

فَذَاكَ ضَحَى دِفَاعاً عَن عَقِيدَتِهِ
يُقَابِضُ الشَّعْرَ بِالْأَطْمَاعِ زَائِلَةً
يَاشَعُرُكُمْ مِنْ قُلُوبِ زُرْتَمَا أَحْتَرَقَتْ
كَمْ شَاعِرٍ شَادَ دِيْوَانًا تَفْيَاهُ
وَدُوْنَهُ بِخَسِيْسِ الْمَدْحِ قَدْ غَنَمُوا
أَخُو التَّكْسِبِ أَغْوَى شَعْرَهُ الصَّنَمُ
وَجَدًا تَنَازَعَهَا الْهُجْرَانُ وَالسَّقَمُ
تَلِكِ الْمَلَائِنِ بِالْعِشَاقِ يَزْدَحِمُ

وشكا جزاء المصاروة من الحالة التي غدا فيها الشعر، حتى ضجت الأوراق مما كتب، فأصبح الشعر بلا وزن ولا قافية (فالشعر مثل النثر)، وأعلن المصاروة في ظل هذه الحالة المزرية موت الشعر⁽¹⁾:

ضَجَّتْ صَحَائِفُنَا لِسُوءِ كَلَامِنَا
فَانظُرْ لِمَنْ نَثَرَ الْكَلَامَ مُغْمَضًا
فَالشَّعْرُ مِثْلُ النَّثْرِ إِلَّا أَنَّهُ
مَا كُلُّ مَنْ نَظَّمَ الْكَلَامَ بِشَاعِرٍ
قَدْ كَانَ يُنْشِدُ فِي الْمَحَافِلِ شِعْرَنَا
مُدَّ صَارَ شَاعِرِنَا الْعِيَّ الْأَدْرُدُ
قَدْ ظَنَّ أَنَّهُ وَاحِدٌ مُتَفَرِّدُ
مُتَلَفِّفٌ مُتَدَاخِلٌ وَمُعَقَّدُ
فَالشَّعْرُ سَيْفٌ فِي الْوَعْيِ وَمُهْنَدُ
مَاتَ النَّشِيدُ وَضَلَّ فِينَا الْمُنْشِدُ

لم يعد الشعر كما كان لصيقاً بحميميته الأولى: صافياً متجانساً، ومكتفياً بذاته، ولم يعد ابن الوحي، أو النقاء الخالص، والتلقائية الكبرى⁽²⁾، ولم يعد له قوة وتأثير في المتلقي كما أشار إلى ذلك نزيه القسوس في قصيدة (أشجان عرار)، فقد أصبح معمار النص الشعري على مستوى البناء عبارة عن (ترصيف الكلمات وتنضيد الجمل، واصطفاف البنيات اللفظية)⁽³⁾، وهذا ما عناه القسوس (كلمات يجمعها سطر، لا معنى فيها تعطينا) فقد غابت الموهبة الفنية، ولحقه الإبداع الشعري، قد أصبح كلاماً غير موزون خالياً من الدلالة أنسانا شعر المتنبى⁽⁴⁾:

(1) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: العلاق (علي)، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار فضاءات، عمان، 2010م، ص 96.

(3) انظر: بلعابد (عبد الحق)، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية، الجزائر، ط 1، 2008م، ص 15.

(4) القسوس (نزيه)، أغنيات الحب والوطن، ص 82-86.

مَا عَادَ الشُّعْرُ لَهُ أَلْقَى	مَا عَادَ الْحَرْفُ يَنَاعِينَا
كَلِمَاتٍ يَجْمَعُهَا سَطْرٌ	لَا مَعْنَى فِيهَا تُعْطِينَا
مَا زَالَ الْغُرُّ لَهُ عُمُرٌ	لَمْ يَبْلُغْ بَعْدُ الْعَشْرِينَ
وَلَهُ مِنْ كُتُبٍ أَرْبَعَةٌ	وَيُسَمَّى الْهَذْرَ دَوَاوِينَا
قَدْ يُلْقِي شِعْرًا بَعْضُهُمْ	لَا نَدْرِي مَاذَا يُلْقُونَا
أَلْغَازًا تَطْرَحُ أَلْغَازًا	وَتُعَبِّرُ عَمَّا يَخْفُونَا
وَنَسِينَا شِعْرَ الْمُتَنَبِّي	حَتَّى أَنْكَرْنَا مَا ضِينَا

كما يشير القسوس إلى ظاهرة مهمة وهي ظاهرة الغموض في الشعر، وهي بصورة عامة صفة مشروعة من صفات الحداثة حين يصدر من أعماق تجربة ذاتية، تحافظ على عمق الرؤية الفنية، والخيالية الشعرية، عندها تكون بعيدة عن التثنية، أو الحالة التي تحول بالفعل، الخطاب الشعري إلى كلام عادي، أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، على أن يكون قوامه العقل، والمنطق، والوضوح⁽¹⁾، ولئن مال القاضي الجرجاني إلى الشعر الذي يغمض ويخفي إلا على من امتلك دقة في الفكر وهذا يؤدي إلى رفع مقداره (وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني قديم أو محدث إلا ومعناه غامض ومستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة)⁽²⁾، ولكن لا يعني ما نراه على الساحة الشعرية من رمزية وألغاز كثيفة لا يستطيع المتلقي إدراك مقصدها، ولا يصلح معها أن نقول للقارئ (لماذا أنت لا تفهم ما يقال؟)، وقد ذكر القسوس ذلك (ألغاز تطرح ألغازاً، وتعبر عما يخفوننا). وتحسر عاطف على انتشار الظلام في الكون، لأن الشعر ما عاد يضيء⁽³⁾:

(1) انظر: الكيلاني (فالح)، الرمزية في الشعر المعاصر، تاريخ النشر: 22/6/2013م، /aswatehchamal.com، تاريخ الاسترجاع: 3/6/2020م.

(2) انظر: الجرجاني: الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 413.

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 195.

يَا حَسْرَةَ الْكُونَ مَا ظَلَّ شِعْرٌ... يُضِيءُ الْوُجُودَ

وفرق الطرابلسي بين نوعين من أنواع الغموض: الأول يسميه غموض الهدم، والثاني غموض البناء، ويُرجع غموض الهدم إلى عدة عوامل منها غموض حاصل بقصد التعمية والتضليل، وغموض متولد عن التمثل باسم الحداثة، وغموض متولد عن القصور⁽¹⁾، وأشار جزاء المصاروة إليه، وهو نتيجة ضعف وتخبط⁽²⁾:

وَإِذَا سَأَلْتَ عَنِ الْغُمُوضِ وَسَرَّهُ قَالُوا أَسَاطِيرٌ وَرَمَزٌ يُقْصَدُ
قَدْ أَعْجَزَ الْعُلَمَاءَ فَهَمَّ مُرَادَهُ وَلَمَّا أَقُولُ شَوَاهِدٌ وَشَوَاهِدُ

والنص السابق مؤشر على وجود شعراء اللامعنى الذين قادوا الشعر إلى الإبهام كما يذكر عليّ البتيري إلى أين يذهب بنا شعراء اللامعنى في سرياليتهم الحداثيّة، وهم يتصدرون الحقبة الرماديّة للشعر العربي الحديث بضبايئة مكثفة من الغموض الذي يصل إلى حد الإبهام والطمس المغلقة؟ وكأنّ الشعر الحديث في مذاهبهم الفنيّة لا يزدهر ولا يتطور إلا بطقوس من الإيهام، والشعوذة اللغويّة المتقنعة بمفردات، وصور شعريّة هجينة، ومغلقة الدلالات، التي تتداعى في نصوص شعريّة مفتوحة على فوضى تعبيرية، همها تغييب وعي المتلقي أو الاحتيال عليه⁽³⁾. وعندما يعجز الشعر، ويتخلى عن وظيفته، لا بدّ أن الأمة سينتابها شيء من العجز، فسلح الشعر لا يقل أهمية وخطورة عن الأسلحة الحربيّة، ولذلك طلب المفتي من الشعراء الضعاف أن يتركوا المجال للأقوى⁽⁴⁾:

خَلَّ الْخَطَابَةُ وَأَسْتَمِعَ لِلْمَدَافِعِ وَدَعَّ الْكِتَابَةَ لِلْأَدِيبِ الْمُصْقِعِ

(1) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: الطرابلسي (محمد)، الغموض في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، 4م، ع 4، ج 2، 1984م، ص 31.

(3) انظر: البتيري (عليّ)، شعراء اللامعنى تاريخ النشر: 1/9/2015م، aljazeera.net/news تاريخ الاسترجاع: 8/3/2020م.

(4) انظر: مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 55-60.

خَلَّ السُّطُورَ مَجَازاً وَمَعَارِكاً فَالْيَوْمُ يَوْمُكَ يَا خَطِيبَ الْمَجْمَعِ
وَدَعِ الرَّصَاصَ مُعْبِراً فِي حِكْمَةٍ وَأَنْفُثْ هَيْبِكَ فِي قُلُوبِ الرُّكَّعِ

ومما يسم المقطع السابق انبناؤه على المفارقة السّاخرة (خل الخطابة، خل السّطور)، لتصعيد الدلالة والتأثير في المتلقي، كما أنها تتجاوز الأنساق اللغوية في دلالتها المألوفة، ولعل المفتي يتفق مع البتيري في طلبها من شعراء اللامعنى التوقف والتراجع؛ لأن الخروج اللامسؤول عن أصول الكتابة الشعريّة المتعارف عليها قديماً وحديثاً سيؤثر، لا شك على الحالة الشعريّة الراهنة، وربما يقود القصيدة العربيّة الحديثة إلى عزلة وتوقع وانفصال، لتصبح هي في واد وجمهور الشعر الذي اعتادت عليه في وادٍ آخر⁽¹⁾، كما أوغل بعض الشعراء في تعرية قصائدهم مما يغمرها من خضرة ثرة، غامضة، وتعريضها للنهار الفاضح: نهار المباشرة والثريّة⁽²⁾. ولم يتوان ماجد المجالي عن تقييع الشعراء الذين يتقاعسون عن قضايا أمتهم، ويعنون بمصالحهم الشخصية، فهؤلاء لا يمكن الوثوق بهم؛ لأنهم يضعون الأمور في غير نصابها (زوج أمي ليس عمي)، وانصرفت قصائدهم عن وطنهم (ولا نسجت قصائدهم لرم)، وغدوا مصدرأ لهزيمة الأمة⁽³⁾:

صَرَخْتُ بِفَارِسِ الْخُدْلَانَ مِنَّا رَوَيْدَكَ (زَوْجُ أُمِّي لَيْسَ عَمِّي)
تَرَاهُمْ سُجْدًا وَلِغَيْرِ رَبِّ لِفَلْسَفَةِ الظَّلَامِ المُدْهَمِّ
فَلَا صُنِعَتْ مَرَاجِبُهُمْ بِحَيْفًا وَلَا نُسِجَتْ قَصَائِدُهُمْ لِرَمِّ

وأشار حكمت النوايسة إلى افتقار الشعر إلى التجدد (الشمعة ذاتها، والوجه ذاته،

(1) انظر: البتيري (عليّ)، شعراء اللامعنى الذين قادوا الشعر من الغموض إلى الإبهام تاريخ النشر: 9/1/2015م، www.aljazeera.net/news تاريخ الاسترجاع: 8/3/2020م. 9/1/2015م.

(2) انظر: العلاق (عليّ)، في حادثة النصّ الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م، ص25.

(3) انظر: مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص379-384.

والبركة ذاتها راكدة)، وهذه الحالة خطر على الشعر لأنها تنذر بالمثل القائل (عُدْنَا لنحصد العَقِيرَ)، فلا بد للشعر من تجدد (1):

الشَّمْعَةُ ذَاتَهَا... اخْتَرَقَتْ فَبَكَى الشَّاعِرُ... تَضْحِيَاتِهَا الْجِسَامُ...
وَالسَّبَبُ ذَاتُهُ... فِرَاقٌ قَالَ لِلشَّاعِرِ:
ابْنُكَ... فَبَكَى... وَالوَجْهُ ذَاتُهُ... نَظَرَ إِلَيْهِ الشَّاعِرُ خَائِفًا...
فَتَذَكَّرَ فُحُولَتَهُ العَصِيْبَةَ وَمَا تَرَاهُ الجَمَّةُ...
البركة ذَاتَهَا... رَاكِدَةٌ... وَمَا الدَّوَائِرُ فِيهَا إِلَّا حُصِيَّاتٌ... يَرْمِيهَا
صَبِيٌّ مَلُولٌ...
كُلُّ شَيْءٍ عَلَى حَالِهِ... المَاءُ آسِنٌ... عُدْنَا لِنَحْصِدَ العَقِيرَ

فالنوايسة يرفض هذا الواقع الشعري، حيث لا جديد يمكن أن ينمي اللغة في القصيدة الحديثة، وتفشت نزعة التكرار، وضعف الميل إلى التفرّد؛ لينهض على السطح نتيجة لذلك تشابه الأصوات الشعرية تشابهاً مروعاً، وتكرس لا الشاعر المبتكر ذو الخيال الطلق بل المقلد (2)، كما أصبحت القصيدة الشعرية محسوبة على الحداثة، وهي تقليدية حتى النخاع: الافتقار إلى حيوية اللغة، وضمور المخيلة، وتفكك البناء، وخفوت الإحساس الفردي (3). وأشار شعراء الكرك إلى المتلقي الذي لم يعد لديه الذائقة الشعرية ليميز الغث من السمين، وقد وصف صيام المواجهة هذا المتلقي أنه دائماً مع (لا يتقن من لغة الضاد سوى حرفين: حرف الميم، وحرف العين) (4):

وَأَكْتُبُ مَا شِئْتُ بِلَا وَرَقٍ... وَبِلَا قَلَمٍ وَبِلَا حَبْرٍ... وَبِلَا
حَرْفٍ... وَبِلَا إِحْسَاسٍ

(1) النوايسة (حكمت)، أغنية ضد الحرب، ص 96-97.

(2) انظر: المرسومي (علي)، الشاعر العربي الحديث ناقداً، دار غيداء، عمان، الأردن، ط 1، 2016م، ص 12.

(3) انظر: العلاق (علي)، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص 83.

(4) المواجهة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 20.

قَدْ أَضْحَى الشَّعْبُ حِمَارًا تُثْقَلُهُ الْأُسْفَارُ... لَا يُتَقَنُّ مِنْ لُغَةِ
 الضَّادِ سِوَى حَرْفَيْنِ
 حَرْفُ الْمِيمِ... وَحَرْفُ الْعَيْنِ... لَا يُحْسِنُ مِنْ لُغَةِ الْغَضَبِيِّ.. غَيْرَ
 الشَّجْبِ وَالْأَسْتِنَاكَازِ

ويصل المواجدة إلى معاناة الشعر فعندما يكتب الشعر (بلا ورق، وبلا حبر، وبلا حرف، وبلا إحساس) فقد تحطمت المنظومة الشعرية، وهذه تجريدية مقبولة يعاني منها الشاعر، وعانى عاطف الفراية من الشعراء الضعاف وبعثهم ببغاث الطير (البغاث حوالبك كثر)، وحاول تحديهم واقفاً أمامهم بكبرياء (1):

الْبُغَاثُ حَوَالَيْكَ كَثُرُ... وَأَنَا الصَّقْرُ لَسْتُ أَحَبُّ... الزَّحَامُ...
 أَطِيرُ إِلَى كَوَكَبٍ فِي الْمَحَالِ
 لِأَخْتَارِ بَيْتِ الْقَصِيدَةِ... فَهَلْ يَسْتَوِي... مَنْ يَمِطُّ رَقَبَتَهُ كَيْ
 يَرَاكَ بِمَنْ عَيْنُهُ تَنْتَقِي مِنْ أَعَالِي... الْعَمَامِ؟

ويث خالد المحادين شكواه من وضع الشعر إلى رفيقه الشاعر مستوقفه - كما فعل الصليل - ليكي عليه (يا رفيق الحرف، وابك إن شئت، وارتم، وانشد، واعلن اليأس) فقد أصبح الشعر باهتاً لا لون له، فمادة الشعر تعبير وانفعال، وليس كلمات (2)، وهذا ما فقدته المحادين في الشعر (3):

وَأَنْشُدُ الشُّعْرَ مُتَعَبًا وَحَزِينًا وَأَعْلِنُ الْيَأْسَ مِنْ صَبَاحِ تَأَخَّرِ
 وَأَبْكُ إِنْ شِئْتَ لَا سِوَانَا يُبَالِي وَارْتَمِ جُثَّةً، نُظْفَةً، أَوْ تَحَجَّرِ

(1) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 93.

(2) انظر: الرملي (محسن)، الشعر باللسنة الشعراء، مرجع سابق.

(3) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 340-345.

يَا رَفِيقَ الحُرُوفِ حَسْبُكَ أَنَا مَا سَقَطْنَا وَأَنَا لَمْ نُوجِرْ
إِنَّهَا ظُلْمَةٌ تُمُرُّ عَلَيْنَا ثُمَّ نَمُضِي وَلِلْقَصَائِدِ مَنْبَرٌ

وتشهد القصائد أن الكلام الشعري، يشغل أرقى ما في اللغة من خيالية، إنه ينادي كل ما يسميه إلى الحضور⁽¹⁾.

(1) انظر: محمد (كرد)، الشعر والوجود عند هيدجر، ص 36

رابعاً: بعث الشعر من جديد

أ. علاقة شعراء الكرك بالموروث بين التسجيل والتوظيف.

ذكرت فيما سبق أن الشعر إذا اشتكى منه عضو تداعى له شعراء الكرك يشكون معه وجعه وانحداره وضعفه، ولكنهم في الوقت نفسه حاولوا مداواته من اعتلاله، وحاولوا إرجاعه إلى حالته الصحيّة القويّة التي كان عليها سابقاً، فارتد شعراء الكرك إلى الإرث الشعري في عصوره القويّة باحثين عن ترياق للشعر المعتل.

كما لا يجد الشاعر العربي بشكل عام مناصاً من الابتعاد عن الإرث الثقافي العربي، فراح يوثق صلته به ويمتخ من مورده ما يثري تجربته الشعريّة؛ وذلك لأن المعطيات التراثيّة تكتسب لونها خاصاً من القداسة في نفوس الأمة ونوعاً من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيراً عليه⁽¹⁾.

اتجه شعراء الكرك إلى أبرز الشعراء عبر العصور يستدعيهم حسب ما يتطلب سياقه النّصي، حيث لم تعد الشّخصيّة المتناص معها تقبع في التّاريخ، بل تنحل في الرّاهن؛ لترسم

(1) انظر: زايد (عليّ عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997م، ص 16.

مسارات عميقة الحضور في الفن والحياة، والمواقف الإنسانية والقومية، وفي التكوينات الفنية بأبعادها، وتجلياتها التي تحكمها الرؤى الفكرية والروحانية للشعراء وقدراتهم وكفاءتهم في السيطرة على مادة فنهم وصورته⁽¹⁾.

ونجد الشخصيات التراثية الشعرية الأكثر حضوراً لدى شعراء الكرك هي المتنبي، والمعري، وامرئ القيس، والشنفرى، وعروة بن الورد، وزهير بن أبي سلمى، وأبي تمام، والفرزدق، وعرار وغيرها؛ لأنّ للماضي لدى المجددين جذوراً ومنتبأً، وجذعاً، يستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، وهذا سر حيوية الجديد؛ لأنّ الشاعر سيدرك على مرّ الزّمان أن هناك عقلاً أهم من عقله ذلك، هو عقل الأمة التي أنجبت هذه الشخصيات مثل المتنبي⁽²⁾، وقد عبر خالد الختاتنة عن استصراخ الشعر بالمتنبي (واستصرختُ مُتَنَبِّي الشعر أشعار)⁽³⁾. واتخذ التّوسل والاستغاثة بالشعراء القدماى أكثر من طريقة لتوظيف هذه الشخصيات، ولكن الطّريقة الأبرز كانت الاستدعاء الكلي للشخصية الأكثر شاعرية، مثل امرئ القيس، حامل لواء الشعر، وأكثر الشعراء بعداً عن النّمطية، وهو أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى⁽⁴⁾، وذكر الحبيب، والمنزل في شطر بيت، ولم يستنشد العجز شغلاً بحسن الصدر، وهو أول من شبّه الخيل بالعصا، والثّغر بشوك السّيال وهو أول من قيد الأوابد في وصف الفرس⁽⁵⁾. ونجد جزاء المصاروة توسل بشاعرية امرئ القيس، كي تجود عليه بقافية⁽⁶⁾:

(1) انظر: الزّعيبي (زياد)، الصّائح المحكي، الآخرون الصدى، ضمن كتاب: منازل النّص، جمع عبد الرّحيم المراشدة، ص 181.

(2) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 40.

(3) انظر: الكركي (خالد)، الصّائح المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، المؤسسة العربية، 1999م، ص 45.

(4) انظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 218.

(5) انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 68. وانظر: العسكري، الصناعتين، ص 433.

(6) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

أَيَا أَمْرًا الْقَيْسِ هَاتِ مِنْكَ قَافِيَةً أَعَاتِبُ اللَّيْلَ أَوْ أَبْكِي بِهَا الطَّلَا

ولم يتوقف المصاروة عن التوسل بالشعراء الكبار لإعادة الشعر إلى منابته القوية، فيستدعي شخصيات محبة مثل المعري، والفرزدق، والمتنبي، ومبعث ذلك إحساسه إلى الافتقار إلى شعر يحمل جوهرًا ورسالة⁽¹⁾:

لَكُنْ سَنَبَعْتُ شِعْرَنَا مِنْ قَبْرِهِ وَنَرَدُّ الشَّعْرَ الْقَدِيمَ وَنُنْشِدُ
وَنَبْتُ فِيهِ مِنَ الْمَعْرِيِّ طَاقَةً عَمِيَاءَ أَبْصَرَ مَا تَكُونُ وَأَجْلُدُ
وَمِنَ الْفَرَزْدَقِ صَخْرَةً مِنْ نَحْتِهِ صَمَاءَ يَزْلُقُ فَوْقَهَا الْمُرْتَدُّ
فَيَعُودُ لِلْفِظِ الْحَزِينِ بَرِيْقُهُ وَيَعُودُ يَصْهَلُ فِي النَّوَادِي أَحْمَدُ
وَيَعُودُ يُبْنِي فِي اللِّسَانِ عَمُودَهُ وَيَعُودُ يُبْنِي فِي الْمَكَانِ الْمَرِيدُ

ويركز الشاعر في النص السابق على قضية بعث الشعر من سباته (سنبعث شعرنا من قبره)، وإن لم ينهض الشعر الحديث بالتجديد، فعليه ترديد القديم القوي (ونردد الشعر القديم ونشد) وهي محاولة جيدة اتخذها شعراء البعث والتجديد كالبارودي وغيرهم، كما حاول استحضار شخصية المعري عند حدود الصورة الجزئية ووظيفها توظيفاً عكسياً وطردياً في الآن نفسه، فالمصاروة يريد حاضراً شعرياً له دلالة تراثية تتفق مع قوة شعر المعري، ولكنه يتقاطع معه عكسياً بأنه يريد مبصراً، والمعري أعمى (ونبت فيه من المعري طاقة عمياء أبصر ما تكون وأجلد)، وهذا يولد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للشخصية والبعد المعاصر الذي يوظف الشخصية في التعبير عنه⁽²⁾، ويحدث تحويراً، بهدف ضرب من المفارقة التصويرية⁽³⁾، وذلك بإضفاء دلالة جديدة على

(1) المرجع نفسه.

(2) انظر: زايد (عليّ عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 203.

(3) المفارقة التصويرية: تكتيك فني يستخدمه الشاعر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض (للاستزادة انظر: السّميرات (سماح)، المفارقة في الجهود النقدية الحديثة، دراسة تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2018م، ص 227 وما بعدها.

النصّ مضادة لدلالته التّراثيّة؛ لإبراز نوع من المفارقة التي تخدم هدف الشّاعر⁽¹⁾، وهو إجراء صورة متقابلة لوضع الشعر الحالي والسّابق، ويجيد الشّاعر التّناص في ملمة دلالاته وعكسها على الشّخصيّة المتناصّة كما فعل مع أحد مثلث شعراء النّقائض وهو الفرزدق، فقد قال فيه الأخطل: الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر⁽²⁾، وأما النّحت من الصّخر، فهو دال على قوة السّبك، واعتماد الشّاعر على غريب اللفظ، وعلى التّعقيد، حتى قالت العرب عنه «لولا الفرزدق لضاع ثلث اللّغة» فهذه الدّلالات المتناسلة من التّناص مع الفرزدق وظفها الشّاعر لبث القوة في الشعر الحالي، ورفدها بصورة جميلة أن تكون صخرة الفرزدق زلقة للشعر المتردد الضّعيف (صماء يزلق فوقها المتردّد)، كما يطالب بوجود نقاد يثقّفون الشعر كما كان حال سوق المربد (ويعودُ يئني في المكان المربد). ويعمد حكمت النّوايسة إلى توظيف شخصيات وأحداث تاريخيّة بارزة في أشعاره يستنهض من خلالها الهمم⁽³⁾؛ لأنّ الشعر الحديث آيل للغروب في نظره، فيوظف شخصيّة المعري، في ثوبها المعاصر، ونجد توظيفها بصورة جزئيّة موفقة إلى حد ما، ولم يحاوروها، بل جاءت لغته خطابيّة ذات نبرة حادة مباشرة⁽⁴⁾، واستطاع الشّاعر إلباسها قناعاً لتعكس إحساسه بالوحشة، فجعلها معادلاً وجودياً له، بصورة غاية في الشّفاقيّة، وإثارة الاستبطان الارتدادي الماورائي لما تضمّره شخصيّة المعري من دلالات مردها العزلة والانكفاء على الذات، طلباً منها إدراك الحقيقة المثلى في الحياة، ألا وهي صفاء الحرّيّة في عالم الكبت والحرمان⁽⁵⁾، يقول النّوايسة⁽⁶⁾:

(1) انظر: زايد (عليّ عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 198.

(2) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 4، ص 273، وانظر: الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 3، ص 451.

(3) انظر: الحروب (خالد)، حكمت النّوايسة شاعراً، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمان، الأردن، 2016م، ص 18.

(4) انظر: شرتح (عصام)، استدعاء شخصية المعري في الشعر العربي الحديث والمعاصر، التراث العربي، ع 108، 2007م، ص 248.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص 248.

(6) النوايسة (حكمت)، كآني السراب، أمانة عمان، المؤسسة العربية، عمان، الأردن، ط 1، 2002م، ص 99.

أَعْضُ عَلَى حَنْظَلِ التَّارِكِينَ إِلَى وَهْمِهِمْ... وَأَعِيدُ الْمَعْرِيَّ شَبَابَهُ لِلْغُرُوبِ الْجَدِيدِ

كما كان لعرار حضور في استعادة الهوية الأردنية الجريئة، التي تقف مع مصائب الشعب في محتته، وتلعن المتسلط، فقد سخر عرار أدواته الشعرية في فنه الشعري من أجل نصرة المواطن الأردني، ورفض كل أنواع الاستغلال له، وكان شعره أغنية يكررها الأردنيون، فالهوية الجمعية مهمة في مواجهة الهويات الشخصية، فإن التضحية بالذاتية لمصلحة التماسك الثقافي، أمر مهم في استرداد الهوية العربية⁽¹⁾، والمفاخرة بها، فنزبه القسوس يحاول أن يرسل استغاثته واستنجاهه بعرار ليبقى الشعر عزيزاً، ويظل للحرف ألق، مستغلاً الذكرى المئوية لميلاده، فنجدته يبثه شكواه ممن ينسج شعراً ضعيفاً، فيود أن يعود الشعر كما كان يقول في قصيدة (أشجان عرار)⁽²⁾:

عَطَّرَ بِالشُّعْرِ لِيَالِنَا فَلرُوحِكَ إِشْرَاقِ فِينَا
وَسَيِّقِي شِعْرِكَ نَحْفَظُهُ وَسَنَذُكُرُ دَوْمَا (بَرِينَا)

إن الخطاب العراري يبعث الإشراق في المتلقي (فلروحك إشراق فينا)، فعرار أحد مرجعيات الكتابة الإبداعية، بل إنه ينبوع إبداع متفجر في قصائد الشعراء، ينهلون منه كلما شاغلتهم فكرة، أو اشتدت عليهم معاناة الحياة، فعرار ملهم وطني، وصاحب تجربة وطنية خصبة في وقت مهم من تاريخ النضال الوطني ضد المستعمر الأجنبي⁽³⁾.

وبعد، فقد جاءت الشخصية المتناص معها متناسبة مع الطرح الشعري، ونجح الشاعر في توظيف عدة شخصيات شعرية من أزمنة متباينة، مضطلة بالحدث، جعلها تؤدي

(1) انظر: كوبر (آدم)، الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، ترجمة: تراجي فتحي، مجلة عالم الفكر، ع349، 2008م، ص255.

(2) القسوس (نزبه)، أغنيات الحب والوطن، ص82-86.

(3) انظر: الصّومر (عماد)، الحركة الشعرية في الأردن (1921م - 1946 م)، مجلة أفكار، ع307، 2014م، ص10-11.

وظيفة منطقيّة، يطرح الشّاعر أفكاره وآراءه من خلالها بالالتكاء عليها من دون أن يكون تحت طائلة المساءلة.

ب. دور شعراء الكرك في بعث قصائدهم.

الشّعر هو سلاح معبأ بالمستقبل. غابرييل ثيلايا

نظر العرب إلى الشّعر على أنه (السّحر الأبيض) فهو يصل إلى الرّوح - كما يذكر ابن طباطبا - وينفذ إليها بقوة أكثر من الرّقى السّحريّة، (إنّ للنفس كلمات روحانيّة من جنس ذاتها... فإذا ورد عليك الشّعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الرّوح، ولائم الفهم وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى ديبياً من الرّقى من أشدّ إطراباً من الغناء، فسلب السّخائم، وحلل العقده، وسخى الشّحيح، وشجع الجبان) (1).

آمن شعراء الكرك بأنّ وظيفة الشّعر تتباين بتباين العصر، فنجدهم - على الرّغم من المعوقات حولهم - يحاولون تجديد خطابهم الشّعري، وتبني أيّدولوجيات وقيم تمنح النّص الشّعري شيئاً من التّوازن، وهذه الأصوات تثبت أنّ الشّعر ضرورة نفسيّة - ووجوديّة، وقد جعله عبد الجليل المطارنة رسولاً يوصل رسالة (2):

أَمَنْتُ بِالشُّعْرِ إِنَّ الشُّعْرَ فَاتِحَةٌ لَمَنْ يُعَاقِرُ خَمْرَ الضَّادِ جَدْلَانَا
أَمَنْتُ فِيهِ رَسُولَ النَّاسِ قَاطِبَةً وَلَسْتُ أَدْرِي رَسُولاً كَانَ قَدْ خَانَا

ويعد الشّعر سلاحاً حضارياً في مواجهة الحالات الإنسانيّة التي تعتري الفرد، وله أثره، وقدرته على التّغيير، فمروان البطوش أشاد بقوة القصيدة في أنها تهزم طاغية؛ لأنها تحمل بين طياتها روح التّمرد والمواجهة (3):

(1) ابن طباطبا (محمد)، عيار الشّعر، تحقيق: عباس عبد السّتار دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص23، وانظر: التّوحيدي (علي بن محمد)، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط1، 1988م، ج7، ص104.

(2) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص70-71.

(3) انظر: مجموعة مؤلّفين، الشّعر في الأردن، نصوص ودراسات، ص426-428.

قَصِيدَةٌ قَدْ تَسْتَطِيعُ بِأَنْ تَقْلِبَ قَلْبَ طَاطِيَةٍ... عَلَى طُغْيَانِهِ...
لَكِنَّهَا،
لَا تَسْتَطِيعُ وَحِيدَةً أَنْ تَبْعَثَ الْإِنْسَانَ... كَالْعَنْقَاءِ مِنْ بَيْنِ الرَّمَادِ
عَلَى ثَرَى أَوْطَانِهِ

وتزدوج وظيفة الشعر بين الوظيفة الفنيّة، والوظيفة الأيدولوجيّة، وقد ينجح الشعر في تقديمها معاً، كما فعل البطوش في النّصّ السّابق (قصيدة قد تستطيع بأن تقلب قلب طاغية على طغيانه)، فجعل الشعر فناً وجهاداً، وقد جاء في الأثر أن الرّسول ﷺ يقول لشعرائه المنافحين عن الإسلام) إن المؤمن ليجاهد بسيفه ولسانه⁽¹⁾، وقد وصل الأمر أن يصل الشعر إلى قبس إلهي، ونادى عاطف الفراية في قصيدته (حين تنأى القصيدة) بقداسة القصيدة، فعندئذ تستلزم طقساً ميثودينياً، فعلى الشّاعر أن يتوضأ، ويخلع نعليه⁽²⁾:

حِينَ تَكْتُبُ شِعْرًا... تَوْضُأً قُبَيْلَ الْقَصِيدَةِ... ثُمَّ أَخْلَعِ النَّعْلَ
وَأَدْخُلِ إِلَيْهَا... بِبَاقَةِ وَرْدٍ.
وَلَا تَتِمِّمْ بِجَمْرِكَ إِلَّا إِذَا... جَفَّفَ الْقَهْرُ أَنْهَارَكَ الْجَارِيَاتِ...
هُوَ الشُّعْرُ... كَاهِنُنَا الْأَبْدِيِّ إِذَا مَا
أَقَمْنَا الصَّلَاةَ عَلَى... حُرْنِنَا أَوْ عَلَى رَغْبَةٍ فِي سِيَاقِ الْكَلَامِ

ويذهب عاطف الفراية بقوله (هو الشعر، كاهننا الأبدي إذا ما أقمنا الصّلاة) مع شلي في تأكيد الوشيجة بين شخصيتي النّبي والشّاعر حين يقول (الشّعراء هم الكهنة الذين يترجمون وحيّاً لا يدركون كنهه)⁽³⁾، وقد يكون هذا التّشبيه متأثراً من أن الشّاعر

(1) روى الحديث كعب بن مالك ونصه: يا رسول الله ما ترى في الشعر قال: إنّ المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه الذي نفسي بيده لكانما تنضحونهم بالنّبل انظر: ابن حبان (محمد بن أحمد)، صحيح ابن حبان، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، 1952م، ص 4707.

(2) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 9-10.

(3) انظر: شلي (برسي)، دفاع عن الشعر، ص 163، مرجع سابق.

والشخصية الدينية كليهما استطاع فهم اللغز المقدس في الوجود، ويدعو صيام المواجدة في قصيدة «الساقية» لممارسة طقوس تشي بقداسة الشعر، فهو أيضاً نادى بخلع الرتبة القديمة⁽¹⁾:

هيا استفق... واخلع بواد الشعر... ربتك القديمة... وانتفض

إن وصول الشعر إلى هذه المرحلة من القداسة، يعني الوصول إلى القوة والطاقة⁽²⁾، وبالتالي لا بد أن يعد الشاعر عدته، ويضفي الهيبة على صنعته، محاولاً استرضاءها، وإحلال القصيدة محل القداسة يجعل صياغتها صعبة، ونتكئ هنا على مقولة ابن رشيق (عمل الشعر على الخاذق به أشد من نقل الصخر، ويقال إن الشعر كالبحر، أهون ما يكون على الجاهل، أهول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته، وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء)⁽³⁾. ويرتبط الحديث عن التجربة الشعرية بالمعاناة، إذ يتفتح وعي الشاعر على الألم المركوز في الحياة الإنسانية، والصراعات التي تعصف بها، والمقصود بالمعاناة هنا المعاناة على المستوى الشخصي للشاعر إذ تمثل المعاناة الشخصية رؤية جزئية للشعر، تقلل من بعده الإنساني، وامتداده الرسالي عبر الزمن⁽⁴⁾، فالشعر - كما يرى أدونيس - (لا يمكن أن يكون عظيماً إلا إذا لمحننا وراءه رؤيا للعالم، ويجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون غرضاً لأيدولوجية ما رغم أن الشعر الجديد متداخل مع جميع حقول الفكر؛ فالشعر/ الأغنية، الشعر/ الوقائع الصغيرة، الشعر/ الوصف، نقيض للشعر بمعناه الجديد من حيث إنه لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية)⁽⁵⁾. وهناك تجهيزات يقوم بها حكمت

(1) المواجدة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 37

(2) انظر: الماجدي (خزعل)، الشعر مقدساً ومدنساً، تاريخ النشر: 8 مارس، 2017م، alittihad.ae/article. تاريخ الاسترجاع: 9/3/2020م.

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، ص 117.

(4) انظر: عشا (علي)، تعالق التجريبتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، م 25، ع 1+2، 2009م، ص 195-196.

(5) أدونيس، زمن الشعر، ص 11.

النوايسة في قصيدته (أعد أصابع يدي قبل القصيدة) قبل البدء بالقصيدة، فهو يعد أصابع يديه، وكأنه يرمي إلى التسييح، الذي أمرنا بعقد الأصابع عند ممارسته، ويتفقد الأموات بالدعوات، ويستحضر إرثه الثقافي، وهويته، وموهبته (1):

أَعَدُّ أَصَابِعَ يَدِي قَبْلَ الْقَصِيدَةِ... أَزُورُ أَبِي فِي السَّمَاءِ الْبَعِيدَةِ...
 أَطَالِعُنِي فِي الْمَرَايَا
 لَكِي أَتَذَكَّرُ مَا كَانَ مِنِّي قَبْلَ احْتِرَافِي فِي وَتَرٍ لَا يَهَادِنُ
 هَكَذَا عَلَّمْتَنِي الْأَنَاشِيدُ مِنْ أَوَّلِ الشَّيْبِ حَتَّى أُفُوِي، أَعُدُّ
 لِحْنَانَهَا

فالشاعر في النص السابق يدرك الوجود عن طريق التحضير لقصيدته المقدسة، ويعمل على انتقائية كلماته التي تمنح الشعر جوهره ووجوده، حيث تنكشف ماهية ما يسمى «الوجود» في الكلمة، فتسميتها ماهية الوجود، تفصل الكلمة الجوهري عن اللاجوهري، أو المطلق عن العرضي (2)، وتقوم التجربة الشعرية في جوهرها على الفردة الذاتية التي تتيح للشاعر أن يقول: أريد أن أبداع شيئاً لم يبدعه أحد غيري (3). ويُقسم ماجد المجالي باسم الحق أنه ماض بقول الشعر الصادق المنتمي لوطنه، على الرغم من محاولة سرقة قصائده واغتيالها (4):

أَقْسَمْتُ بِاسْمِ الْحَقِّ دُونَ تَرَدِّدٍ أَنْ لَا أُسَلِّمَ لِلظَّلَامِ قِيَادِي
 حَتَّى وَإِنْ سَرَقَ اللَّصُوصُ قِصَائِي حَتَّى وَإِنْ عَبَثُوا بِلِقْمَةِ زَادِي

فالقصيدة الحقة بحسب رؤية العلاقة النقدية الجمالية لا يحددها الشكل وحده؛

(1) النوايسة (حكمت)، كأنني السراب، ص 97.

(2) انظر: مان (بول دي)، تفسير هايدغر لهيولدرلين، ص 77-78-80.

(3) انظر: زراقط (عبد المجيد)، الحدائث في النقد الأدبي المعاصر، بيروت، دار الحرف العربي، 1991م، ص 152.

(4) قالها في المشير حابس المجالي وتاريخ العائلة، وقد سمعتها من الشاعر وهي منشور على صفحة الكرك على

الفييس بوك 29/ ديسمبر، 2016م.

فالشكل ليس إناء منفصلاً عن فيض الذات، بل هو تجسيد حي ملموس لكل ما يمور في عقل المبدع، وروحه من توق، وألم، وتوجسات⁽¹⁾، وإن أول ما يصنعه الكاتب هو أن يبسط نفسه، كما لو كان في حوار داخلي، بين (الأنا) وبين (الأنا) الآخر⁽²⁾، وربما هذا ما حاوله حكمت في قصيدته (ساوي إلى الأغنيات) حيث أدار مونولوجاً داخلياً يرمي إلى إبراز قدرة الشعر في مواجهة الواقع السياسي الحرج مع اليهود⁽³⁾:

وَحِيداً سَاوِي إِلَى الْأَغْنِيَاتِ... سَتَعَصِمُنِي أُغْنِيَاتِي... إِذَا مَا
نَفَشْتُ حَنَا جَرَّ (يهوا) بِكَلِّ الرَّقَابِ

إن أول خطوة نقدية للشعر، هي نقد الشاعر نفسه، فهو الناقد الأول، يعاني بداية قبل خلق نصه الأدبي، ثم يعيد النظر فيما أنتج، فيبقي ما استحسّن ويسقط ما استهجن ليخرج عمله وفق ما يراه بطبعه النقدي لائقاً لدى المتلقي. وقد عدّ الشاعر الأمريكي إليوت نقد الشاعر لذاته النقد الحقيقي الأصيل، فهو نقد الشاعر الناقد، الذي يتقد من أجل أن يخلق الشعر⁽⁴⁾. ويقسم خالد المحادين الشعر موضوعه إلى قسمين الحب والحرب، وعلى الشاعر أن يحدد طريقه في تغطيتها، ولكن عندما تُقصر القصيدة بفعل التناقضات الواقعية عن هدفها، يختل توازن مضمون القصيدة، ويصبح الشاعر أمام خيارين: إما أن يكتب قصيدة غزل بالأعداء، أو قصيدة غزل بالنساء، وفي ذلك مفارقة بين واقع الشعر والواقع الحقيقي المعاش⁽⁵⁾:

(1) انظر: العلاق (علي)، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص 83.

(2) انظر: إمبرت (إنريك أندرسون)، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1991م، ص 45.

(3) النوايسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجية، ص 44.

(4) انظر: ويليك (رينيه)، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع 110، 1987م، ص 408.

(5) المحادين (خالد)، ما تبقى في موائدنا يكفي لعشرة مواسم، إبداعات، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2008م، ص 134.

لَقَدْ تَوَقَّفْتُ الْحَرْبُ خَارِجَ أَجْسَادِنَا... وَهَا نَحْنُ نُوَاجِهُ الْخِيَارَ
الصَّعِبَ:

إِمَّا أَنْ نَكْتُبَ قِصَائِدَنَا فِي الْغَزْلِ بِالْأَعْدَاءِ... وَإِمَّا أَنْ نَكْتُبَ
قِصَائِدَنَا فِي الْغَزْلِ بِالنِّسَاءِ
ثُمَّ عَلَيْنَا أَنْ نُوَاجِهَ الْخِيَارَ الصَّعِبَ: ... أَنْ نُطْلِقَ قِصَائِدَنَا فِي اتِّجَاهِ
أَعْدَائِنَا

الَّذِينَ يَفْتَحُونَ أَمَامَهَا نَوَافِدُهُمْ وَأَبْوَابَهُمْ... أَوْ نُطْلِقَهَا فِي اتِّجَاهِ
نِسَائِنَا

وبعد، فقد مال شعراء الكرك إلى الالتفات إلى الوراء بانعطافة جديدة حيث الإرث التاريخي والأدبي، والاتجاه بالشعر نحو الإحياء والانبعاث، والتخلص من أشكال الابتذال الفني والفكري للشعر الراهن، وتطلبت الدعوة إلى الإحياء عند شعراء الكرك استعادة التراث الحي بعصور قوته وازدهاره لخلق واقع ثقافي فني يستعيد فيه الشعر أصالته، ويعبر عن متطلبات حاضره.

الفصل الثاني

المفردة الشعريّة رمز للهويّة العربيّة

- أولاً: تمظهرات حضور المفردة الشعريّة في أبعادها الوطنيّة.
ثانياً: المفردة الشعريّة والرّفص للواقع المأزوم.
ثالثاً: المفردة الشعريّة والذات الشاعرة.

يَا كَبْرِيَاءَ الْكَافِ سَافِرٍ فِي دَمِي
فَالدَّارُ تَبَتْ، رُكْنَهَا أَهْلُ الْكَرْكُ
مَا بَيْنَ مُوجِبِهَا إِلَى سَبِيلِ الْحَسَا
أَوْهَ يَا تَارِيحَهَا مَا أَكْبَرُكَ
يَا صَاحِبِي... كَرَّكَ إِذَا مَا جِئْتَهَا
صَدْرًا وَعَجْزًا لَنْ تُكُونَ سِوَى كَرَّكَ
صيام المواجهة

توطئة:

«السعي وراء الهوية هو نضال وجودي
يأس يهدف إلى وضع أسلوب للحياة يمكنه
الاستقرار ولو لحظة قصيرة» آدم كوبر

تحدد طبيعة الهوية ونوعيتها بما تتضمنه من مواضيع متجانسة ومكونات متشابهة، وأهداف مُتمثلة يكتسبها مجموعة أشخاص ينتمون إلى أمة واحدة بهدف الحصول على كينونات ذات عناصر مميزة ومتطابقة ومتجانسة، ليتحقق هدفان، أحدهما الحفاظ على الهوية والكينونة، والآخر: تعيين الهوية والكينونة بوصفهما تمثيلاً مختلفاً ومتميزاً عن الهويات الأخرى، وقدرة الإنسان على بناء هويته وإدراك كينونته تؤمن له حماية نفسيّة، وتقلل من إصابته بالاضطرابات السلوكيّة والمعرفيّة، والتّعرض إلى أمراض الفصام، والوقوع في أوهام العظمة⁽¹⁾.

وانعكست حالة الوعي والنّضج في هذا العصر على الشّعور، وقادت هذه الحالة إلى أن يبحث الشّاعر عن هويته العربيّة الغائبة، ولذلك نجد وشائج كثيرة تشد الشّاعر إلى منابته العربيّة والإسلاميّة العريقة، منها التّاريخ العربي والإسلامي، ومنها اللغة العربيّة

(1) انظر: سرحان (هيثم)، الخطاب الحجاجي في شعر بشار بن برد، مقارنة في تحولات الهوية الثقافيّة، مجلة جامعة أم القرى، ع11، نوفمبر 2013م، ص75. وانظر: الحنفي (عبد المنعم)، موسوعة علم النّفس والتحليل النّفسي، ج2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1978م، ص379.

لغة الضّاد التي كانت - وستبقى - مقوماً أساسياً من مقومات الشّخصيّة العربيّة والوحدة العربيّة⁽¹⁾، ومنها الرّجوع إلى الإرث الأدبي في قوته منذ العصر الجاهلي.

إن الارتداد إلى الوراثة حيث هيمنة الوجود الحضاري للأمة العربيّة والإسلاميّة، جعل كل من يخالف هذا الوجود شاذاً، ولا يستقي من منابع ذلك الوجود إلا بالمشاركة بالثقافة، أي بعبارة عادية تتمثل الفكرة في أن الهوية تدرك من خلال المشاركة في الثقافة، ويعلق زيغمونند باومان بهذا الصّد (إن المفاهيم المتعلقة ببناء الهوية، وتلك الخاصة بالثقافة ولدتا معاً، ولا يمكن لهما غير ذلك)⁽²⁾. ولعل السّبب في استدعاء التّاريخ الماضي هو صلة الشّاعر بهاضيه، وتغيير الأوضاع، وسوئها، وانحطاط القيم، واعتداء العدو على أوطاننا ووطنيتنا، فيجد الشّاعر متنفساً في الارتداد إلى الخلف؛ ليعاين البطولة والرّجولة والانتصارات.

ولم يقتصر اهتمام الشّاعر بوطنه فحسب، بل تعداه إلى كل الأوطان العربيّة؛ لأنّه معني بهويّة عربيّة، ولذلك أصبح الهم القومي من أبرز المكونات لبنية القصيدة العربيّة المعاصرة، حيث تضاعف انشغال الشّعراء بالهم العربي فتغنوا به⁽³⁾. وقد طرأ على الأمة أحداث جسام، وتغيرات في كل مناحي الحياة، والشّعراء في كل زمان ومكان هم خط الدّفاع الأوّل تجاه هذه الأحداث، ولكل منهم موقفه من الأحداث، ولم يتعد الشّعراء في الكرك عن واقع أمّتهم ولا عن وطنهم الأردن الكبير، ولا عن الوطن الأصغر ومسقط الرّأس الكرك أيضاً كثيراً، فنجد الشّعر يتجه مع رؤى الشّعراء، وتجربتهم الشّعريّة إلى الماضي الذي يمتد في المخيلة الجمعيّة، ويؤثثها بدواله على حياة يعيشها الإنسان العربي؛

(1) انظر: حوّر (محمد)، الهوية العربيّة في الشّعر المعاصر، من وهم الحقيقة، إلى حقيقة الوهم، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص89.

(2) انظر:

Talcott Parsons, *The Social System* New York: Free Press, p171951/

(3) انظر بوعجارة (بوعيشة)، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدّرامية: نحو قصيدة متكاملة، رؤى فكرية، ص5

لأنها كانت تكتنف لوازم عزته وكرامته وإن فقدت في بعض منعطفاتها، فإنها تظل الحياة الطوباوية التي يحن إليها، ويضيف إليها من خياله كل دواعي السعادة⁽¹⁾.

ويذكر سمير قطامي أن حركة الشعر في الأردن سايرت حركة الشعر في بقية البلاد العربية، وتعدّ حقبة السبعينيات والثمانينات أكثر الحقب كماً في الإنتاج الشعري في الأردن، فنزع هذه الشعر إلى استلهاج التراث، وتوظيفه في بناء القصيدة، لما يحمله من طابع دلالي، وميل إلى الغموض، واستخدام الرمز التراثي، والأجنبي، وإشارات لأساطير مختلفة. أمّا فيما يتعلق بالشكل، فقد وجدت قصائد تمزج بين شكلي الشعر: العمودي، والحر، وتوظف الأغنية الشعبوية، واللهجة الدارجة... وعبرت قصائدها عن الواقع السياسي والاجتماعي الأردني⁽²⁾. وقد شكّلت المفردة الشعرية (القصيدة، والشعر، والرّوي، والحرف...) رموزاً كثيفة، ودلالات خصبة في البحث عن الهوية العربية لدى شعراء الكرك، نجدها في البحث عن الشعر القوي الذي يعيد للأمة مجدها وبيعثها من سباتها، وتارة نجده في البحث عن وجود الإنسان العربي بكل معطياته الوجودية، وسنحاول الخوض في هذا عبر المحاور التالية:

أولاً: مظهرات حضور المفردة الشعرية في أبعادها الوطنية.

(رأى بعض الأعراب ابناً يختط منزلاً بطرف عصاه، فدنا منه

وقال: أي بني إنه قميصك، فإن شئت وسعت، وإن شئت ضيقت) مونسى

تمضي الهوية الثقافية جنباً إلى جنب مع السياسات الثقافية، ولا يستطيع أي شخص أن يصبح حراً سوى في المحفل الثقافي المناسب، حيث تحترم قيمه، ومن ثم يجب أن تكون

(1) انظر: الزبيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص102.

(2) انظر: قطامي (سمير)، تطور القصيدة الأردنية ما بين (1967-1980)، ضمن الشعر في الأردن وموقعه من خريطة الشعر العربي، دراسة، لجنة تاريخ الأردن، مؤسسة آل البيت، عمان، 1993م، ص48-59.

كل أمة مستقلة، وفي مجتمع متعدد الثقافات يجب احترام الاختلاف الثقافي، بل وتعزيزه، ويمثل البقاء الثقافي النقطة الأساس لهذه السياسات⁽¹⁾، والانتفاء للوطن والمملك جزء مهم من الهوية؛ لأن الإنسان بلا وطن ليس له قيمة، والوطن جزء من وجود وكيان الإنسان. وتألف النفس الوطن حتى كأنه لها جسد؛ لأن الوطن بمعناه الضيق مسقط رأس المرء، والمكان الذي أمضى فيه طفولته⁽²⁾، وينتمي إليه الإنسان مثلما ينتمي إلى أمه، كما أن كثيراً من الشعراء نظموا روائع في موضوع حب الوطن⁽³⁾، ولا نجد ديوان شعر عربي يخلو من وجود قصائد تعنى بالوطن والحنين له، وستناول عدة تمظهرات لحضور المفردة الشعرية (القصيدة، القرية، الشعر، القوافي،... وغيرها) في فضاء النص الشعري الوطني في مدونة شعراء الكرك، وتشكلاتها الدلالية، ومن هذه التمظهرات ما يلي:

التمظهر الأول: المفردة الشعرية وصورة الشخصية الكركية.

(لسنا زرعاً فريطاً، بل نباتٌ متراص، ومن نرجس هذا الزمان) رفقة دودين

يرى بعض الباحثين أن المكان له أثر كبير في تحديد الطابع النفسي والجسدي لسكانه، وأي خلل يعتري تلك العلاقة التبادلية بين الإنسان وسياقه أو ظرفه المكاني يظهر في الجانب النفسي والاجتماعي⁽⁴⁾، ومما لا شك فيه أن شعراء الكرك - كما هو حال الأردنيين - شديداً التعلق بمسقط رأسهم، وهذا التعلق يصل إلى درجة العشق؛ فهم دائموا التغزل بوطنهم، ونتيجة لذلك تزداد عواطفهم وأحاسيسهم، وتنمو وطنيتهم، فانطلقوا في حبه من جزئه الأصغر (الكرك) إلى جزئه الأكبر (الأردن)، فكانت البيئة متوحدة، ومشحونة

(1) انظر: كوبر (آدم)، الثقافة النفسية الأثروبولوجي، ص 255.

(2) انظر: طنوس (وهيب)، الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، ط1، 1975-1976م، ص 285.

(3) انظر: بهاروند (ولي)، وآخرين، دراسة مظاهر الوطنية في أشعار رفاة الطهطاوي، ص 504

(4) انظر: البليهد (حمد)، جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح، السعودية، ط1، 2008م، ص 98.

بالانتماء للوطن وتقديسه منذ الولادة، وهناك روافد لهذا الانتماء فأكثر أفراد الشعب الأردني منتسبون إلى قطاعات الجيش العربي الأردني، بالإضافة إلى حبهم وإخلاصهم للملك الذي ينتمي إلى السلالة الهاشمية التي تمتد إلى النبي محمد ﷺ، فهم في الغالب محبوبون للملك وملتفون حوله، وقد أشار الشعراء إلى طبيعة الشخصية الكركية وصفاتها، وسندرس هذه الصفات من خلال وجود المفردة الشعرية (القصيد، الشعر، القافية،... وغيرها) في نصوص الشعراء الكرك، حتى يستطيع القارئ الوصول إلى هذه الشخصية؛ لأن الهدف من دراسة صور الشعوب هو (تطهير عقلية جماعية من بعض الأحكام⁽¹⁾)، وقد استطاع جزاء المصاروة تقديم صورة رائعة لجوانب الشخصية الأردنية الشائخة بعطائها، وتضحياتها، وقوة تجذرها بالأرض عندما سُئل من أنت فكان جوابه⁽²⁾:

أَتَسْأَلُنِي أَنَا مِنْ أَنَا؟... أَنَا الَّذِي وَلَدَتْهُ الْأَرْضُ دُونَمَا عَنَاءٍ أَوْ
وَنِي... وَأَرْضَعْتُهُ أَرْبَعِينَ حَوْلًا كَامِلَاتٍ...
وَلَمْ يَزَلْ طِفْلًا يَحْنُ إِلَيْهَا... وَإِنْ أَغْرَثَهُ بَعْضُ الْمُرْضِعَاتِ... أَنَا
الَّذِي مَنَحْتُهُ الْأَرْضَ رَغِيْفًا يَابِسًا
وَيَبِيضَةً يَشْتَرِي بِهَا دَفْتَرًا وَأَقْلَامًا... وَمُسْتَقْبَلًا وَأَحْلَامًا... وَحَفْنَةً
الْقَمْحِ كَيْ تَكْسُو جِسْمَهُ الْعَارِي...
وَأَعْطَتْهُ مِنْ طِينِهَا الْمَجْبُولِ... بِالتَّعْبِ وَبِالْعَرَقِ وَبِالدَّمَاءِ...
لِيَصْنَعَ الْحِذَاءَ... وَيَمْشِي يَدُوسُ الشُّوكَ
مُخْتَلًا بِكُلِّ الْكَبْرِيَاءِ... أَنَا الَّذِي كَانَ يَغْفُو فَوْقَ هَضَابِهَا... مَا لَهُ
وَسَادَةٌ... سِوَى (رَفْعَةٍ) صَغِيرَةٍ مِنْ تُرَابِهَا

(1) انظر: حنون (عبد المجيد)، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 72-

(2) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

وَيَكْتُبُ اسْمَهُ فَوْقَ كُلِّ حَجَرٍ... كَأَنَّهُ كَانَ - عَفْوًا - يُدْرِكُ قِيَمَةَ
 الْحَجَرِ... وَحِينَ تَشْتَدُّ حَرَارَةُ السَّمَاءِ...
 يَأْوِي إِلَى ظِلِّ صَخْرَةٍ مِنْ صُخُورِهَا... أَوْ بَرَكَةِ مَاءٍ... يُزِيلُ
 (العُشْرُقَ) عَنْ صَفْحَاتِهَا... وَيَكْرَعُ الْمَاءَ مَرَّةً فِي إِثْرِهِ إِلَى حَدِّ
 الْأَرْتِوَاءِ... وَحَدِّ الْأَمْتِلَاءِ... أَتَسْأَلُنِي أَنَا مِنْ أَنَا؟... أَنَا الَّذِي
 أَحَبَّ الْأَرْضَ بِفَقْرِهَا وَغِنَاهَا...
 لِأَنَّهُ مَا لَهُ أُمَّ سِوَاهَا... أَنَا الَّذِي مَا أَكَلْتُ لَحْمَهَا... وَرَمَيْتُ
 الْعِظَامَ... مَا بَعْتَهَا يَوْمَ غَاضَتْ فِيهَا الْمِيَاهُ
 يَوْمَ جَفَّتْ فِي صَيْفِهَا بَعْضَ الشَّفَاهِ... لِأَنَّنِي لَسْتُ مَنْ يَسُبُّ
 أُمَّهُ عِنْدَ الْفَطَامِ... أَتَسْأَلُنِي أَنَا مِنْ أَنَا؟...
 أَنَا رَجُلٌ دِمَاهُ مِنْ (حُبَيْزِي) وَ (حُمَيْضِي) وَ (قَطْفُ)... أَنَا مِنْ
 وَرَدِ الْمَاءِ بـ (رَاوِيَةَ)... وَمِنْ الْبَيْرِ نُورًا قَدْ غَرَفَ
 كَمْ شَرَبْتُ الزَّعْتَرَ الْبَرِّيَّ... وَكَمْ تَعَطَّرْتُ بِشَيْخٍ... كَمْ مَلَأْتُ
 الْأَرْضَ صِيَاحًا... وَتَرَدُّ الْأَرْضُ عِنْدَمَا كُنْتُ أَصِيحُ
 أَتَسْأَلُنِي أَنَا مِنْ أَنَا؟... أَرُدُنِي أَنَا... أَرُدُنِي أَنَا... مِنْ ذَوِي
 الرُّؤُوسِ الشَّاحِحَاتِ

في النص السابق رسم المصاروة حدود الشخصية الأردنية من كافة جوانبها المادية
 والمعنوية، وبين حضورها ووجودها في صناعة الأرض والوطن والإنسان؛ لأن المكان
 يوصف بالسياق الجغرافي والمعماري للسلوك⁽¹⁾، كما أنه يمثل البيئة الاجتماعية، وتشمل
 أثر العادات والأعراف والتقاليد، ونوع العمل السائد في المجتمع، وأثر الحضارة عامة

(1) انظر: عبد الحميد (شاكِر)، الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، مجلة فصول، م13، ع4،

على الفن (1). وحاول صيام المواجدة أن يدير زاوية وصف الشخصية الكركية وارتباطها بالكرك فالمكان جزء من تكوين الإنسان (2)، لمن أراد أن يقصد مدينة الكرك وأهلها، فأرشده إلى الطريق التي ستضعه أمام الشخصية الكركية بكل أبعادها (3):

أَوْ صَارَ حَمْلَكَ مُثْقَلًا قَدْ أَوْقَرَكَ	يَا صَاحِبِي إِمَّا دَخَلْتَ الْمُعْتَرَكَ
أَوْ سَاءَكَ الْحَالُ الْمُشِينُ وَعَكَّرَكَ	أَوْ تَمَّتَ فِي هَذَا الْوُجُودِ بِلَا هُدَى
أَوْ حُصَّتَ فِي أَمْرٍ دَهَاكَ فَحَيَّرَكَ	أَوْ سِرْتَ لِاتِّدْرِي إِيَّامِ الْمُتَنَهَى
أَنْصِتْ إِلَيَّ فَإِنِّي مَنْ أَحْبَرَكَ	أَوْ رَمْتَ فِي دَرْبِ الْكِرَامَةِ مَسْلَكَ
صَبَدٌ إِذَا نَادَى الْوَعَى لِلْمُعْتَرَكَ	وَاقْصِدْ مَوَابِ الْعَزِّ إِنَّ رَجَالَهَا
وَالْأَرْضُ يَعْدِلُ مِيلَهَا أَهْلُ الْكَرْكَ	أُرْدُنُّ يَبْدَأُ نَبْضُهُ مِنْ هُنَا

وردفأ على ما سبق يتضح أن سمات الشخصية الكركية متجذرة بالمكان، ولا تعش عنه، وأستحضر هنا قول القاصّة رفقة دودين - رحمها الله - عن تلك الشخصية بقولها: (لسنا زرعاً فريطاً، بل نباتٌ متراص، ومن نرجس هذا الزمان، بل نبات متراص يؤتى أكله... رائحته التي تعلق بي كثيراً وقد تأبدت في... لأسكن بما يتسمى بسحر الأمكنة وعبقريتها (4)، وعند استعراض النصوص الشعرية لشعراء الكرك، فإننا نلمح بروز عدة صفات للشخصية الكركية ومنها التّضحّيّة والشّجاعة والوفاء، والعلم والعناية به، والأدب والشعر، والجود والكرم، وإكرام الضيف وهذه صفات متأصلة في الكركي وسنبرز دور المفردة الشعرية في رسم ملامح هذه الصفات في الشخصية الكركية :

(1) انظر: عبيدي (مهدي)، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، الهيئة العامة السورية، دمشق، ط 2011، م1، ص30

(2) انظر: النّصير (ياسين)، إشكالية المكان في النّص الأدبي، ص159.

(3) المواجدة (صيام)، ديوان مخطوط.

(4) لقاء مع الرّاحلة رفقة دودين وثقته صحيفة الرأي، تاريخ النشر: 7 نوفمبر، 2010م sahafi.jo/arc/art تاريخ الاسترجاع: 4/6/2020م.

1. المفردة الشعريّة وصفة التّضحية والشّجاعة والوفاء

مما لا شك فيه أن التّاريخ الكركي حافل بالوقائع المشرفة، والمكلمة بالظّفر سجلت بطولته وتضحيته، ولا بدّ لشعراء الكرك من استشراف من صنع هذا النّصر، فحاولوا الاستعانة بمفردتهم الشعريّة للانطلاق لرسم تضحية وشجاعة ووفاء الشّخصيّة الكركيّة في نصوصهم الشعريّة، ومما يمثل ذلك ورود المفردة الشعريّة (قصيدي) في نصّ أسامة المفتي (من كرك الرّجال قصيدي) فقصيدتي عبرت عن وحدة بين الشّاعر والشّعر اصطبغت بالانتساب إلى الكرك، بما تحمل من دلالة ثريّة بالانتماء والوطنيّة والرّجولة، وراغت لفظة القصيدة إلى ربط الرّجولة بالكرك وارتباط الكرك بالرّجولة حين اندغمت الصّفة في المكان والشّاعر، فاكتمت المكان صفة الخلود، كما رسمت لفظة قصيدي مع السّياق الشعري حدود الشّخصيّة الكركيّة، التي ارتبطت بالبسالة والتّضحية والفداء والوفاء⁽¹⁾:

يَا يَا شَامُ مِنْ كَرَكِ الرَّجَالِ قَصِيدَتِي تُهْدِي إِلَيْكَ وَبِالْوَفَاءِ أَدِينُ
وَعَلَى ذُرَى شَيْحَانِ أَرْسُمُ بِسَمَةٍ تَنْدَى وَفِيهَا الْحُبُّ يَا قَلْمُونُ

واستغل حامد المبيضين معركة الكرامة وعيد الأمّ ليطري الشّخصيّة الأردنيّة - والشّخصيّة الكركيّة جزء منها - تبين ذلك حين خاطب الأمّهات الأردنيات (يا أردنيات) أمّهات الشّهداء الأبطال الذين هموا ثرى الأردن وحرسوها، وحين يبدأ بالأمّهات فهذا يدل على أهميّة دورهن في الشّخصيّة، وجاءت لفظة (أشعار) المضافة إلى قريننا (من أشعار قريننا) لتعزز هذا الدور فالعادات في القرية تظل محتفظة ببقائها ربما أكثر من المدينة⁽²⁾:

يَا أُرْدِنِيَاتُ مِنْ أَشْعَارِ قَرِينِنَا، مَا يُبْرِئُ الْأَهْلَ مِنْ جَهْلٍ وَمِنْ فِتْنِ

(1) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

(2) المبيضين (حامد)، السّراج، ص 49-50.

فَارْفُقْ بِنَفْسِكَ وَالْأَرْضَ الَّتِي جَادَتْ
 قُلْ لِلْجِبَالِ وَأَنْتَ الْآنَ حَارِسُهَا
 قَدْ جَاءَ يَطْرُقُنَا فِي دَارِ أَحْبَابِي
 فَقُلْتُ مَنْ أَنْتَ هَلْ يَعْقُوبُ يَا وَلَدِي
 عَلَى ضِيَاعِكَ بِالْإِيوَاءِ وَالْخَيْرِ
 رَفَاقَ دَرْبٍ وَلَوْ نَمَشِي عَلَى الْجَمْرِ
 وَجْهَهُ يُغَازِلُ يَوْمَ النَّصْرِ وَالْغَابِ
 يُسَائِلُ النَّاسَ عَنِ ذَنْبٍ وَأَثْوَابِ؟
 ابْشِرْ تَعَالَ لَكُمْ شَرَعْتُ أَبْوَابِي
 فَقَالَ إِنِّي مِنَ الْأُرْدُنِّ يَا أَبْتِي

أدار الشاعر في النصّ السابق حواراً مصدراً بالقول (قل، فقلت، وقال)، ويبدو ظاهرياً بين طرفين هما الأب والابن؛ ولكن يوجد طرف ثالث هو المستمع⁽¹⁾، حيث يستقبل الرسالة، أو ما يراد توصيله على شكل شعري، فالشاعر قدم صورة المجاهد المستعد للموت، والمتحدي للصعاب من أجل صناعة النصر الذي صنعه الأم الأردنية وأبعدهته عن الجهل والفتن (ما يرى الأهل من جهل ومن فتن) هذا المجاهد تشهد ببطولته جبال الغور التي حرسها (قل للجبال وأنت الآن حارسها)، ثم أقام الشاعر حواراً آخر يسأل الرجل الجندي مستفسراً عنه: من أنت؟ هل يعقوب يا ولدي، ورمت دلالة الشخصية إلى جد اليهود (يعقوب عليه السلام) والمقصود من السؤال هل أنت من اليهود؟ فيكون الردّ (إني من الأردن يا أبتي) فيرحب به (أبشر تعال لكم شرعت أبوابي)، إن الشاعر ماهر عندما أقام هذا الحوار ليعطيه حرية الوصف والوصول إلى بيان توضيحية الشخصية الأردنية - ومن ضمنها الشخصية الكركية - وصدق انتمائها للأرض، وهذا الحوار أدى وظيفة إخبارية، حيث استطاع الشاعر أن يجعل المتلقي يشترك معه، فهو أساس وقوام العملية التواصلية برمتها، فيحصل التأثير فيه. وأبرز طالب الفراية صفة الإباء في الشخصية الكركية (أيها الكركي الأب)، وهي بنية لغوية غزيرة بالدلالة حين تدور في دائرة الترفع عن كل ما يشين النفس، وعدم الرضى بالذل، وهذه الصفة تتعالق مع أماكن

(1) انظر: مقلد (عبد الفتاح)، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1،

لها قيمتها التاريخية والدينية عند الكركي مثل المزار، ومؤتة التي تصهل فيها الخيل إلى وقتنا هذا بشهادة أهل مؤتة، فارتضى الشاعر تخليدها(1):

فَيَا أَيُّهَا الْكَرْكِيُّ الْأَبِيُّ... سَمِعْتُكَ عِطْرًا... عَزَفْتُكَ شِعْرًا... عَلَى
وَقَع قِيثَارَةٍ مِنْ صَهِيلِ الْجِيَادِ
بَارِضِ الْمَزَارِ... بَارِضِ الْخُلُودِ... سَلَامٌ عَلَيْكَ... عَلَيْكَ السَّلَامُ

وأول ما يظالعنا في نص الفراية السابق، ارتباط مفردة (شعرا) بالموسيقى لتصنع من النصّ معزوفة جميلة مع صهيل الكبرياء (عزفتك شعرا على وقع قيثارة من صهيل الجياد)، واستوت لفظة (الشعر) على سوقها في السياق لتنبئ أن الشاعر يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها بقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالتة وقيمتة الشعورية لدى المتلقي الذي يسهم في إنتاج بنية الصورة الفنية، كما يسهم في إنتاج النصّ الشعري(2). وظهرت الشخصية الكركية الشجاعة والمضحية من خلال المفردة الشعورية (قصيدة) في عبارة مرزوق البطوش (كتبت على حد السيوف قصيدة) التي رمت بدلالاتها الكنائية إلى الشجاعة والتضحية والكرامة، فصيغت القصيدة من الدماء الكركية في ميدان المعركة، ثم تكورت لفظة قصيدة لتتير كفاح هذه الشخصية (فوق جباههم رسمت مآثر أمة)(3):

هِيَ جَنَّةُ الدُّنْيَا وَخَيْرَ عَطَائِهَا... بِسُهُولِهَا وَسَائِهَا... وَرِجَالِهَا...
تَسْمُو عَلَى كُلِّ الْجِرَاحِ بِطَيْبِهَا
وَالطَّيْبُونَ رِجَالُهَا وَنِسَاؤُهَا... الْأُرْدُنِيُّونَ (الذُرَى) طَابَتْ
مَنَازِلُهُمْ... يَا أَيُّهَا الْوَطَنُ الْكَبِيرُ بِأَهْلِهِ
هَذَا قَدْ رَدَدَتْ... إِلَى الْوُجُوهِ بَهَاءِهَا... وَهُمْ السُّيُوفُ وَالسُّيُوفُ

(1) الفراية (طالب)، لحن الخلود، شعر، ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017م، ص11-15.

(2) انظر: إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، ص132.

(3) مرزوق البطوش: مؤايات، ص47-50

نَصَاهَا... وَهُمْ الْجِبَاهُ السُّمْرُ، فَوْقَ جِبَاهِهِمْ
رُسِمَتْ مَآثِرُ أُمَّةٍ... بِنِضَاهَا... كَتَبْتُ عَلَى حَدِّ السُّيُوفِ قَصِيدَةً

وعندما أطلق أسامة المفتي مفردته الشعريّة (قصيدة) في قوله (أشدوك من ذوب الشعور قصيدة) كان يروم من خلالها الكشف عن حبه وانتسابه للكرك، وسمح له بذكر صفات رجالها (صيدٌ أباة، فتيةٌ وكرام، حملوا نداء البذل فوق رماحهم)، ثم داخل بين الصّفة والمكان، فيجعل المكان منتسباً لهذه الصّفات (يا موطن الأحرار، يا معمل الثّوار، يا قلعة الفرسان)، وهذا الإحساس بالمكان إحساس له أصلته فهو هويّة تاريخيّة ووطنيّة ونفسيّة⁽¹⁾، فغدا المكان مثالياً وتكاملياً مع الشخصيّة⁽²⁾:

بَسَمَتْ لَكَ الدُّنْيَا وَغَنَى لِلْوَرَى	صِيدٌ	أَبَاةٌ	فِتْيَةٌ	وَكَرَامٌ
حَمَلُوا نِدَاءَ الْبَذْلِ فَوْقَ رِمَاحِهِمْ	وَعَلَى	شِفَارِ	سُيُوفِهِمْ	أَحْكَامٌ
يَا مَوْطِنَ الْأَحْرَارِ أَنْتَ حِكَايَةٌ	فِيهَا	الْفَخَارُ	عَقِيدَةٌ	وَدِمَامٌ
يَا قَلْعَةَ الْفُرْسَانَ يَا وَطْنَ الْفِدَا	يَا	مَعْمَلَ	الثُّوَارِ	أَنْتَ
أَشْدُوكَ مِنْ ذَوْبِ الشُّعُورِ قَصِيدَةً	فِيهَا	وَلَايَ	لَهْفَةً	وَهِيَامٌ
وَأَقُولُ لِلْكَوْنِ الْعَرِيضِ أَنَا هُنَا	كَرْكِي	رُوحَ	شَاءَهَا	الْعَلَامُ
أَنَا فِي ضَمِيرِ الْغَيْبِ صَرْخَةٌ شَاعِرٍ	فِي	سَفْحِ	شِيحَانَ	بَرَاهُ
			سِقَامٌ	

وفي النّص السابق تجاسر الشّاعر على إطلاق صرخة يفتخر من خلالها أنه شاعر كركي، ومختار من الله (كركي، روح شاءها العلام)، ويجعل من لفظة (قصيدة) مأوى للعاطفة الصادقة التي طغت عليه؛ لأنه متمم لهذه الصّفات وللمكان (أشدوك من ذوب الشعور قصيدة فيها ولائي)، وظلت المفردة الشعريّة مع شعراء الكرك يتتحد مع المكان

(1) أبو بشير (بسام)، جماليات المكان في رواية باب السّاحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، م 15، ع 2، 2007م، ص 267.

(2) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

(الكرك) حد الذوب، ومبعث هذا الاتحاد جينات العزة والكرامة المتوارثة لدى الكركي، والممتدة نحو جينات العربي المنتمي إلى صحرائه، والوفي الذي يصون وطنه وعرضه، وهذه مؤهلات قويّة تمكن الشّخصيّة من الخلود والبقاء والاستمراريّة، ولئن قال المفتي (أنا كركي) في البيت السّابق، وصل الأمر بمحمد الحجايا⁽¹⁾ أن يمارس السّلطة الأنويّة⁽²⁾ على المكان، حيث تسيّدت الذات في المكان (الكرك) فقال (أنا الكرك)، ثم نسب لفظة (قصائدي) لنفسه ليعبر عن تمسكه بأناه، وهويته، وانتمائه الجغرافي، فالمكان (الكرك) يمثل بالنسبة له هويّة، وبالتالي فهو يعبر عن هويته ولعبت مفردة (قصائدي) في تسجيل ملامح الشّخصيّة الكركيّة (فجدي مؤايّ الأصول مهيب)، والممتدة للحاضر في ترسم الكرم والسّاحة (فأهلي كرام القوم لانوساحة لمن جاءهم بالود)⁽³⁾:

أَنَا الْكَرْكُ الشَّمَاءُ جُودًا وَمَعْقَلًا	أَنَا فِي جَيْتَا كُلِّ فَحْلٍ صَمِيدِعِ
فَجَدِي مُؤَايِّ الْأُصُولِ مَهِيْبٌ	وَهَلْ لِلْعَوَادِي قَارِعٌ غَيْرُ مِشْعِ
أَنَا صَلَاحُ الدِّينِ أَرْخَى جَدَائِلِي	وَأَجَلِي سَوَادِي بِالْحَدِيدِ الْمُدْرَعِ
لَأَكْتُبَ مِنْ فَوْحِ الْعَذِيرِ قَصَائِدِي	وَأَنْسُجَ مِنْ خَيْطِ الْمَهَابَةِ مِلفَعِي
فَأَهْلِي كِرَامُ الْقَوْمِ لَأَنَا سَمَاحَةٌ	لَمَنْ جَاءَهُم بِالْوَدِّ بَعْدَ تَضَعُّعِ
فَهَبَّتْ رِيَّاحُ الْعِزِّ مِنَّا بِثَوْرَةٍ	وَسَوْرَةٍ مَقْهُورَةٍ مِنَ الظُّلْمِ وَمُوجِعِ
أَنَا فِي ضَمِيرِ الْغَيْبِ صَرْخَةٌ شَاعِرٍ	فِي سَفْحِ شَيْحَانَ بَرَاهُ سِقَامِ

في النّصّ السّابق مالت لفظة (قصائدي) إلى تشخيص المكان، حيث أصبح الفضاء الأمثل الذي تنهل منه عملية الإبداع لدى الشّاعر؛ وذلك عبر عمليّة التّجادل بينه وبين

(1) انظر: مجموعة مؤلّفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 403 وما بعدها.

(2) ينقسم أن المكان تبعاً للسّلطة إلى أنواع: 1. ممارسة السّلطة الأنوية، تسيّد الذات في المكان، 2. الخضوع لسّلطة الغير، 3. أماكن تسيّد سلطة عامة، 4. المكان اللامتناهي. انظر: لوتمان (يوري)، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدّار البيضاء، ع 8، 1987م، ص 61-62.

(3) مجموعة مؤلّفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 405-406.

الذات⁽¹⁾، ويجعله محملاً بصور مثالية إنسانية، ويسجل عليه ثقافته وفكره وفنونه، كما جعلاً - الشاعر والقصيدة - للكرك وتاريخها حضوراً مكثفاً في النصّ، فالمكان (الإطار الذي تقع فيه الأحداث)⁽²⁾، وحوالا استثمار الدّوال الدّينية والتاريخية من خلال استعارة شخصية صلاح الدين (أتاني صلاح الدين) وميشع (وهل للعوادي قارع غير ميشع) في إبراز الشخصية الكركية التي تمتح صفاتها من هذين القائدين، فتضل صفة الشّجاعة ممتدة إلى أهل الكرك (لأكتب من فوح الغدير قصائدي).

وتأتي مفردة (قصائدي) في عبارة (لأكتب من فوح الغدير قصائدي) في النصّ السابق كوثيقة مكتوبة من رائحة الغدير (أي النصير) ولعل المقصود صلاح الدين، ويسند للقصائد صفة هذا الصّوغ، ويضمّر هذا التشكيل الاستعاري الدلالات، ويعبر عنها بصفة إيجابية رمزية يسميه السّيميائيون (بالدلالات المصاحبة للدلالات الاصطلاحية⁽³⁾)، فالقصائد تكتب بالحرر عادة، ولكنها هنا كتبت مضمونها بتسجيل البطولات، وعندما صاحبت القصائد فوح الغدير انبلجت الدلالة، وتكونت داخل السياق النصي (مما يصرف نظر المتلقي بعيداً عن الدلالات المعجمية للكلمات، ويحوّلها إلى ما في لغة النصّ من خصائص فنية⁽⁴⁾)، وبالتالي نستطيع أن نبي صفة الشخصية الكركية من خلال ماضيها المرتبط بحاضرها، فالكركي الذي رفض الذل قديماً لا يمكن أن يرضى به الآن، لأنّ الجينات متوارثة، وحتى لو انتقل الكركي للاستقرار في أي منطقة أخرى، يظل يحيا بنفس نمطية هذه الشخصية المتميزة عن باقي مناطق المملكة، وهنا نؤيد من شبه المكان (الحيز) بالفقاعة

(1) انظر: قادة (عقاق)، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 279.

(2) انظر: القاسم (سيزا)، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط1، 1984م، ص77.

(3) الغدامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشریحية، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص26.

(4) القاسم (سيزا)، حامد (نصر)، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، بيروت، لبنان، 1986م، ص243.

التي يعيش الفرد بداخلها أينما ذهب⁽¹⁾. إننا نلمح الأنويّة التي يتحدث بها الشعراء عند الحديث عن شجاعة وبطولة الشّخصيّة الكركيّة، فأسامة المفتي يقول (وأقول للكون العريض أنا هنا كركي)، وقال خالد الختاتنة (أنا الكركي تعرفني القوافي)⁽²⁾، واتحد محمد الحجايا مع المكان (الكرك) فقال (أنا الكرك الشّاء جوداً ومعقلاً).

ووقف خالد الكركي عند معركة الكرامة، ودرس من خلالها أخلاق الجنود المنتمين إلى المكان، فوجد علاقة وثيقة، وتأثيراً متبادلاً بين الشّخصيّة والمكان الذي تسكنه، فكما أن للمكان الدور في تشكيل الشّخصيّة، كذلك تقوم الشّخصيّة في تشكيل المكان المحيط بها من خلال وجهة نظرها⁽³⁾، فوجد أن الشّخصيّة الأردنيّة - والشّخصيّة الكركيّة من ضمنها - شخصيّة تتمتع بالخلق الوعر، وما أوحى له بهذا الوصف هو بيت أبي تمام ضمن قصيدة رثى بها محمد الطّائي قائد الجيش العباسي⁽⁴⁾:

وَقَدْ كَانَ فَوْتُ الْمَوْتِ سَهْلًا فَرَدَّهُ
إِلَيْهِ الْخِطَابُ الْمُرُّ وَالْخَلْقُ الْوَعْرُ

وينوه خالد الكركي على هذا الوصف - أي الخلق الوعر - أنها أعانتني في تفسير أسرار صمودنا في الكرامة عام 1968م وانتصارنا العظيم على جيش الأعداء الصّهاينة... فقد حاولت تأويل الرّوح التي طافت في فضاء المعركة، وقرأت تحليلات العسكريين والسياسيين، وظلّ السّبب مغلقاً، هذا التّفكير (الخلق الوعر) يشير إلى حالة فردية في القصيدة، لكنها كانت في الكرامة حالة عنفوان إنساني جماعي إيماني لا يقبل التّراجع، فاستحق أهل الكرامة هذا، أكاد أصل إلى تفسير قريب لمعنى (الخلق الوعر)⁽⁵⁾. وإن من

(1) انظر: لوتمان (يوري)، مشكلة المكان الفني، ص 82.

(2) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 52

(3) انظر: النّصير (ياسين)، إشكالية المكان في النّص الأدبي، دار الشؤون الثّقافية، بغداد، ط 1، 1986 م، ص 151.

(4) انظر: أبو تمام (حبيب بن أوس)، ديوان أبي تمام، ص 355.

(5) صفحة خالد الكركي على الفيس 21 مارس / 2019م، معركة الكرامة 21 / 3 / 1968م.

يسمع (خلق وعر) يتبادر إلى ذهنه الدم، ولكنه يأتي في البيت في معرض المدح، إن هذا الوصف للشخصية يذكرنا بوصف كلمة (الباسل) التي نصف بها الرجل الشجاع، ولكن عندما نؤصل لها معجمياً نجد أنها تدل على الرجل كرية الوجه فالمقاتل يهجم بشراسة على الأعداء، وكذلك الخلق الوعر أي الصعب الذي لا يهادن ولا يرضى الذل، ويبرز الخلق الوعر في الشخصية عندما يكون هناك فرص للهروب والتخلص من الموت، ولكن البطولة تختار الموت الصعب، وهذه أصالة في الخلق.

2. المفردة الشعرية والثقافة والأدب والتواضع.

تمتعت الشخصية الكركية بحبها للعلم والأدب وعنايتها بهما عبر تاريخها الطويل، ولعل أكبر شاهد على ذلك وجود مدرسة الكرك الثانوية التي تخرج منها العديد من القادة والأدباء، وأرباب الفكر والعلم والسياسة، وقد شيدت زمن السلطان عبد الحميد الثاني، بتبرعات من أهالي الكرك، جاء ذلك وفق اللوحة الحجرية (الطغراء) التي تتوسط واجهة الطابق الثاني فيها، وحملت الأبيات الشعرية التالية⁽¹⁾:

وَمَدْرَسَةٌ لِكَسْبِ الْفَضْلِ أَضَحَتْ	بِحُسْنِ الْوَضْعِ كَالْقَصْرِ الْمَشِيدِ
وَنَاطِمٌ عِنْدَهَا السَّامِيُّ مَقَامًا	لَقَدْ تَمَّتْ بِطَالِعَةِ السَّعِيدِ
وَطُلَّابُ الْمَعَارِفِ أَرْشَدَتْهُمْ	إِلَيْهَا هِمَّةُ الشَّهْمِ الرَّشِيدِ
بِعَامِ بِنَائِهَا الْمَشْهُودِ قَالَتْ	جَمِيعُ النَّاسِ فِي الْعَصْرِ الْجَدِيدِ
بَشِيرُ الْعِلْمِ قَدْ أَرَّخَتْ نَادِي	((بَظِلِّ مَلِيكَنَا عَبْدَ الْحَمِيدِ))

ومن المعروف عن أهل الكرك حبهم للعلم، وخاصة قبائل البرارشة وسجلات طلاب الجامعات تشهد لهم بكثرة الخريجين من أبنائها، وحق لسالم البديرات أن ينعتهم

(1) مؤلفين، مدرسة الكرك الثانوية رحلة المئة عام، منشورات جامعة مؤتة، ط1، الكرك، 1994م، ص25. والتوايسة (نايف)، محافظة الكرك، موسوعة الجنوب، الأرض والإنسان، وزارة الثقافة، 2014م، ص89.

- أي الكركيين - بأنهم فاقوا الناس في التّعليم⁽¹⁾:

وَفِي التَّعْلِيمِ فَاقُوا النَّاسَ جَمِيعاً أَمَامَ وَسَاطَةِ حَلَّتْ هَبَاءَ

وعدّ علم الاجتماع (المكان) امتداداً للجسد، ومعبراً عن قاطنيه، فوصف المرء للأماكن وانتقاله عبرها يسمح له بالتعبير عن القيم الفرديّة والجماعيّة لقاطني تلك الأماكن، ووصف حالتهم الاجتماعيّة، كما عرف ستوكولز وشوماخر (المكان) بوصفه السّياق الجغرافي والمعماري للسلوك⁽²⁾، وأشاد إبراهيم المبيضين بحب الكركيين للعلم والثّقافة، فكانت علامة عليهم (ولقد عرفوا بالعلم والفهم والحجى والأدب العالی)⁽³⁾:

وَأَبْنَاؤُهَا مِنْ كُلِّ جَيْلٍ وَحِقْبَةٍ تَسَامُوا إِلَى أَعْلَى الذَّرَى وَالْمَنَاصِبِ
لَهُمْ هَمٌّ مَشْهُودَةٌ مُسْتَبِينَةٌ تَبَوُّوهُمْ بِالْفِعْلِ أَعْلَى الْمَنَاصِبِ
وَقَدْ عُرِفُوا بِالْعِلْمِ وَالْفَهْمِ وَالْحَجَى وَبِالْأَدَبِ الْعَالِيِ وَأَسْمَى الْمَوَاهِبِ

ويخص خالد الختاتنة الجنوب أنه موطن الشعر (فإن الشعر موطنه الجنوب)، فجاءت لفظة (القوافي، والشعر، والشعراء) في النّص معلنة عن تفوقها وتفوق ناظمها (تعرفني القوافي)، واتحد المكان مع المفردة الشعرية في إبراز تفوق الشّخصيّة الكركيّة في الأدب، وما يشهد بذلك الحركة الشعرية والأدبية التي تنعم بها⁽⁴⁾:

أَنَا الْكَرْكِيِّ تَعْرِفُنِي الْقَوَافِي عَلَى لُعْتِي تَوَحَّدَتِ الشُّعُوبُ
فَمَهْمَا أَبَدَعَ الشُّعْرَاءُ قَوْلًا فَإِنَّ الشُّعْرَ مَوْطِنُهُ الْجَنُوبُ
يَدُلُّ السَّائِلِينَ عَلَيْهِ طِيبٌ مِنْ الشُّرَفَاتِ تَحْمِلُهُ الْهَبُوبُ

(1) البديرات (سالم)، العاصفة، ص 34-35

(2) انظر: عبد الحميد (شاعر)، الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، ص 249.

(3) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين حياته وشعره، ص 104.

(4) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 52-54.

3. المفردة الشعرية والكرم والجود واحترام الضيف.

إن صفة الجود والكرم متأصلة في المؤابي والكركي منذ قديم الزمان، وأكبر شهادة لهذا المؤابي أن يشهد له بالكرم والجود من عُرف به، فقد مدح حاتم الطائي مآب وأهلها قائلاً⁽¹⁾ :

سَقَى اللهُ رَبُّ النَّاسِ سَحًّا وَدِيمَةً جُنُوبَ السَّرَاةِ مِنْ مَّآبٍ إِلَى زُغَرٍ
بِلَادٍ أَمْرِي لَا يَعْرِفُ الدَّمَ بَيْتَهُ لَهُ الْمَشْرَبُ الصَّافِي وَلَا يُطْعِمُ الْكَدَرِ

تميز الكركي - كباقي الأردنيين - بكرمه وجوده، وحسن استقبال الضيف حتى لو عانى من الكفاف، ويصف الرحالة بوركهارت كرم أهل الكرك (لم أكد أدخل بوابة البلدة الشمالية، حيث يقع حي المسيحيين حتى أحاط بي عدة أشخاص من هؤلاء الناس الكرماء، أمسكوا بلجام راحلتي، وكل واحد منهم يصرّ على ذهابي إلى مسكنه، وقد تبعت أحدهم واجتمع الجيران بأكملهم؛ ليشتروا في أكل الخروف الذي ذبح على شرف وصولي، ومع ذلك لم يسألني أحد منهم عنم أكون، وإلى أين أذهب... وهكذا بقيت في الكرك عشرين يوماً متتالية، وكنت أغير مسكني كل يوم تقريباً؛ لكي أُلبي الدعوات المُلحة من الأهالي الكرماء)⁽²⁾، وتتدفق لفظة (أنشد، لحن) في شرايين الفضاء الشعري لعاطف الفراية مؤكدة خصلة الكرم والجود في الكركيين، فهم يستقبلون الضيف فرحين بزيارته، ويقوم الشخص الأكبر سناً بالترحاب به (ميل يمنا)، كما تتعالق المفردة الشعرية مع الأغنية الكركية (يا صاحبي الشيك وافتح لي ومن الكرك جيت زواره)، التي تغنيها بنت الكرك ميسون الصّناع⁽³⁾:

(1) الحموي (ياقوت)، معجم البلدان، تحقيق: فريد الجندي، دار الكتب العلمية، 1990م، ص142، وقيل زغر اسم بنت لوط عليه السلام.

(2) بوركهارت، رحلات بوركهارت في سوريا الجنوبية، ترجمة أنور عرفات، عمان، 1969م، ج2، ص103-105.

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الغياب، ص213-214.

عَبَقُ صَبَاحِكَ... رِيحُ هَذَا الْيَوْمِ هَادِتَةٌ تُلَاعِبُ زَعْتَرِ اللَّجُونِ...
إِذْ جَدِّي يُنَادِي:

أَيُّهَا الظُّعْنُ الْمَيْمُ شَطَرَ هَذَا السَّيْلِ... مَيْلٌ يَمْنًا... عَبَقُ
صَبَاحِكَ وَالرَّجَالُ إِلَى السَّنَابِلِ فِي سَفَارٍ..
فَتَشَاقَلْتُ أَهْدَابُ قُبْرَةٍ وَهَزَّتْ رِيشَهَا طَرِبًا وَقُرْصُ الشَّمْسِ
أَنْشَدُ... لَحْنٌ مَيْسُونِ الَّذِي لَا يَنْتَهِي

(يَا صَاحِبِي الشَّيْكَ وَافْتَحْ لِي وَمِنْ الكَرْكِ جِيتَ زَوْرَارِهِ)

وعندما نعيد قراءة الأبيات السابقة نجد عبارة (وقرص الشمس أنشد لحن ميسون) فيها من الدلالات ما يدعم المعنى ويقويه؛ لأن قرص الشمس متجدد كل يوم، فحاله كحال الكركي الذي يجدد فتح بيته للضيف كل يوم وهو يردد هذا اللحن الدائم (الذي لا ينتهي) مع المكان الذي اعتاد هذا اللحن، فيصبح للمكان جماليات حين يتحول إلى حياة لها أنشطتها وفعاليتها ووظائفها المتنوعة (1). وظل الترحاب بالضيف صفة لصيقة بالكركيين، ولا يملون من تكرار تحايا لقاء الضيف (أهلاً وسهلاً، وغيرها) حتى يشعر الضيف أنه بين أهله وليس غريباً، أكد ذلك جزاء المصاروة (يا مرحبا حي الضيوف كلامهم) فكلامهم دلت على استمرار الترحيب بالضيف، حتى يغدو الضيف صاحب البيت (إن الضيوف بدارنا أصحابها) يذكرنا بقول عبد الله بن جعفر (يا ضيفنا لو زرتنا لوجدتنا... نحن الضيوف وأنت رب المنزل)، كما أشار المصاروة أن الكركي كان يقدم أكلته المشهورة (المنسف) للضيف على اختلاف ثقافته (2):

أَهْلُ الْمَنَاسِفِ لِلضُّيُوفِ قُدُورُهُمْ مَلَأَى يَطُوفُ عَلَيْهِمُو سَكَايُهَا

(1) انظر: صابر (محمد)، المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص236.

(2) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

يَا مَرْحَبًا حَيَّ الضُّيُوفَ كَلَامُهُمْ إِنَّ الضُّيُوفَ بَدَارِنَا أَصْحَابُهَا

ومما لا شك فيه أن القهوة العربيّة عنوان المضيف فيها تُفتتح الضيافة، وهي رمز للعروبة، وتعدّ من متلازمات الهوية العربيّة، ويروي محمد بشير الرواشدة عن ارشيد السّلامات أحد أعلام بلدة عيّي أنه يُلقب بأبي جيبتين، إذ كان يضع القهوة في جيب، وفي الآخر يضع الهال (1)، وظل الشّعراء يتغنون بهذا الجود الذي وشم المكان (الكرك) بها، وأشار خالد الكركي إلى رائحة القهوة التي يعبق بها المكان، فيقود الرّكبان من الضيُوف للمنازل (2):

كَانَ هَالَهُمَا صُبْحًا... وَقَهْوَتُهُمَا دَلِيلُ الْقَلْبِ لِلرُّكْبَانِ
فِي اللَّيْلِ الَّذِي يُضْفِي مَهَابَتَهُ... عَلَى كُلِّ الْمَنَازِلِ وَالدَّرُوبِ

ويفرد إبراهيم الصّرايرة قصيدة بعنوان (أميرة البن) ربطها بالمرأة الكركيّة التي تصنعها، وتحمسها وتطحنها على المهباش، ولكن الصّرايرة المعروف بشعره الغزلي يحاول مداعبة القهوة مع المرأة، وحاول دمج صفاتها فتصبح المقلتان كمهباشين طحنا قلبه، فذاب بفنجان الهوى (3):

أَمِيرَةٌ مِنْ حُرُوفِ الشُّوقِ طَرَحَتْهَا
وَالْمُقْلَتَانِ كَمِهْبَاشِينَ قَدْ طَحْنَا
يَا مَنْ هُوَ الْبُنُّ يَرْجُو لَوْ يُقَلِّبُهُ
كَمَا الْقُلُوبُ الَّتِي فِي كُحْلِهِ حَمَسَتْ
فِي ثَغَرِهَا مَوْكِبُ الْيَاقُوتِ قَدْ سَكْنَا
قَلْبِي فَذَابَ بِفُنْجَانِ الْهَوَى وَفَنِي
مِحْمَاسُ طَرْفِهَا إِنْ رَفَّ مُحْتَضِنَا
حِينَ اخْتَرْتَهُ فَازَجَتْ عُمَرَهَا ثَمْنَا

(1) انظر: الرواشدة (محمد)، ماذا وراء النلال؟ (البرارشة: المكان والزّمان)، مطبعة السّفير، عمان، 2013م، ص 57.

(2) الكركي (خالد)، رجع الصهيل، المؤسسة العربيّة، بيروت، ط1، 2007م، ص11 وما بعدها.

(3) الصرايرة (إبراهيم)، قصائد مستعجلة في بريد الحب، شعر، أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص114-

وفي عبارة (أميرة من حروف الشوق طرحتها) تنزاح الدلالة لللفظة (حروف) من لغة الصّفر حيث القهوة وتحضيرها إلى صورة جميلة ذابت مع المرأة، فازدادت الصورة جمالية، فحين يدخل الشاعر إلى عالم القصيدة، فإنه يحاول التعبير عما يجول بأعماقه من صراع بين أفكار ومواقف، وصور.. الخ. متعارضة، سواء كان ذلك تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنسانيّ عام تمثله، ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يَحْمِلُ الجمهور على تتبعها والتجاوب معها، لأنه يتوقّع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضوع خواطره؛ ليجلو صورتها⁽¹⁾.

ولا جرم أن خصال الشخصية الكركية تبعث الحمية في نفس صيام المواجهة فيشيد بها، وينسج لها حلية تليق بها، فاختر لفظه (القول) لتشير إلى علو بياني وبلاغي في الشعر، واتخذ من هذا الاصطفاء مدخلاً للإشادة بتمظهرات صفة الجود والكرم، وحسن الضيافة، فالكركي تجود سُفرة طعامه لقصاد الضيافة (ما زال موقدها للضيف داعية)، كما اختصت لفظه (القول) في قول الشاعر (دبجت للكرك... من حلية القول) في تخصيص المكان (الكرك) وجعله يتلبس بالشخصية، فيتحول المكان (من مجرد إطار أو أرضية إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي، وإلى واحد من أبطاله بل إنه قد يصبح البطل الأول أو الأساسي)⁽²⁾، يقول المواجهة⁽³⁾:

دَبَّجْتُ لِلْكَرْكِ الشَّمَاءَ مَا سُبِكََا	مِنْ حَلِيَةِ الْقَوْلِ وَاسْتَسَمَنْتُ مَا نُسِكََا
مَا زَالَ مَوْقِدُهَا لِلضَّيْفِ دَاعِيَةً	مَا ضَاقَ مَنْزِلُهَا أَوْ بِالْكَثِيرِ شَكَا
إِمَّا زَهَتْ مُدُنٌ بِالطَّيْرِ تَقْصِدُهَا	هَذِي مُؤَابُ غَدَتْ لِلخَيْلِ مُعْتَرَكَا

(1) انظر: Trois Manifestes, trad, par, R. Lalou, Paris Pope, E.A. p58, 1946

(2) جبريل (محمد)، مصدر المكان دراسة في القصة والرواية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000م، ص7.

(3). المواجهة (صيام)، ديوان مخطوط.

مَا يَنْ مَائِنٍ قَدْ مَدَّتْ عَبَاءَتَهَا مِنْ عَزِّهَا رَوَتْ الْأَبَادَ وَالْفَلَكََا

وعُرف عن أهل الكرك أن أبوابهم مشرعة للضيف، أكد ذلك خالد الختاتنة في قوله (للضيف في شرعك الأبواب مشرعة) وهو يعدد مآثر الكرك، ودخلت هذه الصفة ضمن أنشودة الشاعر للكرك صاحبة المجد والتاريخ التي تستحق التكرار والخلود⁽¹⁾:

أُنشُودَةُ الْمَجْدِ وَالتَّارِيخِ يَا كَرْكُ فِيهَا الْمَآذِنُ وَالْأَجْرَاسُ تَشْتَرِكُ
لِلضَيْفِ فِي شَرَعِ الْأَبْوَابِ مُشْرَعَةٌ أَنْتِ الْمَنَارَةُ مَهْمَا حَاطَكَ الْحَلَكُ

ولم تلتف الشخصية الكركية أنظار الشعراء الكرك فحسب، وإنما شعراء آخرين، فحيدر محمود خاطب مؤاب طالبا منها أن تستكثر من هذه الشخصية كبيرة القدر والعظيمة، ويخصها بأنها من يُلقى عليها مهمة إعادة الأجداد للأمة؛ لأنها خبرت هذه الأجداد (وحدك الشامخ الذي لم يطأطى، قُدر أن تكون أنت سهيلاً معتقاً)، كما تتمتع هذه الشخصية بالجود، والجود مرتبط بالسيادة فمن جاد ساد (كرك الطيبين كانت مقاماً للندى)⁽²⁾:

يَا «مُؤَابُ» الْعَظِيمُ.. أَنْجِبْ كِبَارًا قَدَرَ مَا تَسْطِيعُ.. أَنْجِبْ عِظَامَا
وَحَدَكَ الشَّامِخَ الَّذِي لَمْ يُطَاطِئُ لِسِوَى الْبَارِي.. الْمُصَوِّرِ هَامَا
يَا جَنُوبَ الْفُؤَادِ.. أَمَعِنِ كَمَا شِئْتَ هِيَامًا بِهِ، وَأَمَعِنِ غَرَامَا
وَتَدَلِّ عَلَيْهِ، فَهَوَ الْجَنُوبِيُّ الَّذِي فِي هَوَاكَ صَلَّى وَصَامَا
كَرْكُ الطَّيِّبِينَ كَانَتْ مُقَامًا لِلنَّدَى. وَالْفِدَا.. وَتَبَقَى الْمُقَامَا

ولفتت الشخصية الكركية نظر الملك المؤسس عبد الله بن الحسين، عندما قدم لزيارة

(1) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 147-149.

(2) محمود (حيدر)، القصيدة المؤابية، صحيفة الدستور، 23 كانون الأول، 2006م، ص 24.

الكرك، وتحديدًا عندما وصل وادي الموجب، فقد ترجل عن الفرس ليأخذ قسطاً من الراحة، وبينما كان جالساً شاهد فرسه (سبل) تلعب وهي مربوطة، فقال بها أبياتاً من الشعر، صَمَّنَهَا وصفاً لشخصية ريفان المجالي فنعته (أنه عظيم الجاه، وكريم الأصل، ولا يشنى له طلب) (1):

جَهَلَتْ الْيَوْمَ يَا سُبُلُ أَمِنْ زَعَلٍ أَمِنْ طَرْبٍ
 فَسِيرِي سَيْرَ مُتَدِّدٍ إِلَى شَيْحَانَ نَقْتَرِبِ
 إِلَى شَيْخٍ عَظِيمِ الْجَاهِ فَسِيرِي نَحْوَهُ حَبِيبِ
 رَيفَانُ كَرِيمُ الْأَصْلِ لَا يُشْنَى لَهُ طَلَبِ

4. المفردة الشعرية وصورة المرأة الكركية:

(كركية.. بدوية.. لكنها حضارة أسطورة من العز) رويده الضمور

عُرفت المرأة الكركية بشجاعته وتضحيتها ووفائها ومشاركتها الرجل في بناء منظومة الأخلاق والصفات الكركية، وظلت صفات المرأة الكركية تمتح صفاتها من جذور راسخة، وممتدة من بندر ومشخص المجالي، وعلياء الضمور اللواتي تغنى الكركي بهن؛ وقامت لأجلهن ثورات العزة والكرامة، وصارت بطولة الرجال الكركيين تُعزى لهذه النسوة اللواتي أسسن للأُمومة صرح مجد، ومصنعاً للرجال، وقد أشاد بهن إبراهيم المبيضين أثناء حديثه عن جمعية شيحان في الكرك، فمن أسس هذا العمل يضرب بجذره إلى علياء الضمور التي أسست دلالة التضحية والبطولة على المكان (الكرك) (2):

يُقَوْمُ عَلَيْهَا نُخْبَةٌ ذَاتَ نَخْوَةٍ مِنَ الْأَرْمِينِ الْكَرَامِ الْأَمَائِلِ

(1) انظر: المجالي (فراس)، ألفاظ وأشعار كركية، إصدارات الكرك مدينة الثقافة الأردنية 2009م، مطبعة السفير، ط1، 2009م، ص158.

(2) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين حياته وشعره، ص204-205.

رَأَوْا وَاجِبًا أَنْ يَبْعَثُوا مَجْدَ قَوْمِهِمْ بِتَقْوِيمٍ مِعْوَجٍ مِنَ الْأَمْرِ مَائِلٍ
مَنَاجِيدٍ مِنْ عَلِيًّا مُؤَابٍ نَمَتَهُمْ أَبْوَةً صِدْقٍ مِنْ خِيَارِ الْقِبَائِلِ

وامتدَّ سالم البديرات إلى المرأة الكركية علياء الضمور التي حمت الدخيل، وقدمت أبناءها في سبيل ذلك، فأعطاها الحق أن تقود أمة، وأن تُطاع (إذا ما قالت العلياء هيا شربنا الموت) (1):

إِذَا مَا قَالَتِ الْعَلِيَاءُ هَيَّا شَرِبْنَا الْمَوْتَ وَامْتَشَقَ اللِّوَاءَ
سُيُوفٌ لِلْكَرَامَةِ لَا تُبَالِي وَهَلْ فِي السَّيْفِ كَسْرٌ وَأَنْحِنَاءَ
حُمَاةٌ لِلدَّخِيلِ إِذَا آتَاهُمْ وَفِي أَرْوَاحِهِمْ فَرَضُ الْفِدَاءِ
رَبِيعٌ لِلضُّيُوفِ وَمَنْ سِوَاهُمْ إِذَا مَا سَادَ فِي الدُّنْيَا الْجَفَاءَ

وظل الكركيون ينتخون بالنسوة الوفيات ويعدوهن أخوات الرّجال، وما زلنا نسمع - كما يقول نايف النّوايسة - أن بعض العشائر الكركية تربط اسمها بأثنى محددة تعتبر بمنزلة «الشيخة»، أي ذات الرّعامة والقيادة، مثل الخنساء، وصفية بنت عبد المطلب (2)، وتلقب العشيرة بأخوات فلانة، فعرف عن المجالي أنهم (إخوات خضرا)، علماً أن خضرة سيدة كركية، ليست من عشيرة المجالي بل من المدادحة، لجأت إلى أحد شيوخ المجالي في فترة الحكم العثماني، حيث تعرضت هي وغيرها من نسوة الكرك لمضايقات من جنود إبراهيم باشا، الذي حاصر الكرك لمدة طويلة، وفي يوم كانت خضرة ومجموعة من الكركيات في منطقة «عين سارة» لجلب المياه، مرّ الشّيخ إسماعيل المجالي، الذي استقبلته خضرة بالصّراخ: (ما تشوف المي تسيل على ظهورنا يا إسماعيل؟)، ليرد عليها: (ابشري وأنا

(1) البديرات (سالم)، العاصفة، شعر، ص 34-35

(2) مقابلة للدكتور نايف النّوايسة، تاريخ النشر: الثلاثاء 14 يوليو، 2020م، // traseef.com/article/ الاسترجاع: 4/11/2020م.

أخوك يا خضرة)، تلك الـ (إبشري) ومنذ تلك اللحظة كانت سوراً منيعاً لحماية خضرة، وباقي نساء الكرك من التعرض لأي مضايقة من الجند العثماني⁽¹⁾.

وقد نعتهم الشعراء بهذا اللقب طلباً للفخر، وخاصة في الشعر النبطي، وسنأخذ أمثلة للتدليل فقط، لأن مسار الدراسة يُعنى بالشعر الفصيح، ومن الأمثلة على ذلك مدح واستنجاد عبد الله العكشة⁽²⁾ الملقب عرار الجنوب لرجال المجالي⁽³⁾:

أخوات خضراً مروينا شفا الزَّانِ لِيَا صَارِ بِطُرَافِ الدَّبَابِلِ مَنَآخَاهِ
وأطلق العكشة (أخو شاهه) على رفيفان المجالي لرد ظلم الأتراك عن الكرك، والدفاع عنها⁽⁴⁾:

أَنْخَى أَخُو شَاهِهِ يَوْمَ رَوْعَاتِ الْأَرْهَانِ رِفِيفَانَ فَرَجَّ هَمَّنا وَالْعَدَابَ
كما عُرف عن المجالي أنهم (بخوات بقعة) أشار إلى ذلك اليقظان الحاج مصطفى السكران عندما رثى رفيفان المجالي⁽⁵⁾:

وَأَخَوَاتٌ بَقَعَةٌ لَوْ زَهَتْ بِالتَّعْلِيلِ دِنْيَاكَ يَا دِلِيَوَانَ مِثْلَ الْخِيَالِي
ويذكر محمد البشير الرواشدة قول ارشيد السَّلامات في منازلة العمرو، وجاءت مناسبة نخوة قولته المشهورة (أنا أخوك يا زرقا)، وزرقا هي أخته، انتخى بأخته عندما قفز بفرسه⁽⁶⁾.

(1) المرجع السابق.

(2) ولد عبد الله العكشة في الكرك عام 1880م - 1956م، امتلك فروسية الكلمة، وصلابة الموقف، وكان نصيراً للضعفاء، عين عضواً في محكمة الكرك أيام العهد الفيصلي، كما انتخب عضواً في المجلس العالي في الكرك. انظر: الدَّعْجَة (طارق)، مختارات أردنية من الشعر النبطي ورواده، أمانة عمان، ط1، 2010م، ص1، 12. والعكشة (عبد الله)، «عرس البويضا» مجموعة قصائد نبطية للمحامي عبد الله العكشة، وزارة الثقافة، 2011م، ص13.

(3) انظر: المجالي (فراس)، ألفاظ وأشعار كركية، ص149-150.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص140-142.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص151-153.

(6) انظر: الرواشدة (محمد)، ماذا وراء التلال؟ (البرارشة: المكان والزَّمان)، ص57.

وكما يُنعت الكركي بأنه أخو فلانه، فكذلك المرأة الكركيّة كانت تُنعت أيضاً بأخت الرّجال، وقد استشهد حيدر محمود بهذه المقولة عند حديثه عن الكركيات وشهد لها بهذه الصّفة (أخوات الرّجال هن) ولا ينجبن إلا (الأبوة الكرام) (1):

لَا تَلْمُنَا إِذَا رَسَمْنَا «المُؤَابِيَات» وَشِمًا عَلَي زُنُودِ النَّشَامِي
أَخَوَاتُ الرِّجَالِ هُنَّ وَمَا أَنْجَبْنَ يَوْمًا إِلَّا الأَبَاةَ الكِرَامَا

فالسيدة الكركيّة استطاعت لفت الانتباه إلى وجودها، ونأيها عن أن تكون صورة للجدس يتغزل بها الشعراء، ولكنها سلكت طريقة أخرى؛ لتجعل صورتها صورة مؤطرة بمنظومة أخلاقية مرتبطة بالذكرورة مع الاحتفاظ بأنوثتها، فحيدر محمود لمس هذه المنظومة فنأدى أن تكون صورتها وشماً على زنود النشامي؛ لأنها أصبحت أيقونة رمزية للفخر والاعتزاز، وأذهب مع جابر عصفور حين جعل الصّورة الشعريّة طريقة خاصة من طرق التّعبير، أو وجهاً من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصيّة أو ذاك التّأثير، فإن الصّورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه (2).

وتأسيساً على ما سبق، فإن المفردة الشعريّة لم تترك الشّعْر رهواً من الإشارة إلى صورة المرأة الكركيّة، وبيان خصوصيتها، ففي نص رويده الضّمور (سمروا الكرك)، نلمح دور لفظة (أغاني، الشّعْر) في الإشارة إلى جميع أطراف المرأة الكركيّة (الأمهاتُ الحنوناتُ، الأخواتُ والصّديقاتُ، البناتُ هنّ الكركياتُ)، وتعالقت مع لون السّمرة التي تحمل هويّة العطاء والتّضحية (ووجهها هو الهويّة)، يتقنّ فن الحياة ولحنها، ويعرفن كيف

(1) محمود (حيدر)، القصيدة المؤابية، تاريخ النشر: يوم الثلاثاء 25/4/2017م، /alrai.com/article تاريخ الاسترجاع: 11/6/2020م.

(2) انظر: عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي، ص 392.

يحفرن في عمق التاريخ رسمهن، فهن شاهقات فوق الحصون، فالكريات شكّلتن (أغاني الحب)، وكُنَّ في الشعر (حساوات) (1):

كَرَكِيَّةٌ فِي وَجْهَهَا تَفَاصِيلُ الْحَيَاةِ... وَوَجْهَهَا هُوَ الْهُوِيَّةُ... تَمْتَرِحُ
بِكَنْفِهَا الْفُصُولُ
كَرَكِيَّةٌ... نَرْجِسِيَّةٌ... بَدْوِيَّةٌ... لَكِنَّهَا حَضَارَةٌ أُسْطُورَةٌ مِنَ الْعِزِّ...
وَالْفَخْرِ... وَالْكَرَامَةِ... كَبْرِيَاءُ وَأَنْوثةُ
سَمَرَوَاتُ الْكَرْكُ بِاسْقَاتٍ... شَاهَقَاتُ... كَقَلْعَتِهَا
حَصِينَاتُ... مُؤَابِيَاتُ... جَنُوبِيَّاتُ... خَالِدَاتُ...
عَرِيقَاتُ... نَبْطِيَّاتُ... هُنَّ الْكَرَكِيَّاتُ... الْجَنُوبِيَّاتُ...
صَوْتُهُنَّ بَرَّاقٌ... هُنَّ سَكْرُ الْقَصَبِ... أَغَانِي الْحُبِّ
وَلَذَّةُ الْحَدِيثِ... فِي الْقُرْآنِ هُنَّ الطَّيْبَاتُ... وَفِي الشَّعْرِ
حَسَنَاوَاتُ... الْأُمَهَاتُ الْحَنُونَاتُ... الْأَخَوَاتُ وَالصَّدِيقَاتُ
هُنَّ الْكَرَكِيَّاتُ... جَمِيلَاتُ... كَالْمَسَلَاتِ... فِي حِضْنِ
التَّارِيخِ... وَاقِفَاتُ... فَوْقَ الْحِصُونِ شَاهَقَاتُ... الْكَرَكِيَّاتُ
هُنَّ خَرِيفُ الضَّعْفِ... وَالرَّبِيعُ فِي مَخَابِي الصَّدْفِ... رَائِحَةُ
حُضُورَهُنَّ أَيْضاً... تَخْتَلِفُ... خُبْرُ الْأُمَهَاتِ
مَحَبَّةٌ... الْبَنَاتُ... لَطِيفَاتُ كَغَيْمَةٍ... حَدِيثُهُنَّ... حَمْرٌ مِنْ
الْكَلِمَاتِ... صَمْتُهُنَّ... وَرَدٌ... وَفَوْحٌ مِنَ الذِّكْرِيَّاتِ
هَلْ لَا مَرَزْنَ عَلَى الْخَرَابِ... لِيَصِيرَ جَنَّةٌ... لِيَصِيرَ حَيَاةً...
كَوْجُوهِ الْكَرَكِيَّاتِ

(1) الضَّمُور (رويدة)، شمس تحت الظل، ديوان شعر، دار الرواية العربية، 2020م، ص 77-79.

ونشر حامد المبيضين رسائل الود والوجد للسيدة الكركية الجنويية (عن فتاة في الجنوب)، التي لا يستطيع الشاعر الابتعاد عنها، وإذا فعل يفقد شعره البريق، وتنتشر لفظة (شاعر الصوت، وأنظم الشعر، وأغني) في ثنايا القصيدة لتعلن عن تقهقرها أمام هذه السيدة (لم أعد بعد هواها شاعر الصوت الطروب)، ويتخذ الشعر طريق الحزن (أنظم الشعر حزينا)، وتعود المفردة الشعرية بالإياب لتظل المرأة الكركية متسيّدة نص الشاعر وقلبه (1):

سَائِلِي شَمْسَ الْغُرُوبِ عَن فَتَاةٍ فِي الْجَنُوبِ
لَمْ أَعُدْ بَعْدَ هَوَاهَا شَاعِرَ الصَّوْتِ الطَّرُوبِ
كَيْفَ إِذْ لَيْلَاكَ سَكْرِي تَقْرَأُ الْأَحْزَانَ سِرًّا
أَنْظُمُ الشَّعْرَ حَزِينًا وَأُغْنِي بِإِتْسَامِ

ولا تثريب من أن يشير أسامة المفتي إلى لباس السيدة الكركية المحتشم، والمعروف بـ (المدركة المطرزة إما بالخرز الذهبي، أو بالخياط الملونة)، ونقوش التطريز تحكي قصة حياتها، وتعاملها مع الفن والأناقة، هذا اللباس وما فيه من ثراء دلالي خصب ألهم الشاعر في صناعة قصيدة تليق به، وهنا تأبطت مفردة (أشدوك، وقصيدة) زمام المشاعر الانتمايية لتخليد هذا الزّي الشعبي واحترام المرأة الكركية وتقديرها لمورثها المنتمي للمكان (2):

فَنَسَجْتُ مِنْ ضَوْءِ النُّجُومِ عَبَاءَةً كَرَكِيَّةً تَاهَتْ بِهَا الْأَفْهَامُ
أَشْدُوكِ مِنْ ذُوبِ الشُّعُورِ قَصِيدَةً فِيهَا وَلَايِي هَلْفَةٌ وَهِيَامُ
أَرْخَتْ لَكَ الْجَلِّيَ ذَوَائِبَ عِرَّةٍ كَرَكِيَّةً رَقَصَتْ لَهَا الْأَجَامُ

وبرزت صورة المرأة الكركية المتزنة والوقورة (مثل شجرة زيتون) في خطاب خالد

(1) المبيضين (حامد)، السراج، ص 21-23.

(2) المفتي (أسامة)، قصائده، العصابة الهاشمية، مرجع سابق.

المحادين، والمتصفة بشجرة الزيتون التي ترمي بدلالاتها إلى البركة والعطاء، فالكركية تقف إلى جانب الكركي تصنع معه تاريخاً، كما ساهمت المفردة الشعرية في قوله (قصائد يخاف أن تقرئها متعبة) في إبراز جوانب هذه الشخصية في صورة شعرية جميلة، فالمرأة كما تظهرها الصورة متعبة، وطفولتها نائمة لكثرة المشاغل والمسؤوليات، ولعل وقارها من أنام طفولتها، فتعبت معها المفردة الشعرية (قصائد متعبة) وهي صورة بُنيت على الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها؛ لتصبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم مع المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيجابية خصبة⁽¹⁾، يقول المحادين⁽²⁾:

أَيْتُهَا الْوُقُورَةُ مِثْلَ شَجَرَةِ زَيْتُونٍ... وَخَلْفَ بَابٍ أَوْ نَافِذَةٍ أَوْ
 قَصِيدَةٍ... تَتَقَدَّمُ خَطَوَاتِ طِفْلِ..
 يَحْمِلُ حَقِيبَةً بِلَا جُيُوبٍ... وَقَصَائِدٍ يَخَافُ أَنْ تَقْرَأَهَا مُتْعَبَةً..
 فَلَا تُوقِظُ فِيكَ طُفُولَتِكَ النَّائِمَةَ

وتظهر صورة المرأة الكركية المؤاببة المانحة للخصب والثناء والحنين (أميرة الحنين والحياة)، عند خالد الكركي، عزز هذه الصورة مفردة (الكلام، اللغة) بين ثنايا نصه؛ ليظهر من خلالها مكانة المرأة الكركية العالية (لا حياة في اللغة... ولا معنى في الكلام، كان يصعد سلم الكلام إلى شرفاتك العالية)، وشكلت لفظة الكلام صورة جميلة مع السياق الشعري، ولم تنأ الصورة جانباً عن اللغة الاستعارية، ومن هنا فإن التسق اللغوي للاستعارات يأخذ مسلكاً تتعالق أمشاجه لتولي وجهتها شرط الدلالة التي أرادها الشاعر، كما أبانت لفظة الكلام في قول الشاعر (كان يصعد سلم الكلام إلى شرفاتك العالية)،

(1) انظر: الرباعي (عبد القادر)، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق. الرياض، دار العلوم، ط1، 1984 م، ص15.

(2) المحادين (خالد)، ما تبقى في موائدنا يكفي لعشرة مواسم، ص14-21.

التّضحيات الكبيرة للمرأة الكركيّة، فهي امرأة غالية ومطلوبة يُرخص الكركي لها كل
غال⁽¹⁾:

لَمْ تَخْرُجِ الْمُوَائِبَةُ إِلَى شُرْفَتِهَا... كَانَتْ الْمَدِينَةُ فِي ظَهْرِ جَارِحَةٍ...
لَا مَاءَ فِي الْأَبَارِ... لَا حَيَاةَ فِي اللَّغَةِ
وَلَا مَعْنَى فِي الْكَلَامِ... صَاحَ النَّاسُ: أَطَّلَى عَلَيْنَا يَا أَمِيرَةَ الْحَيْنِ
وَالْحَيَاةِ... وَحِينَ لَاحَ وَجْهَهَا: أَشْرَقَتْ أَنْوَارُ بُرْجِ الظَّاهِرِ
وَصَارَ الْفَضَاءُ شَمْسًا... وَالْبُرْجُ مَمْلَكَةً... وَالنَّاسُ رَعِيَّةً...
وَالْعَمَاءُ ضِيَاءً... أَمَّا الْفَتَى الْمُوَابِي الَّذِي صَارَ كَهَلًا وَهُوَ يَقْطَعُ...
الْمَسَافَاتِ خَلْفَ هُوْدَجِكَ فَقَدْ ذَبَحَهُ الظَّمَا... كَانَ يَصْعَدُ سَلَمَ
الْكَلَامِ إِلَى شُرْفَاتِكَ الْعَالِيَةِ... وَيُغَازِلُ الرِّيحَ كَيْ تَحْمَلَهُ إِلَى
مَقَامِكَ الْبَعِيدِ... كَانَ غَارِقًا فِي نَشْوَةِ الْوَهْمِ أَنَّكَ تَكُونِينَ لَهُ...
فِيَا أَيُّهَا اللَّيْلُ... يَا فَتْنَةَ السَّاهِرِينَ
قُلْ لَهَا إِنَّ الْفَتَى يُرِيدُ أَمْرًا وَاحِدًا: أَنْ يَزْرَعَ طَرِيقَ الْكَرْكِ
رِيحَانًا... وَيَاسْمِينًا... فَقَدْ تَمَرَّيْنِ ذَاتَ مَسَاءٍ مِنْ هُنَاكَ

في النَّصِّ السَّابِقِ تَبَدَّتْ صُورُ الْمَرْأَةِ الْكَرْكِيَّةِ أَنَّهَا وَاهِبَةُ السَّعَادَةِ؛ لِأَنَّهَا تَشْرِكُ مَعَ الرَّجُلِ
فِي الْحَيَاةِ، وَلَا تَكُونُ عَبْنًا عَلَيْهِ، وَطَرِيقَ الْوَصُولِ إِلَيْهَا لَيْسَ سَهْلًا (كَيْ تَحْمَلَهُ إِلَى مَقَامِكَ
الْبَعِيدِ) فَيَحَاوِلُ اسْتِرْضَاءَهَا وَتَقْدِيمَ النَّفِيسِ لَهَا؛ لِأَنَّهُ يَعْرِفُ أَنَّهَا تَسْتَحِقُّ كُلَّ مَا يَقْدِمُهُ لَهَا،
مَحَاوِلًا إِغْرَاءَهَا لَكَيْ تَقْبَلَ بِهِ فَيَزْرِعُ (طَرِيقَ الْكَرْكِ رِيحَانًا... وَيَاسْمِينًا).

ومهما يكن من أمر، فإننا سنكتفي بهذه النصوص، ولكننا سنتعرض صورة المرأة عند
شعراء الكرك بالتفصيل في الفصل الثالث من هذا الكتاب، وفيها إشارات كثيرة للمرأة
الكركيّة.

(1) الكركي (خالد)، بكى صاحبي لما، نصوص مؤابية، المؤسسة العربية، ط1، 2006م، ص45-46.

التمظهر الثاني: المفردة الشعرية والمكان (الكرك) الحضور الديني، والتاريخي.

تتمتع الكرك بماض وتاريخ عريق يجعلها تقف مفتخرة بهذا الإرث، وعلى الرغم من التنوع في هذا الحضور العرقي على أرضها، إلا أن الهدف في تحقيق الظفر والانتصار كان ما يوحد هذا التنوع، فاتحد المكان مع الشخوص والأحداث في نسج قصة الخلود، ونحن في هذا المحور سنقف على أبرز التمظهرات للحضور الديني والتاريخي لمنطقة الكرك، الذي هو جزء من الهوية العربية، واختصر طالب الفراية تمظهرات الحضور العريق لمدينة الكرك في قصيدته (هي الكرك) مستثمراً مفردة (القوافي) التي جاءت في بنية استعارية (أسرجت القوافي) لتشكّل محوراً تدور حوله تمظهرات الحضور التاريخي للكرك (ميشع، غور الكرامة)⁽¹⁾:

مَعَانِي الْعِزِّ فِي كَرْكِ تَرَاهَا	لِمَنْ رَامَ الْعُلَا دَرْبًا طَرِيقًا
إِلَيْهَا الْيَوْمَ أَسْرَجْتُ الْقَوَافِي	وَأَجَجْتُ الْمَدَى جَهْرًا حَرِيقًا
فَمَا دَرَى مَيْشَعُ أَنَا بُنُوهَا	لِكُلِّ نَبْوَةٍ كُنَّا طَرِيقًا
وَنَعْلُو فَوْقَ هَامَاتِ الْمَعَالِي	نَخْوُضُ غِمَارَهَا خَيْلًا طَلِيقًا
طَرِيقُ النَّصْرِ مِنْ غُورٍ تَبَدَّتْ	خُيُولُ الْفَتْحِ تَعَشَّقُهَا طَرِيقًا
وَفِي كَرْكِ الشَّمُوخِ لَنَا تُرَاثٌ	مِنْ الْأَجَادِ وَضَاءٌ عَرِيقًا

وعلى شفير هذا الحضور تحدد الطرح بما يتعلق من ورود لفظة (الشعر، القصيدة، القافية...) في النصوص الشعرية من تعالقها بالمكان (مدين، ومؤتة، وقلعة الكرك)، وأخرى بالأشخاص (ميشع، وصلاح الدين) وسنقف عند هذه التمظهرات ونبدأها بما يلي:

(1) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص 43-45

أ. المفردة الشعرية و مَدِين

(مرحبا بقوم شعيب، وأصهار موسى، ولا تقوم الساعة

حتى يتزوج فيكم المسيح ويولد له) الرسول ﷺ

مَدِينَ كما يضبطها صاحب معجم البلدان (بفتح أوله، وسكون ثانيه، وفتح الياء المثناة من تحت، وآخره نون) ⁽¹⁾، فتصبح مع الشكل (مَدِينُ)، ولكن أهالي الكرك حاضراً يضبطونها وفق لهجتهم بكسر الميم والياء، وتشديد الدال لتصبح (مَدِينُ)، ولفظة (مَدِينُ) صلحت لإطلاقها على اسم قبيلة شعيب سابقاً، وصلحت اسماً للأرض، فصارت مكاناً يقع بين حدود الشام ومصر، ومدينة من أعمال طبرية، وهي أكبر من تبوك ⁽²⁾، وبها البئر التي استقى منها موسى عليه السلام ⁽³⁾، وزادت نوارية عندما صارت ثيمة مقدسة، وذكرها القرآن ⁽⁴⁾، فكانت سواء السبيل الذي اختاره الله ملجأً لموسى عليه السلام كما يذكر المفسرون ⁽⁵⁾؛ وكان لها حضور منذ ذلك الوقت. ومن سكان مَدِينُ بنو جذام، وشعيب أحد بني وائل من جذام، الذين ظل نسبهم ممتداً إلى عهد الرسول ﷺ وحين

(1) انظر: الحموي: معجم البلدان، ج5، ص77

(2) يقال قرية من تبوك، ومن يرجح أنها في الأردن، مدين حالياً قريبة من مؤتة، وفيها بئر ماء. والله أعلم، ولكننا نذكرها للأخذ بأحد هذه الأقوال وشهرتها.

(3) انظر: المنجم (إسحاق)، آكام المرجان في ذكر المدائن المشهورة في كل مكان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1408هـ، ص91. والاصطخري (إبراهيم)، المسالك والممالك، الهيئة العامة، القاهرة، (د.ت)، ص24. والقزويني (زكريا)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، 1960م، ص261.

(4) انظر: السّميرات (سباح)، التشكّلات الرّمزية للفضاء المائي (ماء مَدِينُ) في السّياق القرآني «قصة سيدنا موسى عليه السلام أنموذجاً»، قيد النّشر.

(5) انظر: البغوي (الحسين)، معالم التنزيل في تفسير القرآن، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 1999م، ج6، ص166.

وفدوا عليه مبايعين في غزوة تبوك، وكانت مَدِينُ منازلهم قال لهم: (مرحباً بقوم شعيب، وأصهار موسى، ولا تقوم الساعة حتى يتزوج فيكم المسيح ويولد له) (1)، ويعطي حديث الرسول ﷺ مؤشراً على سكان منطقة مدين أنهم شرفاء وصالحين نسباً وصهراً، ويتمتعون بالإيمان (يقاتلون الكفار على رؤوس الشّعف، ينصرون الله ورسوله)، كما أنهم أهل نخوة وفزعة، استحقوا صلاة الرسول ﷺ عليهم ودعوتهم لهم (صلوات الله على جذام)، وبشارة مستقبلية أن البركة لا تزول عنهم حتى عند قيام الساعة ونزول المسيح سيحظون بمصاهرة نبي آخر هو المسيح عليه السلام، فحل الأمان والسلام في هذا المكان كما أشار طالب الفراية عند مدحه الأردن(2):

هَذِي الْبِلَادُ لِمَنْ أَرَادَ حَضَارَةً وَهِيَ السَّلَامُ لِمَنْ أَرَادَ سَلَامًا

فأرض مَدِين - جزء من منطقة الكرك - جزء مقدس يمنح البركة لأهله، ومنه انطلقت رسالة موسى عليه السلام، وأعطى الخبرة، وأصبح نبياً بنضوجه، ومن هنا أسست الكرك إرثاً دينياً للفخر والمجد كما تغنى بذلك طالب الفراية (3):

وَفِي كَرَكِ الشَّمُوحِ لَنَا تُرَاثُ مَنِ الْأَجَادِ وَضَاءَ عَرِيقًا
بِهَا بَدَأَ الشَّمُوحُ وَمُنْتَهَاهُ دِمَاءُ الْمَجْدِ تَعَشَّقَهَا عُرُوقًا
لَهَا جَعَلَ الْإِلَهَ الْعِزَّ يَاوِي فَاتَّرَعَ كَأَسْهَا عِزًّا دَفِيقًا

واستثمر عاطف الفراية تاريخ المكان (مدين) في نسج قصيدته (رعاة على ماء مدين) حيث أطلَّ على مساحة تاريخية واسعة ولا يغادرها، هي أرض أقرب إلى التناص مع

(1) انظر: المقرئزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج1، ص345

(2) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص116.

(3) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص44-45.

قصص الأولين، مُعادٌ إنتاجها على نحو آخر؛ على نحو جريء⁽¹⁾، وجعل الأحداث في تقارب زمني، وبشكل يعكس موهبة شعريّة، وقدرة على توظيف المخزون الثقافي؛ لإنتاج رؤية شعريّة، ترتد إلى ذات مبدعها، مصوّرة عالمه الخاص، وما ينتابه من انفعالات⁽²⁾، وهو في تصويره لهذه التجارب، يعتمد على الملاحظة والخيال، كما يعتمد على قراءة ما صوّره الأدباء الآخرون في تلك التجارب⁽³⁾، إذ جعل القصيدة حوارية بين الرّاعي وبنّت مدين، لكن «الرّاعي» اليوم يعاني غير ما كان يعانيه الرّاعي كما ورد في القرآن، ومن عنوان القصيدة (رُعاةٌ على ماءٍ مدين) نقرأ أن شعبه كلّهُ هو راعي مدين الذي يحتاج المعجزة لأن تتكرّر للخروج من مأزقه العميق⁽⁴⁾، وألقت المفردة الشعريّة ظلالها على قصة موسى عليه السلام مع بنتي شعيب في مكان مدين، فيتوهج المكان؛ لأنه أنار معلماً دينياً على أرض الكرك، المدينة الآمنة، ثم انطلقت من المكان مدين إلى العمق الآخر، وهو قصّة موسى عليه السلام كما وردت في القرآن الكريم، ولعلّ الشاعر في مثل هذا الاتكاء على عبقرية المكان، وشرعيّة هذه العبقرية من خلال تجذرها في المدينة المقدّسة سيجد الطمأنينة التي ينشدها، فالقصيدة تحتتم بتفاؤل العاشق الذي يؤثته الالتحام بالمكان⁽⁵⁾.

وفي نص عاطف الفراية تتناغم لفظة (بشعري، ومارد الشعر) مع التناص الدّيني والتاريخي، وتتناوبان في إبراز الدّلالة التّراثية للمكان (مدين)، فظل المكان مشحوناً بالماضي ومضيئاً بالحاضر، كما نجد أن النّبي موسى عليه السلام كان قناعاً يحمل صوت

(1) انظر: هديب (جهاد)، مختارات من الشعر الأردني: ليت فمي يعطي لي، وزارة الثقافة، صنعاء، اليمن، ط2، 2004م، ص143.

(2) انظر: الصّمور (عماد)، مرايا النّص: دراسة نقدية في دواوين شعراء الكرك، دراسات، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص137.

(3) انظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979م، ص15.

(4) انظر: نصير (مهدي)، ديوان حنجرة غير مستعارة للشاعر عاطف الفراية، تاريخ النشر: 28 آذار، 2014م، 7/ addustour.com، تاريخ الاسترجاع: 8/6/2020م.

(5) انظر: عاطف الفراية: حنجرة غير مستعارة، المقدمة، ص7.

الشاعر⁽¹⁾، فبالنتالي توشحت المفردة الشعرية بالأنوية والاستناد إلى الأنا (شعري)، و (أنا مارذ الشعر)، ولا بد من الإشارة إلى أن هذا التمرکز الشدید للأنا الذي يظهره النص (لا يعني شعرياً العزلة والانفصال قدر ما يعني التفاعل والتواصل؛ لأن القصيدة في أعرق حالاتها خصوصية، وأنوية لا تعيش إلا في فضاء الآخر⁽²⁾)، يقول عاطف الفرایة⁽³⁾:

عَلَى مَاءِ مَدِينٍ يَرْتَفِعُ الْحُبُّ صَرْحاً... وَيَدْمِلُ كُلَّ الْجِرَاحِ...
 وَيَأْتِي الرِّعَاةُ... وَتَسْقِي لَنَا... أَيُّهَا الْقَوِيُّ الْأَمِينُ
 عَلَى مَاءِ مَدِينٍ يَمْتَدُّ عُمُرُ الصَّبَاحِ... وَفِي كُلِّ يَوْمٍ... سَنَزْرَعُ
 عَشْقًا وَلِيدًا وَنَزْفَعُ صَرْحًا جَدِيدًا
 فَإِنْ هَزَّتِ الْعَاتِيَاتُ بَرَاعِمَنَا... سَنُعْنِي: ... عَلَى مَاءِ مَدِينٍ لَا
 عَشْقَ دُونَ رِيَاخٍ... فَتَأْتِي الْكَوَاكِبُ تَهْدِي بِشِعْرِي
 أَنَا مَارِدُ الشَّعْرِ... لَوْ أَعْتَقْتَنِي الْقُبُورُ... لَصِرْتُ عَلَى مَاءِ مَدِينٍ
 أُسْطُورَةً لِلصَّبَايَا... هِيَ الشَّمْسُ بِنْتُ شَعِيبٍ
 وَتَأْفَلُ فِي مَاءِ مَدِينٍ أَصْرُخُ يَا أَجْمَلَ.. الْعَاشِقَاتُ... مَا زِلْتُ
 أَصْرُخُ... يَا أُمَّةً أُخْتُ مَدِينٍ يَا أَعْدَبَ
 الْجَارِيَاتُ... تَتَأَقَّلُ فِي الظَّلَامِ... فَأَيُّ الْيَنَابِيعِ تَسْكُبُ حُبًّا إِذَا
 جَفَّ مَدِينٌ؟ ...
 أَيُّ الصَّوَامِعِ تَمْحُو... الخَطَايَا؟ قَالَ الرَّاعِي الهَارِبُ: حَنَانِيكَ
 ذَنْبِي صَغِيرٌ...

(1) انظر: المجالي (حسن)، أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كانون الأول 2009م، ص 94.

(2) انظر: صابر (محمد)، رؤيا الحدائة الشعرية (نحو قصيدة عربية جديدة)، منشورات أمانة عمان، ط1، 2005م، ص 45.

(3) الفرایة (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ثلاث مجموعات شعرية، ص 281-290.

وَجَاءَتْ عَلَى مَاءِ مَدِينِ إِحْدَاهُمَا... وَالْحَيَاءُ يُعْشِي ظُنُونِي

فالمكان يتحول إلى جزء من الثقافة التي يتعاطاها القوم يثير ذكره في أذهانهم أموراً لا تنفصل عما خبروه عنه أو سمعوه، مما أصبح ملامساً لقوى الإحساس والمشاعر عندهم، وهو تاريخ متصل تتناقله الأجيال وتمثله، وتعيد صياغته على نحو من استلهام التراث المتجدد في المجتمع، تجدد سطره غرائز الانتماء للأماكن، وللقوم الذين سكنوها... هذا الانتماء الذي يشترك فيه المخلصون اشتراكهم في الماء والهواء إلى الحد الذي يصبح معه أحد مقومات حياتهم على المستوى المعنوي بخاصة (1).

ب. المفردة الشعرية ومؤتة القلم والسيف والمكان.

(مؤتة أول الفتح وحقولها أول القمح،

جوار الصحابة والشهداء) رفقة دودين

أشار الشعراء إلى غزوة مؤتة التي وقعت على أرضها، فأكسبتها هيبة دينية، عندما كللت هذه الغزوة بالنصر، واستشهاد قوادها الأبطال على ثراها: زيد بن حارثة، وجعفر بن أبي طالب، وعبد الله بن رواحة، فصارت منطقة خالدة، وربما تسمت المنطقة التي دُفن بها هؤلاء الشهداء بالمزار، ويوجد فيها أقدم متحف إسلامي في الأردن متخصص بالآثار الإسلامية، وتغنى الشعراء الكركيون بأبطال مؤتة وتضحياتهم، فهدى الرواشدة نادت مؤتة، وبعثت هوية المكان الدينية بقصيدتها (بطاقة حب)، وأشارت إلى قادة مؤتة (وابن الرواحه، يا زيد، وجعفرنا)، ورسمت أحداث المعركة شعراً، رابطة الماضي بالحاضر

(1) انظر: المنصوري (جريدي)، شاعرية المكان، دار العلم، السعودية، ط 1، 1992 م، ص 50.

لتصنع منها مستقبلاً، (أليس الرّسم شعر صامت، والشعر رسم ناطق؟)(1)، وحاولت الشاعرة شخصنة المكان (أنت الصّبا، أنت الرّجاء) فانبعث المكان من جديد(2):

يَا مُؤْتَةَ اللَّهِ أَنْتِ الْحُبُّ وَالْأَمَلُ وَالْعَيْنُ بِالنَّصْرِ وَالْأَمْجَادُ تَكْتَحِلُ
وَابْنُ الرَّوَاحَةِ... هَذَا الْجُرْحُ يُوقِظُنَا هُوَ الْمَوَاقِفُ وَالْإِيمَانُ وَالْأَمَلُ
تَظَلُّ خَيْلُكَ يَا زَيْدٌ وَجَعَفَرْنَا فِي كُلِّ فَجْرٍ إِلَى بَغْدَادٍ تَبْتَهَلُ

وقد حاولت هدى تنشيط ذاكرة المكان (مؤتة) الدّينيّة والتاريخيّة، فبدا المكان وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى، وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة(3)، وقد ظل المكان (مؤتة) حياً بما دار على أرضه من حوادث، ونسمع من أهل مؤتة أنهم لا يزالون يسمعون صهيل خيول في المكان الذي حدثت فيه المعركة، وربما هذه من الكرامات التي تجعل حاضر المكان متصلاً بماضيه العريق، وربما هذا ما جعل هدى في قصيدة أخرى تشير إلى استمراريّة الدّلالة، وتأمل استمراريّة النّصر على هذه الأرض(4):

وَاسْتَقْرَى التَّارِيخَ تُبْنِكِ السَّيْفُ فَمُؤْتَةُ لَمَّا تَزَلْ تَذُرُّوْ غُبَارَ الْمُعْتَرِكِ،

ووجه إبراهيم المبيضين الأنظار إلى أبطال معركة مؤتة، مفتخراً بتلك الرّموز، وحاول تفصيل وقائع المعركة، وتسجل لحظات استشهاد القادة بكثافة شعريّة عالية، وعندما حان دور عبد الله بن رواحة ظهرت لفظة (الشعر) تلوح بشاعرية القائد ودورها في تسجيل البطولة، عندما زاحمت النّضال بالسيف، فكان الدّفاع عن الثرى قولاً وفعلاً(5):

(1) روجر (فرانكلين)، الشعر والرّسم، ترجمة: مظفر مي، دار المأمون، بغداد، العراق، 1990م، ص 45.

(2) الرّواشدة (هدى)، ديوان مخطوط.

(3) انظر: قاسم (سيزا)، بناء الرّواية، ص 14

(4) الرّواشدة (هدى)، ديوان مخطوط.

(5) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين حياته وشعره، ص 128.

وَذُو الْجَنَاحَيْنِ طَيَّارٌ بِجَنَّتِهِ
 أَنْعَمَ بِرَيْدِ حَبِيبِ الْمُصْطَفَى فَلَهُ
 وَكَرَّمَ اللَّهُ عَبْدَ اللَّهِ تَكْرِمَةً
 فَهُوَ الَّذِي قَالَ شِعْرًا لَمْ يَزَلْ
 أَعْظَمَ بِجَعْفَرَ مِنْ غَازٍ وَطَيَّارِ
 أَرْجِي التَّحِيَّاتِ فِي فَخْرٍ وَإِكْبَارِ
 أَعْظَمَ بِهِ مِنْ شَدِيدِ الْبَأْسِ كَرَّارِ
 مَثَلًا مَدَى الْعُصُورِ عَلَى مَرٍّ وَتِكْرَارِ

وأشار أسامة المفتي أيضاً إلى قواد غزوة مؤتة، وحاول إطالة روح النص الشعري بالوقوف عند كل قائد ذاكراً اسمه وما امتاز به، فدخلت لفظة (الشعر، وشاعر) عند الحديث عن عبد الله بن رواح؛ لتدل على احترافيته في الشعر (أغنى المعارك شاعر)، والثناء على أبياته الحماسية التي سبقت المعركة (ما أروع الشعر الذي صاغه... وتاه في النشدان) وكان لها الأثر في إيقاد جذوة الجهاد في النفوس (والموت ينشد في شفار حسامه شعر النداء)، كما منحت لفظة (نشداني، وأغني، وغنوتي) النص موسيقى، جعلت الأحداث التاريخية تنسجم مع اللغة الشعرية، وخلدت البطولة بالغناء الذي سترده الأجيال (أرسم غنوتي) (1):

هَامَتْ « بَرِيدٍ » يَجْتَلِي سَاحَ الْوَعَى
 وَيَجِيءُ « جَعْفَرَ » لِلْوَعَى وَحَدَاؤُهُ
 حَتَّى إِذَا بُرَّتْ يَدَاهُ فَمَا هَوَى
 فَيَهَبُ « عَبْدُ اللَّهِ » كَيْ يُوفِيَ النَّدَا
 مَا أَرْوَعَ الشُّعْرَ الَّذِي قَدْ صَاغَهُ
 أَغْنَى الْمَعَارِكِ شَاعِرٌ فِي سَيْفِهِ
 وَالْمَوْتُ يَنْشُدُ فِي شِفَارِ حُسَامِهِ
 وَيَشِقُّ صَفَّ جَحَافِلِ الرُّومَانِ
 اللَّهُ أَكْبَرُ وَالْقِتَالُ مَغَانِي
 عِلْمَ الْهُدَى بَلْ ضَمَّ بِالْأَحْضَانِ
 مِنْ فَوْقِ أَشْقَرٍ مُنْعَ بَعْنَانِ
 هَذَا الْهَزْبَرِ وَتَاهَ فِي النَّشْدَانِ
 كَأَسِّ الْحِمَامِ عَلَى الْعَدُوِّ الْجَانِي
 شِعْرَ النَّدَاءِ وَلِلْحُسَامِ غَوَانِي

(1) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

لَمْ يَعْرِفِ التَّارِيخُ قَطْعاً «قَائِداً» فِي مِثْلِ «خَالِدٍ» سَيِّدِ الْفُرْسَانِ
 وَلَيْتَنَ وَقَفْتُ هُنَا أُغْنِي ذِكْرَهَا وَبَطْهَرُ هَذَا السَّاحَ فِي نِشْدَانِي
 فِي رِحْلَةِ التَّارِيخِ أَرْسُمُ غَنَوِي لِتَكُونَ عَهْدَ الْحُبِّ فِي إِنْسَانِي

ومن الملاحظ أن المفردة الشعريّة في محفلها النصّي السابق عملت على تكثيف دلالة الحدث والشخصيّة، وتوظيف البنى المكانيّة (السّهل، مؤتة، دار الخلود، وغيرها)، وصياغتها وفقاً لرؤية أدبيّة، فالمكان في الأدب تشكيل رؤيوي، وليس مساحة ذات أبعاد هندسيّة، ولهذا يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتيّة بعد أن يفقد صفاته الواقعيّة ارتباطاً باللحظة التّفسيّة⁽¹⁾، ومن جهة ثانية أنها أشادت بقيادة مؤتة جميعهم، ولكن لجعفر عليهم درجة، والسبب أنه جزأ الموت باستشهاده وقطع أوصاله، حتى لاقي ربه.

إن استعارة شخصيّة جعفر في النصوص الشعريّة كانت استعارة في الحقل الحفري لهذه الشخصيّة الحقيقيّة لجعفر، والشخصيّة المعاصرة، فنهض الخطاب الشعري على هجئة التّشكّل عبر استعارة تربط خصائص شخصيّة جعفر وحضوره في التّاريخ، وبين الشخصيّة المعاصرة التي فقدت هذه الميزات وهي تعيش على أرض مؤتة التي حدثت فيها الغزوة، فالتّناص هنا لم يكن إلا (عن استعارة موسعة)⁽²⁾، ونجحت المفردة الشعريّة في رسم مفارقة استعاريّة أشارت إلى الواقع المهزوم وارتحاله صوب عالم مثالي (في رحلة التّاريخ أرسُم غنوتي، لتكون عهد الحب في إنساني)، وقد وقف خالد الكركي بين يدي جعفر ليقول له (هذا ضريحك غارق في أمواج الضّباب الصّباحي الذي يغمر سهل مؤتة بالذكري والحنين، وهذا هو زمان الرّحيل إليه... يا ذا الجناحين ننبئك أن الصّادقين ظلوا على عهد يديك، وخضبوا بالدم أرض اليرموك والقادسيّة وحطين، وأن دماً من أيدينا ما

(1) انظر: الجنداري (إبراهيم)، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار نموز، بيروت، ط1، 2013م، ص174.

(2) كريستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: الزّاهي فريد، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص78.

زال ينزف عند أسوار القدس)⁽¹⁾، وظل المكان مؤتة متوهجاً بأحداثه وتاريخه.

وفي قصيدة مرزوق البطوش اكتسبت المفردة الشعرية (قصيدة) رمزية المكان والحدث، فخرجت عن معجميتها؛ لترمي بدلالات جديدة تساهم في إنجاز النص الشعري، فعندما تكتب القصيدة على حد السيوف في غزوة مؤتة، فهذه إشارة واضحة إلى أن القصيدة تتحد مع المكان في الدلالة على الحدث، وتركت المتلقي تياهاً في بنيتها كمفردة تحمل مواصفات خاصة، وحاملة لمعنى أوسع من دلالتها الحقيقية⁽²⁾:

كَبَبْتُ عَلَى حَدِّ السُّيُوفِ قَصِيدَةً عَصَاءَ قَدْ حَارَ الْعَدُو...رَوَاءَهَا
فَسُهُولٌ مُؤْتَةٌ أَيْنَعَتْ بِنَجِيعِهِمْ الصَّادِقُونَ... حَمَاتَهَا وَسُورُهَا

إن لفظة القصيدة في النص السابق رصدت البطولة التي قامت على سهول مؤتة، كما رصدت صدق الأبطال وصدق مسعاهم لحمايتها، فلفظة القصيدة أضاءت المكان (مؤتة)، ومما لا شك فيه أن المكان في القصيدة الغنائية يؤثر ويتأثر في هيكلية مشاهدتها، وإضفاء بعد فني جديد لصورها بحسب ما تقتضيه حالة التعبير والدق الشعري⁽³⁾، وعندما نمضي مع الشعر الكركي نلمح أن المفردة الشعرية (قصائدي) في قصيدة (مؤتاه) لإبراهيم الصرايرة ترسل أجمل طاقة حب واعتزاز لمنطقة مؤتة، كما ألمحت إلى دلالة المكان الديني أن الشاعر ليقطع فكرة غزوة مؤتة وأبطالها من سياقها المعرفي، ويضخها في بنيتها الشعرية، فتنتقل الفكرة من عالم خاص لتلج في عوالم شعرية متداخلة منتزعة من الواقع⁽⁴⁾ تنجز وظيفتها في نصه⁽⁵⁾:

(1) انظر: الكركي (خالد)، أوراق عربية، مؤسسة الصحفية الأردنية، عمان، الأردن، 1990م، ص 43.

(2) البطوش (مرزوق)، مؤايبات، ص 47-50.

(3) انظر: جاسم (علي متعب)، وآخر، فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المنبني أنموذجاً، مجلة ديالي، ع 40، 2009م، ص 4.

(4) انظر: إسماعيل (عز الدين)، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1988م، ص 65.

(5) الصرايرة (إبراهيم)، قصائد مستعجلة في بريد الحب، ص 44.

مُؤْتَاهُ جِئْتِكَ وَالصَّبَابَةَ فِي دَمِي لَحْنٌ يُرْتَلُّ هَاجَسَ الدَّخُونِ
أُودِعْتُ فِي عَيْنَيْكَ كَحُلِّ قَصَائِدِي وَعَلَى مَلَامِحِكَ أَفْتَفَيْتُ جُنُونِي

وفي قصيدة (صرح مؤتة) لطالب الفراية رسمت لفظة (القصائد، والقوافي) أجمل لوحة فنيّة جميلة لمنطقة مؤتة وساكنيها (غابت وجوه، وجاءت وجوه)، وقد تشكّلت أهميّة المكان بناسه؛ (لأن المكان إذا خلا من الناس يغدو خارطة فارغة لا تبعث على الحياة والتّجدد)⁽¹⁾، كما أن المكان جزء من التّشكيل الفني للصورة حتى إنها لتعيش وتتّنفس ضمن بنى مكانيّة غالباً ما يخلقها الشّاعر نفسه، ويدفعها ضمن نسق بنائي تتعاضد إزاءه مع مقومات أخرى⁽²⁾، واعتنت لفظة (القصائد، والقوافي) بكل ما في مؤتة من مفاخر تبعث فيه الحنين والحب لهذا المكان، وواشجت بين المكان ودلالته الدّينيّة والتّاريخيّة، وبين المكان ودلالته الوجدانيّة من خلال انعكاس لحظته النّفسية، فصار المكان منطلق الدّلالة ومنتهاها في شكل دائري ولولبي، تتفرع عنه بعض التّيّات، لكنها تتداخل جميعاً لتشكل النّصّ الشّعري المكاني⁽³⁾، وظل الشّاعر يهدي مؤتة تحاياها⁽⁴⁾:

أَيَا صَرَحَ مُؤْتَةَ عِمْتَ صَبَاحاً... وَعِمْتَ مَسَاءً.. غَابَتْ وَجُوهٌ،
وَجَاءَتْ وَجُوهٌ... نَقَشْتُكَ فِي الْقَلْبِ
وَأَشْعِلَ لَيْلَ الْغِيَابِ قَصَائِدِ... وَأُغْلِنُ أَنِّي شَهِيدُ هَوَاكِ... وَيَا
مَنْزَلَ الشُّهَدَاءِ الْعِظَامِ
فَيَا مُؤْتَةَ الْحُبِّ... أَتَيْتُ شُغُوفاً... أَجْرُ الْقَوَافِي أَجْرُ الزَّمَانِ

(1) البحبي (فرحان)، دلالات المكان في رواية علي مزعل، اتحاد كتاب العرب دمشق، م 43، ع 515، 31 آذار 2014م، ص 191-198.

(2) انظر: جاسم (علي متعب)، وآخر، فاعلية المكان في الصورة الشّعريّة، سفيات المتنبّي أنموذجاً، ص 4.

(3) انظر: خرفي (محمد)، جماليات المكان في الشّعر الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006م، ص 112.

(4) طالب الفراية: لحن الخلود، ص 61-62.

فقد جعل شعراء الكرك من منطقة مؤتة مكاناً مفتوحاً، وبنية المكان المفتوح تشكّل حضوراً في النصّ، وأمّا الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فيعبر عن العجز، وعدم القدرة على الفعل⁽¹⁾.

ج. المفردة الشعريّة ونقش ميشع

«نقش الكرامة لملك حرّ أرضه من الاحتلال»



يعد نقش ميشع ملك مؤاب⁽²⁾، جزءاً من التأسيس التاريخي لمدينة الكرك؛ لأنه يشكّل رواية مكتوبة عن تاريخ بقعة مهمة من أرض العرب، حيث الصّراع القائم بين المؤابيين والعبرانيين، كما يعدُّ من السّجلات الكتابيّة المؤابيّة المهمة لفهم اللغة⁽³⁾، والميثولوجيا المؤابيّة، وشكل السياسيّة والدولة المؤابيّة القديمة بكل تجلياتها، فميشع بالعبريّة: (מִשְׁעַ)، بنى المكان المقدّس (كاموش) في الكرخة، وهي اسم قديم لمدينة

الكرك، وذلك اعترافاً منه وحمداً لنصره على أعدائه، ذاكراً مضايقة أخزيا بن أحاب بن عمري ملك إسرائيل وأبنائه لشعب مؤاب فترة طويلة، وذكر ميشع إنجازاته ومنها: أنه أنشأ البركة، وبنى سور الغابة، وسور التّل وبوابتها وأبراجها، ومقر الملك، وحفر القناة إلى الكرخة، وسخر أسرى إسرائيليين في حفرها⁽⁴⁾.

(1) انظر: القاسم (سيزا)، بناء الرّواية، ص 77.

(2) مؤاب اسم التاريخي لسلسلة جبلية تمتد على السّاحل الشرقي للبحر الميت، من شمال مدينة الكرك إلى مدينة الشوبك. انظر: مدينة الكرك، مرجع سابق.

(3) انظر: ولفسون (إسرائيل)، تاريخ اللغات السّامية، دار القلم، بيروت، لبنان، 1980م، ص 110.

(4) انظر: العبابنة (يحيى)، نصب ميشع، اللغة والتاريخ وحدود الامتداد، مجلة الكرك، ع 1، نيسان، 2009م، ص 9-10.

ومن هنا ظهرت الكرك في التاريخ لأول مرة في التوراة حيث كانت تعرف باسم قير مؤاب، أو قير حارسه، كما أنها لعبت دوراً مهماً في عهد الملك ميشع الذي أجبر ملك السامرة، وملك أورشليم على فك الحصار عن الكرك. وقد دعم هذه الحقيقة اكتشاف نقش ميشع في ذيبان) أنا الذي بنى المكان المقدس لكموش الإله في كركا (أي الكرك).. وأنا حفرت القناة إلى كركا وشققت الطريق الرئيسي في وادي أرنون الموجب) (1). وقد استثمر حكمت النوايسة هذا الجزء من الهوية التاريخية لهذا المكان في بناء نصه الشعري، وعنون أحد دواوينه بـ (مسلة نبطية) فحمل عنوانه علامة سيميائية دالة على الاهتمام بالمكان في تجلياته التاريخية (2)، فهو يشير إلى الآثار التي تركها الأنباط والعرب المسلمون في جنوب الأردن (3):

كَافُ نُونٌ... أَبْجَدِيَّةٌ خَبَرْتُمْ أَسْرَارَهَا... وَالْأَرْضُ الَّتِي جَعَلَهَا
 الْعَابِرُونَ مَسَلَةً بِالْأَبْجَدِيَّةِ ذَاتِهَا
 لَمْ تَعُدْ نَاطِقَةً... تَكْفَلُ الْحَجَرُ يُحَدِّثُ عَنْ دِنَارٍ... وَتَكْفَلُ
 الْأَحْرَفُ بِأَبْجَدِيَّتِهَا الْأُولَى... وَكَانَ الْوَصَالُ...

في الأسطر الشعرية السابقة يأتي استخدام حرفي الكاف والنون اللذين يشكلان فعل الأمر «كن» منفصلين لإبراز عظمة تكوين المكان، بما فيه من آثار حجرية نقشت عليها كتابات تحكي عن هؤلاء العابرين الذين مروا بها (4).

ووقف طالب الفرية مزهواً بالكرك وأهلها مطمئناً ميشع أن الكرك ما زالت على ذلك العهد، وأن أهلها كما ساندوا الملك ميشع ليحقق انتصاره على اليهود، باقون كما هم،

(1) انظر: مدينة الكرك، مرجع سابق.

(2) انظر: القواسمة (محمد)، تناغم المكان والتاريخ «مسلة نبطية»، تاريخ النشر: 8 أيار، 2009م، mdkawasm@gmail.com. تاريخ الاسترجاع: 3/6/2020م.

(3) النوايسة (حكمت)، مسلة نبطية، ص 11-12.

(4) انظر: القواسمة (محمد)، تناغم المكان والتاريخ «مسلة نبطية» لحكمت النوايسة، مرجع سابق.

فراح يسقط حماسه واستعداده على مفردة (القوافي) حين أسرجها: (إليها اليوم أسرجت القوافي) فأنبأت عن شحذ للشاعريّة تجاه المكان، كما أعلن المكان المشحون بصهيل خيول صلاح الدين تجنيد الكلمة، فأعلن المكان ومفردة (القوافي) تأهب النّصّ وشحنه بالقوة⁽¹⁾:

إِلَيْهَا الْيَوْمَ أَسْرَجْتُ الْقَوَافِي وَأَجَّجْتُ الْمَدَى جَمْرًا حَرِيقًا
فَمَا دَرَى مَيْشَعٌ أَنَا بُنُوها لِكُلِّ نَبْوءَةٍ كُنَّا طَرِيقًا
وَمَا دَرَى مَيْشَعٌ أَنَا سَكَبْنَا عَلَى الْأَحْزَانِ مِنْ دَمِنَا رَحِيقًا

في النّصّ السّابق تعالقت المفردة الشّعريّة (القوافي) مع نقش ميشع حيث استدعت المكان (الكرك) لأيقنة الخطاب، وتوسيع حيزه الاستعاري (استعارة موسعة)⁽²⁾ وإنتاج الدّلالة من شخصية ميشع، ومن المكان (الكرك) فساهمتا في إثراء الخطاب وتوسيع دلالاته وتوالدها، مما سمح للمكان (الكرك) بالتّوهج من خلال تواصلات وعلاقات، شكّلت نسيجاً من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافيّة متعددة⁽³⁾. وظلت المفردة الشّعريّة (الشعر) في نصّ هدى الرّواشدة تستحضر الرّموز التّاريخيّة مع لفظة (الشعر) ليست استعراضاً، وإنما تُستحضرها؛ ليظل امتدادها رابطاً بين الحاضر والماضي، فالشخصيّة الكركيّة بُنيت سماتها من طين لازب ممتد من تاريخ المكان، وتحديدًا من نسل ميشع⁽⁴⁾:

وَإِنِّي بِنْتُ تِلْكَ الْأَرْضِ مِنْ (كَرْكٍ) مِنْ نَسْلِ مَيْشَعٍ، هَا شَدْوِي لِعِتَابِهِ

إن التّكثيف الاستعاري للمكان في النّصّ السّابق يتجسد في رسم استعارة جديدة؛ لتكون الكرك بما احتوت عليه من تفاعل العناصر المكانيّة يشكل بعداً جمالياً من أبعاد

(1) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص 43-45.

(2) بقشي (عبد القادر)، التناص في الخطاب النّقدّي البلاغي - دراسة نظريّة وتطبيقية، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2007م، ص 104.

(3) انظر: بارت (رولان)، درس السيمولوجيا، ترجمة: عبد العال عبد السلام، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986م، ص 85.

(4) الرّواشدة (هدى)، ديوان مخطوط.

النَّصَّ (1). وحقَّ لجزء المصاروة أن ينعت الكرك بـ (بنت الملوك) لكثرة الملوك الذين تعاقبوا عليها، مثل: ميشع، والنَّاصر قلاوون، والقائد صلاح الدِّين (2):

بُنْتُ الْمَلُوكِ فَ (مِشْعٌ) هُوَ جَدُّهَا وَالنَّاصِرَانِ إِلَيْهِمَا أَنْسَابَهُمَا

وبعد، أبرزت المفردة الشعريَّة لدى شعراء الكرك جماليات المكان، كما أبرزت إحساس الشَّاعر وعاطفته نحو هذا المكان، فاستحدثت نصاً ينتمي إلى تراثه، ويمتحن من حاضره، ويخرج من ضيق الماضي إلى اتساع الحاضر.

د. المفردة الشعريَّة وقلعة الكرك وصلاح الدِّين الأيوبي

(وَالْقَلْعَةُ الشَّمَاءُ، سَاهِرَةٌ عَلَى نَعْرِ الْحِمَى) هدى رواشدة

يرى كثير من الباحثين أن أصل إقامة المدن تاريخياً كان من أجل الوظيفة الحربيَّة، وأن أول مدينة في التاريخ كانت مدينة عسكريَّة، ولكي يؤمنوا سيطرتهم اتخذوا مساكنهم في نقطة منيعة كجزيرة أو تل، ومعظم الروايات القديمة تشير إلى أن معظم المدن القديمة تقوم على نقط وعرة (3)، ولذلك كانت (كل المدن القديمة محاطة بأسوار، أو حوائط للحماية (4)، فهذا القميص الحجري حول المدن يعد ظاهرة مشتركة بين أغلب المدن في الماضي، والمدن التاريخيَّة التي تدهورت تظل تحتفظ بحقوقها وبآثارها وقلاعها التي قد تكون أبلغ دلالة من الإحصاء (5)، والكرك مدينة من المدن المحاطة بالأسوار ويعود

(1) انظر: قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص 260.

(2) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

(3) انظر: حمدان (جمال)، جغرافية المدن، عالم الكتب، القاهرة، ط2، د.ت، ص 5

(4) The city is people Henry S. Churchill. First published in the Norton Library. New York. (4) .1962. P.7

(5) انظر: حمدان (جمال)، جغرافية المدن، ص 9

تاريخها إلى العصر الحديدي نحو 1200 سنة قبل الميلاد وتعاقب عليها المؤابيون، والأباط، واليونان، والرومان، والبيزنطيون إلى أن وصلت إلى المسلمين، وقد بناها فولك أوف انجو، وهي قلعة منيعة أمّنت للفرنجة السيطرة على منطقة الكرك.

ولها تاريخ حافل مع صلاح الدين الأيوبي الذي حارب الملك أرناط، ولعبت إمارة الكرك في العصر الأيوبي دوراً سياسياً واقتصادياً هاماً في تاريخ الشرق الأدنى الإسلامي بوجه خاص، والتاريخ العام العالمي بصفة عامة، فقد كانت الكرك المحور الرئيس للصراع بين القوة الأيوبية في مصر والشام والقوة الصليبية في بيت المقدس، ومنذ اللحظة الأولى أدرك الصليبيون مدى أهمية بيت المقدس في منطقة شرقي الأردن استراتيجياً واقتصادياً، فسيطروا عليها، وجددوا بناء حصن الكرك،⁽¹⁾.

ومن الجدير بالذكر أن حدود إمارة الكرك الأيوبية تتفق مع حدود المملكة الأردنية الهاشمية الحالية⁽²⁾، وكان ملكها أرناط محارباً مغامراً، وقد واجه القائد صلاح الدين في ثلاث حملات للكرك حتى تمكن في عام 1188م من احتلال القلعة، وكان أرناط متحصناً فيها، يخشى الخروج منها، لكنه لقي حتفه في معركة حطين، ووقع بالأسر وضربه صلاح الدين بسيفه. واحتل الظاهر بيبرس الكرك، واعتنى بها، وحفر خنادق جديدة حول المدينة وقلعتها، وعاشت الكرك مجدداً حياة هادئة إلى أن احتلها العثمانيون في عام 1516م. وظلت القلعة المؤشر الرئيسي للكرك، وظلت تؤكد سمات الشخصية الكركية التي حافظت على مكانها وعرضها وشرفها، ولعل نص صيام المواجدة أتى على إيجاز هذه السمات الشخصية والدينية والتاريخية، مؤكداً على أن قلعة الكرك كانت، وما زالت تحمي الكرك بحصونها المنيعة،⁽³⁾:

(1) انظر: غوانمة (يوسف)، إمارة الكرك الأيوبية، مطبعة السفير، عمان، 2011م، ص 11-12

(2) انظر: غوانمة، إمارة الكرك الأيوبية، ص 13.

(3) مواجدة، صيام: ديوان مخطوط.

يا حُرَّةَ حَفِظِ التَّارِيخُ عِزَّتَهَا مَهِيبةٌ لَمْ تُضْمَ والعِرْضُ ما انْتَهَكَا
 ما زَلْتِ صامِدَةً أُعِيَتْ مُناوئِها لَمْ تَعْبِي أَبْداً إنْ شَانِيٌّ فَركَا
 أَنْتِ الأَصِيلَةُ حَتَّى الرِّيحُ ما لَحِقَتْ مَنْ شَدَّ في سَبَقِ أُعْيِيْتِهِ دَرَكَا

ذكرت قلعة الكرك في كتب الرّحالة فقال فيها ابن بطوطة (ثم يرحلون إلى حصن الكرك. وهو أعجب الحصون وأمنعها وأشهرها. ويسمى بحصن الغراب) (1)، وذكرها القلقشندي في كتابه (الكرك وهي مدينة محدثة البناء كانت ديراً يتدبره رهبان، ثم كثروا فكبروا بنائه، وأوى إليهم من يجاورهم من النصارى، فقامت لهم به أسواق، ودرت معايش، وأوت إليه الفرنج، فأداروا أسواره، فصارت مدينة عظيمة، ثم بنوا فيه قلعة حصينة من أجل المعاقل وأحصنها، وبقي الفرنج مستولين عليه حتى فتحه السلطان صلاح الدين) (2).

وقد كان للشعر والنثر أهميّة في فتوح البلدان، لقوة تأثيرهما في النفوس، وتعدُّ شهادة القائد صلاح الدين أكبر دليل على ذلك عندما فتح قلعة الكرك قال لجيشه: (لا تظنوا أني فتحت البلاد بسيفوكم، إنما فتحتها بقلم القاضي الفاضل)، والقاضي الفاضل كان يجرّض النفوس على الجهاد، وأصبحت أقواله شعارات: (عكاً عالّةً على الإسلام إن لم تقم بها بغداد)، و (الصخرة المقدّسة الآن بنا تستصرخ)، و (إلى النّجدة البحريّة والأساطيل المغربيّة)، و (على الدّور بعد السّتور، وفي الشّوارع بعد القوارع)، فإذا كان للكلمة وقعها، فهذا يدل على أهميتها.

(1) ابن بطوطة (محمد)، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق: عبد الهادي التازي، الرّباط، الأكاديمية المغربية، 1997م، ص 344.

(2) القلقشندي (أحمد)، صبح الأعشى في كتابة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1409هـ، ج 12، ص 244.

اتخذ شعراء الكرك من قلعة الكرك، ومن تاريخها موضوعاً لنصوصهم الشعريّة، وعبروا عن صدق انتمائهم لهذا المكان، فقد قاد حب خالد الختاتنة للمكان (الكرك) وقلعتها الارتداد إلى الطاقات الإيجابية الكامنة فيها، وقدرتها على الإيجاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدانات الناس تحيط بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الوجداني والفكري والنفسي⁽¹⁾ انتقى الختاتنة رمزاً تاريخياً، وشخصية لها ثقلها في التاريخ (صلاح الدين) التي انبعثت في الخطاب الشعري، وملئت فراغات كثيرة في النصّ هيأت المتلقي لحكاية استعادية لبطولة هذا الرمز الخصب بالدلالة، وهيأت الشاعر كذلك للتوحد معها كما فعل البياتي (إنني عندما أختار هذه الشخصية التاريخية، أو تلك لأتوحد معها، إنما أحاول أن أعبر عما عبرت هي عنه، وأن أمنحها قدرة على تخطي الزمن التاريخي بإعطائها نوعاً من المعاصرة)⁽²⁾، وعندما نعيد النظر نلاحظ أن مفردة (قصائدي) أشاعت بدلالاتها الاستباقية ذلك الامتلاء والإشباع الوجداني والوطني والديني لشخصية صلاح الدين (ملاً الربيع قصائدي)⁽³⁾:

بُرْبُوعِهِ مَلَأَ الرَّبِيعَ قَصَائِدِي وَتَعَلَّمْتُ مِنْهُ الْغِنَاءَ عَنَادُ
هَذَا صَلَاحِ الدِّينِ فِي الْكَرْكِ اعْتَلَى بُرْجاً يُرِيدُ الْقُدْسَ مَعَهُ جَحَافِلُ

إن الانتماء للمكان يأتي من فعل الذات المتوارثة، ويتواصل الانتماء بتواصل الفعل الحي المثبت فوق الأرض كتأكيد وتجسيد للحضور، وأي انقطاع لعلاقة الإنسان بالمكان يعني البدء بالترجع عن المضمون العملي لوجود الوطن والشكل الفعلي لوجود الإنسان، وبذلك فالوطن مكون ثلاثي التركيب، أضلاعه: الإنسان والمكان والزمان، وثمة علاقة

(1) انظر: زايد (عليّ عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م، ص 121.

(2) من مقابلة أجراها معه محمد المبارك: مجلة الأقلام، السنة السابعة، ع 11، ص 96.

(3) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 101-102.

جدلية ومؤثرة على مجمل الكائنات... فالمكان هو الثابت والزمان هو المتحرك، فاضطلع الأول بصفة الجغرافيا، والثاني بالتاريخ في تداخل مفاهيمي أوجده الإنسان⁽¹⁾، وانطلاقاً من هذه الرؤية منح المكان اسمه للشاعر، فعرف المفتي براهب القلعة، وابن شيحان، وأصبح هذا الاسم متداولاً عند الشعراء حين يذكروا المفتي، ظهر ذلك في رثاء حامد المبيضين للمفتي⁽²⁾:

يَا رَاهِبَ الْقَلْعَةِ الْمُخْتَارِ فِي كَرَكٍ يَا مَنْطِقَ «الْمُفْتِي» يَا طَيْبَ الْأَصْلِ
يَا شَاعِرَ الْحَضْرَةِ الْكُبْرَى مَهَازِلْنَا يَمُوتُ دِجْلَةً بَيْنَ الْفَهْدِ وَالشُّبْلِ

وحيث يأتي اسم المكان في القصيدة يكون له خاصية مميزة، فيصبح الاسم في ذاته دالاً أولاً يفضي فيما بعد شيئاً فشيئاً إلى كل الدلالات الأخرى، ويظل في الوقت نفسه حاوياً لها في شحنته الداخلية بما هو العلامة الأولى في النص⁽³⁾، فالمكان يتبادل مع الأشخاص الأدوار.

وأما أسامة المفتي فقد سخر لفظة (أغني، غنائي) في تخليد قلعة الكرك ومجدها وجمالها بمشاعر وجدانية، وهذا المكان يوصف بالوجداني الذي يجسد مشاعر معينة يتوخى الشاعر إبرازها؛ فلا يُظهرها بشكل مباشر، وإنما ينتقي لها الصور المكانية الملائمة لها لتكون رموزاً لتلك المشاعر والحالات النفسية الوجدانية⁽⁴⁾، فتتج عن ذلك أن أفضى المكان إلى الارتداد إلى الأصول والمنابت العريقة⁽⁵⁾:

(1) انظر: ثويني (علي)، المكان والعمارة، دار الجزيرة، القاهرة، 2016م، ص 17

(2) المبيضين (حامد)، السراج، ص 77-78

(3) انظر: منير (وليد)، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص 186.

(4) انظر: كريم (أحمد)، جدلية الرمز والواقع، دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص 103.

(5) انظر: القطاونة (شيرين)، أسامة المفتي، راهب القلعة، وصادن سرها الشعري، مجلة الكرك، ع1، نيسان، 2009م، ص 31-32.

أَنَا لَا أُغْنِي حُسْنَهَا وَرِيَاضَهَا أَوْ لِإِنْسِيَابِ النَّهْرِ فِي الْقِيَعَانِ
لَكِنْ غِنَائِي مِنْ عَطَاءِ أَصُولِهَا مِنْ عُمُقِ هَذَا الْحِصْنِ فِي أَوْطَانِي

و حين يغدو المكان مثالياً، يحقق للإنسان ما يحتاجه من حماية، وسهولة حركة وسمات جمالية⁽¹⁾، فلم يستطع طالب الفراية أن يعطل مفردته الشعريّة (إنشادي) في التّحرك في السياق الشعري باعثة الحياة في المكان (القلعة)، ولكن مفردته انخرطت مع نصه في خطى حداثتها، حين تم لها الانزياح عن الخطيّة البلاغيّة التقليديّة؛ لتجعل من اللغة لغة تجديديّة⁽²⁾:

هَنَا فِي الْقَلْعَةِ الشَّمَاءِ قَدْ صَاغُوا... حِكَايَاتِي وَإِنْشَادِي... هُنَا
نَسَجُوا بَطُولَاتِي
هَنَا رَسَمُوا... حِكَايَاتِ الْهُوَى الْعُذْرِي... بَيْنَ السَّيْفِ
وَالنَّخْلِ... بَيْنَ الْبَحْرِ وَالرَّمْلِ

ويستوقفنا السّطر الشعري التّالي في النّصّ السّابق (هنا في القلعة الشّماء قد صاغوا حكاياتي وإنشادي) في استثمار الدّوال النّاجزة في لفظة (إنشادي) المشتركة مع الحكايات التي صاغها الشّاعر، فلفظة إنشادي مثلت انفتاحاً على حكايات دراميّة نبعت من صميم ذاكرة المكان، ولما اختلطت مع السياق صار السّطر الشعري سليل تركيب تنبئي استباقي أساسه تداعي الأحداث التي وقعت في المكان (القلعة).

تظل قلعة الكرك مصدر إلهام للشعراء، يقتنص كل واحد منهم لقطة فيظهرها، وتبقى التجربة الشعريّة تنبثق من منظومة علاقات يحتل الشّاعر مركزها، وتصبح هذه العلاقات مشكلة تتزايد حداثتها في الزّمان كلما تراكمت التجارب الشعريّة، وتنوعت استقصاءات

(1) انظر: ثويني (علي)، المكان والعمارة، ص 73.

(2) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص 105-106.

الشعراء بالتجاور مع تطور التشكيلة الاجتماعية، والمستوى المادي، والمعرفي الذي بلغته⁽¹⁾. ولكل شاعر أسلوبه في النظر إلى القلعة، يلتقط صورة من صورها الخالدة، ويستدرج شموخها؛ ويظل هذا العلو ماثلاً ولو ارتحل الزمان من القديم إلى الحاضر، ولكنها شكلت نصاً عابراً للعصور يتغير بتغير الحالات النفسية للشعراء، وتغير المواقف الرؤيوية تجاه الشعر، حتى غدا المشهد حالة من نصية تبعث في نفس الإنسان العربي مسألة الهوية والانتفاء⁽²⁾.

هـ. المفردة الشعرية وثورة الكرك (الهية)

(هاذي الكرك ما داسها كل بطران سراحة الناقة، واللي تلاها) العكشة

تعد ثورة الكرك ضد الحكم العثماني في العام 1910 م، إحدى الثورات المجيدة التي حدثت في فجر النهضة العربية، وهي الثورة التي كلفت الكرك كوكبة من خيرة فرسانها قتلاً وتشريداً وسجناً وتعذيباً، وكان من أسبابها رفض الكركيين أعمال الفساد والظلم العثماني، وأسلوب السخرة الذي فرضه الأتراك على أهل الكرك، فقامت هذه الثورة التي عرفت (بالهية)، وعبر عبد الله العكشة المؤرخ لهذه الثورة، ومن اكتوى بناورها، عن هذا الظلم، مستفزاً النخوة الكركية؛ كي ترد على هذا الضيم، فقال شعراً شعبياً يفهمه كل كركي⁽³⁾:

الله مِنْ قَلْبٍ أُضْرِمَتْ بِيهِ نِيرَانُ جُورًا ضُلُوعِي زَايِدٍ لَهَا لَهَا بَهْ

(1) انظر: الأسعد (محمد)، بحث عن الحداثة، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م، ص 61.

(2) انظر: الزبيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص54.

(3) انظر: المجالي (فراس)، ألفاظ وأشعار كركية، ص140.

عَدِيرَةٌ مَا هِيَ مُلِكُ ابْنِ عُثْمَانَ ظَلَّتْ عَزِيزَةً بِالشَّرَفِ وَالْمَهَابَةِ

واشتركت فيها النساء إلى جانب الرجال، وكانت بندر فارس المجالي زوجة رفيفان المجالي وشقيقتها مشخص زوجة قدر المجالي أول سجينتين سياسيتين في بلاد الشام، بل في الشرق الأوسط، فكانتا رمز الصمود، فقد ولدت بندر ابنها البكر حابس المجالي داخل السجن، كما كانت ثالثة الفدائيات الأم الثكلى التي فقدت ولديها علياء الضمور زوجة إبراهيم الضمور أحد زعماء الكرك التي وقفت بجانب زوجها، حينما واجه إبراهيم باشا الحاكم التركي، ولأجل أولئك النسوة المناضلات انطلقت الثورة التي اتخذت شعارها من الشعر الشعبي الذي يردد⁽¹⁾:

يَا اللَّهُ تَوَكَّلْنَا عَلَيْكَ	يَا سَيِّدَ الْمُتَوَكِّلِينَ
خَلَّوْهُ يُمُوتْ خَلَّوْهُ يُمُوتْ	خَلَّوْهُ يُزُورُ الْمَقْبَرَةَ
يَا يُمَا شِدِّي مُهَيِّرَتِي	تَسَلَّمَ وَأَنَا خَيَّالَهَا
يَا سَامِي بَاشَا مَا نَطِيعُ	وَلَا نَعِدُّ رُجَالِنَا
يَا سَامِي وَشْ لَكَ عِنْدَنَا	هَذِي الْبِلَادُ بِلَادِنَا
هَذِي الْبِلَادُ بِلَادِنَا	وَبِالسَّيْفِ نَحْمِي بِلَادِنَا
لَعْيُونُ مَشْخَصُ وَالْبَنَاتُ	ذَبْحُ الْعَسَاكِرِ كَارِنَا

ومن الملاحظ على الأبيات السابقة مخاطبة المرأة الكركية التي مثلت الأخت والزوجة والأم (يا يما) كما ذكر اسمها صريحاً (مشخص) والبنات رائدات العمل النضالي والكفاحي، وظلت هذه الأسماء رموزاً لا تمحى من ذاكرة الكركيين، لأن من أسباب

(1) انظر: الزبودي (محمود)، قراءة في الفنون الشعبية المروية، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2011م،

الثورة المحافظة على الأرض والعرض، ومما يذكر أن سجن بندر ومشخص المجالي كان أحد أسباب الثورة العربيّة الكبرى، وهذا يقود إلى حضور المرأة الكركيّة في الوجدان العربي بشكل عام والكركي بشكل خاص، وقد سجل ماجد المجالي هذا الحضور عندما أعاد الشعر مرة أخرى⁽¹⁾:

يَا سَامِي بَاشَا لَنْ نَعِيشَ عَلَى الْخَنَا وَرَجَالُنَا أَنْفٌ عَلَى التَّعْدَادِ
لِعُيُونٍ مِشْخَصٍ وَالْبَنَاتِ دِمَاؤُنَا وَعُيُونُ بَنْدَرٍ رَبَّةَ الْأَسَادِ

ولا أجمل مما فعل خالد الكركي الذي عمل على استعادة زمن البطولة النسائيّة والرّجاليّة في ديوانه رجع الأصيل، وخص علياء الضّمور كعلم من أعلام الهيّة، في محاولة من إعادة إنتاج للتاريخ، بوضع اللغة في مواجهة الواقعة، أو الحضور في فضاء الغياب؛ لتأكيد الخلود، وتحويل التاريخ من واقعة سردية إلى حقيقة شعريّة، كما يقول كمال أبو ديب «رؤية وجوديّة معرفيّة للكون» يقول خالد الكركي (غابوا، فلما جئت عادوا كلهم وأراهم) فالغياب يقابله المجيء، والعودة والرؤية التي تعيد إنتاج اللحظة (الماضي) إلى مستقبل مفتوح على تناصات تتجادل فيها اللغة في موازاة الإنسان ومن خلاله⁽²⁾ يقول خالد⁽³⁾:

عَلِيَا... وَيَا لِلْحَلْمِ إِذْ يَشُقُّ مِنْ دَمِهِ الزَّمَانُ وَوَرْدِهِ... وَيَرِقُّ مِثْلُ
العِشْقِ
عَلِيَا... تَذَكَّرْتُ الْمَضَارِبَ... وَالشَّجَى فِي الْحَلْقِ... يَرْتَدُّ
الصَّدى مِنْ أُمَّهَاتٍ مَوَّابٍ... عودا...

(1) المجالي (ماجد)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: نشوان (حسين)، رجع الصهيل لخالد الكركي، استعادة زمن البطولة، ع 3، حزيران 2009م، ص 63.

(3) الكركي (خالد)، رجع الصهيل، ص 11 وما بعدها.

عَلِيًّا... أما من ساعة يبكي بها الصّفصاف... في الوادي على
الدمّ القليل
أخشى على الأرض التّصدع... لو تضميني قبيل أذان روجي
بالرحيل

إننا نؤمن مع خالد الكركي بأن هناك قيمة في ثنايا الخطاب لا يمكن أن تفهم إلا من خلال الإفادة من الشّروط التّاريخي والحضاري للعمل الإبداعي⁽¹⁾، وها هو يطبق في نصّه ما آمن به، ويتكى على الرّمز عليا في جعل مدينة الكرك وثورتها في صورة الإنسان، وبالتالي أصبح هذا الإنسان أيقونة رمزيّة وافرة الدّلالات، كما فعل عندما نادى عليا دون تلمس أداة نداء في استدعائها، فكأنه من يريد الارتحال في تضاريس الرّمان وجغرافيّة الدّات، ذاهباً في الماضي، وعائداً إلى الحاضر بما تتسع المفردات من مدى لتنافذ اللحظات التي تتشابه في مأساويتها للكشف عن حال الأمة⁽²⁾ فنجدّه يبرز بعد كل مناداة حالة تراثيّة خاصة. وأشار المفتي إلى ثورة الكرك (الهيّة)، التي أسست لتاريخ الكرك بعد أن مزقتها الحناجر، وأثختتها الجراح، رافق ذلك عاطفة متأججة نحو المكان (أشدوك من ذوب الشّعور قصيدة)، ورمت لفظة (قصيدي) بدلالاتها إلى تلك العاطفة، وإلى منح الشّاعر شرف الجنديّة بما يمتلك من سلاح قوي لا يقل أثراً عن البندقية، فالشاعر الذي لا يستطيع أن يكون راهباً في محراب الكتابة، وعاشقاً حقيقياً لوطنه لا يستطيع أن يترك أي ملمح في الوجدان الوطني⁽³⁾، عندها يغدو الوطن هو الشّاعر، والشاعر هو الوطن⁽⁴⁾،

(1) انظر: العساسفة (المتنى)، خالد الكركي ناقد، ع 3، حزيران 2009م، ص 60.

(2) انظر: نشوان (حسين)، رجع الصهيل لخالد الكركي، استعادة زمن البطولة، ص 62-63.

(3) انظر: العناني (زياد)، حوار مع الشّاعر حبيب، جريدة الغد، الملحق الثّاني، عمان، 12 أيلول، 2005م، ص 4

(4) انظر: خرفي (محمد)، جماليات المكان في الشّعر الجزائري، ص 139.

وبالتالي نرفض ما ذهب إليه الكوفحي أن (الشعر لا يمكن أن يعيد أوطاناً، أو يطرد عدواً مغتصباً) (1) يقول المفتي (2):

أَشْدُوكِ مِنْ ذَوْبِ الشُّعُورِ قَصِيدَةَ فِيهَا وَلَايِي لَهْفَةً وَهَيْئَامُ
 فَحَنَى لَكَ التَّارِيخُ هَامَتَهُ عَلَى سَاحِ الْفِدَاءِ وَلِلْوَعَى أَنْعَامُ
 يَا قَلْعَةَ الْفُرْسَانِ يَا وَطْنَ الْفِدَا يَايَا مَعْمَلِ الثُّورِ أَنْتِ إِلْهَامُ
 يَا أَيُّهَا الْكَرْكُ الَّتِي مَا سَامَهَا غَازٍ وَلَا سَكَنْتِ بِهَا الْآثَامُ
 أَبَدًا فَنَهْرُ الْمَجْدِ مِنْهَا دَافِقُ مِنْهُ الرِّضَاعُ وَلَيْسَ عَنْهُ فِطَامُ

ففي النّصّ السابق ساهمت المفردة الشعريّة (قصيدة) في استدراج النّصّ للحديث عن أماكن حدوث الثّورة واندلاعها مثل قلعة الكرك، كما نشطت الذاكرة التاريخيّة للكرك التي انحنت هامتها للكرك (فحنى لك التّاريخ هامتة)، وكشفت المفردة كذلك عن العلاقة النّفسيّة الوطيدة بين الشّاعر والقلعة، وهذه الدّلالة النّفسيّة تعد من أهم الدّلالات التي ترتبط بالمكان؛ لأن الإحساس بالمكان له أصالته، فهو هويّة تاريخيّة ووطنية ونفسيّة (3)، كما اندغم المكان (الكرك) بالشخصيّة الكركيّة اندغام الذوب، فصار للمكان صفات تنسجم مع الطّباع البشريّة، وله أثر كبير في تحديد الطّباع النّفسيّة والجسديّة لساكنيه، وأي خلل يعتري تلك العلاقة التبادليّة بين الإنسان وسياقه أو ظرفه المكاني فإن يظهر في الجانب النّفسي والاجتماعي (4)، ويغدو واهباً للحياة عند شعراء الكرك (منه الرّضاع، وليس عنه فطام).

(1) انظر: الكوفحي (إبراهيم)، خصوصية الخطاب الشعري، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م 29، ع 2002، 1، ص 7.

(2) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

(3) انظر: بسام (علي)، جماليات المكان في رواية باب السّاحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، م 15، ع 2، ص 267.

(4) انظر: البليهد (حمد)، جماليات المكان في الرّواية السّعودية، ص 98

وجعلت بسمة الفراية (هية الكرك) حدثاً بارزاً في تاريخ الكرك، ومعلماً مهماً لبطولة الكركيين فانطلقت من الهية إلى ما سبقها لتكون شاهدة على تلك البطولة التي يمتطيها الكركي في مسيرته، وكان سبباً في جمال الشعر والغزل، وهنا دخلت مفردة (الشعر) لتكون فاتحة افتخار (صقر الصقور، نحن النشامي، وطيب العود نرتفل، نحن الذين من التاريخ منبعنا)⁽¹⁾:

هَلْ بِالطُّلُولِ وَقَفْتَ الْيَوْمَ تَرْجَلُ أَمْ بِأَبْنِ أَرْزُونٍ طَابَ الشُّعْرُ وَالْغَزْلُ
صَقْرَ الصَّقُورِ فَحَلَّقَ فِي الْفِضَاءِ وَقُلْ نَحْنُ النَّشَامِيُّ وَطِيبَ الْعُودِ نَرْتَفَلُ
نَحْنُ الَّذِينَ مِنَ التَّارِيخِ مَنبُعُنَا وَبِالْبَطُولَاتِ فِي جِيدِ الدُّنَا جُهْلُ

لذلك لعبت المفردة في النص الشعري السابق دوراً في إثارة شغف الإنسان بالمكان وما وقع عليه من أحداث، وكأنها تؤجج وعياً جمعياً بالمكان وتذكره، فبدون ذاكرة لا وجود أو قيمة للأمكنة، فالإنسان كائن مفكر، ومتذكر، فالمكان جغرافياً، وبنفس، وثقافة، وعمارة، ووقديّة، وغلة تحفظ النوع، وتصون البقاء⁽²⁾، وجاءت لفظة (الشعر) في قول الشاعرة (طاب الشعر والغزل) بكرة لم تنحرف اللغة إلى حياكتها، وبلورتها على شكل مجاز، لأنها تريد أن تنمو بنفسها وبدلالاتها، كما أعطت للشاعرة مساحة من التعبير أفضل من استعمال الاستعارة، فالمفردة الشعريّة جاءت تؤكد أن الكرك ليست محصنة بأسوارها فقط، وإنما محصنة بكبرياتها وكرامتها وشهامة رجالها.

وتظل القصائد عند شعراء الكرك خصبة في حضور أمجادها، وثورتها التي انمازت عن الثورات أن تعددت فيها أشكال التّضحية، عندما رخصت الأرواح وارتفع صوت

(1) الفراية (بسمة)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: ثويني (علي)، المكان واعمارة، ص7.

الكرك عالياً، ولا أدل على ذلك من إطلاق الشيخ إبراهيم الضمور مقولته الشعبية في التضحية بأولاده لبقاء الكرك (العيال ولا الكرك... المنية ولا الدنية)، وحاول حكمت النوايسة تطويعها في نصوصه الشعرية⁽¹⁾؛ لتظل حية مندجة مع ساكنيها وتعالى أصواتهم، وهتافاتهم، وتتحول مقاطع قصيدة «قوس الكرك» لحكمت إلى مشهد مسرحي تتعالى فيه أصوات شخصيات عايشة المكان قديماً وحديثاً.

وتأسيساً على ما سبق، فإننا نلاحظ أن القصائد الوطنية كأنها قصيدة واحدة متعددة الزوايا، ومختلفة البحور والقوافي، ولا بد أن الاستقلال السياسي والاقتصادي لأي وطن يجب أن يرافقه الاستقلال الثقافي؛ لأن السيادة الحقيقية لا تتم إلا بوجود سياحة ثقافية قومية صحيحة⁽²⁾. كما نلاحظ مساهمة المفردة الشعرية بكافة أشكالها المنتشرة في النص الشعري في التّغني بمجد المكان، وعبق الانتصارات التي سجلها الكركي عبر الزمن، وأظهرت المفردة أسلوبية الشاعر في تعاطيه مع المكان ومجده الذي ظل امتداده بفضل الشعر في الماضي والحاضر.

و. المفردة الشعرية والشهيد في قصائد شعراء الكرك.

(إذا كان الأحياء يشيخون / فإن الشهداء يزدادون شباباً) مريد البرغوثي

اعتنى شعراء الكرك بالشّهد، وأفردوا له مساحة كبيرة من شعرهم؛ لأنه - أي الشّهد - إنسان ضحى بكيونته من أجل أن يبقى الوطن كريماً، ومن أجل أن يعيش أهله وشعبه بكرامة وشرف، لا يرقى إليه نور ولا أدب ولا شعر؛ لأن ذلك الذي مضى من أجل أن

(1) النوايسة (حكمت)، مسلة نبطية، ص 11، ص 41

(2) انظر: حداد (مالك)، الكاتب الجزائري أمام مشكلة الحرية نقلاً عن جون، الأدب الجزائري، ترجمة: الكيلاني، دار طلاس، دمشق، 1991م، ص 301.

نبقى نحن، ولكنهم - أي الشهداء - أيضاً يلتقطون الفرح الموصول بالزمن اللامتناهي.. وتمتد أيامهم في عمر يزيد ويزيد ليعانق الخلود الأبدي في وحدة تصيرهما (الشهيد والخلود) معاً: عشقاً وفرحاً طليقاً.. تقول إحدى الأدبيات العربيات: «وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير لأن من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة»، ووجب على الشعر تخليدهم⁽¹⁾، وسطر الشهداء أسمى آيات الفخر على مر التاريخ، ورسموا عز الهويّة العربيّة بألق دمائهم الزكيّة، وقد ظلت مناطق في الكرك تشهد بهم وتفخر، فمن يتجه من منطقة الكرك غرباً يتعرف إلى قرية العراق ويطلق عليها أهلها اسم (أم الشهداء) لكثرة الشهداء الذين قدمتهم البلدة في الحروب قديماً وحديثاً، ومن يزور القرية القديمة يرى بقايا مذبحه السراي، ويرى شهداء بلا مقابر، تتناثر الجماجم والعظام في مغائر، كما يتلمس مقدار المذابح الجماعيّة التي مورست على أهلها في نهاية الحكم التركي⁽²⁾، وقد شهد شاعر من أهلها وهو صيام المواجدة الذي وقف شامخاً أمامها، ومفتخراً بتاريخها ومجدها، مشيراً إلى فلول الشهداء الذين ساهموا في بناء الذاكرة التاريخيّة لهذه المنطقة⁽³⁾:

سَائِلِ عِرَاقِ الْمَجْدِ عَنْ تَارِيخِهَا فَجَمَّجُمُ الشُّهَدَاءِ فِيهَا تُخْبِرُكَ
سَائِلِ ثَرَاهَا إِذْ تَبَدَّى قَانِيَاً مَنْ يَأْتُرَابُ بِمِسْكِهِ قَدْ عَطَّرَكَ؟
فَهِيَ الْعِرَاقُ وَكَمْ رَوَتْكَ عُرُوقُهَا نَبْضَ الْحَيَاةِ وَنَبْضَ عِزِّ أَظْهَرَكَ

ولعبت المفردة الشعريّة في نصوص شعراء الكرك دوراً بارزاً في إظهار الشهيد، وأهميّة

(1) انظر: أبو الغزلان (هيشم)، الوطن والشهادة عند الشعراء الفلسطينيين، تاريخ النشر: 2 آذار، 2016م، diwanalarab.com، تاريخ الاسترجاع: 8/2/2021م. وانظر: الخضر (محمد)، الشهيد في قصائد الشعر، al-binaa.com/e، تاريخ الاسترجاع: 14/6/2020م.

(2) انظر: العدوان (مفلح)، قرية العراق، مذبحه السراي، شهداء بلا مقابر، مجلة الكرك، ع1، نيسان، 2009م، ص17-19.

(3) المواجدة (صيام)، ديوان مخطوط.

الشَّهادة، خاصة أن تاريخ الكرك ما بني إلا على أكتاف الشَّهداء الذين قدموا أرواحهم رخيصة، وحملوا قلوبهم على أكفهم، ومضوا يقدمونها للوطن ليستوتوا شهداء، وصعدوا إلى ربهم وهم ينسجون أثواب الفخر والخلود، ويعلو الوطن بشهادتهم، وبيناً الشعب بالأمن والسَّلامة، فقد تغنى حامد المبيضين بالشَّهيد والشَّهادة، (أنا من صغت نشيدي من دماء الشَّهداء)، ولا شك أن لفظة (نشيدي) منحت النَّصَّ ديمومة من فعل الإنشاد الذي نهض بإبراز دور الشَّهادة في الذود عن حمى الأردن، فربطت المفردة بين الشَّهادة والمكان برباط مقدس⁽¹⁾:

أَنَا أَحْيَا فِي الْعَنَاءِ هَكَذَا أَمْرُ السَّاءِ
أَنَا مَنْ صَغْتُ نَشِيدِي مِنْ دِمَاءِ الشُّهَدَاءِ
وَعَلَى الْأُرْدُنِّ أَخْشَى هَبَّةً وَقُتَّ الشَّتَاءِ

ومن جهة أخرى وردت لفظة (نشيدي) في النَّصِّ السابق بلغة استعارية انحرفت عن المعيار، وتحولت عن المسار، ومحاولة خلع أسماها، وتلبسها قميصاً زاهياً، فأصبحت الصُّورة الشعريَّة بها ولادة من الدَّاخل، حيث لا تضاف ألفاظ جديدة إليها، وإنما يبعث في الموجود منها روح جديَّة، وتدخل مع المجاز في عمليَّة انبعاث دائم⁽²⁾، فالشَّاعر لم يقل (كتبت نشيدي) لأنها صورة مستعملة، وإنما (صغت) لأنها تتطلب فكرة ذهنياً، كما جعل دماء الشَّهداء إلهاماً؛ لتدبيح ورصف شعره، وبهذا لم تظلُّ الصُّورة رطبة باللغة الاستعارية، ولم ينطفئ بهاؤها، ولا خمدت جذوتها.

وأفرغت المفردة الشعريَّة الاستعارية (عطراً في فمي) في نص جزاء المصاروة كل ما لديها من دلالات خصبة وهي تشير إلى الشَّهيد هزاع المجالي وانجازاته وصفاته (يا ابن

(1) المبيضين (حامد)، السَّراج، ص 23.

(2) البستاني (صبحي)، الصُّورة الشعريَّة في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1976م، ص 55.

الأشائوس ذا الدّم الكركي، يا ابنَ العدالة، لبسَ السياسةَ والوزارة)، وبين استشهاده على أيادٍ غادرة (شُلّت أيادي الغدر)، حين حرمت الكرك من رمزاً ساهم في صناعة مجدها⁽¹⁾:

مَا كَانَ عِطْرٌ فِي فَمِي لَكِنَّهُ لَمَّا نَوَى ذِكْرَ الشَّهِيدِ تَعَطَّرَا
هَزَاعٌ يَا ابْنَ الشَّائِخَاتِ رُؤُوسُهُمْ سَتَطَلُّ نَجْمًا فِي سَمَائِنَا مُزْهَرَا
يَا ابْنَ الْأَشَائِوسِ ذَا الدَّمِ الْكَرْكِيِّ مِنْ دَفَقَاتِهِ رَوَى الْمَدَائِنَ وَالْقُرَى
يَا ابْنَ الْعَدَالَةِ وَالْعَدَالَةَ ثَوْبُهُ لَبَسَ السِّيَاسَةَ وَالْوَزَارَةَ مُزْرَا
شُلَّتْ أَيَادِي الْغَدْرِ حِينَ تَوَجَّهَتْ تَبْغِي قُطُوفًا حَامِضَاتٍ فِي الذَّرَى

ففي النّصّ السابق تقدمت اللفظة الشعرية الاستعارية النّصّ (ما كان عطر في فمي يا سيدي) لتوّمى بالشعر كمدخل للحديث عن هزاع المجالي من جهة، ومن جهة أخرى بنت صورة جميلة فيها زخم فني، ومتقدمة في رؤاها وخطابها، وفيها تغير الإيقاع والأصوات⁽²⁾ (لكنه لما نوى ذكر الشهيد تعطرا) صورة تشي بجمالياتها، وبنحتها للنصّ الشعري، فالصورة تقوم على تركيبة عقلية، وعاطفية في لحظة من الزمن، والصورة لا تنفصل عن اللغة؛ لأنها انبثاق عن اللغة، ومعنى هذا أن الصورة لا تتقرر بمحض الصدفة، بل تولد من جهد الشاعر الفنان على وفق انتقائية دقيقة تقررها الخصال الشخصية؛ لأنها عميقة الجذور في التجربة المحسوسة⁽³⁾، ولعلنا نكون منصفين ونحن نتحدث عن الشهداء، أن نخصّ شهداء معركة الكرامة الذين تصاعدت أرواحهم إلى السماوات مسطرين سحابة الكرامة:

(1) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: الكركي (خالد)، حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، 1998م، ص 19.

(3) انظر: سالم (عطاف)، أبعاد الصورة الشعرية في قصيدة (النسر)، تاريخ النشر: 26/4/2009م، .a/qaseda.net. تاريخ الاسترجاع، 2/2/2020م.

أولاً: المفردة الشعرية ومعركة الكرامة.

«إن إسرائيل لديها المعدات والموارد، ولكننا أيضاً نعلم
أننا هنا نعيش، وهنا سنموت، وإذا قدر أن نموت، فإننا
سنحاول أن يكون الثمن غالياً» جلالة الملك الحسين

وقعت معركة الكرامة في تخوم كركية في 21 آذار 1968م، حين حاولت إسرائيل احتلال
نهر الأردن، فتصدى لها الجيش الأردني على طول جبهة القتال من أقصى شمال الأردن إلى
جنوب البحر الميت، وتم اشتباك الطرفين الإسرائيلي والأردني في قرية الكرامة، وسجلت
القوات الأردنية أسمى آيات النصر المعطر برائحة دماء الشهداء الذين سقطوا على ثراها،
مانحين الأردنيين العزة والكرامة.

وتسابت مفردة (الشعر، والقصيدة، وغيرها) مع شعراء الكرك في وصف معركة
الكرامة، وتداعيات النصر وأثره، كما تعاضدت مع الفضاء النصي في تشكيل الصورة
الشعرية، لما اتصفت به من مرونة في تشكيل معجمها الدلالي، فعلى الرغم من أن المفردة
تأتي على الحقيقة في تعبيرها عن القصيدة والشعر إلا أنها تفيض دلالة مع السياق تجعلنا
نقف عندها، ولا أدل على استعمال طالب الفريادة لها في نصه (جئت بابك شاعراً) وكذلك
(أزجي القصائد ما رضيت حطاما)، وقوله (باركت حرفي إذ يسجل راکعا) والناظر
في هذه المفردات يلمس وطنية عالية، وصدق انتماء لوطنه جعله يؤدي واجبه كشاعر
ومواطن في الآن ذاته، فنجده يثني على شعرته باعتبارها حاملة لمنظومة الكرامة (المعركة
والمكان والدلالة)، ومنتجة لدلالات الخطاب الوطني؛ لتأكيد رغبته في تخليد البطولة⁽¹⁾:

مِنْ أَلْفِ عَامٍ جِئْتُ بِابِكَ شَاعِرًا أَزْجِي الْقَصَائِدَ مَا رَضِيتُ حُطَامًا

(1) الفريادة (طالب)، لحن الخلود، ص 115-116.

وَنَسَجْتُ مِنْ إِبْرِ الْكَرَامَةِ مَلْبَسِي وَلَبَسْتُ حُبَّكَ مَعْطَفًا وَلِنَامًا
بَارَكْتُ حَرْفِي إِذْ يُسَجَّلُ رَاكِعًا حُبًّا تَمَلَّكَ أَضْلَعًا وَعِظَامًا

وصف إبراهيم الصرايرة جنود الكرامة (أبناء حرب من الأردن)، والقائد (ونعم وال تسنت في قيادته)، والشهداء الذين سعدت أرواحهم إلى السماء حين واجهوا الأعداء (نمضي أباة إلى الأعداء وجهتنا)، واضطلعت مفردة (الشعر، والقافية) بدور مهم في الفضاء الشعري لفظة (الشعر) في قول الشاعر (يرتد فيها الصدى شعراً وتلحيناً) كانت انعكاس لأحداث معركة الكرامة، واقرنت لفظة الشعر مع التلحين (شعراً وتلحيناً) حيث لم تعد وظيفة الشعر كما ارتضاها أفلاطون أناشيد تتقدم صفوف المحاربين، ترن أصداؤها في ظلال راياتهم⁽¹⁾، وإنما أنشودة تخلد الحدث بعد وقوعه أيضاً، فالشعر يحافظ على وجود الإنسان وتاريخه، كما يحدد وظيفة الشاعر ليستغل شعره في استمرار الحدث، وجاءت مفردة (قوافينا) لتدعم هذه الاستمرارية حين جعلت من القيادة الناجحة سبباً في وجود هذه القوافي⁽²⁾:

أَبْنَاءُ حَرْبٍ مِنَ الْأُرْدُنِّ يَعْرِفُهُمْ أَبْنَاءُ حَرْبٍ مِنَ الْأُرْدُنِّ يَعْرِفُهُمْ
وَفِي الْكَرَامَةِ أَبْدُوا جُلًّا مَا بَصُرْتُ وَفِي الْكَرَامَةِ أَبْدُوا جُلًّا مَا بَصُرْتُ
وَالرَّاسِيَاتِ إِذَا نَادَتْ حَنَا جَرْنَا وَالرَّاسِيَاتِ إِذَا نَادَتْ حَنَا جَرْنَا
نَمْضِي أُبَاةً إِلَى الْأَعْدَاءِ وَجْهَتْنَا نَمْضِي أُبَاةً إِلَى الْأَعْدَاءِ وَجْهَتْنَا
وَنِعَمَ وَالِ تَسَنَّتْ فِي قِيَادَتِهِ وَنِعَمَ وَالِ تَسَنَّتْ فِي قِيَادَتِهِ

(1) انظر: عبد الصبور (صلاح)، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت، ط3، 1982م، ص 10.
(2) ديوان الكرامة، في الذكرى الأربعين لمعركة الكرامة الخالدة، 21 آذار، 1968م، مديرية التوجيه المعنوي، 2008م، ص 27-30.

ربط جزء المصاروة معركة الكرامة بالمكان (الغور) الذي وقعت فيه، والزمان (آذار) فصار (الزمان والمكان) والكرامة وجهان لعملة واحدة، فنجده يؤسس وجوداً مكانياً في عنوان قصيدته (غور الكرامة) لتشكل عتبة نصية خصبة تقيم أود القصيدة، والعنوان بظلاله الوارفة يُنبئ عن عمق دلالة الكرامة التي تتجذر في وجدان الأمة، كما أسس وجوداً زمانياً صريحاً (آذار) حتى صار كمعادل موضوعي للكرامة، وجعل من (آذار) انطلاقة زمانية كثيفة الدلالة ليركز العناية بالزمان الذي تم فيه الحدث وبالتالي يرتبط الشعر بالزمان ارتباطاً عميقاً، يصل لحد التماهي الكامل بين مكونات الشاعر، والعالم الخارجي، ثم أوجد صلة بين آذار ولفظة (منشد)، فيجعل من هذه الصلة، لانهاء تماس مجردة، بل انصهاراً حاداً واندماجاً في تيار جارف نحو الاستمرارية والخلود (آذار يا مطرباً للنصر صار ومنشدا)⁽¹⁾:

يَا مُطْرِباً لِلنَّصْرِ صَارَ وَمُنْشِداً	أَذَارُ يَا فَخَرَ الزَّمَانَ وَسَيْداً
يَا قُدُوءَ لِمَنْ اسْتَنَارَ أَوْ اقْتَدَى	يَا مُلْهِمَ الأَبْطَالِ فِي يَوْمِ الوَغَى
إِمَّا ظَمِنَّا كُنْتَ أَنْتَ المَوْرِدَا	يَا ذِكْرِي جُنْدِي يَدُودٌ عَنِ الحِمَى
بَلْ كُنْتَ فِي العُورِ العَمِيقِ المُصْعِدَا	لَمْ تَهْبِطِ العُورَ العَمِيقَ كَرَامَةً
سَيْفَ الكِّمَاءِ وَمَا بِيَوْمِ أُغْمِدَا	سَتَظَلُّ يَا أَذَارُ رَغَمَ أَنُوفِهِم
وَيَظَلُّ يَوْمُهَا فِي القُلُوبِ مُخَلِّدَا	وَتَظَلُّ مَعْرَكَةُ الكَرَامَةِ شَاهِداً

وعندما نعود إلى النص السابق نرسم خطى المفردة الشعرية وأثرها فيه من الناحية الفنية، نلاحظ خطاباً استعارياً جعل من آذار المنشد والمطرب، فنجد الصورة تقع في منطقة وسطى بين خيوط الأصالة وموتيفات الحداثة، وأكدت المفردة هذا المعنى

(1) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

الاستعاري التّجديدي في ثنايا القصيدة (ستظلُّ يا آذارُ رغمَ أنوفهم سيفَ الكِماةِ وما بيومٍ أغمداً) وبالتالي يكون آذار المحور الذي بنيت عليه القصيدة عن طريق أسلوب النداء، ويؤكد باختين أن (النصّ هو بنية قائمة على التداخل والتفاعل بين أصوات وأساليب وخطابات⁽¹⁾)، ثم توالت الاستعارات الجميلة التي أوحى بها المفردة في النصّ في قوله (بل كنتَ في الغورِ العميقِ المُصعداً) فدارت الاستعارة في ثنائية الهبوط والصعود في صورة تبين حقيقة الكرامة فصحيح أنها وقعت في أخفض بقعة على وجه الأرض⁽²⁾، وظلت أعمالهم تذوب في بحيرة الملح، وتميغ في صمغ أشجار الأرض⁽³⁾؛ لكن النصّر والكرامة صعد صوب السماء، وهي صورة جديدة هيأت لها الاستعارة فسحة التشكل، وغرائبية الصوغ، وجمالية النسيج، حتى تظل معركة الكرامة متجددة وتخوض فيها الألسنة مخلدة ذكرها (وتظلُّ معركةُ الكرامةِ شاهداً، ويظلُّ يومها في القلوبِ مخلداً) ويظل المكان ذا ظلال وارفة، فالمكان النصي ينطلق من المتخيل الذاتي بأبعاده المعرفية والنفسية والثقافية⁽⁴⁾.

إن مدونة شعراء الكرك تفيض بشعر يستوعب معركة الكرامة قيادة وجيشاً وشعباً، ولذلك وضعت دواوين شعريّة خاصة لمعركة الكرامة تنشط هذه الدواوين في كل عام لتخلد ذكرى معركة الكرامة، وبعد اطلاعي على واحد من هذه الدواوين لشعراء من الكرك يشاركون في رسم هذه المنظومة، رأيت أن أرصد بعض النصوص التي تناولت جوانب مختلفة من معركة الكرامة، ومن هؤلاء الشعراء المعتز بالله الجعافرة الذي سلط

(1) درويش (أسيمة)، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، بيروت: دار الآداب، ط1، 1992م، ص58.

(2) انظر: الرواشدة (محمد)، ماذا وراء التلال؟ (البرارشة: المكان والزمان)، ص27

(3) للبحر الميت عدة تسميات منها: بحيرة الملح، بحيرة لوط، والبحيرة المنتنة، والبحيرة المقلوبة، وبحيرة زغر، وبحر الزّفت. انظر: المرجع السابق.

(4) انظر: نشوان (حسين)، قراءة المقال معرفياً، تاريخ النشر: 21/12/2012م، alrai.com/article/، تاريخ

الاسترجاع: 15/10/2020م.

الصَّوء على رجال الكرامة الذين رسموا صورة مشرفة للشهادة والتَّضحية والبذل (رجال شاءهم ربي شهوداً، رجال سَطروا للعز سَفراً، رجال عاهدوا رب البرايا) وعندما عهد إلى مفردة (حروفي) لتليق بحجم البطولة لكنها بقيت مكانها (ظلت حروفي في معاجمهم)، فرام إلى مفردة (بحور الشَّعر) ليجعلها ثجاجة بالدلالة على الحب والوطنية الصَّادقة (واسكب بحور الشَّعر عشقا)⁽¹⁾:

أَلَا وَاسْكَبْ بِحُورِ الشَّعْرِ عَشْقًا يَرَوِّي تُرْبَ أَرْضِ الْفَاتِحِينَ
تَهَاوَتْ كُلَّ أَعْمَدَتِي وَضَلَّتْ حُرُوفِي فِي مَعَاجِمِهِمْ حَنِينًا
رِجَالٌ شَاءَهُمْ رَبِّي شُهُودًا لِيَرُوُوا مَجْدَهُمْ لِلْسَّابِقِينَ
رِجَالٌ سَطَّرُوا لِلْعِزِّ سَفْرًا لِيُتْلَى فِي صَلَاةِ الْلَاِحِقِينَ
رِجَالٌ عَاهَدُوا رَبَّ الْبَرَايَا فَلَمَّا أَقْبَلُوا صَدَقُوا الْيَمِينَا

وأما علي سلامة المطارنة فجعل الباعث على الظفر يوم الكرامة هو بسالة الجيش الأردني الذي قدم روحه رخيصة للوطن، وانطلقت لفظة (الشَّعر، وأنشدت) في فضاء النَّصِّ، تشاطر السِّياق تمجيد الجيش، وتشير إلى نهاية الشَّهيد في الآخرة حيث يلقي الحفاوة والتَّكريم في الجنة، وتستقبله الحور العين بالزَّغاريد وهن يهتفن (يحيا الشَّهيد)⁽²⁾:

يَوْمٌ بِأَغْوَارِ الْوَسَيْطِ تَنَاطَحَتْ فِيهِ الدَّرُوعُ وَقَاتَلَتْ أَسْرَابُ
وَاسْتُشْهِدَ الصَّيْدُ الْكِرَامُ وَخَلَدُوا اسْمًا يُخَلِّدُ اسْمَهُ الْأَوَابُ

(1) الجعافرة (المعتر بالله)، قصيدة (وفاء لفرسان الكرامة) ضمن قصائد ديوان الكرامة، في الذِّكرى الأربعين لمعركة الكرامة، ص 49-50.

(2) المطارنة (علي)، قصيدة (وعلت هتافات الجنود وكبروا) ضمن قصائد ديوان الكرامة، في الذِّكرى الأربعين لمعركة الكرامة ص 81.

وَعَلَّتْ زَغَارِيدُ الْحِسَانِ وَأَنْشَدَتْ
يَحْيَا الشَّهِيدَ إِلَى الْجَنَانِ مَابُ
فَحَرُّ الْيَرَاعَةِ أَنْ تَصُوغَ لِحْيَتِنَا
شِعْرًا يَمَجِّدُ ذِكْرَهُ وَنِقَابُ

ولا نستطيع أن نتجاهل، ونحن ندرس مظاهرات الوطنية في الكرك منزلة الشهداء، وخاصة ما حصل مع الطيار معاذ الكساسبة، لأنه سجل باستشهاده حدثاً خلد المكان (الكرك)، ورفع شأن الشخصية الكركية التي تستمد الشهادة من تاريخ مدينة الكرك المليء بالأبطال الذين حملوا شرف الانتساب إلى هذه المدينة المنتجة للأبطال، كما لا ننسى شهداء القلعة الذين دافعوا عن القلعة واستطاعوا هزيمة الثلة الداعشية التي أرادت النيل من وحدة المكان وسيادته، وزرع الفتنة، ولكنها لم تنهأ بتحقيق مرادها. والطيار معاذ الكساسبة الذي أسر، وهو يقوم بمهمته من قبل الدواعش الإرهابيين، فقاموا بوضع النفط عليه وأحرقوه في قفص، وبعدها قاموا بردمه مع القفص، وصوروا الحادثة وعرضوها على شاشة أمام العالم بأجمعه، ولكنه البطل الذي لم يجبن، أو يطمطئ الرأس، وتلقى حتفه بكبرياء الشهيد، مما لفت تصوير حادثة حرقه العالم كله فاستنكره، فتصدى الشعراء من داخل الكرك، وخارجها برثائه وتخليد بطولته، ومن هؤلاء الشعراء عارف الشيخ عبد الله الحسن من الإمارات، الذي رفض عمل الدواعش؛ لأنه عمل غير صالح، وصور بسالة وشجاعة الشهيد معاذ الكساسبة، وصور بشاعة الدواعش⁽¹⁾:

أَنَا ابْنُ كَسَّاسِبٍ أَدْعَى «مُعَاذًا»
مَعَاذَ اللَّهِ أَنْ أَخْشَى «الدَّوَاعِشَ»
وَإِنِّي الْيَوْمَ إِذْ أُحْرِقْتُ زُورًا
كَطَيَّارٍ وَلَمْ آتِ الْفَوَاحِشُ
أَبَيْتُ الْإِنْحِنَاءَ لِغَيْرِ رَبِّي
لَا أَخْشَى الْوَعْيَى أَوْ نَارَ «دَاعِشَ»

(1) انظر القصيدة، تاريخ النشر: الخميس 5/2/2015م، jfrnews.com.jo/post.php?id7، تاريخ الاسترجاع: 15/6/2020م.

ورثى معاذ الكساسبة كثير من الشعراء الكركيين وغير الكركيين، ولكن خلت الدراسة من ذكر نصوصهم؛ لأن المفردة الشعرية لم تحضر في نصوصهم، وأخذت الدراسة على عاتقها استحضار نصوص تتضمن المفردة الشعرية لدراسة أثرها في التشكل الدلالي، ما عدا النصوص التي اضطرت لوضعها في مقدمة العناوين كما فعلت مع عارف الشيخ، لتشير إلى الطيار معاذ الكساسبة فهو ظاهرة تستحق الإشارة والوقوف.

وأما شهداء قلعة الكرك - ونحسبهم كذلك، فهؤلاء سطوروا أيضاً أسمى آيات التضحية، والبطولة في صدهم الطغمة الداعشية الإرهابية التي تمركزت في القلعة، فسقط مجموعة من الشهداء على قمتها، ومن المعروف أن الكركي المواطن والشاعر يرفض مجرد التلويح بالإساءة للكرك، فكيف به يرى عدواناً على القلعة التي خاضت حروباً شرسة وظفرت بالنصر، فالكرك وقلعتها مكان يلعب دوراً مهماً في تكوين الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وعندما يعتدى على هذا المكان، يصبح إشكالية إنسانية. ومن الجدير بالذكر أني لم أجد حضور للمفردة الشعرية في قصائد الشعراء الذين أشادوا بشهداء القلعة فاستثيت تلك النصوص من الدراسة لنوفي التزامنا للمنهج المتبع، ولكنني سأورد نصاً فقط يشهد على حضور العدوان الذي تعرضت له الكرك، وقدمت ثلة من الشهداء - نحسبهم كذلك - العقيد الركن سائد المعاينة، الذي رثته بسمة الفراية ونعتته بالشجاعة فشابه الأسد (أسد جسور)، وهذه الشجاعة ورثها من أجداده الكركيين الذين سطوروا معاني العز والإباء ببسالتهم (والشجاعة خلة أهداها الآباء والأجداد)، فاستحق هذا البطل ألف (تحية كركية تسري بها الأ شهداء) (1):

(1) الفراية (بسمة)، ديوان مخطوط.

أَسَدٌ جَسُورٌ عَزَّتِ الْأَسَادُ يَا سَائِدًا وَالْمَجْدُ فِيكَ يُعَادُ
أَسَدٌ جَسُورٌ وَالشَّجَاعَةُ خُلَّةٌ أَهْدَاكَهَا الْآبَاءُ وَالْأَجْدَادُ
بَطْلٌ وَلِلْأَبْطَالِ أَلْفُ نَحِيَّةٍ كَرَكِيَّةٍ تَسْرِي بِهَا الْأَشْهَادُ
شَرَفَتْ قَوْمَكَ إِذْ تَقَحَّمَتِ الرَّدَى مَنْ لِلْمَنِيَّةِ غَيْرُنَا أَجْنَادُ
أُسْرَجَتْ خَيْلَ الْعَرَبِ بَعْدَ هَوَانِهَا فَغَدَّتْ نَوَاصِي الْمَارِقِينَ تُقَادُ
يَا شَاخِحًا فَوْقَ التُّرَابِ وَتَحْتَهُ يَا سَيِّدًا دَانَتْ لَهُ الْأَسْيَادُ

ومهما يكن من أمر، فقد شكلت دماء شهداء الأمة فجر نضالها وضحاها، وكان من حق دمهم على الإبداع، أن يرد على نبعه، وأن يكتب فيهم قصائد لها من دمهم الأرجوان، ومن عطر حضورهم رؤى جديدة، ولغة عالية، وإيقاع جديد⁽¹⁾، وارتبط الحديث عن الشهداء بالوطن وما تعرض له من أحداث، وقد يشترك جميع الشعراء في البعد الوطني والسياسي، إلا أنه يبدو متفاوتاً بحسب حجم المعاناة وأثرها على الأديب، ويتجلى البعد الوطني والسياسي في النهوض مع أحداث الأمة من هزائم وانتصارات وفض للاستعمار، والذل والهوان⁽²⁾، وكل عدوان يتعرض له المكان يعد عدواناً على الذات، كونه انتقالاً رمزياً من المكان الرمز للأنا (الملك)، إلى الأنا ذاتها⁽³⁾. كما نلاحظ أن المفردة الشعرية ارتبطت بالغناء، والإنشاد والتلحين وغيرها في النصوص، الأمر الذي أبرز الإيقاع والموسيقى لتحظى القصيدة الشعرية بالغناء؛ ليسهل حفظها، لكي تتناقلها الأجيال فنحن ما زلنا

(1) انظر: الكركي (خالد)، حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهيد في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، ص 19.

(2) انظر: الرشيدي (بدر نايف)، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، 2011م، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011م، ص 64.

(3) انظر: أسعد (سامي)، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، م 15، ع 4، 1985م، ص 95.

نردد ونلحن قصيدة (موطني) لإبراهيم طوقان وصلحت للسلام الملكي، ومن جهة أخرى ارتبطت المفردة الشعرية بكلمات أخرى من الخطاب الشعري لتؤسس طاقة دلالية عالية خاصة حين تجيد ركوب المجاز فتتعدد وتتوسع في نسج صورته حيث إن (أكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصور المجازية، هي توسيع إمكانات اللغة) (1).

(1) كورك (جاكوب)، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ص 230.

التمظهر الثالث: المفردة الشعريّة وحب الوطن (الكرك).

(قل لي أين تحيا أقل لك من أنت) لوتمان

كان الوطن عبر عصور متلاحقة يطلق على كافة البلاد العربيّة بصورة عامة، ولم يكن لمفهوم الوطن عند العرب دلالة خاصة؛ وذلك لأن حياتهم كانت تتميز بالترحال، ولكن هذا المفهوم ظل يتسع فصار كل مكان ينزل فيه الإنسان، ويعده مستقراً ومقاماً ووطناً، ويروي مؤنسي في كتابه أن بعض الأعراب رأى ابناً يختط منزلاً بطرف عصاه، فدنا منه وقال: أي بني إنه قميصك، فإن شئت وسعت، وإن شئت ضيقت⁽¹⁾. وقد تطور مفهوم الوطن شيئاً فشيئاً إلى أن اكتسب دلالة خاصة في العصر المعاصر حيث يكون الوطن هو مسقط رأس الإنسان، ومكان نشأته، ومن هنا نرى أن ظاهرة الوطنيّة ظهرت بشكل أوضح في الشعر العربي المعاصر، ونالت عناية بالغة من الشعراء⁽²⁾، ولعل الحشوش أتى بنصّه على دلالة الوطن بقوله⁽³⁾

لا شيء يعدلُ الوطن... لا شيء يعدلُ المسافة الوارفة الضياء...
بين سُمرة الجباه فوق أرضه وزُرقة السماء
لا شيء يعدلُ التخليق في فضائه الفسيح... ولذة التسبيح...
تغريده العصفور في حُقوله البعيدة التخوم
يُعِيدُها الصدى... بليلة اليدين بالندى... ورفقة الجندي في
شموخه المعتاد... يحرس المدى... لا شيء يعدلُ الوطن

وأسست المفردة الشعريّة طاقة انتباهية عالية للوطن، فصحيح أن الأردني بحكم ما

(1) مؤنسي (حبيب)، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م، ص15.

(2) انظر: بهاروند (ولي)، وآخرين، دراسة مظاهر الوطنية في أشعار رفاة الطهطاوي، ص491.

(3) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، ص21.

حدده جنسيته وما يمكن أن يطلق عليه (وطن عام)، ولكن شكلت منطقة الكرك - التي هي جزء من الأردن - الوطن الصغير الذي ولد فيه الشاعر وانتمى إليه، فهذه الخصوصية حددتها العلاقة الوجدانية الحميمة بين شعراء الكرك وما تنتمي إليه ذاتهم، وما تجده الذات ملاذاً من الوطن العام، وهذا الوطن الخاص (الكرك) يمكن أن نعتبه بـ (الوطن الذات) (1). ودخلت مفردة (القصيدة، والشعر، وغيرها) في النص الشعري في مدونة شعراء الكرك؛ لتساهم في إذكاء روح الوطنية، وتحليل مجد الكرك، وتجعل من الشعر نشيداً وطنياً يغني ليخلد المكان، فواصل المبيضين يستثمر هذه المفردة الشعرية (نشيدك، غنيت، قصائدا) للانتقال من الوطن الكبير إلى الجزء الصغير من هذا الوطن (شبحان)، وأظهرت المفردة الشعرية عاطفة وطنية جياشة جعلت الوطن مكاناً له جماليات عندما تحول إلى حياة لها أنشطتها، وفعاليتها، ووظائفها المتنوعة (2)، يقول واصل (3):

مَا نَفْعُ عَيْشِكَ أَنْ تَحْيَا بِلَا وَطَنٍ يَحُلُّو نَشِيدَكَ إِنْ غَنَيْتَ بِالْوَطَنِ
أَشْبَعْتَ شَيْحَانَ الْأَشَمِّ قَصَائِدًا وَبَدِيعَ قَوْلِكَ جَابَ الشَّامَ وَالْيَمَنُ

وبالرّجوع إلى النصّ السابق نكتشف دوال أخرى للمفردة الشعرية التي وطنها المكان على الانتماء له بكل حالاته، فلا كانت القصيدة، ولا كان الشعر، إن لم يكن فيه وطن، فالشاعر جعل النّشيد معادلاً موضوعياً للوطن، فلا يحلو النّشيد بلا وطن، ثم يستعمل لفظ (قصائد) على المجاز (أشبع شبحان قصائدا) ليظهر الشّاعر مدى حبه وارتباطه بوطنه، ومن هنا تدخل المفردة في النصّ لتظهر هذه المشاعر الوطنية التي تجعلنا نحسّ بالوطن.

(1) انظر: المسعودي (كريم)، الوطن في شعر السّياب الدلالة والبناء، دار صفحات للدراسات، دمشق، 2011م، ص22.

(2) انظر: صابر (محمد)، المغامرة الجمالية للنص السّير ذاتي، ص236.

(3) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص481-485.

وسجلت لفظة (أشعاري، أغنيتي) حضورها أيضاً في نص حامد المبيضين عندما جاءت متعلقة معه، فجعل حماية الوطن مرتبطة بقول الشعر، وسبباً له (ستحرس، لأقرأ) وتلعب المفردة دوراً في تشكيل النص، وركناً أساسياً تقوم عليه، إذ يتخذ الشاعر من (لأقرأ) حلو أشعاري، لها رددت أشعاري، جعلت الأرض أغنيتي) ذريعة ليكمل نصّه المحمّل بالوطنية المكانية، فكان تداخل بين اللغوي والتاريخي؛ لإضافة نصيّة جديدة وحققيّة⁽¹⁾، كما أنه أسبغ على مفردته ومكانه كينونته، فيصير المكان حاضن الوجود الإنساني، وشرطه الرئيسي⁽²⁾، يقول حامد⁽³⁾:

أَيَا شَيْحَانَ	أَوْلَادِي	سَتَحْرُسُ	كَهْفَ	مِيْلَادِي
لَأَقْرَأَ	حُلُوءَ	أَشْعَارِي	عَنْ	الْغِزْلَانِ
أُحِبُّكَ	أُرْدِنِي	جَبَلًا	يُزَلْزَلُ	عَرْشَ
عَشَقْتُ	الشَّمْسَ	فِي	دَارِي	أَشْعَارِي
جَعَلْتُ	الأَرْضَ	أُغْنِيَتِي	وَزَادِي	يَوْمَ
				أَسْفَارِي

ونظر شعراء الكرك للمكان (الكرك) بعدة مفاهيم عبرت عن حبهم، وتشكلت رؤيتهم لها على النحو التالي:

أ. الكرك مكان مقدّس.

إن ما يؤكد خصوصية الكتابة في المكان، هو إدراك المكان، ولا سيما - المكان المقدّس

(1) خرفي (محمد)، جماليات المكان في الشعر الجزائري، ص 169

(2) انظر: المحادين (عبد الحميد)، جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2001م، ص 20.

(3) المبيضين (حامد)، السراج، ص 42-43.

- إذ يكون الإدراك نفسياً لا حسيّاً وحسب⁽¹⁾، وتسربت المفردة الشعريّة في نسيج النّصّ الشعري الذي يعبر به شعراء الكرك عن وطنيتهم، وعن حبهم للكرك، وأحال طالب الفراية الوطن إلى رمز مقدّس يحتاج إلى طقس، وقربان شعري تركع وتنحني الحروف والقصائد إجلالاً له (أزجي القصائد، باركت حرفي إذ يسجل راععا)، وقارب الشّاعر بين الوطن والمقدّس بلغة استعاريّة جميلة تذكّرنا بقول البلاغي العلوي عن الاستعارة أنها (تصيرك الشّيء الشّيء وليس به، وجعلك الشّيء للشّيء وليس له، بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكماً)⁽²⁾، فالوطن صار كالمقدّس ولم يصير بالمقدّس وهذه لفظة جميلة للغة الاستعاريّة أن تنحرف اللغة في الصّورة الشعريّة حيث ركع الحرف للوطن احتفالاً به مقابل ركوع العبد في العبادة⁽³⁾:

يَا أَيُّهَا الْوَطَنُ الْحَبِيبُ تَحِيَّةٌ مِنْي إِلَيْكَ تَحِيَّةٌ وَسَلَامًا
 مِنْ أَلْفِ عَامٍ جُنْتُ بِأَبِكَ شَاعِرًا أَزْجِي الْقَصَائِدَ مَا رَضَيْتُ حُطَامًا
 بَارَكْتُ حَرْفِي إِذْ يُسَجِّلُ رَاكِعًا حُبًّا تَمَلَّكَ أَضْلُعًا وَعِظَامًا

ونظر شعراء الكرك إلى الكرك على أنها مقدّسة، ولها حرّات لا يمكن الاعتداء عليها، وجاءت مفردة (الشعر، والقصيدة) لتقود هذا التّوجه، فعبر سالم البديرات عن حبه للكرك، وعدّها رمزاً مقدّساً يستدر قرائح الشعر لتطوف حولها (وتطوف حول نجعيك الأشعار)، فجعلت الكرك كالكعبة محوراً للطواف، وتحوّلت اللغة الشعريّة إلى حامل جمالي لا يتوقف عند حد⁽⁴⁾، وعندما يفتح المكان على المقدّس، يتجه إلى البحث في

(1) انظر: جمال الدّين (حافظ محمد)، شعريّة المكان والزّمان، مجلة علامات في النّقد، النّادي الأدبي، جده، م 52، ع 13، يونيه 2004م، ص 51.

(2) العلوي (يحيى)، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغية وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: مؤلّفين، دار الكتب العلميّة، بيروت، (د.ت)، ج 1، ص 197.

(3) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص 116.

(4) انظر: المرسومي، علي: الشّاعر العربي الحديث ناقداً: نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النّقد الجمالي، ص 183

علاقة التجربة الشعرية بالنص المقدس، باعتباره أساساً دينياً استلهم علاقة المكان بأحد المكونات الثقافية الأساسية⁽¹⁾، وأثرت الصورة النص بدلالات وإيحاءات مختلفة⁽²⁾:

حَيْتِكَ يَا وَطَنِي شِغَافُ قُلُوبِنَا وَتَطُوفُ حَوْلَ نَجْمِكَ الْأَشْعَارُ
هَدْيِي هِيَ الْكَرْكُ الْأَبْيَةُ قَلْعَةٌ عِطْرُ الشَّهَامَةِ عَابِقُ فَوَارُ

وأست لفظة (نشيدة) في نص أسامة المفتي طاقة انتباهية عالية نحو الحالة الوجدانية الخصبية بإتجاه المكان (الكرك) فحيثما وجدت الكرك وجد الدّفء والحب والأمان، فالمكان يدرك إدراكاً حسيّاً⁽³⁾:

يَا أَيُّهَا الْكَرْكُ الْعَصِيَّةُ وَالْهَوَى فِي عُمُقِ قَلْبِي لَوْعَةٌ وَضَرَامُ
فَأَرَاكَ أَقْدَسَ بُقْعَةٍ مَنْسُوجَةٍ وَخِيُوطُهَا الْإِضْرَارُ وَالْإِقْدَامُ
وَالْمَجْدُ فِي كَرْكِ الْإِبَاءِ نَشِيدَةٌ قُدْسِيَّةٌ فِيهَا الْوَفَاءُ غَرَامُ
يَا أَيُّهَا الْكَرْكُ الْأَبْيَةُ مَا أَنَا إِلَّا بِحُبِّكَ صَادِقُ قَوَّامُ
يَا أَيُّهَا الْكَرْكُ الْعَظِيمَةُ مَنْ لَنَا إِلَّاكَ مَهْدًا دَافِنًا فَيْرَامُ
تَهْفُو إِلَيْكَ قُلُوبُنَا وَنَفُوسُنَا وَنَحِجُّ نَحْوِكَ وَالْحَجِجُ لِرَامُ

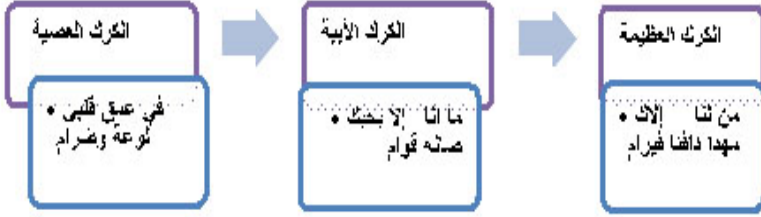
في النص السابق لعبت لفظة (نشيدة) دوراً رئيسياً في إضاءة المكان (الكرك)، وتحويله إلى مكان جاذب لأبنائه، فمهما ابتعدوا عنها فسرعان ما يعودون إليها بالحنن إليها؛ ليؤدوها حقها (ونحن نحوك والحنين لزام)، كما سمحت بتكرار المكان (الكرك)، وبهذا يحتل المكان أهمية كبيرة مركزية بوصفه عنصراً مهماً في البنية الشعرية، إذ أنه يمثل القاعدة

(1) انظر: مجتاه (جمال)، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2008م، ص 402.

(2) البديرات (سالم)، عطر الياسمين، دار البياقوت، عمان، الأردن، ط 1، 2014م، ص 22-23.

(3) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

المادية الأولى التي نهض عليها النصّ حدثاً، وشخصية، وزمناً، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته⁽¹⁾.



ونجح الشاعر في توظيف لفظة (نشيدة) في إضفاء القداسة على المكان (الترك) في قوله (والمجد في كرك نشيدة قدسية)، فوظف (فريضة الحج) لهذا المقدس، وهذا التوظيف يعد من الوسائل الناجعة، ولها خاصية جوهرية في النصّ تلتقي مع طبيعة الشعر، وهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص، إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقول فحسب، وإنما على طريقة القول، وشكل الكلام أيضاً، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان⁽²⁾.

ومن جهة أخرى، ساهمت لفظة (نشيدة، وقصيدة) في خلق لغة تتجاوز محدودية اللغة المتداولة دلاليًا، رغم استعصاء هذا المقدس الديني على التحويل وصعوبة توظيفه، إلا أن غاياته هي تحقيق الحدائث التي هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها للأشياء بدلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد⁽³⁾.

(1) العوفي (نجيب)، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس الى التجنيس، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1987 م، ط1، ص 149.

(2) انظر: فضل (صلاح)، إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقص والمسرح، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993 م، ص 41-42.

(3) انظر: الخال (يوسف)، الحدائث في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978 م، ص 17.

وعندما ترد الكرك في سفر التكوين - بوصفه كتاباً مقدساً عند اليهود - فهذا يدل على أهميتها ومنزلتها، وهذا ما عمد واصل المبيضين الوصول إليه في إشارته لذلك (اسمك منقوش في سفر التكوين)، مع الأخذ بعين الاعتبار أن التعامل مع المقدس يساعد الشاعر على تشكيل الرّمز المعتمد مقدساً وفق رغبته هو كشاعر دون الوقوع تحت ضغط خصوصيات المرموز به، وبذلك يكتسب العمل الإبداعي خصوصيته، فالمقدس الديني له الأهمية القصوى في الحياة الاجتماعية والعملية الإبداعية، إذ يكشف ويجلي ويثري النصّ الشعري بدلالات وإيحاءات تعمق التجربة الشعرية⁽¹⁾، وتأتي المفردة الشعرية (أغنية) مكثفة بالدلالة حين استثمرت تقديس المكان ورفعته تاريخياً ودينياً ليشكل نشيدة ترسخ في الوجدان الجمعي، تبقى على هوية المنطقة، واستمرار وجودها (أغنية يحفظها الآباء... ويردها الأبناء)⁽²⁾:

تَبَاهِي... وَتَبْهِي... وَافْتَحِرِي... يَا كَرْكَ التَّارِيخِ... يَا أَرْضَ
 العِزِّ... وَدَارَ المَجْدِ... يَا سَيِّدَةَ المَدْنِ
 يَا جَوْهَرَ الصَّحْرَاءِ، وَأَرْضَ الشُّهَدَاءِ... اسْمُكَ مَنقُوشٌ فِي
 سَفْرِ التَّكْوِينِ حِكَايَةً... وَعِشْقُكَ فِي القَلْبِ
 أُغْنِيَةُ يَحْفَظُهَا الآبَاءُ... وَيُرِدُّهَا الأَبْنَاءُ... وَتَبْقَى فِينَا...
 لَتَبْقَى... دَارَةَ مَجْدٍ... دَارَةَ حُبِّ وَوَفَاءٍ

ولا جرم أن المفردة الشعرية تزيلت بوجودها في النصّ الشعري، متخذة من السياق الشعري فضاء لاحتضان مدلولاتها، واتكأت على المكان في استجلاء هويته، وقدسيته، دون أن تصيب المعنى معرفة في وصوله للمتلقي.

(1) انظر: العياصي (أحمد)، تجليات المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 347، 19 ديسمبر، 2014م، ص 3.

(2) المبيضين، واصل: الكرك حب ووفاء، مجلة الكرك، الكرك مدينة الثقافة ع 4، 2009م، ص 41.

ب. الكرك نشيدة وأغنية خالدة.

إن هذه المدينة الضاربة بجذورها إلى الحضارة والمنجزة بتاريخها معاني الفخار لتشكل دلالة ثرية للشعراء تلهمهم بابتكار أجمل الصور الفنية فيها، قد أغرت طالب الفراية في استلهاهم أجمل الصور من هذا المكان النابض حيوية وخصوبة، حين اتخذت من الغناء طريقاً في خلودها (غنّ، وغنّ، وغنّ) وهذا الغناء لا يموت (فصوتك دالية لا تموت)، فالقصيدة تظلّ ملتصقة بالغناء (الإنشاد) الذي يعبر عن الأنا الشاعرة، ويقوم بتكرار صورة الحدث بطريقة أيقونية⁽¹⁾، ولا تنفك لفظة (الشعر) تضيء المكان (الكرك) في (عتمة الشعر) مشكلة صورة فنية خرجت من حيز التشكيل إلى مجالات الإيحاء؛ لتنفى عن نفسها تهمة اقتصارها على وظيفة التزيين البياني، كما أنها تتجنب المباشرة والاعتباطية، ولكنها تعد وسيلة إيحاء تلمحيه مباشرة⁽²⁾، فنتج عنها تناسل خصب في الدلالة⁽³⁾:

أَيَا صَوْتِ أَهْمِي الْمَدَائِنِ... غَنَّ... وَغَنَّ... وَغَنَّ... وَيَا نَسْمَةً مِنْ
عَبِيرِ الْجَنُوبِ... تَبَاهِيِ اخْتِيَالاً
تَعَالَى تَعَالَى... فَصَوْتِكَ دَالِيَّةٌ لَا تَمُوتُ... وَعِطْرُكَ عَابِقٌ...
تَوَهَّجَتْ فِي اللَّيْلِ... فِي عَتَمَةِ الشُّعْرِ... وَالْأُمْسِيَاتِ
فَيَا نَسْمَةً مِنْ عَبِيرِ الْجَنُوبِ تَبَاهِيِ اخْتِيَالاً... أَتَيْتِ اشْتِعَالاً...
كَحَالَةِ عَشِقٍ

ففي النصّ السابق لعبت لفظة (غن، والشعر) دوراً ملحوظاً في إيقاظ العاطفة الوجدانية نحو المكان (سكبت الحب، هوى أريقا، أضم أشواقي وحببي، كما ضم العشيقي بها عشيق)، فتعالت الكرك لتصبح وطناً معشوقاً، وجب تخليده بالغناء الذي يحفظ

(1) انظر: نشوان (حسين)، قراءة في الخطاب الشعري لحكمت النوايسة، مجلة الكرك، ع الأول، نيسان، 2009م، ص35

(2) انظر: شريم (جوزيف)، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية بيروت، ط1، 1984م، ص79.

(3) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص11-15.

وجوده، وهنا يسطع دور الخيال مستنبطاً جوهر المكان وحقيقته، كما تصورها الشاعر غير إنه تصوير يختلط بتلك الفيوضات التي تتصارع في وجدانه مؤكدة ثراء التجربة الإنسانيّة التي يعانيتها، فالخيال أداة من أدوات إبراز الرّؤية، وهو عندئذ يعمل في تبديل الواقع بالمقدار الذي يساعد الشاعر على كشف الحجاب عن هذا الواقع⁽¹⁾.

ولا نستطيع فصل لفظة (شعرا، أنشودة، غنى) عن المكان (الكرك) عند عبير الطّراونة؛ لأنها استطاعت أن توائم بينها، وتخوض معها قصة عشق، فطوعت لفظة (أنشودة) لهذا العشق الوطني ليحفظ استمراريته في الأجيال⁽²⁾:

لَأَجْلِكَ يَا كَرْكُ... «غَنَى أَبِي... وَجُدُودِي أَحْبُوكِ... رَضِعْتُ
عَشَقَكَ مِنْ ثَدْيِ أُمِّي
مِلْءُ الْأَرْضِ أَنْتِ... وَأَنْشُودَةٌ عَشِقُ تُرَدُّدُهَا... كُلُّ الْأَجْيَالِ

سيطر على الصّور الفنيّة المتضمنة للفظّة الشعريّة في النّصّ السابق اللّغة الاستعاريّة فلم تعمل على تغيير المعنى فحسب، ولكنها غيرت في طبيعة، أو نمط المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي⁽³⁾، لتبقى الكرك وطناً معشوقاً.

ج. الكرك مجد وتاريخ.

إن المكان في الكرك - كما يقول حسين المحادين - ليس ثماراً مؤجلة، ولا وعوداً غائرة في نسغ الحياة الأبله المكان هنا حامل ومحمول لحياة منذورة للأبهي، والمكان هنا مُشبع بالحكايات، والأساطير، والسّنابل، وهداء الحصادين بالهجين، والمكان هنا تفاعل بين

(1) انظر: الدّروبي (سامي)، علم النّفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م، ص147.

(1) الطّراونة، عبير: ديوان مخطوط.

(3) انظر: كوهن (جان)، بنية اللّغة الشعريّة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدّار البيضاء، 1986م،

حيوات الثقافة التي يعيشها أبناء الوطن من سكان الكرك⁽¹⁾. ويرى أرسطو أن وظيفة الشاعر، أو الفنان بوجه عام هي ألا يحاكي أحداثاً تاريخية معينة، أو شخصيات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر، فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية، وليس نسخاً مباشراً للحياة⁽²⁾، وتكاد خديجة الحباشنة تستوعب هذه الرؤية فتبوح بحبها للكرك وأهلها⁽³⁾:

وَكُلُّ ذَرَّةٍ مِنْ كَيْانِي... جُبِلْتُ فِي أَرْضِ الْكَرْكِ... وَيَوْمًا.. مَا
 نَسِيتُ... أَيِّ « دِمَسٍ » فِي أَرْقَتِهَا
 وَلَا غَابَ عَنِّي... حُزْنُ عَمَّتِي شَيْخَةً... رَفِيقَتِي سَلَمَى... وَلَا
 الْحَالَةَ... نَاجِيَةً
 لَكِنِّي يَا أَحَبَّتِي... كُنْتُ صَغِيرَةً.. أَلْعَبُ فَوْقَ مَيْدَانِ الْكَرْكِ..
 وَتَعَرَّبْتُ قَدَمَايَ الصَّغِيرَتَانِ
 أَسْطَحَةَ الدُّورِ فِي الْكَرْكِ... قَرَأْتُ يَوْمَهَا.. أَوَّلَ مَا فَكَّكْتُ
 الْحَرْفَ... قَرَأْتُ فِي الدَّفَاتِرِ الْعَتِيقَةِ.. الْعَتِيقَةَ
 مَا اسْتَطَاعَ غَاظٍ.. أَنْ يَصِلَ الْقُدْسُ... إِلَّا... بَعْدَ أَنْ دَكَ أَسْوَارَ
 الْكَرْكِ

لم تنأ المفردة الشعرية جانباً عن الإشادة بمجد الكرك وتاريخها العريق، فنجدها في ثنايا النصوص الشعرية معلنة عن حضورها، وقد يكون حضوراً استعمله الشاعر على المجاز، واصطبغ باللغة الاستعارية، أو حضور استعمله الشاعر على الحقيقة فلم يبخل في تعالقه مع النص وإنجاز وظيفته.

(1) انظر: المحادين (حسين)، الكرك.. نعناع الأمكنة، تاريخ النشر: 2011م، جريدة الغد الالكترونية // alghad.com، تاريخ الاسترجاع: 2019/12/24م.

(2) انظر: طاليس (أرسطو)، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص 66، 65.

(3) الحباشنة (خديجة)، نصوص الصمت، دار فضاءات، ط 1، 2018م، ص 55-56

ومما يدل على ذلك استعمال خالد الختاتنة لمفردة (الشعر، أنشودة، أقول) حسب ما اقتضاه السياق، وهو يسير في تخليد مدينة الكرك وماضيها العريق، وحاضرها المشرف، فاستحقت أن تكون (أنشودة المجد والتاريخ) فلفظة (أنشودة) بشرت في ولادات دلالية للنص، وأتاحت قدراً من حرية الوصف، فهي تضم بين جنبها الأديان ففيها المسيحي مع المسلم في وحدة عربية سامية (فيها المآذن والأجراس تشترك)، وأنها مدينة الملوك (مليكة المدن)، وغيرها من الصفات، إن القصيدة تُستعار من تضاريس المكان، وأن التاريخ ليس مادة للقصيدة، وإنما هو خلفيتها التي تضارع قماش اللوحة في مساحات الفراغ والامتلاء⁽¹⁾، يقول الختاتنة⁽²⁾:

أُنشُودَةُ الْمَجْدِ وَالتَّارِيخِ يَا كَرْكُ	فِيهَا الْمآذِنُ وَالْأَجْرَاسُ تَشْتَرِكُ
يَا قَلْعَةَ السَّادَةِ الْأَحْرَارِ مِنْ أَزَلٍ	إِذَا غَضِبْتَ جَمِيعَ الْأَرْضِ تَرْتَبِكُ
مَلِيكَةَ الْمَدِينِ التَّارِيخُ تَوَجَّهَهَا	فَكَيْفَ يُنْصَفُهَا فِي شِعْرِهِ الْمَلِكُ
لِللَّهِ قَلْعَتُهَا خَشْمُ الْعِقَابِ رَسَتْ	عَلَى مُنِيفٍ تَسَامَى دُونَهُ الْفَلَكُ
أَيْنَ اخْتَفَى جَيْشُ أَرْنَاطٍ وَقَادَتِهِ	وَنَاصِرُ الدِّينِ حَوْلَ السُّورِ يَعْتَرِكُ
أَيْنَ التَّتَارُ وَأَيْنَ الرُّومُ كُلُّهُمُو	صَارُوا لِهَيْبَتِهَا الْحُرَاسُ أَوْ هَلَكُوا
مِنْ أَيْمَانِ رُبُوبَةٍ قَفَّ نَظْرًا سَتَرَى	نَارًا وَخَيْلًا وَخَيْرًا إِنَّهَا الْكَرْكُ

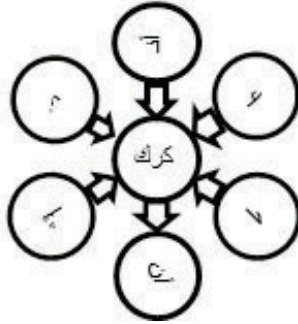
ثم جاءت لفظة (شعره) على الحقيقة في النص السابق في قول الشاعر (ينصفها في شعره الملك) أشار بذلك إلى شعر الملك الظليل امرئ القيس، وعلى الرغم من استعمالها على الحقيقة، فهي لم تترك النص رهواً، بل سبحت في إبراز مكانة الكرك التي لم ينصفها حتى امرؤ القيس، فالمكان (الكرك) له أثر عميق على كل مناحي الحياة، كما له حضور في النفس الإنسانية، حيث مع المكان يقع الإنسان في ظل استشعار العواطف الذاتية، والإنسان في

(1) انظر: نشوان (حسين)، كأنك تريد الكتابة، مجلة الكرك، الكرك مدينة الثقافة، ع4، 2009م، ص60.

(2) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص147-149.

تعامله مع المكان يتحسس ويدرك معاني الألم واللذة، وكذا الأمان والخوف، وما ينتج عن هاته المشاعر من أحاسيس متضاربة داخلية، مما يجعل النفس الإنسانية مليئة بعوامل المكان بشكل يصعب استقصاؤه⁽¹⁾.

إن الكرك كمكان وكيان تجذر في مخيلة شعراء الكرك، فهو يحضر في كل موضوع، فمجد المجالي يحاول التفنن بقافية قصيدته، متتبعا نهج المعري في (لزوم ما لا يلزم)، مع أن موضوع القصيدة رثاء لطارق البطوش الذي استشهد في بغداد بعد أن اشترك في المقاومة في بدايات الاحتلال، فقد جعل قافيتها تحتوي على كلمة (الكرك) مضيفاً للكلمة حرف أو حرفين لتصبح أفعالاً على النحو التالي: (نكرك، عكرك، حرك، شكر، ذكر، أنكرك) ويختم البيت الأخير بكلمة الكرك، وهذه أسلوبية امتاز بها ماجد المجالي، فليديه القدرة على التلاعب بالألفاظ دون المساس بقواعدها ودلالاتها⁽²⁾:



كَيْفَ صَارَ الْحَقُّ لُغْزًا مُبْهَمًا أَيُّهَا الْمَعْرُوفُ مَاذَا نَكْرَكُ
يَا شَهِيدَ الْحَقِّ تَبْقَى صَافِيًا يَخْسِرُ الْبَاطِلُ مَهْمَا عَكَرَكَ
لَسْتَ مَيْتًا أَنْتَ حَيٌّ شَاهِدٌ مَكْرُمَاتُ الْعِزِّ أَضَحَّتْ حِكْرَكَ

(1) انظر: لكبير (أحمد)، العناصر المكانية والتأثيرات المشهدية في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي، الجزائر، 2016م، ص 2-3.

(2) المجالي (ماجد)، ديوان مخطوط.

لَوْ حَكَى الْحَاكُونَ حَقًّا مَا حَكَى نَاطِقٌ فِي الْأَرْضِ إِلَّا شَكَرَكَ
أَوْ شَدَى لِلْمَجْدِ شَادَ مَا شَدَى ذَاكِرًا لِلْمَجْدِ إِلَّا ذَكَرَكَ
يَا أَبَا الْحَارِثِ يَا طَارِقُ قُلْ لِلَّذِي بِالذَّلِّ خَوْفًا أَنْكَرَكَ
دَرْبُ بَغْدَادَ إِلَى الْقُدْسِ هُنَا مَا لَهَا دَرْبٌ سِوَى عَبْرِ الْكَرْكِ

ففي النّصّ السابق شكلت لفظة (شاد، شدى) محوراً رئيسياً في النّصّ، حين بنت معماريته على الشّدو والإنشاد الذي من شأنه أن يحافظ على كينونة وخلود المكان وأهله، حين تردده الأجيال، وربط الشّاعر الشّهيد مع المكان (الكرك) بعلاقة متينة

د. الكرك جمال وحضارة وإنسان.

إن اهتمام الإنسان بالجمال، وشغفه بمظاهرة قديمان قدم الإنسان نفسه؛ لأن الإحساس الفطري عند الإنسان لا يحتاج إلى تعليم وفلسفة وقوانين⁽¹⁾، يقول إتيان (الحاجة الجمالية هي أرسخ الحاجات التي تميز الكائن البشري)⁽²⁾. وقد صير شعراء الكرك المكان (الكرك) جزءاً من شخصيتهم وكيانهم وهويتهم، فالبينة المكانية هي التي تسم الشخصية، وتكسبها الكثير من ملامحها، (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت)⁽³⁾، وليس ثمة وجود بلا مكان، ويستدعي وجود المكان وجود الإنسان محور ذلك الوجود⁽⁴⁾، فلم يعد المكان حدوداً جغرافية عند شعراء الكرك وإنما وجود وهوية، ولذلك صار الشّاعر يحاول بشعره أن يحيط بهذا المكان (الكرك) وبمناطقه التي لها تاريخ عريق مرتبط بالإنسان الكركي.

(1) انظر: محمود (حواس)، الجمال الحاجة العليا للبشرية، مجلة الأسبوع الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ع 1314، 2012م، ص6.

(2) انظر: سوريو (إتيان)، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، لبنان، ط 2، 1982م، ص 315.

(3) لوتمان (يوري)، مشكلة المكان الفني، ص 83.

(4) انظر: الدبسي (محمد)، المكان في الرواية السعودية.. رؤى ونماذج، نادي القصيم الأدبي، ط 2003، م 1، ص 354.

وعندما تحضر الكرك في نصوص شعراء الكرك، تحضر بأسمائها المتعددة وأجزائها المتعددة (مؤاب، قلعة الكرك، شارع الخضر، السبيل، الموجب، مؤتة، وغيرها...) ويرافقها صفة المجد والتاريخ، والبطولات، وتتغير دلالة المكان في النص الشعري تبعاً لذلك، واستطاع شعراء الكرك بحبهم للكرك أن يأتوا على كل منطقة فيها؛ لما تحمل هذه المنطقة من إرث تاريخي وحضاري، ولا عجب أن وطن الشاعر لا حدود له، يرسم تضاريسه بلغته الشفافة، ويعانق فيه روح الحياة...⁽¹⁾، ومن هذه المناطق:

1. مؤاب

ولعل مؤاب من أكثر الأسماء وروداً لتناظر الكرك في نصوص الشعراء، لما تحمل من دلالات تاريخية مشبعة بالبطولة والشموخ، وتتواشج معه بسماة شخصية متوارثة تربطه بالجماعة، وتجعله يجبه ويفتخر بها، ويعمل من أجلها ويضحى في سبيلها⁽²⁾، ونظر لها الشاعر بعين الجلالة كما فعل صيام المواجدة عندما أشار لها بضمير الشأن (هذي مؤاب) لعلو شأنها، وأنها ذات أعجاب وبطولة، وأضاف أن من حقها على من أن يرفع يدها رأسه⁽³⁾:

هَذِي مَوْأَبٌ وَمَا نَامَتْ عَلَى خَبَثٍ أَوْ ذَلَّ مَرَكِبُهَا يَوْمَ الْمَنْ أَفْكََا
خَطَّتْ عَلَى صَفْحَةِ الْإِيَّامِ قَصَّتْهَا ازْفَعْ بِرَأْسِكَ إِمَّا تَدْخُلُ الْكَرْكََا

ولم تستئس لفظة (الشعر، قصائدهم) من فرض هيمنتها على النص الشعري عند عبد الجليل المطارنة لتجعل من المكان (مؤاب) أنثى شائخة، ومصدر خصوبة دائم، تبعث على الغرام، وتزهو بلقاء عشاقها، تتجسد في قالب روعي عميق ينفلت من أسر

(1) انظر: خرفي (محمد)، جماليات المكان في الشعر الجزائري، ص 131.

(2) انظر: الصادق (عفيفي)، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1972م، ص 68.

(3) المواجدة (صيام)، ديوان مخطوط.

المكان الملهم الذي لا يُجد بشيء⁽¹⁾، وهنا تدخل المرأة بطبيعتها الجمالية بالمكان في علاقة متماهية مع الأرض، بوصفها فضاء للخصوبة والإنبات، وتصبح الأمومة هي جوهر هذه العلاقة، كما تصبح المرأة معادلاً موضوعياً للمكان بكل ما فيها من تفاصيل الحياة⁽²⁾، فجاءت لفظة (الشعر) في (عدنا لقول الشعر) تدل على استمرارية وجود المكان في الوجدان، ثم هيئت للفظه (قصائدهم، وغنت) في قول الشاعر (والأهل للأرض ما غنت قصائدهم) التي تعاضدت مع لفظة الشعر في تأكيد ارتباط الإنسان بالمكان، فالغناء يحفظ ديمومته⁽³⁾:

مُؤَابُ، عُدْنَا لِقَوْلِ الشُّعْرِ مِنْ حَزْنٍ	فَالْجُرْحُ فِي الْقَلْبِ يَا أُخْتَاهُ يَخْتَالُ
مُؤَابُ عُدْنَا لِهَذَا الْبَحْرِ نَسْأَلُهُ	حَارَ السُّؤَالُ فَإِنَّ الْبُعْدَ إِذْلالُ
وَالْأَهْلُ لِلْأَرْضِ مَا غَنَّتْ قِصَائِدُهُمْ	كَيْفَ السَّبِيلُ؟ فَإِنَّ النُّورَ يَغْتَالُ
مُؤَابُ أَيَّنَ التِّي كَانَتْ لَنَا قَدْرًا	وَأَيَّنَ تَرْبِي وَأَيَّنَ الْعَمَّ وَالْخَالُ

ومن الناحية الفنية فإن اللغة الاستعارية في النص السابق تزيل الأكنة عن لفظة قصائدهم بلفظة (غنت) في صورة متوهجة باندفاعات دلالية، وفيها مجازات متعمدة في التعبير تقوم بخرق نظام اللغة محدثة انزياحات عن المعنى المعياري؛ لتخرج الصورة بهيئة الطلعة، فالنضج الأدبي ما هو إلا انعكاس لنضج المجتمع الذي تمخض عنه الإنتاج⁽⁴⁾.

(1) انظر: الضمور (عماد)، الإبداع المكاني في الشعر الأردني، دراسة في نهج مختارة، أمانة عمان الكبرى، مديرية الثقافة، 2011م، ص 123.

(2) انظر: الضمور (عماد)، عمان في شعر عبد الله رضوان، دار ورد الأردنية، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص 61.

(3) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص 46-48.

(4) انظر: الكركي (خالد)، حماسة الشهداء، ص 19. وانظر: مرشدة (عبد الرحيم)، منازل النص، خالد الكركي ناقداً وأديباً، ص 61.

2. شارع الخضر، والسَّيْل (سارة) والقلعة، والبحر الميت، والموجب، والحسا.

حضرت مناطق الكرك بجمالياتها في نصوص شعراء الكرك، وأبدت المفردة الشعريّة انتمائيّة الشعراء لهذه الأمكنة وحبهم لها، ومما يدل على ذلك تسربل لفظة (غنيت، أغنية، أشعاري) في نصّ نجيب القسوس؛ لتبدي جمال الطّبيعة في منطقة السَّيْل (يلثم أقدام الصّخور)، والبحر الميت صورته كـ (العاشق المفتون يرمقها، والماء يغسل شاطئه وينحسر)، كما كشفت لفظة (غنيت، أشعاري) عن جمال ساحة الكرك في تفتق قريحة الشّاعر (غنيت أول أشعاري بساحتها)⁽¹⁾:

وَالسَّيْلُ يَلْتَمُّ أَقْدَامَ الصُّخُورِ بِهَا وَالْعُشْبُ يَكْتُمُهُ وَالظِّلُّ وَالنَّمْرُ
وَالْبَحْرُ كَالْعَاشِقِ الْمَفْتُونِ يَرْمُقُهَا وَالْمَاءُ يَغْسِلُ شَاطِئِهِ وَيَنْحَسِرُ
غَنَيْتُ أَوَّلَ أَشْعَارِي بِسَاحَتِهَا وَطَابَ فِيهَا الْهَوَى وَاللَّهُوُ وَالسَّمْرُ
بَلْ إِنَّهَا فِي شِفَاهِ الْغَيْدِ أُغْنِيَةٌ الْعَوْدُ رَدَدَهَا وَالطَّيْرُ وَالرَّهْرُ

وعانق عماد المدانات المكان حباً وشوقاً، وهو يرسم لنا صورة فوتغرافية لشارع الخضر المعروف في الكرك عبر قصيدته (أغنية إلى شارع الخضر)، فحضرت المفردة الشعريّة (أغنية) في عنوان القصيدة؛ لتتعلق مع المكان شارع الخضر، وتتواشج مع الأغنية الشعبيّة في ثنايا النصّ (مثل العروس الكرك، والهيبة طرحتها، ما يقربوها العدا، ما يدنو ساحتها)، وبالتالي رمى العنوان المشتمل على لفظة (أغنية) بدلالته على النصّ الشعري، فيندرج هذا العنوان تحت قائمة العناوين الدلاليّة الذي يوجد روابط وتفاصيل مع القصيدة جعلها تمتد نحو المكان بدفء وانتماء⁽²⁾:

خُذْنِي أَيُّهَا الْقَمَرُ الْمُؤَابِي... إِلَى شَارِعِ الْخَضْرِ حَسُونًا مُغْرَدًا...
خُذْنِي إِلَى الصَّدْرِ الْخُنُونِ

(1) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص 104-105.

(2) المدانات (عماد)، قصيدة أغنية إلى شارع الخضر، مجلة الكرك، ع 1، نيسان، 2009م، ص 47.

وَالشُّعْرُ يَا قَمْرِي يُؤرِّقُنِي.. خُذُونِي إِلَى شَارِعِ فِي مَدِينَتِي... وَأَنَا
 حَارِسُ الخَضِرِ
 وَكَرَّكَمَا وَادِعَّةً عَلَى كَتْفِي.. لَا تَنَامُ دُونَنَا قَصِيد... أَوْ نَشِيدُ
 فَهَدِّدُوهَا بِعَزْفٍ يَجِيءُ بِلَحْنِ البَنَاتِ:
 «مِثْلُ العُرُوسِ الكَرَّكَ... وَالهِيبَةِ طَرَحَتْهَا.. مَا يَقْرُبُوهَا
 العِدَا... مَا يَدْنُو سَاحَتَهَا»

في النَّصِّ السَّابِقِ جَاءَتْ مفردة (الشُّعْرُ، والقصيد، والنَّشِيد) تشكل أيقونة انتمائية تعزف للمكان (الكرك)، والإنسان، فالقصيدة تستعار من تضاريس المكان، وأن التاريخ ليس مادة للقصيد، وإنما هو خلفيتها التي تضارع قماش اللوحة في مساحات الفراغ والامتلاء⁽¹⁾، ويُضحي المكان مفرداً بصيغة الجمع، ويهيج الأشواق لما فيه من ذكريات، فكثرت عند الشعراء ذكر الأوطان؛ لأن الوطن هو الهوية، والانتماء، والقضية، وكلما تعلق وارتبط به الشاعر، كلما تحققت إنسانيته، وكملت مثله العليا⁽²⁾؛ لأنه (المكان الأول الذي يتجذر في الذات الإنسانية، هو البؤرة المركزية التي تستقطب تفاصيل الحياة الشاملة، والنوأة الخفية التي تتمحور حولها التجربة الشعرية)⁽³⁾.

ويبرز نزيه القسوس جمال وادي الموجب وسحره الذي يؤخذ أنظار زواره (وبسحره تتمتع الأنظار)، ويختار الشاعر لفظة (الأشعار) دون غيرها؛ لأنها أعم وأشمل من القصيدة، وناسبت صفة التدفق لوصف جمال المكان⁽⁴⁾:

(1) انظر: نشوان (حسين)، كأنك تريد الكتابة، مجلة الكرك، ع 4، آب، 2009م، ص 60

(2) انظر: حرفي (محمد)، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2006م، ص 22.

(3) انظر: رماني (إبراهيم) المدينة في الشعر العربي « الجزائر نموذجاً 1925 - 1962م»، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1997م، ص 205.

(4) القسوس (نزيه)، وماذا بعد يا وطني، شعر، مطابع الدستور، عمان، 2017م، ص 70-72.

بِجَمَالِهِ تَتَغَزَلُ الْأَطْيَارُ وَبِسِحْرِهِ تَتَمَتَّعُ الْأَنْظَارُ
 فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ تَرَى نُورَهُ فِي لَحْظَةٍ تَتَدَفَّقُ الْأَشْعَارُ
 بِصُخُورِهِ التَّارِيخُ سَجَلٌ مَا رَأَى لَوْ أَنْطَقَتْ فِي نُطْقِهَا الْأَخْبَارُ
 سُبْحَانَ مَنْ أَعْطَى لَوَادٍ رَوْعَةً فَلَأُفِقُ فَوْقَ جِبَالِهِ أَسْوَارُ
 فِي الْمَوْجِبِ السَّخْرِيِّ رَوْعَةٌ خَالِقٌ فَالِنَفْسِ نَخْشَعُ دَائِمًا وَتُثَارُ
 هُوَ لَوْحَةٌ قُدْسِيَّةٌ نَشْتَأْفُهَا بِجَمَاهَا يَتَحَدَّثُ الزُّوَارُ

إن لفظة الأشعار في النص السابق امتلكت قدرة التطويع للغة الاستعارية، وأضافت طابع الجمالية، وشكلت جوهر الخطاب وبنيته، وساهمت في إنتاج دلالاته المتعددة فسالت أودية بما احتملت من المعاني.

3. شيحان.

طَالَ حَبِ شِعْرَاءِ الْكِرْكِ لِلْمَكَانِ (الكرك) كُلِّ مَدِينَةٍ وَبَلَدَةٍ مِنْهَا، فَخَصُوا أَمَاكِنَ مَعِينَةٍ يَبْثُونَهَا حَبَهُمْ، وَيَخْصُونَهَا بِشِعْرِهِمْ، وَمِنْطَقَةَ شَيْحَانَ مِنَ الْأَمَاكِنِ الَّتِي حَظِيَّتْ بِعِنَايَةِ شِعْرَاءِ الْأُرْدُنِّ، فَقَدْ تَمَنَّى عِرَارٌ أَنْ يَدْفِنَ فِيهَا (1):

وَقُلْنَا لِلصَّحْبِ وَارُوا بَعْضَ أَعْظَمِهِ فِي تَلٍّ إِرْبِدَ أَوْ فِي سَفْحِ شَيْحَانَ

وذكرها حيدر محمود لترمز إلى الجنوب كله مع ذكره إربد التي ترمز لشمال المملكة (2):

قَدْ حَكَمُوا فِيهِ أَفَاقِينَ مَا وَقَفُوا يَوْمًا بِإِرْبِدَ أَوْ طَافُوا بِشَيْحَانَ

وأما شعراء الكرك فوقفوا في شيحان متغزلين ومحبين، فهذا إبراهيم أبو قديري وهو

(1) عرار: ديوان عشيات وادي اليباس، تحقيق زياد الزعبي، ط3، 1998م، ص414.

(2) محمود (حيدر)، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مكتبة عمان، 1990م، ص113.

من سكانها، وقف مستذكراً عراقتها التاريخية ونضالها مع الأعداء، ومزداناً بجمال طبيعتها، ومفتخراً بأهلها⁽¹⁾:

شِيحَانُ ذَاكِرَةُ التَّارِيخِ شِيحَانُ وَشَاهِدٌ أَنْتِ مَا خَطَّتُهُ أَرْمَانُ
وَنَحْنُ نَقْرَأُ فِي عَيْنِكَ قِصَّتَنَا أَهْلُ كِرَامٍ وَأَحْبَابٍ وَجِرَانُ
شِيحَانُ مِيشَعٌ قَبْلَ الْيَوْمِ عَلَّمَنَا أَنَّ الْيَهُودَ بِغَيْرِ السَّيْفِ مَا دَانُوا

ارتبط أسامة المفتي بشيخان، برباط روحي، ولشدة تعلقه لقب (بابن شيخان)، وجاءت لفظة (قصيدي) في نصه؛ لتضاعف من انتمائية لها، فهوية المكان ترتبط بمفهوم المعنى، حيث يمثل وظيفة أساسية تتضمن الإحساس بالمكان والتفاعل معه⁽²⁾، وتجافت لفظة (قصيدي) عن تضيق المكان، بل حاولت الانطلاق من شيخان إلى قلمون بدمشق ليتعانقا برباط الوحدة⁽³⁾:

يَا شَامُ مِنْ كَرَكِ الرَّجَالِ قَصِيدَتِي تُهْدِي إِلَيْكَ وَبِالْوَفَاءِ أَدِينُ
وَعَلَى ذُرَى شِيحَانَ أَرْسُمُ بَسْمَةً تَنْدَى وَفِيهَا الْحُبُّ يَا قَلْمُونُ

وأشبع وأصل المبيضين شيخان قصائد ليو فيها حقها عليه؛ وكشف عن وطنية صادقة، وارتباط روحي قوي، فترجمت لفظة (نشيدك، وغنيت) هذا الارتباط والولاء فاستحال أغنية تُبقي المكان خالداً⁽⁴⁾:

مَا نَفْعُ عَيْشِكَ أَنْ تَحْيَا بِلَا وَطَنٍ يَحْلُو نَشِيدَكَ إِنْ غَنَيْتَ بِالْوَطَنِ
أَشْبَعْتَ شِيحَانَ الْأَشْمِ قِصَائِدًا وَبَدِيعَ قَوْلِكَ جَابَ الشَّامَ وَالْيَمَنُ

(1) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 14-15.

(2) انظر: ثويني (علي)، المكان والعمارة، ص 72.

(3) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

(4) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 481-485.

وأما حامد المبيضين، فقد نسب أولاده لشيخان؛ ليعمق الانتماء لها، وامتنحت لفظة (أشعاري) المرتبطة مع السياق انتهائية الكركي وأولاده إلى شيخان التي كان لها تاريخ عريق، كما صعدت لفظة (أشعاري) عند الشمس؛ لتتسق معها في شيوع الدّفء والضوء والحب للمكان، ثم تجيء لفظة (أغنيتي) في قوله (جعلت الأرض أغنيتي) لتمنح المكان استمرارية وخلوداً⁽¹⁾:

أَيَا	شِيحَانَ	أَوْلَادِي	سَتَحْرُسُ	كَهْفَ	مِيْلَادِي
لَأَقْرَأَ	حُلُو	أَشْعَارِي	عَنْ	الْعُزْلَانَ	وَالْوَادِي
عَشَقْتُ	الشَّمْسَ	فِي دَارِي	هَآ	رَدَدْتُ	أَشْعَارِي
جَعَلْتُ	الْأَرْضَ	أُغْنِيَتِي	وَزَادِي	يَوْمَ	أَسْفَارِي

4. عي، وعراق الأمير

إن المكان الوجداني أكثر ارتباطاً بالأعماق الإنسانية، وهذا ما يُعرف بالبعد النفسي للمكان⁽²⁾ ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيجابي في نفس الحال فيه⁽³⁾، والمكان الوجداني هو - في الواقع - تجسيد رمزي لمشاعر معينة يتوخى الكاتب إبرازها؛ فلا يُظهرها بشكل مباشر، وإنما ينتقي لها الصور المكانية الملائمة لها لتكون رموزاً لتلك المشاعر، والحالات النفسية الوجدانية⁽⁴⁾، فقد خصّ صيام المواجهة مسقط رأسه (العراق) بقصيدة مستقلة أسماها (هذي العراق) أعقدق عليها حبه وانتمائه (لها في القلب منزلة)، وهو يصف مواطن الجمال فيها (جميلات مراعها)⁽⁵⁾:

(1) المبيضين (حامد)، السراج، ص 42-43.

(2) انظر: كريم (أحمد)، جدلية الرّمز والواقع، دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص 102.

(3) انظر: الضبع (مصطفى)، استراتيجية المكان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018م، ص: 109.

(4) انظر: كريم (أحمد)، جدلية الرّمز والواقع، دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص 103.

(5) المواجهة (صيام)، ديوان مخطوط.

هَذِي الْعِرَاقُ جَمِيْلَاتٌ مَرَابِعُهَا
يَا صَاحِبَ إِنْ لَهَا فِي الْقَلْبِ مَنَزَلَةٌ
لَا الشَّامُ تَعْدِلُهَا عِنْدِي وَلَا عَدَنُ
تَاللَّهِ مَا نَقَصَتْ مِنْ حَظِّهَا الْمُدُنُ
عِرَاقُ يَا بَلَدِي مِنْ تَرْبِهَا أَنْبَعَتْ
رِيحُ الشَّهَادَةِ لَمَّا أَهْلَهَا ظَعَنُوا

وأما منطقة (عي) فقد تمتعت بالخضرة والتاريخ العريق، لما شهدته هذه المنطقة من أحداث تاريخية مهمة، وخاصة في ثورة الكرك، ولما قام بها من نهضة علمية كما ذكرنا سابقاً، وقف خالد الختاتنة محباً ومتبهاً ومفتخراً بها، وساهمت لفظة (قصيدة، قصائدي) في نصه بإبراز هذا الحب والانتفاء، وتوزيع شحنات الحب والوطنية على المكان وإخصابه فظهرت عي جراً ذلك ساحرة الجمال بطبيعتها الخلابه وخاصة منظر الشروق والغروب فيها (فيها غروب الشمس والاشراق)، كما أشار إلى شجرة الميسه التي اشتهرت بها المنطقة، كما ساهمت لفظة (قصيدة) في قول الشاعر (حملت الضاد فيك قصيدة) في إبراز هوية المكان وإضاءته علمياً وفكرياً (يا موطن العلماء)، وساندها لفظة (غنت، وقصائدي) لتبرز مظاهر العلم كالمدراس (1):

مَا مِثْلُهَا عِي الْحَبِيْبَةُ سَاحِرٌ
يَا مَوْطِنَ الْعُلَمَاءِ قَدْ مَلَأُوا الْمَدَى
فِيهَا غُرُوبُ الشَّمْسِ وَالْإِشْرَاقُ
هَلْ يَا تُرَى يَوْمًا هُنَا يَتَلَقَّوْا
يَا عِي فَابْنِكَ مِثْلَ مَيْسِكَ خَالِدٌ
أَنَا مَنْ حَمَلْتُ الضَّادَ فِيكَ قَصِيْدَةً
غَنَّتْ مَدَارِسُهَا إِلَيَّ قَصَائِدِي
وَالْحَيُّ وَالسَّاحَاتُ وَالْأُسُوقُ
وَالزَّمَانُ لِمِثْلِهَا يَشْتَاقُ

لعبت المفردة الشعرية في النص السابق دوراً مهماً في إبراز أهمية المكان وحفاظه على الهوية العربية، وحفاظ أبنائه ومنهم الشاعر على لغة الضاد (أنا من حملت الضاد فيك قصيدة)، فالحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد، والصور، والمناظر،

(1) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 153-158.

والدلالات والرموز⁽¹⁾، وأما من الناحية الفنيّة فأنجزت اللغة الاستعارية للفظة (القصيدة، وقصيدي) مهمتها في السياق الشعري، وهي تتعاطق مع باقي المكونات النصّية، فالخطاب الشعري في الواقع إنما هو خطاب مزدوج ينهض في أدائه على كلا المستويين التعبيري والمضموني في الآن ذاته⁽²⁾. وتتيه منطقة (عويّ) جمالاً عند عبد الجليل المطارنة مما جعلها تتفوق على المرأة الحسنة (فعويّ حسنة، وهي عذريّة العشق) ولكنها صاحبة أصل ووفاء لأبنائها (بنت الوفاء لكل الأهل عاشقة)، وجاءت لفظة (ألحاناً، تشدو) تضيء عذوبة على المكان، وتجعل منه ملهماً للشاعر، فالقيمة الجماليّة للمجاز وخصوصيته الأسلوبية تكمن في الأثر الدلالي المحصل من البحث في وجوه المعنى الأكثر تحفيزاً للنشاط المتلقي في التّقبّل والتأويل⁽³⁾:

فَعُوِّيْ هَذِي تَاهَتْ بِكُمْ فَرَحًا	حَسَنَاءُ مِنْ ثَغْرَهَا تُعْطِيكَ أَلْحَانًا
عُذْرِيَّةُ الْعَشْقِ مُدُّ بَانَتْ مَفَاتِنُهَا	إِنْ تَغْشَاهَا ظَامِنًا رَدَّتَكَ رِيَانًا
بُنْتُ الْوَفَاءِ لِكُلِّ الْأَهْلِ عَاشِقَةٌ	تَغْفُو عَلَى الْجُرْحِ كَمْ تَجْتَرُّ أَحْزَانًا
فِي صَمْتِهَا لُغَةٌ غَرَاءٌ بَاسِقَةٌ	تَشْدُو بِهِ الْحَالَ إِسْرَارًا وَإِعْلَانًا

د. الكرك عالية وسامية.

إن خطاب التّسامي والرّفعة هو من سيطر على شعراء الكرك، وهم يخاطبون المكان (الكرك) متوشحاً بالحب، فما زال في اللغة الدّارجة عند الكركيين من أراد الذهاب إلى الكرك قادماً من ضواحيها يقول (أريد أن أطلع على الكرك) وهذا المعنى انسحب على الشعراء الكركيين الذين آثروا دلالة الصّعود لتليق بالكرك وأهلها، فإبراهيم الميضيّين

(1) انظر: طالب (أحمد)، السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع403، 2004م، ص50.

(2) انظر: فضل (صلاح)، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م، ص18.

(3) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص69-70.

يؤثر لغة العلو المكاني والدلالي فيشيعها في نصه (على جبل عالي، تساموا إلى أعلى الذرى والمناصب، وعرفوا بالأدب العالي وأسمى المواهب)⁽¹⁾:

عَلَى جَبَلِ عَالِي الذَّرَى وَالْجَوَانِبِ تُحِيطُ بِهَا الْوُدَيَانِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
وَأَبْنَاؤُهَا مِنْ كُلِّ جَيْلٍ وَحِقْبَةٍ تَسَامُوا إِلَى أَعْلَى الذَّرَى وَالْمَنَاصِبِ
لَهُمْ هَمٌّ مَشْهُودَةٌ مُسْتَبِينَةٌ تُبَوِّؤُهُمْ بِالْفِعْلِ أَعْلَى الْمَنَاصِبِ
وَقَدْ عُرِفُوا بِالْعِلْمِ وَالْفَهْمِ وَالْحِجَى وَبِالْأَدَبِ الْعَالِيِ وَأَسْمَى الْمَوَاهِبِ

واتخذ شعراء الكرك من العلو عنواناً لهم ولدواوينهم، فالعنوان يشبه (الثريا التي تحتل بعداً مكانياً يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص)⁽²⁾، ويبدو العنوان أكثر بروزاً وإظهاراً للنص لأنه (يمنح الشيء وجوده الحقيقي)⁽³⁾، فنجد عبد الجليل المطارنة يسم ديوانه بـ (الصعود إلى البحر الميت)، وكذلك حكمت النوايسة يسمه بـ (الصعود إلى مؤتة)، وهذا الصعود يأتي بفعل التضحيات، فالصعود إلى مؤتة يمكن (أن يكون اطلالة تشف عن رغبة تقترن بالارتقاء والسّم، تضارع القداسة، إلا أن الصعود أيضاً لا يخلو من معاناة وألم، يناضر الموت الذي يتصل بالمكان الذي يحتفظ بأسماء الشهداء، بدلالة اللغة التي تشير عند تخفيف الهمز كما يتلفظ بها أهل مؤتة إلى الموت... ليتحول العنوان في المقاربة التأويلية إلى رحلة ملتبسة بين الحياة والموت)⁽⁴⁾:

وَمُؤْتَةٌ حُلْمٌ أَفْتِشُ عَنْهُ بِمُؤْتَةٍ لَكِنَّ مُؤْتَةَ مَوْتٍ وَمَمَوْتٍ

ومن جهة أخرى لو تأملنا لفظة الصعود لوجدنا تواؤماً بين النص بصورته الكامنة،

(1) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين حياته وشعره، ص 103-104.

(2) الكبيسي (طراد)، كتاب المنزلات، منزلة الحدائث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م، ج 1، ص 163.

(3) الكركي (خالد)، لا غالب إلا الله، المؤسسة العربية، بيروت، 2003م، ص 60.

(4) نشوان (حسين)، قراءة في الخطاب الشعري لحكمت النوايسة، ص 36. والنوايسة (حكمت)، الصعود إلى

مؤتة، ص 2-7.

والعنوان، فالشاعر يبحث عن مخرج لهذه الأمة المغلوب على أمرها فاختار الصعود، ومما لا شك فيه أن تجربة مؤتة كانت رؤية ثاقبة من لدن الرسول ﷺ ومؤتة عنده نموذج سطره هذا المكان البعيد عن مكة، وعن حركة الحياة الجديدة، فأحدثت هيبه في نفوس الدّول، وأظهرت طاقة كامنة من التّضحيات لأجل الفكرة رسمها بدمه جعفر ابن الأربعين عاماً، والشاعر دفع الأمة إلى الصّعود إلى هذا النّصر العظيم سياسياً وعسكرياً، خاصة إذا علمنا أن الصّعود لغة تعني (ارتقى مشرفاً) ومؤتة مشرفة والصّعود مصدر يدل على حدث غير مقيد بزمن ثم دفع الأمر أكثر ليجعله صعوداً (إلى) ولم يجعله (على) لأن القصد لدى الشّاعر ذهب إلى المكانة المعنويّة في التّغيير والانفراج أي إلى انتهاء غاية لا إلى المكان المادي مؤتة بحد ذاتها⁽¹⁾. ورافقت لفظة (تغني) عملية الصّعود والارتقاء في نص النّواسة، فنجدها تتواشج مع الفعل (صاعد) في غالبيّة النّصوص سواء عن طريق تكرار المفردة أو بدلالاتها (الطير، والسّماء أزمنة دراميّة) متنامية، تتماهى فيها صورة الذات مع الموضوع ليكون الصّعود ليس رحلة إلى المكان، وإنما ارتحال المكان إلى الذات⁽²⁾:

صَاعِدٌ نَحْوَ وَجْهِكَ صَاعِدٌ نَحْوَ مَائِكَ يَا غَيْمَةٌ
الطَّيْرُ تُغْنِي مَعِيَ لِلْحَيَاةِ السَّمَاءُ سَتَعْرِفُ أَيَقْوَنَةَ الْخِصْبِ

... إن المكان هو مكان ثقافي، أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس، وينظمها لا عبر توظيفها المادي المعيشي وحسب، بل عبر إدخالها في نظام اللغة... التي تحمل الأشياء في الوقت ذاته دلالات إيجابية أو سلبية⁽³⁾، ولعل منشئ هذا الارتقاء هو تبادل المكان والأشخاص الأدوار في الاستعلاء الأخلاقي والتاريخي والإنساني، واحتملت المفردة

(1) انظر: السّعودي (محمد)، الصّعود إلى مؤتة لحكمت النّواسة، مجلة الكرك، الكرك مدينة الثقافة، ع9+10، ج2، 2009م، ص67.

(2) انظر: نشوان (حسين)، قراءة في الخطاب الشّعري لحكمت النّواسة، مجلة الكرك، ع1، 2009م، ص36. النّواسة، الصّعود إلى مؤتة، ص35.

(3) انظر: قاسم (سيزا)، وآخرون، جماليات المكان، ص6

الشعرية (ومضة، شذا) عند محمد ضمرة دلالة اللغة المتعالية، وهي تسير بأودية النصّ الشعري، كما تعالقت المفردة الشعرية (الكلام) مع عنوان ديوان الشاعر (أعالي الكلام)، ووصف في قصيدته (عباءة الكرك) الكرك أنها (دليل الصاعدين)، وأنها تقف على قباب الغيوم (سمراء واقفة على قباب الغيوم)، إن هذه الفوقية تليق بالمكان الذي ارتقى بأهله وبذاته أن يكون محلقاً⁽¹⁾:

مُرْتَدِيًّا عَلَى رُمُحِ الْجَنُوبِ عَبَاءَةٌ يَا أُوي إِلَيْهَا الظِّلُّ.. فَبِهَا شَذَا الْآيَامِ
 سَمْرَاءَ وَاقِفَةً... عَلَى قِبَابِ الْغُيُومِ يَا غَيْمَهَا الْمَسُوجِ... مِثْلَ سُقُوفِهَا
 وَقُلْ: السَّلَامُ عَلَيْكُمْ يَا «كَرْك» الْأُبَاة... وَيَا دَلِيلَ الصَّاعِدِينَ

ويتضح مما سبق أن الإحساس بالمكان هو ظاهرة نفسية واجتماعية تظهر بشكل منفصل للذات، وتدرك بالخبرة، وتعتمد على حكم الإنسان على تلك الظاهرة، والإحساس بالمكان يظهر من خلال الناس الذي يهب هوية المكان، وإظهار الخصائص المكانية في البيئة التي تعطي الإحساس بالجمال، والصحة⁽²⁾.

التّمظهر الرابع: المفردة الشعرية والجيش والملك.

«أنا شاعر، وهو مجرد إمبراطور» أوفيد

يُعد شعر المديح ركناً أساسياً من أركان القصيدة الشعرية، وقد أجمع النقاد على أن الشعر وُضِعَ على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق⁽³⁾، ومنذ العصر الجاهلي ارتبط الشعر بالسلطة والسياسة، وكان الدافع لهذا الارتباط هو التّكسب من الملوك والقادة، والخوف من بطشهم، وسطوتهم، وحبهم،

(1) ضمرة (محمد)، أعالي الكلام، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2005م، ص 91.

(2) Plase , Art, and Self, 2004, University of Virginia Press, Santa Fe, NM ,in association With Columbia College

(3) انظر: المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ص 273.

والتعلق الشديد بهم، وأيضاً الترويج لسياستهم، وبالتالي عَظَمَ دور الشعر، وصار جزءاً لا يتجزأ من أدوات الحكم والسياسة⁽¹⁾، وهذا الدور المهم للشاعر جعل خليفة مثل عبد الملك بن مروان يستقبل شاعراً مثل الأخطل في مجلسه، ولحيته ترفض من الخمر⁽²⁾.

وهاجم النقاد الشاعر المتكسب؛ لأن تكسبه يُنقصه من الحسب والنسب فالشعر (إذا جعل مكسباً لم يترك للشاعر حساباً، وإذا كان لغير مكسب حَسُنَ في الصفات والنسب)⁽³⁾، ويذكر الرّازي أن الشعراء المتكسبين تنحط رتبهم الشعريّة (وتضرعوا وتملقوا، فانحطت رتبهم، واستهان بهم الناس... خلطوا الباطل بالحق، وشابوا الكذب بالصدق، فقالوا في الممدوح فوق ما كان فيه، وقرظوه بما ليس له أهل)⁽⁴⁾. وظل المدح الصادق في الحاكم من أفضل المدح؛ لأنه بعيد عن التملق والمنافقة، فزهير بن أبي سلمى حظي بمكانة عند النقاد والحكام لابتعاده عن التكسب بالشعر، ولم يُعرف (باجتداء من يمدحه)⁽⁵⁾، وقال فيه عمر بن الخطاب رضي الله عنه (كان لا يُعاظَل بين الكلام، ولا يَتَّبَع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه)⁽⁶⁾.

إن احترام السّلطة الحاكمة هو مقوم من مقومات استعادة الهوية العربيّة، وكيف إذا كان من يمثل السّلطة العليا سليل العائلة الهاشميّة، فما تأسس الأردن إلا بالهاشميين، ولا ازداد رفعة وأماناً إلا بهم؛ لذلك نجد القصيدة تجود في مدح القادة الهاشميين، ولا نجد

(1) انظر: عبد الرّحيم (رائد)، ظاهرة التكسب بالشعر وتجلياتها في النّقد العربي القديم، مجلة جامعة الأزهر بغزة، م 12، ع 1، 2010م، ص 422.

(2) انظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 44.

(3) الكلاعي (محمد)، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه، تحقيق: محمد الدّاية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 2، 1985م، ص 46.

(4) الرّازي (أحمد)، الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية، تحقيق: حسين الهمداني، القاهرة، 1956م، ج 1، ص 95.

(5) انظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 81.

(6) انظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 107.

شعراء الكرك يمتدحون الهاشميين تكسباً أو طمعاً في مغنم، وإنما امتدحوهم حباً وتعلقاً بهم، ولأنهم أهلٌ للمدح، فتغنّى شعراء الكرك في نصوصهم الوطنية بالقيادة والقائد، وبينوا دور القيادة الهاشمية في رفع مكانة الأردن ونهضته، كما أبرز الشعراء جذور القيادة الهاشمية المرتدة إلى الإرث التاريخي والإسلامي العربي حيث النبي ﷺ، وقد طال مدحهم ما سنه النقاد القدامى من فضائل المدح التي تليق بالحاكم، التي حددها قدامة بقوله (فلمدح الملوك معان) (1)، ومنها العقل، والشجاعة والعدل والعفة (2)، ولا يعني المدح غيرها مخالفة للعرف فلكل زمان معايير، وحتى ابن رشيقي حاول إضافة فضائل عرضية وجسمية كالجمال والأبهة وبسطة الخلق، وسعة الدنيا، وكثرة العشيرة (3). ولا بد للشاعر أن يحسن اختيار ألفاظه ودلالاتها في الشعر الموجه للملك، ويأخذ بوصية أبي تمام للبحثري (وإذا أخذت في مدح سيّد ذي أباد، فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وابن معالمة، وشرف مقامه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول منها) (4)، أضاءت المفردة الشعرية عند شعراء الكرك معاني المدح والفخار بالقائد الأردني، والجيش اللذين يحصنان الأردن، ويذودان عنه ليضل في تساميه وتقدمه، كما رازت المفردة الشعرية منسوب الولاء والطاعة، والعاطفة الجياشة عند شعراء الكرك تجاه الملك والجيش، فهطلت المفردة الشعرية (قصائدي، أشدو، الشعرا) عند إبراهيم المبيضين بوابل من الحب والعرفان للملك المؤسس عبد الله رحمه الله، وكان الشاعر صديقه، ومن شعراء بلاطه، فقصدت مفردة (الشعر) إلى الإشادة بمآثر الملك المؤسس، وأعماله في نهضة الأردن بعهدته (بأمجادكم أشدو وأنشي قصائدي)، كما كانت هذه الجهود سبباً في وجود لفظة الشعر (فجهدكم المشهود يوحى لي الشعرا) (5):

-
- (1) انظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 106-110.
(2) انظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 96، وانظر: العسكري، الصناعتين، ص 98.
(3) انظر: ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص 135.
(4) انظر: ابن رشيقي، العمدة، ج 2، ص 114.
(5) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين، حياته وشعره، ص 118.

لَقَدْ شَادَ عَبْدُ اللَّهِ ذُو الْفَضْلِ صَرَحَهُ
هُوَ الْمَلِكُ الْمَفْضَالُ لِلَّهِ سَعِيَهُ
وَأَرْدُنُنَا الْمَحْجُوبُ نَالَ بَعْهَدِهِ
وَإِنْ حُسَيْنًا شِبْلُهُ وَحَفِيدُهُ
بَأَمْجَادِكُمْ أَشْدُو وَأَنْشِي قَصَائِدِي
فَجَاءَ مَنِيعًا يَحْسِمُ الْبَغْيَ وَالشَّرَا
فَلَوْلَاهُ لَمْ تَطْهَرْ كَفَافِينَا حُمْرَا
أَمَانِيهِ الْمُثَلَّى وَنَهَضْتِهِ الْكُبْرَى
لِمُعِي عَلَانَا سَاهِرًا يَرْقُبُ الْفَجْرَا
فَجَهْدُكُمْ الْمَشْهُودُ يُوحِي لِي الشُّعْرَا

جاءت الصورة الفنيّة في النّصّ السابق بلغة يسيرة، وهذا دأب المبيضين الذي يكشف عن أسلوبية في الشعر، فهو يسعى لإبراز الفكرة بمجازية محدودة، بعيدة عن التّكلف، وتظهر عاطفته صادقة، وألفاظه واضحة الدلالة، لأنّ دوافع التجربة في داخل الشاعر هي التي تختاره، وتعتمده، وتطمئن إليه، بعد أن تكون قد غاصت في أكوام هائلة من الألفاظ⁽¹⁾، ومما يلاحظ على لغة النّصّ أنها تميل إلى الخطابة، والإثارة والحفول بقوة الألفاظ وإيقاعها، وهذه من سمات الشعر الوطني؛ لأنه يخاطب العواطف أكثر من العقل؛ ولأن مهمته في الدّرجة الأولى هي الإثارة والدّفع⁽²⁾.

إن لكل قائد هاشمي دور في مسيرة النّهضة الأردنيّة، وانعكس هذا الدور في الشعر الأردني وحضوره المتميز عند الشعراء، وحرص شعراء الكرك على إبراز هذا الحضور، فقد حضر جلالة الملك الراحل الحسين بن طلال كقائد للنصر، وخاصة في معركة الكرامة، وكمعلم وبانٍ لنهضة الأردن، ولذا لم يبالغ خالد الكركي حين قال في حقه (أيها المعلم: ما تزال هنا، وكيف يغيب الذين حضروا زمن الفتح، وأقاموا في زمن بني أمية، وبني العباس، وبني أيوب، وبني هاشم)⁽³⁾. ولما دأبت المفردة الشعرية على الحضور في كيان النصوص الشعرية الكركية، فلم تستيس من الحضور هنا، وامتطاء الدّوال الوطنيّة؛

(1) انظر: الرّباعي (عبد القادر)، الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، ص 241.

(2) انظر: قطامي (سمير)، الشعر في الأردن، ص 100.

(3) الكركي (خالد)، بغداد لا غالب الا الله، ص 81.

لتهبط في مضارب الحضرة الهاشمية، والوصول إلى المنجزات التي قام بها ملوك الأردن، فحضرت المفردة الشعرية (الشعر، الأشعار) في قصيدة (اليوم العظيم) لنجيب القسوس كاشفة دور جلالته ومساعيه لهضة الأردن، وتغنت بمآثره، فكبرت آمال الشعر؛ لأنها بحضرة قائد عظيم، وكبر حجم الطلب ليليق بالملوب، حتى شمل استرجاع فلسطين (لترد للوطن السليب كرامة⁽¹⁾):

أَبْدًا تَضَوَّعَ بِمَدْحِكَ الْأَشْعَارُ	وَيَجُودُ فِيكَ الْعُودُ وَالْمِزْمَارُ
شِعْرٌ يُطْرِزُهُ الضُّحَى بِرَوَائِعِ	وَتَصَوُّغُهُ الْأَنْدَاءُ وَالْأَزْهَارُ
هُوَ فِي مَدِيحِكَ نَفْحَةٌ عَلَوِيَّةٌ	وَتَرْفُهَا الْأَنْسَامُ وَالْأَطْيَارُ
نَظَرُوا إِلَيْكَ وَفِي عُيُونِهِمِ الرَّجَا	فَلَأَنْتَ أَنْتَ الْقَائِدُ الْمِغْوَارُ
لِتَرُدَّ لِلْوَطَنِ السَّلِيبِ كَرَامَةً	دَيْسَتْ وَجَلَلَهُ الرَّدَى وَالْعَارُ
فَتَدَأَفَعُوا مِنْ حَوْلِ عَرْشِكَ زُمْرَةً	حُبِّ الْحُسَيْنِ هَوَى لَهُمْ وَسِعَارُ
أَنْتَ الْمُرْجَى لِلْخَلَاصِ وَإِنَّمَا	تَفْنَى الْحَيَاةُ وَتَحُلْدُ الْآثَارُ

وتدخلت لفظة (الشعر، الأشعار) في النص السابق لترسم صور شعرية مبنية على الاستعارة، التي تعد حقلًا بانيًا لنسق الخطاب الشعري، (فالأشعار تضوع بمدح القائد)، و (الضحى يطرز الشعر في القائد) و (الأنداء والأزهار تضوع شعرا) فمتلقي هذا الخطاب الشعري يلفيه مبنياً على انزياحات بانية لبلاغته، وغير مستغن عن الاستعارة، ولكن هذه الاستعارات بسيطة في مجملها، ولم تخرج عن المعهود من الصور.

وأما جلاله الملك عبد الله الثاني ابن الحسين - حفظه الله - فكان له حضور مكثف عند الشعراء، فهو ابن القائد الراحل المحبوب جلاله الملك الحسين، وهو قائد عمل على نهضة الأردن، ونجح في قيادة الأزمات التي تعرض لها الأردن الحبيب، وحضرت المفردة

(1) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص 96-97.

الشعرية في فتح نوافذ وإشراقات وتجليات ترسم وتعدد مآثر القائد عبد الله ابن الحسين - حفظه الله - فبرزت لفظة (أبيات) التي ترمي بدالها الكنائي للقصيدة المؤلفة من أبيات الشعر في نص محمد القضاة⁽¹⁾ تنشد تعداد مآثر القائد عبد الله ابن الحسين - حفظه الله - وارتدادها إلى الإرث التاريخي والإسلامي العربي (يا آل بيت رسول الله أكرمكم)، كما امتدحت قيادته الهاشمية التي سارت بالأردن إلى الأعلى⁽²⁾:

خَطَّ الْيَرَاعُ بِأَبْيَاتٍ يُرِدُّهَا	قَلْبٌ وَيَذْكُرُهَا إِذَا خِيَمَ الْغَلَسُ
يَا آلَ بَيْتِ رَسُولِ اللَّهِ أَكْرَمَكُمْ	الْحَقُّ طُهْرًا فَلَا يُبْقِي بَكُمْ رَجْسُ
يَا ابْنَ الْحُسَيْنِ أَبَا الْحُسَيْنِ فَسِرْ بِنَا	مَنْ حَيْثُ شِئْتَ فَنَحْنُ الْجُنْدُ وَالْحَرَسُ
يَا سَيِّدِي قَدْ أَتَاكَ اللَّهُ مَنزَلَةً	فَوْقَ الثُّرَيَّا وَقَدْ دَانَتْ لَكَ الْبُهْسُ
أَنْتَ الضِّيَاءُ وَأَنْتَ الثُّورُ مُؤْتَلِفًا	لَوْلَا ضِيَاؤُكَ كَانَ الْغَالِبُ الدَّلْسُ
يَا شِبْلَ هَاشِمٍ مِنْكَ الْخَيْرُ تَعْدِقُهُ	كَفٌّ إِذَا يَمَّهَا التَّقْتِيرُ يَنْعَكِسُ
كَالغَيْثِ أَدْرَكَ قَفَارًا فَأَلْبَسَهَا	ثَوْبَ الْحَيَاةِ فَطَارَ النَّاعِقُ النَّحْسُ
وَمَنْ ذَا يُجَارِيكَ فِي عَفْوٍ وَفِي كَرَمٍ	فِيكَ السَّمَاةُ وَالْإِيثَارُ يَنْغَرَسُ
وَمَنْ يُبَارِيكَ فِي بَأْسٍ وَفِي جَلْدٍ	لَيْثٌ لَتَعْرِفَكَ الصَّمْصَامَةُ الْعَبْسُ
وَفِي فُؤَادِكَ عَطْفٌ لَا مَثِيلَ لَهُ	وَفِي نِزَالِكَ أَنْتَ الْعَارِمُ الْحَلْسُ
وَأَجْعَلْ دَلِيلَكَ قُرْآنًا بِهِ رَشْدٌ	وَهَدِي جِدَّكَ مِنْهُ الْخَيْرُ يُلْتَمَسُ

ومن الملاحظ على الشاعر في نصه السابق التزامه معايير ابن قدامة في مدح الحاكم - التي أشرت لها قبل قليل - وهي معايير رغم افتراق العصر لم يخن عليها الدهر، بل ظلت مؤتلفة، وانبعث معها صفات جديدة، ومن هذه الصفات: الدين، والعقل، والشجاعة

(1) ولد محمد القضاة في الكرك صدر له ديوان شعر نبطي بعنوان (الشادي في شعر البوادي). انظر: مجموعة

مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 397

(2) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 398 وما بعدها.

والعدل والعفة، وقد أضاف لها الشاعر صفة السّماحة والإيثار (فيك السّماحة والإيثار ينغرس)، وصفة العطف (وفي فؤادك عطف لا مثيل له) وقائد هذه صفاته يطمع كل إنسان أن يكون تحت رايته (فسر بنا من حيث شئت فنحن الجند والحرس). إن لفظة (أبيات) والدّالة على القصيدة قد منحت الشاعر مدخلاً ليلج إلى مدح جلاله الملك حين جاءت في مقدمة القصيدة، ومقدمة القصيدة تعد عتبة من عتبات النّصّ، وبما أنها كذلك، فمعنى ذلك أنها نشاط إنتاجي يرفض تهميش العناصر المكملّة للمتن النّصي والدّائرة عليه، والمفضية إليه (1)، ويبدو أن الشاعر أصاب مقاتل الكلام بافتتاحه واستهلاله بهذه المفردة (2). كما نجده يجعل لمفردته (القريض) قدم صدق في عتبة قصيدة أخرى بعنوان (ثاقب البصر) في مدح جلاله الملك عبد الله الثاني، حفظه الله، فكانت الإرهاص الذي بنى عليه النّصّ، وأدت وظيفة فارمكوئيّة له ومثلت علامة أسلوبيّة مائزة للعنوان (3):

هَاطَ الْقَرِيضُ وَعَذَبُ اللَّحْنِ مِنْ وَتَرِي لَسَيِّدٍ مِنْ ذُرَا الْأَشْرَافِ كَالْقَمَرِ
مِنِّي إِلَيْكَ مَلِيكَ الْعُرْبِ تَهْنِئَةً عَقْدًا نَظَّمْتُ مِنْ الْأَشْعَارِ كَالدَّرَرِ

تحصنت لفظة (القريض) في النّصّ السّابق بلغة استعاريّة تستكنه المعجمات عندما تدانت مع لفظة (هاظ) أي عظم، وبالتالي فعظم الشّعْر؛ لأنه يخاطب عظيماً «الملك»، وقصدت مفردة (الشّعْر) إلى خلود القائد حين نظمت عقداً للقائد (عقدا نظمت من الأشعار كالدرر)، ومن هنا فإن المفردة الشّعريّة جعلت النّصّ تطول قامته الدّواليّة كي يستطيع المتلقي لها طلباً، وآضت إلى تراكيب تجنح إلى التّعبير الاستعاري، الذي يشيّد واقع الخطاب الأدبي وبنية تصورات، وبلورة مفاهيمه، متجاوزة الإطار اللغوي إلى حقل

(1) انظر: الحلواني (عامر)، على عتباتها تبني النّصوص، دار نهى، صفاقس، تونس، ط 1، 2012م، ص 6.

(2) انظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 217.

(3) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 401-402.

تصوري معرفي⁽¹⁾. وأما جزء المصاروة فقد ترك راحلته في الكرك، وامتنطى القصيدة لتحمله إلى جلالة الملك عبد الله الثاني - حفظه الله - وذلك لأن القصيدة منقادة إلى الممدوح فلا الوزن ولا اللغة تعاند المسير، بل القصيدة ثرة وتدفق بالعطاء، واللفظ جديد يتناسب مع الممدوح يقول في قصيدته (أيها الساري)⁽²⁾:

وَجِئْتُ تَحْمِلُنِي إِلَيْكَ أَشْعَارِي	خَلَّفْتُ فِي كَرْكِ التَّارِيخِ رَاحِلَتِي
تُعَانِدُ السَّيْرَ فِي قَيْدِ أَشْبَارِ	لَا الْوِزْنَ يَمْنَعُنِي كَلًّا وَلَا لُغَتِي
وَاللَّفْظُ مُبْتَكَّرٌ مِنْ بَعْضِ أَفْكَارِي	قَصَائِدِي ثَرَّةٌ وَالْبَحْرُ مُلْتَهَبٌ
بَرًّا بِشَعْبِهِ دَوْمًا وَابْنَ أَبْرَارِ	أَبُو الْحُسَيْنِ أَبٌ لِكُلِّ مُفْتَقِرٍ
الْفِعْلُ مِنْكَ وَمَنِّي بَعْضُ أَشْعَارِي	إِنِّي نَوَيْتُ لِحَبْلِي أَنْ أَبَارِزَكُمْ
تُجَدِّدُنِي نَفْعًا فَفَرُّ يَا سَيِّدَ الدَّارِ	إِنِّي عَجِزْتُ فَلَا شِعْرِي وَلَا لُغَتِي

نحن أمام نص قائم على الاستعارة في لغته وتراكيبه (تحملني إليك أشعاري)، و(لا الوزن ولا اللغة تعاند السير) و (قصائدي ثرة) و (البحر العروضي ملتهب) و لفظ القصيدة مبتكر من بعض أفكاره (فجميع لغة النص مجازية، مارست فيه الاستعارة خرقها للغة الصفر، وتشكلت في الخطاب الشعري، وأتاحت الاستعارة لمفردة الشعر وأدواتها: القصائد، الأشعار، والوزن، واللغة، والبحر العروضي، واللفظ) انفتاحاً على الحقل الإجماعي، فساهمت هذه المكونات الشعرية في غزل مدحية للملك عبد الله - حفظه الله - وكانت عوامل مساعدة لإيصال المدح والعرفان إليه.

ومما يلاحظ أن المصاروة يركز على الوزن واللغة؛ لأنها من مقومات المفردة الشعرية، ويعتقد علماء الشعر أن الوزن والقافية مكونان يجسدان لحمه الشعر وسداه، وله خصوصية الوظيفة التي ينهض بها كل واحد منهما داخل النص الشعري العربي، ولا شك أن أول

(1) انظر: لمجادي (سورية)، دلالات الاستعارة في شعر أحمد عفيفي مطر، ص 22.

(2) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

ما يسترعي الانتباه في المعالجات التّقديّة العربيّة لموسيقى الشّعْر هو الوزن وذلك نظراً لحمولته، وسلطته التي تبني القول الشّعري وتنظمه على المستويين: الكمي والزّمني (1)، ونظراً لأهميّة الوزن عده ابن رشيق أنه أعظم أركان حد الشّعْر وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل عليها وجالب لها ضرورة (2)، ولا تقل الأفكار أهميّة عن الوزن والقافية في تشكل القصيدة الشّعريّة، فإنها يعزو الابتكار والتّجديد والمعنى الخاص لدى الشّاعر فاللفظ (مبتكر من بعض أفكاره)، فهو يتعالق مع بيت أبي تمام عندما مدح مالك التّغليبي، عندما رمز للقصيدة بـ (ابنة الفكر) ليدل على عذريتها وجدتها (3):

خُذْهَا ابْنَةَ الْفِكْرِ الْمُهْدَبِ فِي الدُّجَى وَاللَّيْلُ أَسْوَدُ رُقْعَةِ الْجِلْبَابِ

وكشفت لفظة (الحروف، البديع، الشّعْر) في قصيدة إبراهيم الصّرايرة عن مكانة جلاله الملك عبد الله الثاني - حفظه الله - في قلوب شعبه، فحبه بالفطرة لا بالاكتساب، وامتدحه الشّاعر شاكراً محباً لا متكسباً، ولا متزلفاً (ولئن مدحتك ما بغيت وجاهة)، فالممدوح شريف، ولا بد أن يُقدّم له معنى شريف، فهو ينتسب إلى آل هاشم (يا طلع هاشم)، ورأيه سديد (وسديد رأيك ترجمان ذوي النّهي)، وفطن وملاح كالصّقر (لماح خافية وقانص فكرة)، وصاحب فراسة (فعليك من وبل الجدود فراسة)، وابن الملوك، وسياسي بارع ومحنك (سستم مقاليد البلاد بحنكة)، شهيم وجسور، وصادق متفضل، وقاد الأردن إلى العلى فازدهى به، وأطاعه الشّعب وأحبوه، واستطاع الأردن شعباً وقيادة أن يتغلبوا على أكبر الصّعاب (4):

-
- (1) انظر: الطّايبي (أحمد)، نص القراءة لدى علماء الغرب الإسلامي، نموذج الأعلام الشّتمري، دار طوب بريس، الرّباط، المغرب، ط1، 2009م، ص45
- (2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعْر وآدابه، ص134.
- (3) انظر: الحموي (ابن حجة)، خزنة الأدب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987م، ج2، ص32.
- (4) الصرايرة (إبراهيم)، قصائد مستعجلة في بريد الحب، ص156.

مَا كَانَ حُبُّكَ فِي الْفُؤَادِ لِرَامَا
 وَلَيْنَ مَدْحُكَ مَا بَعَيْتُ وَجَاهَةً
 وَأَزِينَ فِيكَ مِنَ الْبَدِيعِ صُفُوفَهَا
 وَالشُّعْرُ مَهْمَا أَمَعَتْ طَعْنَاتُهُ
 يَا طَلَعَ هَاشِمٍ مِنْ أَصُولِ أُغْدَقَتْ
 وَسَدِيدُ رَأْيِكَ تُرْجَمَانُ ذَوِي النَّهْيِ
 سُسْتُمُ مَقَالِيدَ الْبِلَادِ بِحَنْكَةِ
 فَعَلَيْكَ مِنْ وَبْلِ الْجُدُودِ فِرَاسَةٌ
 لِمَا حَافِيَةٍ وَقَانِصِ فِكْرَةٍ
 وَبِكَ اَزْدَهَى الْأَرْدَنُّ أَجْمَلَ حَلَّةٍ
 بَلْ فَطْرَةٌ أَسْقَيْتَهَا إِكْرَامَا
 لَكِنْ لِأَرْجَحِ لِلْحُرُوفِ مَقَامَا
 فَكَذَلِكَ كُنْتَ لِلْفِظْهِنِ إِمَامَا
 فَلَأَنْتَ مِنْ أَوْحَى بِهِ الْإِقْدَامَا
 مَجْدًا فَطَوَّقَتْهَا الْكِرَامُ حَمَاهَا
 فَلَكُمْ أَقْضَى مِنَ الصَّوَابِ سِهَامَا
 بَاتَتْ لِمُرْتَعَشِ الْعُقُولِ ضَرَامَا
 تَرَكَتْ نَفُوسَ الْخَائِنِينَ رُخَامَا
 كَالصَّفْرِ أَطْرَقَ لَفْتَيْنِ وَحَامَا
 بَاهَيْتَ فِي أَعْرَاقِهَا الْآيَامَا

تركت لفظة (الحروف، البديع، الشعر) في النص السابق أثراً في الإنجاز النصي شكلاً ومضموناً، فأما المضمون فوشت بالجانب الاجتماعي للممدوح، وعن الوظيفة الاصلاحية، وعن الرسالة الخلقية والإنسانية في وقت واحد، وأما من الناحية الشكلية، فقد استعمل الشاعر اللغة الاستعارية للمفردة الشعرية فقد صار للحروف مقام عندما امتدح بها جلالة الملك (لكن لأرجح للحروف مقاما)، وصارت ألفاظ البديع التي من المجاز حقيقة عندما صيغت في مدح الملك (فكذلك كنت للفظهن إماما)، وصار الممدوح ملهماً للشعر، كما دعم السياق الشعري المفردة في التخلص من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية⁽¹⁾، فصارت المفردة تنتقل بين حقلها الدلالي وحقول أخرى بفعل السياق.

(1) انظر: فندريس (جوزيف)، اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، وآخر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950م، ص 43.

وأما الجيش الأردني، فقد تعرضت المفردة الشعرية في نصوص شعراء الكرك إلى أفراد مساحة حبّ واعتزاز وتقدير وفخر له، وأشارت إلى بسالته، وشجاعته، وخوضه المعارك، وخروجه منها مظفراً، ودوره في حماية الأردن، والذود عن رفعتة وشرفه، وهذا الجيش الذي ساهم الملوك الهاشميون ببنائه، وتقويته، ورعايته. فقد فاضت قريحة عبد الرزاق الجعافرة حباً وولاءً وافتخاراً حين شاهد استعراض الملك عبد الله الثاني - حفظه الله - لجيشه العظيم القوي (زحف المشاة)، و (المركبات بتنظيم على مهل) و (الطائرات بتشكيلاتها)، فأملى هذه المشاعر على مفرداته الشعرية (القوافي، وبحر الشعر، وعرائس الشعر)؛ لتمنحه وصوفاً لهذا المشهد الذي عجز القلم عن وصفه (فلم يجد قرطاس ولا قلم)، ولكن سرعان ما لبث قريحته وتلاطمت قوافيه غزيرة بالدوّال البكر (عرائس الشعر جودي يوم فرحتنا) لتفي هذه الحشود المتأهبة للموت حقها⁽¹⁾:

مَا لِلقَوَافِي وَبَحْرِ الشُّعْرِ يَلْتَطِمُ	هَاجَتْ فَلَمْ يَجِدْ قِرطَاسٌ وَلَا قَلَمٌ
هَبَطَتْ تَبَاعاً كَمَوْجِ البَحْرِ زَاخِرَةً	وَكُلَّ بَيْتٍ يُرْفَرُ فَوْقَهُ العَلَمُ
عَرَائِسُ الشُّعْرِ جُودِي يَوْمَ فَرَّحْتَنَا	فَالكُلِّ فِي وَصْفِهِ لِلسُّعْرِ يَحْتِكُمُ
فَاسْتَعْرَضَ الجَيْشَ لَبِي اليَوْمَ قَائِدُهُ	زَحَفُ المِشَاةِ كَجَيْشٍ حِينَ يَقْتَحِمُ
وَالْمَرْكَبَاتُ بِنَظْمٍ عَلَى مَهَلٍ	مِثْلَ القِلَاعِ وَفِي آلائِهَا نَعْمُ
وَالطَّائِرَاتُ بِتَشْكِيلَاتِهَا لَعِبَتْ	وَاسْمَعَتْ صَوْتَنَا مَنْ عِنْدَهُ صَمَمُ
سُسْتُمُ مَقَالِيدَ البِلَادِ بِحَنَكَةٍ	بَاتَتْ لِمُرْتَعَشِ العُقُولِ ضَرَامَا
فَعَلَيْكَ مِنْ وَبْلِ الجُدُودِ فِرَاسَةٌ	تَرَكَتْ نُفُوسَ الخَائِنِينَ رُخَامَا
لِمَاخٍ خَافِيَةٍ وَقَانِصِ فِكْرَةٍ	كَالصَّقْرِ أَطْرَقَ لَفْتَيْنِ وَحَامَا
وَبِكَ ازْدَهَى الأَرْدُنُّ أَجْمَلُ حَلَّةٍ	بَاهَيْتَ فِي أَعْرَاقِهَا الأَيَّامَا

(1) الجعافرة (عبد الرزاق)، خواطر وذكريات، ص 10

وعندما نثوب إلى النَّصِّ السَّابِقِ لتبيين انبناء مفردته الشَّعْرِيَّةِ مع السِّيَاقِ، نراها متلفعة بثوب الاستعارة (ما للقوافي وبحر الشعر يلتطم)، و (عرائس الشعر جودي يوم فرحتنا)؛ لأن الاستعارة معنيَّة أكثر من غيرها في إنتاج الدَّلالة الإيحاءية، سيِّما وأنها أكثر أنواع أساليب البيان التي تقوم عليها ركائز تكوين الصُّور، مع انتهاء اللفظة المستعارة لأصلها الحقيقي، فالشاعر في الاستعارة لا ينقل الكلمة عن معناها، وإنما يدعو معناها لمعنى كلمة أخرى على سبيل المبالغة في أداء المعنى بالمطابقة بين كلمتين لتثبت في ذهن المتلقي (1).

وردفأ على ما سبق، فقد بسطت المفردة الشَّعْرِيَّةِ سلطتها على النَّصِّ الشَّعْرِيِ الوطني عند شعراء الكرك عن طريق اللغة الاستعاريَّة؛ لأن اللغة الأولى - كما يرى جان باتيستانيكو - هي لغة استعاريَّة (2)، ويقرر نيتشه أن الوجود قائم على الاستعارة (3)، فعلى شفير هذا الملمح من الطَّرح نجد أن الاستعارة ليست أداة زيف وخداع على حد تعبير أفلاطون (4)، وإنما هي أداة للمعرفة، وآلية حجاجية تسهم في بنية أنساق النَّصِّ، ولها وظيفة جمالية تؤديها. كما تعدُّ أداة فعالة في فكِّ مغاليق الخطاب الشَّعْرِيِ.

(1) انظر: صمود (حمادي)، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره، منشورات كلية الآداب منوية، تونس، ط2، 1994م، ص582.

(2) انظر: تودوروف (تزفيتان)، مفهوم الأدب، تحقيق: منذر عياشي، النادي الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص66.

(3) انظر: ناصر (عمارة)، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمونيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، الجزائر، ط1، 2007م، ص86.

(4) انظر: ستيس (ولتر)، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص125.

التّمظهر الخامس : المفردة الشعريّة والغربة والحنين.

«الشّعور هو نوع من أنواع التّرجوع إلى البيت» بول سيلان

تُشكّل الغربة والاعتراب أحد أسباب البحث عن الوجود والهويّة، وهذه التّجربة خاضها الشعراء قديماً وحديثاً معبرين عن شعورهم بالفقد والإحساس بالاعتراب والنّأي، وربما كانت قضيّة الأطلال اللبنة الأولى لهذا النّوع من الغربة، لأنّ التّعلق بالوطن يعبر عنه بالتّعلق بالأهل والذكريات⁽¹⁾، فجاءت القصيدة باكّيّة من شدة اللوعة والشوق؛ وذلك لأنّ الاعتراب يقترب من الانسلاخ عن المجتمع، والعزلة أو الانعزال والعجز عن التّلاؤم، والإخفاق في التّكيف مع الأوضاع السّائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشّعور بالانتماء بل انعدام الشّعور بمغزى الحياة⁽²⁾.

وبسبب ما تؤدّيه الأرض من ضروب الإشباع، وترسيخ مشاعر الرّضا والاطمئنان؛ لتوفير الحماية والأمن طوال مراحل الحياة، من الطّفولة إلى الشّيخوخة، فإنّ المنظومة القيمية الاجتماعيّة تعمل فطرياً على تثبيت حب الوطن والولاء له كواجبات أساسيّة في عقيدة الفرد، وبعد ذلك القرب النّفسي الوجداني من بناء الوطن الشّامخ في النّفس، فالفرد يُعظّم الوطن ويقدسه ليغدو صورة ساطعة تمده بأسباب الحضور والوجود، لذا كان البعد عنه مدعاة للشّعور بالغربة⁽³⁾، ولا بدّ من الاعتراف أنّ تغيير الأحوال وتبدل القيم هو من بعث شكوى الشعراء من الغربة، وجعلهم يحنون لوطنهم، ويشعرون بمدى حاجتهم لهذا الوطن الذي تشكل وجودهم فيه، فالغريب عن الوطن يبدو مثل بقعة أرض منقولة بترابها ومائها وشجرها وطيرها من مكان إلى مكان آخر، بقعة منكمشة على جذورها وذكرياتها، بقعة تقدس نفسها، بهذا المعنى تفسر الغربة، لما في ذلك من شدة التّعلق به،

(1) انظر: الشلبي (عبيد)، دراسات في الأدب والفن، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، الدّوحة، قطر، 2018م، ص3.

(2) انظر: أبو زيد (أحمد)، الاعتراب، مجلة عالم الفكر، ع 1، م 10، 1979م، ص4.

(3) انظر: عيسوي (عبد الرّحمن)، دراسات سيكولوجية، دار المعارف، مصر، 1981م، ص55.

فالغريب ينقل مع غربته الأمكنة التي عايشها؛ ليروي في غربته ظمأ الشوق والحنين إلى وطنه المعشوق⁽¹⁾.

ونلمح ذلك في شعر الشعراء الذين ابتعدوا عن الكرك والأردن، واتجهوا إلى وطن آخر، وهؤلاء ظلت أعناقهم وأفئدتهم متصلة بالكرك، فنجدهم يطوعون مفردتهم الشعريّة؛ لتشكّل منظومة تعبر عن غربتهم، وحنينهم إلى الكرك، وامتد الأمر بهم أن يجعلوا عتبات قصائدهم تحمل دلالات الغربة، فنجد العناوين التالّية: (اغتراب، والهوى المعذب، وغيرها)، كما نجد شعراء الكرك لا يخاطبون الوطن بلون واحد، وإنما يتدرجون به من الجزء إلى الكل، وكل ذلك ينساق تحت مظلة الوطن، فالكرك، ومؤتة، وعمان، والأردن تترشح لتكون أماكن أسطوريّة ملهمة للشعر، وتشكّل وطن الشاعر لا تنفصل ولا تتجزأ، وكذلك الحال بالنسبة لبقية الأماكن في النّص التي لا تحمل دلالة في ذاتها، بل تتصل بحالة شعوريّة عامة تطغى على النّص كافة⁽²⁾، ويشكّل الحنين مظهرًا من مظاهر الوطنيّة، فعندما ابتعد طالب الفراية عن وطنه شعر بعمق الحنين، وبقسوة الغياب عن مسقط رأسه الكرك، فاستفرغ هذا الغياب قصائد يعتصرها الشوق يقول في قصيدته (صرح مؤتة) مخاطبًا إياها بـ (مؤتة الحب)⁽³⁾:

وَيَا مُؤتَةَ الْحُبِّ... غَابَتْ وُجُوهُ، وَجَاءَتْ وُجُوهُ.. وَأَرْكَبُ

مَوْجِ الْمَنَابِإِ إِلَيْكَ

وَأشْعَلُ لَيْلَ الْغِيَابِ قَصَائِدُ... وَأَعْلِنُ أَنِّي شَهِيدُ هَوَاكَ... فِيهَا

مُؤتَةَ الْحُبِّ

مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حَوْلًا... طَوَالَ سِمَانٍ طَوَاهَا الْغِيَابُ... أَتَيْتُ

شُغُوفًا... أَجْرُ الْقَوَائِفِ أَجْرُ الزَّمَانِ

(1) انظر: نيازي (صلاح)، الاغتراب والبطل القومي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 1999م، ص8-9.

(2) انظر: الزبيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربية الحديثة، ص103

(3) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص61، 62.

واستطاع الشّاعر في النّصّ السّابق أن يسيّج لفظة (القصائد، القوافي) برمزيّة عالية، لأن الرّمز ضرب من التّصوير يقوم على التّشابه بين شيئين ابتكرهما المبدع، أو استوحاهما من معطيات الواقع من حوله، غير أن الرّمز دائماً يكون مشبه به، والحدس وحده هو الأداة النّاقلة لفهمه واستكشافه، فهو يعتبر وجهاً مقنعاً من وجوه التّعبير بالصّورة⁽¹⁾، فالشّاعر يعبر عن حنينه برمزيّة شفافة (وأشعلُ ليل الغياب قصائد) فالقصائد رمزت إلى مقدار الشّحنات العاطفيّة، والشّعوريّة، والفكريّة⁽²⁾ التي حملها الشّاعر إلى مؤتة فاستجابت مفردة القصائد لهذه الرّمزيّة دون تعنت، وهذا يصنفها أنها من الكلمات القابلة للاستعمال المجازي، وذات قيمة موسيقيّة عالية⁽³⁾، ثم يحاول تكثيف الرّمزيّة لتكثف الدّلالة أكثر مع مفردة القوافي (أتيت شغوفاً... أجز القوافي)، والقوافي هنا ترمز للشعر المعبر عن حجم حب الشّاعر لمؤتة، ونجده يعرض عن ذكر الشعر ويستحضر القوافي ليجرّها، لأن ما يُجرّ هو أطراف الأثواب، والقوافي موقعها الأطراف من البيت الشعري، كما أن القافية هي من تُكمل البيت وتكتمل بها فكرة الشّاعر، وبالتالي يصح الحكم الذي يطلقه بنيس على القافية الإحيائيّة حيث يرى أن (ذاكرة القوافي في المتن التّقليدي لقاء درجات الإيقاع وهي تنتقل من أنا إلى أنا، من مكتمل إلى ناقص)⁽⁴⁾، فاستطاع الشّاعر بناء أواصر من العلاقات مع الكلمات التي تتمتع بقدرة عالية على إحداث ذبذبة في الذهن تنبه دلالات لا حصر لها.

إن الحنين إلى الأوطان طبيعة في النّفس البشريّة، وفي البدويّة خاصة، وهو منسجم مع

(1) انظر: الكيناني (إيمان)، بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، عمان، الأردن ط2001م، ص83

(2) انظر: كندي (محمد)، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص52.

(3) انظر: عيد (يوسف)، المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم التّظري والقسم التّطبيقي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994م، ص94.

(4) بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التّقليدية، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2014م، ص198.

طبيعة العربي الحساسة في بيئته الصحراوية الواسعة، لذلك كان الحنين غريزة في نفس العربي، وارتبط الحنين إلى الأوطان بكرامة الإنسان واعتزازه، وكانت الغربة عن الوطن همماً شديداً عانى منه الشاعر⁽¹⁾، وشعر بدون وطنه بالاغتراب، وربما نمثل على ذلك بأحمد الحشوش الذي شابهه ديك الجن فكلاهما خرج من الجنوب إلى سوريا، ولكن الحشوش عاد إليها ثانية، وحاول استثمار خروجه لإعادة الطوباوية لذاته، وهو المفكر الذي التحمت ذاته مع الوجود في نغمة فلسفية فيها مفارقة جميلة، لأن المفكر بدون مفارقة أشبه بعاشق عاطل عن الشعور، وحاولت المفردة الشعرية (الشعر، والكلام، وكلمات) أن تضع أحمالها ودالتها التي تبوح في الغربة في جوف النص الشعري وما رافقها من مشاعر الفقد في إطار من الشوق والوجع ومرارة الاغتراب⁽²⁾:

وَكُنْتُ تَرَكْتُ دِمَشْقَ قَدِيمًا... وَأَخْفَقْتُ فِي طَلَبِ الشَّوْقِ...
 وَيَمُرُّ عَلَى عَجَلٍ... يَسْتَنْفِزُ
 الْحَمَامَةَ حَتَّى تَوْمَّ دِمَشْقُ... تَفْتِشُ... عَنِّي، وَمَتَمَنِّحِنِي رِقَّةَ المَوْجِ...
 أَوْ كَلِمَاتٍ عَنِ الحَبِّ
 وَالْأَغْتَرَابِ اللُّجُوجِ الذي... يُنْزِفُ القَلْبَ شَيْئًا فَشَيْئًا...
 والمُدُنِ.. الفِصَامِ الذي... يَضْطَفِي بِهَجَةِ الرُّوحِ
 الكَلَامِ الجَلِيلِ.. أَمْ ظَلَّ شَيْءٌ مِنَ الشَّعْرِ يَسْتَنْهَضُ...
 الذِّكْرِيَّاتِ... التَّرَهَاتِ... وَعَمَانَ نَزْجِسَةً لَا تُطَالُ
 سَأَعْتَرِفُ الآنَ أَنَّ الحَمَامَةَ... أَصْغَرُ مِنْ غَيْمَةٍ فِي مُحِيطِ... الكَلَامِ

فاض النص السابق بذكريات تبعث على الحب والحنين للوطن، وما فتى (الشعر،

(1) انظر: الجبوري (يحيى)، الحنين والغربة في الشعر العربي، الحنين إلى الأوطان، عمان، دار مجدلاوي، ط1، 2008م، ص9.

(2) الحشوش (أحمد)، جمهرة الصمت، ص25.

والكلام، وكلمات) تعمل على الإحاطة بمشاعر الغربة عن طريق استنهاض تلك الذكريات الجميلة (أم ظل شيء من الشعر يستنهض الذكريات)، ولكنها أركست في إطفاء الشوق (والكلام الجليل، أصغر من غيمة في محيط الكلام)، فيظل شوق الشاعر في متربة ومسغبة إلى أن يلتقي بوطنه ويشبع هذا الشوق، فظاهرة الغربة في الشعر لا تتولد من الجزئيات والتفاصيل، وإن كانت تسهم في بلورتها، بل تتولد من علاقة التآزم القائمة بين الشاعر والكون المحيط به، فهي ترتبط دوماً بالغربة والحزن وتبعث في بعض الأحيان إلى التدمير والإحباط؛ لأنها تجسد الانهيار الذي يعجز الشاعر عن التحكم فيه أو ترميمه، وفي هذا ما يعطيها قيمة ودلالة ومغزى درجة الاحتذاء بها كغيرها من تجارب الأنبياء والرسل، الذين عانوا في سبيل تبليغ الدعوة ما عانوه، وإن ما يهم في ظاهرة الغربة هو حال الإنسان، والموقف الذي يتخذه تجاه الحوادث والخطوب التي تعترض سبيله، انطلاقاً من صورة القدر أو المجهول، الذي لا رادّ له⁽¹⁾. وفي نص آخر لأحمد الحشوش يعلن عن شعور الضياع الناجم عن نأيه عن وطنه وتقاليده، كما دخل في ضياعه قريضته الشعريّة (أنا شاعر ضائع في الضياع)⁽²⁾:

أنا شاعرٌ ضائعٌ في الضياع... أفشُّ في غُرْبتي
عَنْ وَطَنٍ... وَحِينَ أُمِّمْ نَظَمَ الْقَصِيدَةَ... تَسألُنِي بِامْتِعَاضٍ:
لِمَنْ؟

وعلى الرغم من أن المفردة الشعريّة (قصيدة) ذات شوكة وصوله في النصّ السابق، لكنها تعاني من أنها بضاعة مزجاة قذفت بها الغربة لمكان غير مكانها (حين أتمم نظم القصيدة، تسألني بامتعااض لمن؟) فلفظة (قصيدة) في النصّ لا حيلة لها مع مشاعر الضياع التي حملها الشاعر وهو يرتحل عن وطنه، فأعلنت معه عن هذا الضياع.

(1) دحماني (حمّة)، ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة ماجستير، جامعة متتوري، الجزائر، 2006م، ص26. والشلبي، دراسات في الأدب، ص2.

(2) الحشوش (أحمد)، جمهرة الصمت، ص17.

إن الرّسالة التي تترجم الغربة هي رسالة العبرات المنهمرة⁽¹⁾، والمشاعر الجياشة، ولعل عبد الجليل المطارنة أتى على رسالة الغربة حين لاذ بالحزن والتشاؤم في تعبيره عن غربته في بانكوك، وامتد هذا الشّحوب والذبول إلى قصائد الشّاعر (كيف صارت أغنياتي كلمات ذابلة)، حين أثقلتها الغربة، وصار شعره مرآة لمشاعره، فالشّاعر في عمله الإبداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدلّ عليه من تعبيرات، إنّه يستعمل الصّور ليعبر حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة، أو من أجل أن تنقل الدّلالة الحقة لما يجده الشّاعر⁽²⁾، واستعان الشّاعر بمشيرات زمانيّة تضمّر مقاصد ضمنيّة تحقق وظيفة حجاجيّة ذات غاية نفعيّة تؤكّد حجم التّغير الذي لازمه وهو تغير مكاني وزماني ساعد على إبراز هذا التّغير الفعل صارت، والفعل كان (كيف صارت، كان لي بالأمس)⁽³⁾:

كَيْفَ صَارَتْ أُمْسِيَّاتِي... وَرَقَاتِ شَاحِبَةٍ؟! ... كَيْفَ صَارَتْ
أُغْنِيَّاتِي... كَلِمَاتِ ذَابِلَةٍ؟
وَحَيَاتِي كَيْفَ أَضَحْتُ... هَمَّهَاتِ عَابِرَةٍ؟... لَسْتُ أَدْرِي!..
كَانَ لِي بِالْأَمْسِ وَجْهُ يُشْتَهِنِي... وَعُيُونُ سَاهِرَةٍ
وَمَسَاءٍ يُحْتَوِينِي... وَمَسَاءٍ شَاعِرَةٍ... كَيْفَ صَارَتْ مَحْضَ
ذِكْرِي... وَعُهُودًا غَابِرَةً... لَسْتُ أَدْرِي

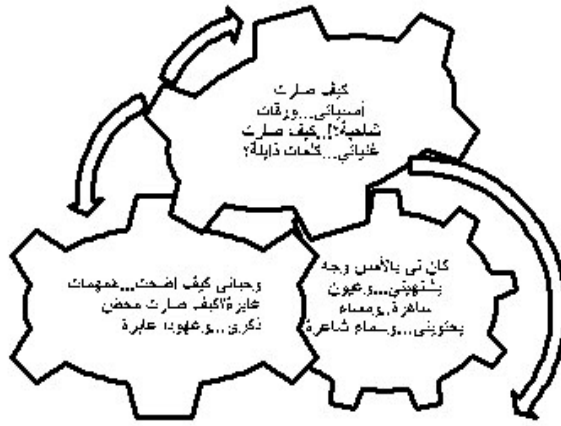
ويشيع الاستفهام في الخطاب السّابق المصدر بـ (كيف) لتبيين الكيفيّة التي كان عليها الشّاعر قبل الغربة (كان لي بالأمس وجه يشتهيني، وعيون ساهرة، ومساء يحتويني، ومساء شاعرة)، وحاله بعد الغربة (كيف صارت أمسياتي ورقات شاحبة؟، كيف صارت أغنياتي كلمات ذابلة؟ وحياتي كيف أضحت همهمات عابرة؟)، فقد ساعد الاستفهام الشّاعر بناء صورة تراكميّة تجمعيّة لمحسوسات منها ما هو بصري، ومنها ما هو سمعي، أو لمسي

(1) انظر: الشلبي (عبيد)، دراسات في الأدب والفن، ص 10.

(2) انظر: ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 1981، م 2، ص 217.

(3) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص 33.

لتمظهرات غربته التي اخترقت نفسه، فجاءت الصّورة متكاملة الحواس، فاصطبغت الصّورة الشعريّة بأساس موقف الشّاعر من الوجود، هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشّاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة... وهكذا سيطرت الرّؤية الدّاخلية للشاعر على صورته الشعريّة، فجعلها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الدّاخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجيّة⁽¹⁾، ويجيب الشّاعر على الأسئلة الكثيرة بـ (لست أدري) وتشي هذه الإجابة بالحيرة والمكابرة، ليحافظ على اعتداده بنفسه. ونجده يؤسس صورة حسية قائمة على المقارنة بين ما كان عليه وما أصبح فيه، فجعل ذاته محوراً تدور حوله وجوه تشبيهية كثيرة تعمدت هذه التشبيهات التوسيع في الصّورة التي لم تنمّ فيها الدّلالة وعُبر عن المدلول التجريدي بالدّال الحسي⁽²⁾.



ورسم نزيه القسوس في قصيدة (الهوى المعذب) أعباء الغربة التي تنوء بها نفسه المغتربة، فأطلق صرخة الارتياح من النّأي والانقطاع عن الوطن والأهل، وطال هذا الهلع

(1) انظر: الورقي (سعيد)، لغة الشّعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1979م، ص165.
(2) جرادات (رائد)، بنية الصورة الفنية في النّص الشعري الحديث (الحر): مجلة جامعة دمشق، ع «2+1»، م 29، 2013م، ص565.

مفردته الشعريّة (الحروف، وقوافيها، وأشعارها) فأضناها ألماً (سأنسجها هذي الحروف فتكويني قوافيها)، وحملها وزراً حين ألقى عليها حمل غربته (أقتات من ظمأي) (1):

لَمْ أَعْتَقِدْ أَنَّنِي يَوْمًا، سَأَنْسِجُهَا هَذِي الْحُرُوفُ فَتَكْوِينِي قَوَافِيهَا
أَقْتَاتُ مِنْ ظَمَائِي مِنْ حُرْقَةِ الْأَلَمِ أَجْتَرُّ حَاضِرَ أَيَّامِي وَمَاضِيهَا
كَمْ كُنْتُ أَكْتُبُ أَشْعَارِي فَتَقْرَأُهَا أَرَوِي الْغَرَامَ لَهَا أَشْكُو أَنَا جِيهَا

فتحت دالة المفردات الشعريّة في النّصّ السّابق على مكانز اللغة الاستعارية التي متحت من التّشخيص والتّجسيد (سأنسجها هذي الحروف فتكويني قوافيها، تقرأ أشعاري)؛ لتردد الدّوال التي تشير إلى أعباء الغربة الجسديّة والنّفسيّة، فيحصحص المعنى جلياً، فقد كان بإمكان الشّاعر الاستعاضة عن مفردة القصيدة بكلمات أخرى، ولكن انسحاب الألفاظ نفسه، واصطفافها هو ما يحقق الطّبيعة العلائقيّة للنصّ الكلاسيكي (2)، ولكن الشّاعر بارع في توظيف مفردته الشعريّة المكتنزة للدلالة، المتفقة مع التّجربة الشعوريّة.

وظّف الشّاعر المغترب كلمات مفعمة بمعاني الغربة، ومليئة بالحزن والأسى، ونار الفراق التي عكست نفسيته؛ لأنه فارق مسقط رأسه، ونأى عن المكان الذي أمضى فيه طفولته (3)، فقد حاولت هدى الرواشدة تحمّل مفردتها الشعريّة (الشعر، وقصائدي، وحروف) فيوض الحنين، وألقت بها في بئر النّصّ الشعري، فتخرج ممتلئة الدّلاء (والشعر يشهد كم حروفا قد نسجت، تزينت وتعطرت بشذاك كل قصائدي)، فعملت على تسييق الدّال، فالحرف الذي يعدُّ أحد مكونات القصيدة نسج وتعطر، وأفاض بعطره على لفظة (القصائد والشعر)، إن الغربة أحاطت بها وكبلتها بالشّوق فحقق فؤادها وجداً، كان

(1) القسوس (نزيه)، أغنيات للحب والوطن، ص 100-101.

(2) انظر: بارت (رولان)، درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980م، ص 61.

(3) انظر: طنوس (وهيب)، الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثّاني عشر الميلادي، ص 285.

كفياً بأن يلقي بها في مرابع الوطن⁽¹⁾:

أَيَا عَمَانَ... مَا خَفَقَ الْفَوْأُذُ وَمَا عَرَفْتُ كَمِثْلِ عِشْقِكَ، فِي دَمِي،
وَالشَّعْرُ يَشْهَدُ كَمْ حُرُوفًا... قَدْ نَسَجْتُ
تَزَيَّنْتُ،... وَتَعَطَّرْتُ... بِشَذَاكِ كُلِّ قِصَائِدِي،... وَالْوَجْدُ مِنِّي
لَمْ يَمَلْ إِلَّا إِلَيْكَ

لم تكن عمان كمكان - في النص السابق - إلا رمزاً يحمل اتساعاً ليشمل الأردن كله من شماله إلى جنوبه، فعمان بناء رمزي في التمثيل الذهني الذي يطابق المدلول الشائع للكلمة المستعملة، وإن كان الرمز في تحديده خاضعاً للمسبق من المعارف، فإن ارتباطه بالمجال الذهني يمنح رحابة في تأويله، ويتيح حرية تغاير دلالاته، حسب اختلاف الثقافات، وتنوع الأسيقة⁽²⁾، إن المعالم الأثرية في كل وطن هي أساس الفخر والاعتزاز، وهي الهوية التي يحملها المواطن، وينبض قلبه حباً لها، وتتخذ هدى الرواشدة من الغياب باعثاً في استحضار مزايا وجماليات الوطن الذي استفزها الاغتراب عنه، فاتكأت على المفردة الشعرية (حروفها، والشعر، وقصيدتي) في رسم معالم غربتها التي جبلت من وجد الحنين، ولواعج الأنين، ولكنها جلي بالحب والولاء والانتماء الوطني⁽³⁾:

حِينَ الْمَغِيبِ أَتَى، فَكَمْ نَوَّرَتْ فِي سِفْرِ الْغِيَابِ... قِصَائِدِي... إِذْ
أَشْرَقَتْ مِنْ ثَغْرِكَ الْفَتَانَ كُلَّ حُرُوفِهَا،
وَنَثَرْتَهَا... أَيَقَطَّتْ سِحْرَ الشَّعْرِ فِي أَعْمَاقِنَا.. فَشَدَى لِفَضْلِكَ
وَأَنْتَشَى،... فَسَكَبْتُ فِي ثَغْرِ الصَّبَاحِ،
قِصِيدَتِي، فَرَوَيْتَهَا،... وَذَرَفْتُ فِي كَفِّ اللَّيَالِي دَمْعَةً...
فَأَسْتَيْقَظْتُ كُلَّ الْحَكَايَا الْغَافِيَاتِ،...

(1) الرواشدة (هدى)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: لمجادي (سورية)، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر، ص 131.

(3) الرواشدة (هدى)، ديوان مخطوط.

عَلَى جُفُونِ اللَّيْلِ... كَمْ غَنَى لَهَا قَمَرٌ.. أَنَا شَيْدَ الْهُوَى،... عَمَانُ الهُوَى

إن مفردات الشعر تخاتل الدلالة في النصّ السابق؛ لتصل إلى التّواحي التّفسيّة المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها، ولكنها شحنت ألفاظ السّياق الشعري بمدلولات شعوريّة خاصة مع إثراء المصطلح الشعري، ويكأنها تشي بقوتها في الكشف عمّا تعانیه الشّاعرة من أثر الغربة والتّأني، وما تشعر به من وجد وشوق للوطن، وإن المكان هو كل شيء، إذ يعجز الزّمن عن تسريع الذاكرة، وأنه مكان الألفة⁽¹⁾، كما إن للمكان أثراً عميقاً على كل مناحي الحياة، وله حضور كثيف في التّفنّس الإنسانيّة، حيث مع المكان يقع الإنسان في ظل استشعار العواطف الذّاتيّة في تعامله معه، يتحسس ويدرك معاني الألم واللذة، وكذا الأمان والخوف، وما ينتج عن هاته المشاعر من أحاسيس متضاربة داخلية، مما يجعل التّفنّس الإنسانيّة مليئة بعوامل المكان بشكل يصعب استقصاؤه⁽²⁾، وعبر مخلص العمارين عن هذه المشاعر عندما جاء العيد، ولم يجتمع بأهله، وشعر بغيبوبة عاطفيّة ودينيّة وتواصلية، فغمره ذلك إحساساً بالفقد (ليس لي في غربتي سوى أعينكم)، فتوسل بلفظة (النّشيد)؛ لتبعث نسائم الفرح والنّشوة للمكان الأليف، وتصنع من المكان المغترب فيه الشّاعر مكاناً معادياً⁽³⁾، كما أجمت لفظة (النّشيد) المكان (الوطن) وجعلته مشتعلاً بشواظ الشّوق، ومارج الحنين (ونار الشّوق في قلبي تقيد)، وساهم في ذلك الخيال المرتبط بالذاكرة، فالمكائبة في الأدب هي الصّورة الفنيّة التي تذكرنا بذكرات ماضية⁽⁴⁾ (أعيش على نعمة الذكريات)⁽⁵⁾:

(1) انظر باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بغداد، 1980م ص39.

(2) انظر: لكبير (أحمد)، العناصر المكانية والتأثيرات المشهدية في الرواية المغاربية، ص2-3.

(3) لحمداني (حميد)، بنية النصّ السّردى السّردى، من منظور التّفنّد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 2000م، ص 61.

(4) انظر: باشلار (غاستون)، جماليات المكان، 1984م، ص6.

(5) العمارين (مخلص)، السّندباد المؤابي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2009م، ص33-35.

أَهْدِي كَمَا يَدْعُونَ لَيْلَةَ عِيدٍ كَيْفَ وَمَوْطِنُ الْأَهْلِ عَنَا بَعِيدٌ
مَا كَانَ أَحْسَنَهَا جَمْعَةً حَيْثُ نَشَدُوا فَكَانَ يَحْلُو النَّشِيدُ
لَيْسَ لِي فِي غُرْبَتِي سِوَى أَعْيُنِكُمْ تَقُولُ بِأَنَّهُ عِيدٌ
أَعِيشُ عَلَى نِعْمَةِ الذِّكْرِيَّاتِ وَنَارُ الشُّوقِ فِي قَلْبِي تَقِيدُ
حَبِيبَتِي حَبِيبَاتِي وَأَهْلِي سَنَشَدُوا فَكَمْ سَيَحْلُو النَّشِيدُ

إن لفظة (النشيد) أنشبت أصفارها بالنصّ السابق، وصنعت بديناميتها شعورين: شعور الفقد والحزن من الأهل والاجتماع بهم والغناء الجماعي (جمعة حيث نشدو فكان يحلو النشيد)، فنهل هذا الشعور من واقع الغربة ذكريات تبعث الألم والحزن والفقد، وشعور التفاؤل الذي اصطنعه الشاعر وهو تسويق النشيد حال عودته (سنشدو فكم سيحلو النشيد) لتسلية نفسه واستبداله بالشعور الأول. وبالتالي تفوقت لفظة (النشيد) في استبدال المشاعر. وحين سيطر الحنين إلى الوطن على سلمان القضاة (حين التبت للمطر، وحنين الطير للشجر)، فعلى الرغم من رعونة المجاز في الصورة إلا أنها كشفت عن مشاعر قويّة جعلت هذا الحنين شعراً يردده (وأنت الحرف في شفتي)، وكأن الشاعر يريد من وراء ذلك غاية أخرى من الصورة، وهي خلق مقولة، أو التسامي عليها، أو خلق عالم خيالي ثان بديل منها⁽¹⁾، فكلما صحت نفس الشاعر على فكرة البتر النفسي عن الوطن، وأغطشت عليه الغربة فراح يصنع وطنه في وطن آخر، ويمارس فيه الكركيّة بكل ما تحمل من تراث، فيصنع أكلته المشهورة بالمنسف (فجئت بمنسف دسم)، وعندما تلح عليه الذكريات يغازلها، ويقطف منها (أجمل الصور) ومن هذه الصور صوت تهجد أمه، وطقوسها اليوميّة (صنع الشاي والقهوة)⁽²⁾:

(1) انظر: ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، ص 138

(2) القضاة، (سلمان)، ديوان هل تزهو الكلمات، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، 1987م، ص 21-26

أَحْنُ	إِلَيْكَ	يَا	وَطَنِي	حَيْنَ	النَّبْتِ	لِلْمَطْرِ
أَحْنُ	لِظَلِّكَ	الْحَانِي	حَيْنَ	الطَّيْرِ	لِلشَّجَرِ	
وَأَنْتَ	الْحَرْفُ	فِي	شَفْتِي	وَأَنْتَ	اللَّحْنُ	فِي
وَلَمَّا	هَبَّ	كَانُونُ	بِجَيْشِ	الثَّلْجِ	وَالْمَطْرِ	
كَرَرْتُ	عَلَيْهِ	مِنْ	شَوْقِي	بِجَيْشِ	يَرْمِي	بِالشَّرْرِ
فَجَعْتُ	بِمَنْسَفٍ	دَسِمٍ	يُعَزِّزُ	دَفْوَهُ	خَطَرِي	
وَرُحْتُ	أَغَاظُ	الذُّكْرَى	وَطَفْتُ	بِأَجْمَلِ	الصُّورِ	
فَهَذَا	صَوْتُ	وَالِدَتِي	يُنَاجِي	هَدَاةَ	السَّحَرِ	
تَجِيءُ	بِشَايِنَا	صُبْحًا	وَتَصْنَعُ	قَهْوَةَ	السَّمْرِ	

وعندما ابتعد طالب الفراية عن مسقط رأسه (الكرك)، ونازعه الولاء والحنين ركنَ إلى المشاعر الحاملة لكل ما رافق الغربة من قهر وألم، وربما أمن بمقولة ويليام بلاك (ملعونة الضغوط، مباركة الانفراجات)⁽¹⁾، ولكنه أوقد جذوة الحب لوطنه، وصحيح أن لفظة (انشد) انتبذت مكاناً قصياً في النصِّ حيث جاءت في نهاية النصِّ، ولكنها اشتملت على مركز الثقل الدلالي الذي وجه النصِّ، والتدرج في بناء الخطاب، فبعد أن فرغت من الحديث عن مشاعر الغربة، وجهت الخطاب الشعري نحو البيان الحكيم التأملي الذي يقتضي الابتعاد عن الغربة؛ لأنها مذؤومة مدحورة بالنسبة له، ويحضُّ على البقاء في الوطن (عد يا غريب الدار يكفي غربة، بنس الحياة بأن تعيش بغربة، بنس الحياة بأن تعيش مشرداً بين الأماكن) ويبدو أن الشاعر شديد الارتباط ببيئته، فقد قيل لأعرابي: ما الغبطة؟ قال:

(1) مانغويل (البيروت)، في غابة المرأة، دراسات عن الكلمات والعالم، ترجمه: سلمان حرفوش، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 2006م، ص46.

الكفاية ولزوم الأوطان، والجلوس مع الإخوان، وقيل: فما الذل؟ قال: التَّنقل في البلدان والتَّنجي عن الأوطان⁽¹⁾، يقول الفراية⁽²⁾:

هَذِي الْفِيَّافِي وَالْقِفَارُ تُسَيِّمُنِي	فِي غُرْبَتِي مِنْ قَهْرَهَا آلَامَا
يَا جَنَّةَ الْأَرْضَيْنِ مَا عَنْ خَاطِرِي	غَادَرْتُ تُرْبِكَ طَائِعًا مِقْدَامَا
بُسَسَ الْحَيَاةُ بِأَنْ تَعِيشَ بَغْرِيَّةً	مِنْ غَيْرِ أَهْلِ مُفْرَدًا مِقْدَامَا
عُدْ يَا غَرِيبَ الدَّارِ يَكْفِي غُرْبَةَ	مِنْ صَامٍ أَفْطَرَ، وَارْعَوَى مَنْ هَامَا
وَاحْمِلْ جِرَاحَكَ فِي حَقِيَّةِ عَاشِقٍ	وَاحْكَمْ عَلَى زَمَنِ الْجَفَا إِعْدَامَا
وَأَنْشُدْ بِمَوْتَةٍ إِنْ رَجَعْتَ وَبِالْكِرْكَ	وَبَسْهَلٍ إِرْبِدٍ وَالْحَسَا أَنْغَامَا
وَوَرِحْتُ أَغَاظُ الذُّكْرَى	وَوَطُفْتُ بِأَجْمَلِ الصُّورِ
فَهَذَا صَوْتُ وَالدِّي	يُنَاجِي هِدَاةَ السَّحْرِ
تَجِيءُ بِشَايِنَا صُبْحًا	وَتَصْنَعُ قَهْوَةَ السَّمْرِ

إن المتأمل في المفردة الشعريّة (انشد) المتصلة بجملتها السياقيّة (وانشد بمؤتة إن رجعت وبالكرك وبسهل إربد والحسا أنغاما) يلحظ أنها السلك الواصل بين أجزاء النصّ، وتسيطر على الخطاب، فكلما زادت مشاعر القهر والألم من الغربة قابلها الحل (انشد بمؤتة أنغاما)، كما أن لفظة (انشد) أكدت عرى الوصل الدلالي، والروافد المرجعيّة حين أحالتنا على عنوان ديوان طالب الفراية (لحن الخلود) فهو ما فتى يذكر الغناء والتشيد في معظم نصوصه؛ ليخلد الوطن بهذا التشيد.

وردفًا على ما سبق، فالوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء، وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريًا بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره، فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تمثل فيها خواصه الطبيعيّة، والبشريّة، وتعميق وعيه الفطري

(1) الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحنين إلى الأوطان، دار الرائد العربي، ط2، 1982م، ص38-39.

(2) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص66 - 67

به يعد نموذجاً لصناعة المثال والتعلق به، وهي صناعة شعريّة في صميمها حيث يوسع الإنسان عند ممارستها أن يرى ذاته، وينشد أحلامه، ويشكل انتباهه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعريّة، وقد كان الشعراء أكثر تشبهاً بالوطن، وأملاً في المستقبل في ذاكرة الأجيال⁽¹⁾.

ثانياً: المفردة الشعريّة والرفض الواقع المأزوم.

«الشعر هو تصفيّة حساب مع الواقع» لويس غارثيا مونتيرو

إن مفهوم الرّفْض⁽²⁾ في التراث الإنساني يتحدد معناه اللغوي الموصول في «لسان العرب» بمعنى التّرك للشيء⁽³⁾، والمتصل في المنظور الفلسفي الوجودي بحالة من الوعي قد تقترن بفعل تمرد في الحياة أو في الفنّ والإبداع⁽⁴⁾ أمّا المتصل في المنظور النفسي، فيأتي كأسلوب دفاعي لا يتخذ الصّدمة كردة فعل للواقع، كما يرى باشلار (ليست فلسفة الرّفْض مذهباً سلبياً من الوجهة النّفسانيّة، وهي لا تؤدّي في مواجهة الطّبيعة إلى مذهب عدمي)⁽⁵⁾.

والرّفْض يحتاج إلى شخصيّة واعية لتقوده، وإلى حالة من التّمرد تقول [لا]، كما تحتاج

(1) فضل (صلاح)، تحولات الشعريّة العربيّة، دار الآداب، لبنان، ط1، 2002م، ص55.

(2) هذه المقدمة مقتطعة من بحثي. انظر: السّميرات (ساح)، جدلية الرّفْض وتجليات الأمل والانبعاث، في «مَرثِيّة طُلَيْطَلَة»، مقبول للنشر في مجلة المنارة للبحوث والدّراسات، جامعة أَل البيت، المفرق، الأردن، بتاريخ 2009/9/23م.

(3) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (رفض).

(4) انظر: باشلار (غاستون)، فلسفة الرّفْض مبحث في العقل العلمي الجديد، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، دار الحدائث، بيروت، 1985م، ص5.

(5) انظر: لابلاش (جان)، بونتاليس (ج.ب)، معجم مصطلحات التحليل النّفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية، 1985م، ص262 وما بعدها. والشايب (لطفي)، مسألة الرّفْض في الثقافة العربيّة. تاريخ النشر: 2012/2/14. alchourouk.com، تاريخ الاسترجاع: 2020/12/25م.

إلى - على حد تعبير البير كامو - ثائر إذا ما رفض ألا يتراجع⁽¹⁾. وقد يتبادر إلى الذهن أن الرّفْض هو التّمرد والخروج عن نظام معين⁽²⁾، هذا الرّفْض يحاول طرح معيار جديد لحياة جديدة كما يقول أدونيس: (الرّفْض، بحد ذاته، عنصر هدم، لكن ما من ثورة جذريّة، أو حضارة تأتي، دون أن يتقدمها الرّفْض ويمهد لها، كالرّعد الذي يسبق المطر... فإذا نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورنا المظلم والزائف، لا يعني أننا نتخلّى عنها، بل يعني أننا نتخطّى هذا الحضور إلى حضور لائق غني)⁽³⁾.

بات الإنسان يفتقر إلى كل تعالٍ، وما عاد في استطاعته الوصول إلى ما هو أساسي، هذا الوصف للواقع المعاش الذي نجده عند هيدغر، إنما هو نتيجة حتميّة لهيمنة وسيطرة الفوضى، والظلم على عالم الإنسان مسار الانحطاط أو لنقل السقوط البطيء في حضن الحداثة، ففي القول الشعري يمتلك الإنسان القدرة على التّخلص من قبضة هذا الواقع المشوه بفعل تغيير الأحوال، وتبدل القيم، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة، إلى الوجود الأصيل، ووحده الشّاعر يمنح إمكانيّة العودة إلى جوار الأصل⁽⁴⁾. ويباهي الشعراء بأنهم الأدق إحساساً تجاه الحياة والواقع، وأن بإمكانهم استيعاب الطّواهر والأشياء، والتّعبير عنها بوعي كلي شمولي، ويفخرون دوماً بأنهم يستظلون بديوان العرب، لذا نجدهم يندرون أنفسهم لإحياء الوعي، وتطهير الكون والذات، وظلت الطّبقات الاجتماعيّة ترى في الشّعر سلاحها الأمين في التّعبير عن وجدانها وفي فضح نقائص الفاسدين⁽⁵⁾. وقد سئل محمود درويش: هل تكتبُ لكي تغيرِ الواقع؟ فردّ قائلاً: في البداية لا أكتبُ شعراً لأغيرِ الواقع، ولكن الواقعَ أرغمني على الكتابة من شدة ما أذلني، ويبدو أن الشّعر

(1) انظر: كامو (البير)، الإنسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، ط1، مطبعة الكرم، لبنان، 1963م، ص2733.

(2) انظر: الحناشي (يوسف)، الرّفْض ومعانيه في شعر المتنبي، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1984م، ص5.

(3) أدونيس: زمن الشّعر، ص161.

(4) انظر: محمد (كرد)، الشّعر والوجود عند هيدجر، ص8-9.

(5) انظر: جميعان (محمد سلام)، غيم وتراب، مكاشفات في الشّعر الأردني الحديث، دار ورد الأردنية، ط1،

كما قال غارثيا (تصفيّة حساب مع الواقع) فالقصائدُ ترفضُ هذا الواقعَ كأسلوبٍ دفاعي، وتتخطاهُ إلى حضورٍ لائقٍ غني.

وقد شارك شعراء الكرك الشعراء رفضهم الواقع بكل ما يحمل من ويلات، وانقلاب في القيم والأخلاق، وفقد لكل معايير الطوباوية، الذي تولد عنه حالة من الحنق الاجتماعي، أو الضجر السياسي الأليم، وعبر شعراء الكرك بدلالة المفردة الشعرية عن هذا الوضع، فقد استنزف الواقع طاقة القصيدة، وزاد من رفض الشعراء له، وقد شرح حكمت النوايسة الواقع بكل ما يحمل من تناقض، ورفض البنى السلبية المهزومة المهيمنة على المجتمع، وهذا الرفض مفهوم قيمى؛ لأنه ردة فعل يصاحبه مرجعية ثقافية وأيدولوجية⁽¹⁾:

يَا هَذَا الشُّعْرُ اسْكُرْ وَانْكُرْ... مَا دَارَ بِجَوْفِكَ مِنْ أَفْدَاحِ الْمُنْكَرِ...
فَالْمُنْكَرُ مُنْكَرٌ... غَازِلٌ،

نَافِقٌ... سَمَسِرٌ، بَايِعٌ... طَارِحٌ، جَامِعٌ... وَاسْرُقُ، وَامْرُقُ...
وَاعْدِرْ، وَاهْرَبْ.. وَافَتْ مَا شِئْتَ لِمَنْ شِئْتَ
وَنَكَّرْ، عَرَفْ.. سَوِّدْ، قَوِّدْ... وَارْضِعْ وَارْضِعْ... وَاشْبِعْ وَاشْبِعْ
وَاقْبِضْ وَارْشِ... وَامْدَحْ مَنْ شِئْتَ مِنَ الْأَعْدَاءِ وَلَكِنْ؟...
لَكِنْ لَا تَسْكُرْ

ساعد نظام البدايات للمفردة الشعرية (الشعر) في النص السابق على إيجاد نظام انقلابي للمعايير حمل هذا الانقلاب منظومة من الأفعال جاءت تترى اضطلعت بحملها لفظة (الشعر) (اسكر، وانكر، غازل، نافق، سمسر، بايع، طارح، جامع، واسرق، وامرق، واعدر، واهرب، وافت ما شئت لمن شئت، ونكر، عرف، سويد، قويد، وارضع وارضع، واشبع واشبع، واقبض وارش)، خوطبت لفظة (الشعر) بالنداء (يا هذا الشعر اسكر وانكر...) ثم أمرت من قبل الذات الشاعرة لتشكل ذاتاً أخرى انبعثت بالاستعارة،

(1) النوايسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجية، ص 48-49.

فلعبت الاستعارة من خلال تشكيلها في الخطاب الشعري دوراً يوازي - من حيث أهميته - ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم، وممارسة تجربته، وإن نسقنا التصوري يلعب دوراً مركزياً في تحديد حقائقنا اليومية وأن الاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا، وهذا ما يجعل من الاستعارات حقلاً عرفانياً تتنازع أبعاد مختلفة: بيولوجية، ونفسية، وحسية، وأنطولوجية تنظم الفكر الإنساني، وتوضح آلياته التصورية ووظائفه المعرفية⁽¹⁾. وإن لفظة (الشعر) كذلك فاضت بحملها هاتيك التناقضات التي تشوه المجتمع حين يتعاطاها، وتجعله متخلفاً عن التقدم، ورجعياً يرتد عن التحضر، ويعود إلى نمط سلوكي يتنافى مع الوضع الحضاري، فصارت مهمة الشاعر كما يذكر أرسطو ليست رواية ما وقع فعلاً، بل ما يمكن أن يقع، على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية (الضرورة)⁽²⁾.

إن حجم استعارة الهدم أو (الخرق والتجاوز) التي قادها النوايسة تكاد تسيطر على النص، وتفرض سلطتها على مفردة الشعر (يا هذا الشعر)، جعلها حمالة لفيض من رؤاه في رفض هذا الواقع، وقول [لا] لهذا الحضور المشوه، ومحاولة استرداد السيادة القيمية، والسعي وراء إيجاد إنسان واع يتجاوز هذه الخروقات في القيم والعادات الاجتماعية (وامدح من شئت من الأعداء ولكن، لكن لا تسكر) فموطن الدلالة يكمن في (لكن لا تسكر) فهذا موجه للإنسان، فالاستعارة - كما يقول هيدجر - تفهم بمعناها المجازي لا بمعناها الحقيقي، والسياق الكمي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي⁽³⁾.

(1) نقلاً عن الحلواني (عامر)، المنوال المنهجي والرّهان العرفاني، الاستعارة التصورية، مطبعة التسفير، صفاقس، تونس، ط1، 2009م، ص53-54.

(2) انظر: أرسطو: فن الشعر، ص115.

(3) انظر: هيجل (جورج)، الفن الرمزي الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: طريبيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص152.

كما يشير توالي الاستعارات في النصّ السابق إلى الدلالة على الرّفص والتمرد والتّجاوز، وضرورة التّغيير والإصلاح، التي جعلت الخطاب الشعري ينزع إلى الأخذ بإجرائيّة تمنحه الانعطاف عن المعايير التّصنيفيّة التي تحيله إلى مسلكه الإجناسي، وتتيح له مكنة الانفتاح على المواطن المتعددة التي تهباً له التّهجين البنائي عبر الاستعارة⁽¹⁾، فقد أوما الشّاعر إلى مكامن التّجاوز بالهدم والرّفص، وبالتالي جنح إلى التّغيير، وبقاء الإنسان في كامل وعيه متنبهاً (لكن لا تسكر).

لم يتوقع شعراء الكرك على حاله، وإنما امتدّ همهم الوطني والقومي إلى ما يجري حولهم للإنسان العربي من حروب ودماء، وغياب الحقّ، فوظّفوا مفرداتهم الشعريّة لتعبّر عن هذا الوضع ورفضه والتمرد عليه، وبالتالي حملت لغتهم إرثاً كبيراً من دلالات القمع والظّيم والقهر، نتيجة تنامي الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة إلى الأسوأ، التي لا تحفظ حقاً للإنسان، ولا تقيم ديناً، ولا تقدر وطناً، فهم يشيرون إلى أن الوطنيّة والقوميّة أفرغت من محتواها التاريخي النّضالي، وعلى الرّغم من أن الوطنيّة والقوميّة استعارت ثوب النّزعة التّقديميّة إلا أنها ظلت أسيرة احتكار مجموعة من المنتفعين، وظلت بالتّالي عاجزة عن تلبية مطامع مجتمع بائس⁽²⁾.

ونرى سالم البديرات يكثر من حضور مفرداته الشعريّة (القصاصد، الشّعر، الحروف، العروض، الأبيات)؛ ليوح بالمضمّر المختبئ خلف تلك المفردات، ويربط بين حقيقتها ومجازها، كما يمكننا أن نطلق على عملية انتقال الشّاعر من وضع إلى آخر بطقوس العبور⁽³⁾، فالشّاعر عابر تقهقر عنه واقع المثاليّة إلى واقع تغيرت فيه المنظومة الأخلاقيّة،

(1) انظر: لمجادي (سورية)، دلالات الاستعارة في شعر أحمد عفيفي مطر، ص 135

(2) انظر: علي (إبراهيم)، الجمالية الوطنية والهوية الأدبية، قراءة في مرجعيات الأدب الوطني الجزائري، مجلة إضافات، ع 25، 2014م، ص 15.

(3) طقوس العبور يعني انتقال شخص أو مجموعة من الأشخاص من مكانة اجتماعية إلى مكانة اجتماعية أخرى، وتتم عند كل نقطة تغيير فيها المكانة كالولادة والزّواج والموت وتمر بثلاث مراحل، الفراق، والهامشية، والاندماج في المجتمع. انظر: ستيتكيفتش (سوزان)، القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية التّمودجية، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، دار الفكر، دمشق، ج 1، م 1985، 60م، ص 59

والثقافية والاجتماعية (هذا زمان الذل، هذا زمان اللاحياء، ما عاد قيس أو يمن) (1):

هَذَا زَمَانُ الذُّلِّ... هَذَا زَمَانُ اللّاحِيَاءِ... إِذْ يَشْرَبُ الْآهَاتُ...

شَرِيَانِ الْقِصَائِدِ مُرْغَمًا...

سَيَكُونُ وَزْنُ الشُّعْرِ لِحْنِ الْبِغَاءِ... مَا عَادَ قَيْسٌ أَوْ يَمَنُ... حَتَّى

الْحُرُوفِ تَغَيَّرَتْ... وَتَهَجَّتْ

وَاسْتَنْسَخَتْ صُورَ الْخِيَانَةِ كُلِّهَا... مَاذَا تَقُولُ الشَّمْسُ لِلْفَجْرِ

الْجَدِيدِ... مَا لَوْنُ بَنْطَالِ الْقِصَائِدِ

إِذْ تَرُقُّصُ الْأَبْيَاتِ فِي مَدْحِ الْعَبِيدِ... مَا مَعْنَى ثُرَثُرَةِ الْبِلَاغَةِ

كُلِّهَا... إِنْ لَمْ تَكُنْ ثُوبَ الْحُرُوفِ رِمَاحَ

وَتَرَى الْقِصَائِدَ بِالْعُرُوضِ عَرُوسَهُ... وَتَرَى الرَّصَاصَ كَمَا

الْكُؤُوسِ.. وَالْغَانِيَاتِ مَعَ الْكُؤُوسِ أَجِيرَةَ

وثمة مظهرات لطقوس العبور للمفردة الشعرية في النص السابق، كانت انعكاساً للأوضاع الطافحة بالظلم والاضطهاد، حيث كانت القصائد تبعث الأمل والتفاؤل وتغزل للنصر والعطاء ولكنها انقطعت عن طقسها لآخر (يشرب الآهات شريان القصائد مرغماً) وبعد عناية الشعر بالتجديد والتعبير بحرية صار (وزن الشعر لحن البيغاء)، وبعد أن كانت لغة الشعر وحروفه عربية الرؤى (تغيرت وتهجنت) وبعد أن كان للقصائد دور نصالي صارت القصائد (بالعروض عروسه)، ومن الملاحظ أن العابر (الشاعر، أو مفردته الشعرية) يعيش خارج مجتمعه، ويعيش مرحلة (بين بين) أو بعبارة أفصح في مرحلة (غير ثابتة وغير معينة)، ولذلك نجد أن اللغة المسيطرة على هذا الجزء من الطقس تعبر عن عدم الاستقرار الذي ينبئ عن الحيرة، تبين ذلك في النص عبر أسلوب الاستفهام (ماذا تقول...؟ ما لون بنطال القصائد؟) والنفي (ما عاد قيس، لم تكن ثوب الحروف)،

(1) سالم البديرات، العاصفة، شعر، مطبعة السفير، عمان، إصدارات مدينة الكرك مدينة الثقافة الأردنية، ط1،

وقد يتعرض العابر في طور الانتقال للصعوبة والخطر والموت⁽¹⁾، وربما الانبعاث من جديد، كما أنّ حضور المفردة الشعريّة بهذه الكثافة في النّصّ ينبئ عن أهميتها في توالد دوال جديدة بالتّحامها مع السّياق من جهة، ونزوحها إلى اللغة الاستعارية من جهة ثانية (شريان القصائد، سيكون وزن الشعر لحن البيغاء، ما لون بنطال القصائد، إن لم تكن ثوب الحروف رماح، وترى القصائد بالعروض عروسه) إن هذه التراكيب الاستعارية أخذت دورها في التّشكل داخل النّسيج اللغوي، لتبين عن جمالياتها التي لا ترجع إلى قوة الشّبه، أو المبالغة، وإنما ترجع إلى التّركيب التّحوي المستخدم في تكوينها⁽²⁾، فأصبح القول في مدلول الاستعارة وطبيعتها أبين وأدق وأصبح القول في بلاغتها أكمل وأوفى⁽³⁾.

ونحتت لفظة (الشّعراء، شاعر، كلامه) حضورها في نص جزاء المصاروة حين أضحت رفيق الشّاعر، وسادن عمله في التّعبير عن الأوضاع السيئة السائدة في المجتمع العربي، فصباح الأمة مظلم كليله؛ لما حل بالعراق من حروب وويلات (جاء الصّباح بظلمه وظلامه، والصّبح مثل الليل في آلامه)، هذه صورة تحول فيها التّوظيف الجميل إلى قبيح عندما أشبه الصّباح الليل ظلاماً، ولكن عندما تأتي مفردة (الشّعراء) على استحياء (ما عادت الشّعراء تكره ليلها) فتخرج الصّورة عن المألوف الشعري (ألا أيها الليل الطّويل ألا انجلي، ويا لك من ليل...)، فيضيف الشّاعر الصّباح إلى الليل، فيصبحان دالاً واحداً ويستوي الزّمن في دلالاته على الظلم⁽⁴⁾:

جَاءَ الصَّبَاحُ بِظُلْمِهِ وَظَلَامِهِ وَتَأْتُمُ الإِمْسَاءُ مِنْ أَثَامِهِ
مَا عَادَتِ الشُّعْرَاءُ تَكْرَهُ لَيْلَهَا فَالْصُّبْحُ مِثْلُ اللَّيْلِ فِي آلامِهِ

(1) انظر: ستيتكيفتش (سوزان)، القصيدة العربية وطقوس العبور، ص 59.

(2) انظر: لوس كل (جان جاك)، عنف اللغة، ترجمة: بدوي محمد وآخر، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2005م، ص 295.

(3) انظر: سلوم (تامر)، نظرية اللغة والجمال في النّقد الأدبي، ص 293.

(4) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

وَالْمُنْبَرُ الْمَطْعُونُ يَهْدِي خَاوِيَا مَا يَزِدْهِي بَرَشِيدِهِ وَإِمَامِهِ
 كَمْ شَاعِرٍ بَدَّ الْبَلَابِلَ صَوْتَهُ صَرْنَا نَرَاهُ مُلْعَثًا بِكَلَامِهِ
 يَا دِجْلَةَ الْمَحْزُونِ إِنِّي شَاعِرٌ رَدَّ السَّلَامَ فَسَلَّمِي لِسَلَامِهِ
 جَفْتُ مِيَاهُكَ يَا عِرَاقُ فَأُمْطَرْتُ مَطْرًا سُخَامًا مِنْ سَوَادِ رُكَامِهِ
 قَدْ كُنْتُ حَرْفًا خَالِصًا وَمُخْلِصًا فَأَرَادُوا قَلْبَ الْحَرْفِ مِنْ إِشْمَامِهِ

عبرت لفظة (الشعراء، شاعر) في النص السابق عن الذات الشاعرة؛ لتبين تراجع الذات جراء الأوضاع السائدة التي أزهدت روح الشعر والشعراء (كم شاعر بدّ البلابل صوته صرنا نراه ملعثاً بكلامه)، وهذا دليل على تأثر قريحة الشاعر، ورواه الفكرية والوجدانية بالوضع الراهن، وشعور القلق في تصوير الوضع ناجم عن الإحساس بتراجع زمن النص وتقهره، فحاولت المفردة الشعرية تقديمه، من أجل شحذ همم المتلقي لمحاولة تغييره.

إن موقف شعراء الكرك من الواقع المليء بالانهزامية يسير باتجاهين: اتجاه يحاول طرحه وبيان أثره السيء، واتجاه يسعى لرفضه ومحاولة تغييره، فقد انبرت لفظة (قصيدة) في نص خالد الكركي لإغناء حصيلة الدفاع والنضال من أجل التغيير، ومحاولة إشعال جذوة الغضب لتضيء ظلمة ليل الأمة (1):

أَشْتَعَلَ الْجَمْرُ فِي وَجْدَانِ اللَّيْلِ الْعَرَبِيِّ... حَامِلًا غَضَبَهُ قَصِيدَةً
 يُنِيرُ بَارِقَهَا ظُلْمَاءَ
 كُنْتُ تَقُولُ: أُرِيدُ أَنْ أَقْتَرِبَ مِنْ مَشْهَدِ جَمْرِ الصَّدَامِ الْأَوَّلِ.

أشارت لفظة (قصيدة) في الخطاب السابق إلى بوارق النص (حاملًا غضبه قصيدة ينير بارقها ظلماء) فأضاءت النص بما تحمل بحوزتها من معانٍ، فملأت الفراغ من أجل إنتاج خطاب يحمل الإقناع والتأثير في العاطفة، كما شكلت المفردة مع السياق صورة استعارية

(1) الكركي (خالد)، دم المدائن والقصيد (هواجس عربية)، المؤسسة العربية، ط1، 2000م، ص18.

جميلة ساهمت في تعميق الدلالة والإيحاء، وشاركت المتلقي في الكشف عن جماليات الصورة، تلك الصورة التي تتميز بالتحريك والدوران، والبعد عن الملاحظة القريبة⁽¹⁾.

ورفضت رويذة الضمور الواقع بما يحمل من ويلات، وحين راهنت قصيدتها على مقومات الهوية (اللغة والحساب، والدين، والوطن) وجدت هذه المقومات تحمل في طياتها (اللهفة والمعاصي والفتن، والكسر في عظمها يفوح بالعفن) والتفتت إلى الواقع محاولة افتضاحه (في عنق الزجاجة نحاول الكتابة، ونمارس العبادة، نفك رموز المحن، نلحن الحظ نصافح الربا، ونشر التفاق ملحا فوق الجروح يذيب العفن) ولما كان هذا الحال خسرت القصيدة الرهان في الإحاطة بهذا الواقع المتناقض⁽²⁾:

قَصِيدَتِي تَسَلَّلَتْ... تُرَاهِنُ عَلَى اللُّغَةِ وَالْحِسَابِ... وَالذِّينِ
وَالوَطَنِ... تَحْمِلُ اللُّهْفَةَ وَالْمَعَاصِي وَالْفِتْنَ
الكَسْرُ فِي عَظْمِهَا يَفُوحُ بِالْعَفْنِ... قَصِيدَتِي... لَا تَعْرِفُ
الْقُبْلَ... وَنَحْنُ فِي عُنُقِ... الزُّجَاجَةِ
نُحَاوِلُ الْكِتَابَةَ... نُمَارِسُ الْعِبَادَةَ... نَفْكَ رُمُوزِ الْمَحْنِ... نَلْعَنُ
الْحِظَّ... نَصَافِحُ الرَّبَّآ
وَنَشْرُ التَّفَاقَ مِلْحَافُوقَ الْجُرُوحِ... يُذِيبُ الْعَفْنَ... فَلَا تُرَاهِنِ...
عَلَى الْقَلَمِ... وَعَلَى الْوَطَنِ... أَنَا أَبْنِي
لَا أُخُونُ... فَكَيْفَ رَجَمْتَ الْقَلَمَ... وَجَعَلْتَ قَصَائِدِي... تَنْوُحَ

صحيح أن لفظة (قصيدي، قصائدي) - التي تشير إلى الذات الشاعرة، وهذا يجعلها تتحد مع قوة أخرى - خسرت الرهان في الإحاطة بالواقع، ولكنها فتحت نوافذ وإشراقات، ووشائج لغوية؛ لتنسج علاقات حيّة مبتكرة، وحاولت إعادة صياغة الواقع

(1) انظر: الدسوقي (محمد)، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والايان، مصر، 2009م، ص 180-181.

(2) الضمور (رويذة)، شمس تحت الظل، ص 50-51.

في حلة جديدة تؤدي فيها اللغة الشعريّة دوراً كبيراً باعتبارها طاقة معبرة لا يملك زمامها إلا الشّاعر المثقل بالهموم والموجوع بالجراح، فيتخذ من دماء قلبه محبرة لقلمه⁽¹⁾، وحضنت لفظة القصيدة المنتسبة إلى الشّاعرة لغة استعارية بنت من خلالها دواها النّاجزة في النّصّ.

أعرب عبد الرّحمن المبيضين عن استيائه من واقع اللغة العربيّة، حيث استبدلها أبناءؤها بلسان آخر، وأشار إلى مقومين يضمنان حفظ اللغة العربيّة هما القرآن والشّعر، وهنا دخلت لفظة (الشّعر) بانسيابية في ثنايا النّصّ محتلة مناطق نصيّة استراتيجية تتحكم في بنية النّصّ الكلّيّة، وأبعادها الدلاليّة، وتؤدي وظيفة تأثيريّة باعتبارها نقطة مركزية فاللغة العربيّة (الشّعر أحيائها)، ونسب الأمة لها (يا أمة الشّعر)⁽²⁾:

صَادُ الْعُرُوبَةِ لَا أُمَّتٌ وَلَا عَوْجٌ فَالْتَرُّ أَحْيَاها وَالشُّعْرُ أَنْبَتْها
يَا أُمَّةَ الشُّعْرِ قَدْ صَارَتْ بِلاَ هَدَفٍ قَدْ ضَيَّعَ الْقَوْمُ مَعْنَاهَا وَبَهَجَتْها
وَاسْتَبَدَّلُوهَا بِالْفَاطِظِ وَالسِّنَةِ يَا رَبِّ فَاحْفَظْ لَنَا الْقُرْآنَ دُرْمَتِها

وشكل ولیم الصّناع من مشكلة اللغة العربيّة حالة وجدانيّة أحاطت به (إن ضادي إن شكت أسمعها)، وجاءت لفظة (شعري) تُبدي ممارسته للشعر وهذا يقود إلى إحياء اللغة العربيّة وحفظها، وبالتالي أخضع الشّاعر رفضه لوضع اللغة العربيّة لحالة ذاتيّة برزت فيها الأنويّة (إنني، حياتي، شعري، ضادي)، فربما تكون هذه الحالة انطلاقة لحالة جماعيّة تعنى بلغتها⁽³⁾:

لَا تَقُولِي إِنِّي أَرْضِي بِها فَحَيَاتِي بَوْحُ شِعْرِي وَكِتَابِ

(1) انظر: عزوزي (البشير)، حجاجيّة الاستعارة الشّعر العربي، ديوان المتنبّي أنموذجا، أطروحة ماجستير، الجزائر، 2014م، ص30.

(2) المبيضين (عبد الرّحمن)، قصائد حائرة، أمانة عمان، مديرية الثقافة، دار أمجد، عمان، الأردن، 2016م، ص111.

(3) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص508.

إِن (ضَادِي) إِن شَكَتْ أَسْمَعُهَا فَهِيَ دَوْمًا إِن شَكَتْ عَيْنَ الصَّوَابِ
وَالثَّقَاتُ الَّتِي نَلْحَقُهَا قَدْ غَدَتْ عَيْبًا كَمَا رَثُ الثِّيَابِ

إن الشعر يحاول تعرية الواقع، والتركيز على مقومات الهوية العربية، ومنها الحفاظ على اللغة العربية، فهي أهم مقوم نهضوي للهوية، فمن خلالها يمكن اعتبارها رمزاً لتواصل الأجيال، أو استئناف الأجيال الجديدة، ويرفض حلول فقدان الهوية، أو الهوية المهجنة، وكشف الحقيقة التي ارتبطت في الإرث التقليدي بتطابق الشيء مع العقل، ولكن الحقيقة أصبحت - حسب ما يراها هيدجر - (كلمة منهكة من كثرة الاستعمال لدرجة أنها أصبحت فارغة من المعنى، تعني ما يجعل من الحقيقي حقيقة) (1). وطرح نزيه القسوس مشكلة الأمة التي لا حول لها ولا قوة، ولا تعمل على بناء قوة، أو زيادتها، ولا تملك خبزها وقهوتها، وما زالت تكرر الافتخار بماضيها ولا تحافظ عليه، ونأت مفردته الشعرية (القصائد، والأناشيد) عن الوقوف مع الشاعر، لأنها تسربت مع المشكلة (ألفنا القصائد والأناشيد التي تحكي عن النكبة) فشكلت ثيمة مهمة في فقدانها الدور الفاعل في حل الأزمة، واكتفت بطرح المشكلة (2):

وَمَا زَلْنَا بِلَا حَوْلٍ وَلَا قُوَّةٍ... وَمَا زَلْنَا بِلَا خَبْرٍ وَلَا قَهْوَةٍ... وَمَا
زَلْنَا نَفَاخِرُ أَنَا أُمَّةٌ
لَنَا التَّارِيخُ وَالدَّهْرُ... وَالْفَنَاءُ الْقَصَائِدِ وَالْأَنَاشِيدِ الَّتِي... تَحْكِي
عَنِ النَّكْبَةِ
وَمَا زَلْنَا نَفَاخِرُ أَنَا الصَّفْوَةُ... وَأَنَا خَيْرٌ مَنْ فِي الْأَرْضِ...
مَعْرُوفُونَ بِالنَّخْوَةِ

(1) هيدجر (مارتن)، التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة: سبيلا محمد، ومفتاح عبد الهادي، المركز الثقافي الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص 12.

(2) القسوس (نزيه)، وماذا بعد يا وطني، شعر، ص 15-17

وفي قصيدة أخرى يصّر نزيه القسوس على التقليل من الكلمات الشعريّة التي لا تفك عقل المشكلة، وتغدو بضاعة مزجاة حين تعلن عن سلبيتها أمام الواقع الذي يندر بالهزيمة، ويبشر بالضيّم الاجتماعي، ويستعير الشّاعر مفرداته من المحددات الثقافيّة والاجتماعيّة لواقعه، ويبين مدى ضعف الكلمات إزاء هذه الواقع وفشلها في التأثير على المتلقي، لأنّ الكلمات جوفاء لا معنى لها وما زلنا (نمضغها) (1):

مَا زَلْنَا... نَمْضَغُهَا الْكَلِمَاتِ... بِيَلَادِي... نَمْضَغُهَا الْكَلِمَاتِ...
 نَجْتَرُّ قُشُورَ النَّظَرِيَّاتِ صَرَخَاتِ الْجُوعِ
 تَمْزُقْنَا... تَذُكِّي... أَلَامَ التَّشْرِيدِ... فَهَزِيمَةُ شَعْبِي... حَتْمِيَّةٌ... مَا
 دُمْنَا... نَمْضَغُهَا الْكَلِمَاتِ

شكلت عبارة (تمضغها الكلمات) في النّصّ السابق بناءً استعارياً حاول الشّاعر من خلالها سدّ مواقع غياب الشّعور المؤثر، وأصبح قوالب مكروره تعيد نفسها، ولكن الشّاعر من النّاحية الفنيّة حرر الاستعارة من أغلال الصّور التقليديّة، وأطلقها مع المفردة الشعريّة في فضاء النّصّ؛ ولكنها لم تكن غامضة أو يشوبها الغرابة، بل نجدها تهيكّل على مسالك الطّريق في هيئات متجددة تخلق أنماطها (كالنّهر الذي يخلق مجراه) (2). وثمة سؤال مهمّ يلح بالطّرح: أين ذهبّت الكلمات الشعريّة المؤثرة التي تنقذ الأمة من وقوع هزائم أكبر؟ والاجابة عند نزيه القسوس الذي جعل الوضع الرّاهن بكلّ معطياته؛ يزهق روح الشّعور على فم الشّاعر، ولكن ربما يموت الشّعور الضّعيف؛ ليخرج شعراً مزجراً بثورة حقيقيّة كبيرة تعيد ما فقد (3):

وَتَمُوتُ... عَلَى شِفَتِي الْكَلِمَةَ... وَتُزَجِرُ... فِي صَدْرِي ثُورَةٌ
 أَعْوُدُ وَالْمَحُ بَيَارَةٌ!!... فِي السَّهْلِ الْعَرَبِيِّ الْأَكْبَرِ

(1) القسوس (نزيه)، يوميات حزيران، ص 22، 24، 60.

(2) انظر: أدونيس (علي)، مقدمة الشّعور العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997م، ص 67.

(3) القسوس (نزيه)، يوميات حزيران، ص 21.

إن لفظة (الكلمة) خرجت دلالتها عن أسر المعيارية لتتفتح على معاني جديدة خلقت عالم القصيدة وفضاءها، فصحيح أنها نسجت مع الموت بيتاً، ولكن لا تتفانى وتهلك، وإنما لتنبعث من جديد، ويبدو أن صورة موت الكلام أصبحت صورة مألوفة عند شعراء الكرك، فنجد أن صيام المواجدة يستعمل الصورة الاستعارية ذاتها بقوله (وقف الكلام، وتاهت الحروف) لاستيعاب حجم الفوضى، وغياب الحق وضياعه وتشتته، وكثرة المتناقضات التي جعلت الصمت من يستحوذ على الموقف فلا مكان للكلام، كما يستوعب الحالة الراضية للشاعر، وهذا التشويش الاستعاري للمكات النفس يلعب دوراً في إيقاظ الإنسان على رؤيا جديدة للأشياء، كما تكشف الصورة قدرة الشاعر الذي يشاكل بين أسيقة الخيال وحال الواقع (1):

مَاذَا أَقُولُ... وَفِي فَمِي وَقَفَ الْكَلَامُ
تَاهَتْ حُرُوفِي... وَاسْتَوَتْ فِي التَّيْبِ... كُلُّ مَرَآكِبِي

ورفض حامد المبيضين في قصيدته (صرخة من قلعة الكرك) قول الشعر، لأن الأمة لا تنعم بالاستقلال، فلا شعر عنده لينظمه، وحملت ذات الشاعر ذاتاً واحدة إلا أنها تستبطن سيرة الأمة المستقلة (غزوة مؤتة)، ولها حضارة متقدمة في التاريخ والثقافة، فجاء خطابه انقلاباً على الخطاب المؤسس من أجل نظم الشعر، ونلمح استعلائية في الطرح؛ لأن الشاعر لا يرضى بالدونية الحضارية والثقافية، وسار باتجاه نزعة الوطنية التي مارست ضرباً من التفاخر بالهوية العربية الممتدة إلى الوراء الحضاري (2):

يَا مُؤْتَةَ اللَّهِ يَا لَيْلَى فَوَارِسَنَا
لَوْ كُنْتُ أَنْعَمُ بِاسْتِقْلَالِ أُمَّتِنَا
قَدْ وُزِعَ الْوَطْنُ الْعَالِي عَلَى شَلَلٍ
السَّلْسِيلُ الَّذِي خَانُوهُ مِنْ دَمِكِ
نَظَّمْتُ شِعْرَ الْهَوَى وَالصَّوْتُ مِنْ فَمِكِ
وَالْمَوْتُ وَالْجُوعُ يَا أُخْتَاهُ لِي وَلَكَ

(1) المواجدة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 50.

(2) المبيضين (حامد)، السراج، ص 45-46.

اتحد المكان مع المفردة الشعريّة في تشاركيّة الرّفص للأوضاع الرّاهنة (نظمت شعر الهوى والصّوت من فمك) فجعل المكان من يبوّح بالشّعور ويمنحه قوة واقتدار لما يملك هذا المكان من خصوبة دلاليّة ممتدة إلى الوراء من ذلك الزّمان حيث معركة مؤتة، ولكن استوعبت المفردة الشعريّة البناء الاستعاري حين ارتبطت مع لفظة (فمك)؛ لأن الاستعارة كما يرى لا يكوف وجونسون (ليست مسألة لغويّة فحسب، إنها ترتبط بالفكر بالبنية التّصوريّة والبنية التّصوريّة لا ترتبط بالفكر وحسب بل إنها تتضمن كل الأبعاد الطّبيعيّة في تجربتنا بما في ذلك المظاهر الحسيّة في تجاربنا مثل اللون والهيئة والجوهر والصّوت) (1)، وهنا كانت الدّلالة أقوى فعندما ينعم الوطن بالاستقلال يصاغ شعر الهوى والحب، بمشاعر قويّة وليست جوفاء.

ويأتي خالد المحادين ليستنكر الواقع، ويُسّخف التّاريخ، والإعلام، والقصيد؛ لأنّه لا يعطي الشّاعر حقه، فنجدّه يميل في شعره إلى اتخاذ قناع ذهني على قدر من الأهميّة والخطورة، ويحاول دمج المرأة (بعيدتي)، والقصيد وأدواتها (تجف عند جرحه الحروف) ما أسخف التّاريخ.. والقصيد، وتموت عند رسمه الحروف) في التّعبير عن قضايا وطنه وواقعه، وهذا القناع يوفر إلى جانب الحدائث عنصراً آخر يتشكل بالخروج عن دائرة المألوف التي تتمثل في أنماط الأقنعة الأخرى (2)، وربما نستطيع أن نصفه بأنه أحد الرّموز الخاصّة (3) التي تقع بصورة ما ضمن نظرية المعادل الموضوعي (4)، وهي تعطي إمكانيّة إضافيّة للشّاعر في التّعبير (عما يريد متحرراً من ضغط المرجعيّات الخارجة عن نصّه، مما

(1) جورج، لا يكوف، وجونسون مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ص 193.

(2) انظر: الثّامري (ضياء)، قصيدة القناع في الشّعور العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 1991م، ص 74.

(3) انظر: فرحان (فهد)، الشّعور الحديث في البصرة (1947-1995م)، رسالة دكتوراه، جامعة البصرة، 1996م، ص 77.

(4) انظر: الثّامري (ضياء)، قصيدة القناع في الشّعور العربي الحديث، ص 74.

يمكنه من تحقيق مبدأ فني مهم⁽¹⁾، يقول المحادين⁽²⁾:

لَا أَمَلِكُ الحُرُوفَ يَا بَعِيدَتِي فَمَعْدِرَةٌ... لِأَنَّ مَنْ يَكُونُ مِثْلَهُ تَجَفُّ
عِنْدَ جُرْحِهِ الحُرُوفِ
مَا أَسْخَفَ التَّارِيخَ وَالمِذْيَاعَ وَالقَصِيدَ... لِأَنَّ مَنْ يَمُوتُ
بِاسِمًا... تَمُوتُ عِنْدَ رَسْمِهِ الحُرُوفِ

استطاع الشّاعر أن يوظف الاستعارة في خطابه الشعري من خلال مفردة القصيد وأدواتها؛ لأنها تفتح أفقا واسعا؛ لينفتح النّص على أكثر من دلالة، وتخلق حقائق ومعارف جديدة كونها (ليست تزويقا للخطاب بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تعطينا معلومات جديدة، وبوجيز العبارة تخبرنا الاستعارة شيئا جديدا عن الواقع)⁽³⁾، فعندما ننظر إلى الاستعارات التي أجراها الشّاعر وهي (تجف عند جرحه الحروف)، و (أسخف القصيد)، و (تموت عند رسمه الحروف) نلمس القيمة الانفعالية لها، فقد كشفت عن اصطدام الشّاعر مع الواقع المرير، وعبرت عن رفضه عن طريق تجسيد المجردات (المفردة الشعريّة: الحروف، والقصيد) وهذا هو الإبداع الشعري للاستعارة حيث يتيح لنا (أن نقول شيئا ما جديداً عن عالم خبرتنا المعاشة)⁽⁴⁾.

أطلق ماجد المجالي على الأمراض الاجتماعية والسياسية التي يعاني منها الواقع العربي بالمرض المخيف السرطان (أرى السرطان ينخر جوف عظمي)، فقد انتشر الظلم والفساد كما ينتشر ذلك المرض بجسم الإنسان، وغدت آمال الأمة سراباً، ويركز الشّاعر شكواه

(1) عباس (حنان)، القناع في قصيدة هواجس عيسى بن أرزق في الطّريق إلى الأشغال الشاقة، مجلة الخليج، م 35، ع (3-4)، 2007م، ص 158.

(2) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 74.

(3) انظر: ريكور (بول)، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م، ص 94.

(4) مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م، ص 333.

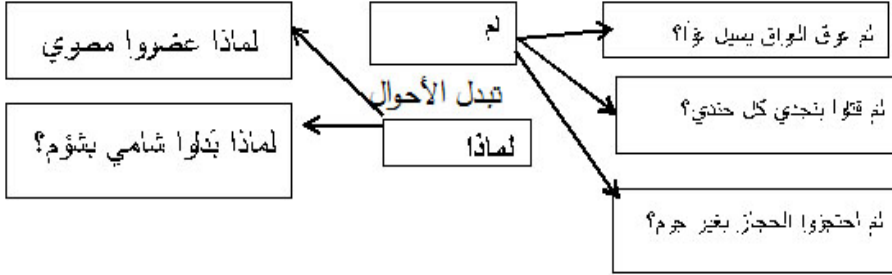
على أن خصم الأمة هو من بنيتها (فمحميات خصمي في بلادي)، و (محميوا عدااتي من حماتي)، وهؤلاء من زادوا بلاء الأمة (ولولا خسة من بعض قومي لما كسرت رياح الخصم سهمي) وحاول توظيف شعر المتنبي (سُدُّ، قُدُّ، عِظُّ، ارْمِي)، وكذلك (صِبُّ، إِحْم) بأسلوبية جديدة(1):

أَرَى السَّرَطَانَ يَنْخَرُ جَوْفَ عَظْمِي	وَيَسْقِطُ نَخْرَهُ، يَا دَارُ، لَحْمِي
يُبْعَثُنِي فَكَبْرُ ثُمَّ أَبْكِي	لَأَنَّ الْأَرْضَ قَدْ ضَاقَتْ بِحَجْمِي
وَيَبْكِي الشُّعْرُ دَارًا دُونَ سَيْفٍ	لِكَيْ نَشْدُو لَهُ (سُدُّ، قُدُّ، عِظُّ، ارْمِي)
وَمَنْ نَدْعُو أَبَا الشُّعْرَاءِ يَوْمًا	إِذَا بُحِتْ حَنَاجِرَنَا (صِبُّ، إِحْم)
فَمَحْمِيَّاتِ خِصْمِي فِي بِلَادِي	وَمَا مَحْمِيَّةٍ إِلَّا بِمَحْمِي
وَلِي فِي كُلِّ بَيْتٍ أَلْفُ جَيْشٍ	زَرَعْتُ بِكُلِّ حَرْفٍ أَلْفَ لُغْمٍ
وَلَوْلَا خِيسَةٌ مِنْ بَعْضِ قَوْمِي	لَمَا كَسَرَتْ رِيَّاحُ الْخِصْمِ سَهْمِي
لَمَّا عَصَرُوا مِصْرِي بِمَكْرٍ	لَمَّاذَا بَدَّلُوا شَامِي بِشَوْمٍ
لَمْ قَتَلُوا بِنَجْدِي كُلَّ جُنْدِي	لَمْ احْتَجَزُوا الْحِجَازَ بغيرِ جُرْمٍ
لَمْ عَرَقُ الْعِرَاقِ يَسِيلُ عِزًّا	وَمَا مِنْ مَاسِحِينَ فَيَا لِقَوْمِي
وَأَرْفُضُ بَيْعَ أَرْضِي لِلْأَعَادِي	فَأُدْهَشُ إِذْ أَرَى التَّوْقِيعَ بِاسْمِي
فَلَا صُنِعَتْ مَرَآكِبُهُمْ بِحَيْفَا	وَلَا نَسَجَتْ قِصَائِدُهُمْ لِرَمِّ

إن الشاعر يعنى بهموم الوطن العربي التي تعاني الولايات، وتقسيم أراضيها من قبل الكيان الصهيوني، وخيانة بعض العرب الذين رضوا بذلك، فتساءل الشاعر عن هذه الأوطان وما حل بها: (لماذا عصروا مصري بمكر؟ لماذا بدلوا شامي بشؤم؟ لم قتلوا بنجدي كل جندي؟ لم احتجزوا الحجاز بغير جرم؟ لم عرق العراق يسيل عزاً؟) ولعل

(1) المجالي (ماجد)، ديوان مخطوط.

الشكل التالي يوضحها:

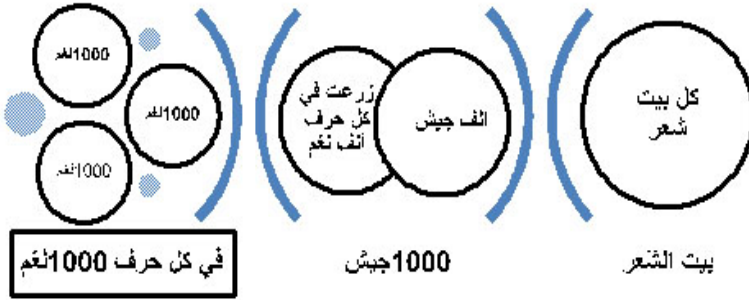


جاءت لفظة (الشعر، نشدو، أبا الشعراء، بيت الشعر) مليئة بالدلالة، ومشبعة بالنبرة الساخطة، كما شكلت مع السياق صورة فنيّة، أداتها الخيال ووسيلتها⁽¹⁾، كما لعبت اللغة الاستعارية فيها فجعلتها تنزاح عن حقلها الدلالي لتدخل حقلاً آخر (ويكي الشعر دارا دون سيف)، وتأتي الصورة الثانية (ولي في كل بيت ألف جيش، زرعت بكل حرف ألف لغم) فهذه الصور نجدتها ضاحجة بالحركة، وتقيم حواراً بين الأدب والقارئ، ويتصور فيها الشاعر، ويتخيل ويتجه باللغة نحو تشكيل صورته وأخيلته؛ لتأخذ خصوصيتها من خلال هذا التشكيل⁽²⁾، والحقيقة أننا نلمس إبداعاً في الصورة الفنية، فيها من الابتكار والإبداع، والتقدّر أجدد بكشف هذه الخصوصية، وللقارئ أن يتخيل مع الشاعر في كل بيت شعر ألف جيش، زرع بكل حرف ألف لغم، سينتج عدداً لا حصر له ليقاوم به من اعتدى على وطنه، أليست هذه صورة فيها خصوصية تحسب لماجد، وأيضاً صورة بكاء الشعر على دار دون سيف وغيرها من الصور الشعرية التي تشترك المفردة الشعرية في تشكيلها وتكون الحامل الجمالي والدلالي لها:

(1) انظر: عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث التقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

(2) انظر: عبد الفتاح أبو زائدة، الأدب والموقف التقدي (محاوير بحثية في نظرية الأدب)، منشورات إلقاء،

مالطا، 2002م، ص 48، 138.



وشكا مخلص العمارين الواقع، وأشار إلى هول مصيبتنا وفجيعتنا، وأيدنا مقطوعة قاصرة لا تغير الحال، كما امتلأت الأشعار بالشعارات الوطنية المزيفة (أتحمنا من زيف الكلمات الوطنية)؛ لأنها تخفي وراءها زيف ونفاق (1):

أَحْبَائِي... أَعُودُ أَعْزِيكُمْ... وَأُخْبِرُكُمْ... يَدَايَ كَأَيْدِيكُمْ
مَقْطُوعَةٌ... وَأُخْبِرُكُمْ أَيْضًا... بِهِوْلٍ مُصِيبَتِنَا وَفَجِيعَتِنَا
وَتَلَطَّخْنَا بِالطِّينِ... وَلَمْ نَخْجَلْ... وَلَبَسْنَا مُسُوحَ الرَّهْبَانِ...
أَيْدِينَا مَا زَالَتْ مَقْطُوعَةٌ... وَبَدَأْنَا نَهْدِي النَّاسَ
سَقَطَ الْبُرْقُعُ وَيَخْفِي الْأَنْبَابَ الْمَخْلُوعَةَ... أُتَحِمْنَا... مِنْ زَيْفِ
الكَلِمَاتِ الْوَطَنِيَّةِ

وتأتي لفظة (بياني، بحر الشعر، أوزاني، القوافي، نقول، قصيدة شاعر) كثيفة في نص أسامة المفتي وجهت النص نحو حياة طوباوية، وواقع يتمتع بالعدل، فكان المسير نحو واقع الرسول ﷺ، وأما الواقع الحالي فهو مليء بالألم، مما يجعل الشاعر يبكيه، وتصبح مشاعره ثكلى، وراح يفسر ما أشقاه من دهره: (قد هنت في دهري وهانت أمتي، وغدوت في دنيا الهوان مشرداً، والنار تأكل أرضنا وجموعا، ونعيش عيش الذل كالعبدان، تهنا

(1) العمارين (مخلص)، السندباد المؤابي، ص 90.

وتاهت أمتي، وتشرذمت خلف الضلال بذلة وهوان، نبكي على تاريخنا في خسة، ونساوم الأعداء بالنقصان) وساعدت المفردات الشعرية المشبعة بالدال الاستعاري التي تناثرت لتحيط بالنص إحاطة السوار للمعصم على تبين الواقع الذي ينوء بثقله على الإنسان، واتجهت إلى معجزات الرسول ﷺ ومنها ذكرى الإسراء والمعراج (1):

طَوَيْتُ عَلَى جَرَحِ الْإِبَاءِ بَيَانِي	وَرَكِبْتُ بَحْرَ الشَّعْرِ فِي أَوْزَانِي
أَيْكُونُ مِثْلِي شَاعِرٌ فِي مَوْقِفِ	يَقْوَى بِشَرِّ خَافِي الْأَزْمَانِ
وَعَرَفْتُ فِي دَمْعِ الْأَسَى وَمَشَاعِرِي	تَكَلَّى تَنْنُ وَوَاقِعِي أَشْقَانِي
أَرْتَادُ كَالْمَجْنُونِ آفَاقَ الدُّنَا	وَأَعَانِقُ الْأَشْبَاحَ فِي حِرْمَانِي
قَدْ هِنْتُ فِي دَهْرِي وَهَانَتْ أُمَّتِي	بَلْ هَانَ تَارِيخِي وَهَانَ كَيْبَانِي
وَعَدَوْتُ فِي دُنْيَا الْهُوَانِ مُشْرِدًا	أَبْكِي عَلَى الْأَطْلَالِ وَالْحَدَثَانِ
مَاذَا نَقُولُ وَمَا نَفِيدُ بِقَوْلِنَا	وَالْقَوْلُ مَنْسُوجٌ مِنَ الْبُهْتَانِ
هَلْ تَنْفَعُ الذِّكْرَى قَصِيدَةَ شَاعِرٍ	أَوْ نَاطِرٍ قَدْ شَطَّ فِي التَّبْيَانِ
كَلَّا فَذِكْرَى الْمُصْطَفَى هِيَ ثَوْرَةٌ	شَمَلَتْ جَمِيعَ مَنَاهِجِ الْإِنْسَانِ
هِيَ لَيْلَةٌ أَسْرَى الْإِلَهَ بَعْبِدِهِ	فِيهَا فَيْرَقَى الْخُلْدَ بِالْإِيقَانِ
تُهْنَا وَتَاهَتْ أُمَّتِي وَتَشْرَذَمَتْ	خَلْفَ الضَّلَالِ بِذِلَّةٍ وَهُوَانِ
وَالنَّارُ تَأْكُلُ أَرْضَنَا وَجُمُوعَنَا	وَنَعِيشُ عَيْشَ الذِّلِّ كَالْعُبْدَانِ
نَبْكِي عَلَى تَارِيخِنَا فِي خِسَّةٍ	وَنَسَاوُمُ الْأَعْدَاءَ بِالنُّقْصَانِ
وَنَسَجْتُ شِعْرِي مِنْ عَمِيقِ جِرَاحِنَا	وَالذِّلُّ يُكْنَفُ سَائِرَ الْأَوْطَانِ
وَالشَّعْرُ يَعْجَزُ أَنْ يُطَالَ سَمَاءَهَا	رُغْمَ الْقَوَافِي الْغُرِّ وَالْإِتْقَانِ

(1) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبه الهاشمية، مرجع سابق.

و حين نستعرض المفردة الشعريّة الملتحمة مع السّياق في النّصّ السّابق نلاحظ أبنية استعارية عملت على شرح الواقع من خلال المفردات الشعريّة (وركبت بحر الشعر في أوزاني، ونسجت شعري من عميق جراحنا، والشعر يعجز) فنجد العبارة في ظل الاستعارة تحكي الواقع الذي ابتعد عن ماضيه حيث تجسدت الكلمة بشراً⁽¹⁾.

وردفأ على ما سبق، فإننا نستطيع القول إن شعراء الكرك حاولوا التعبير عن الواقع من خلال توظيف مفرداتهم الشعريّة التي اتخذت في النّصّ الشعري طريقاً، و متخذة الانهزاميّة من الواقع المثقل بالويلات في ظاهر الأمر، وعندما نعيد القراءة، تنقلب الانهزاميّة إلى دعوة تمور بما ينفع، وتفتح تجليات لغويّة واشراقات نحو الرّفص والتغيير.

ثالثاً: المفردة الشعريّة والذات الشاعرة.

(الشعر هو علم الكائن) سانت جون بيرس

ارتبط مفهوم الذات قديماً بمفهوم النّفس، أو العين، أي بمفهوم الجوهر والماهية، والحقيقيّة، فذات الشّيء نفسه وعينه، أي في حقيقته وماهيته، وذات الشّاعر هي حقيقة الشّاعر، هويته الشخصيّة، ما به يكون الشّاعر ذاته أي شاعر بعينه، وليس أي شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي، بوصفه (إنساناً + متميزاً)، أو موهوباً، أو بوصفه كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانية التّفرد، فهو من جهة عضو في جماعة إنسانيّة ينتمي إليها، ومن جهة ثانية، لا يزال ذاتاً منفردة، لها عالمها الخاص، فلكي لا يتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجيّة يلزمه أن يعيد بناء ذاته بصورة مستمرة⁽²⁾.

ولعل عباس الحداد قبض على مفهوم الأنا أو الذات الشعريّة بأنها ذلك الضمير

(1) والمقصود هنا قوة تأثير الكلمة، فقد كان مولد المسيح عليه السلام بكلمة تجسدت بشراً كما جاء في الكتاب المقدّس «يوحنا 1-14»

(2) انظر: الحميري (عبد الواسع)، الذات الشاعرة في شعر الحداد العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان ط1، 1999م، ص 11-12

الشعري الذي يجول في النصّ الشعري ليحقق الوعي الذاتي داخل النصّ، ويظهر بضمير المتكلم، والمخاطب، والغائب، إنه مجموعة الضمائر التي تشد الوحدة فيما بينها لتشكل في نهاية الأمر مفهوماً كلياً عاماً للأنا الشعريّة داخل النصّ، وعلى ذلك يصبح لكل نصّ أنه الشعريّة التي تحدد من خلال تفاعل تلك الضمائر داخل النصّ، وعن طريق شبكة العلاقات النحويّة المتعلقة بفعل الأنا وبموقعها⁽¹⁾.

إن الذات الشاعرة - ومن خلال الشعر الحدائي - نجدتها تعيش تجربتين: تجربة الاندماج بالواقع، وتجربة التحوّل عنه بحثاً عن ممكن بديل عنه، فنجد الذات ترتحل بين الانفتاح، والانكفاء في التجربة الشعريّة، كما نجد الذات الشاعر تحاول ادخال ظلها على النصّ الشعري؛ لتضفي عليه فرادتها الإبداعية أو الأسلوبية، وهو ما يعرف بالتميز الذاتي، أو البصمة الأنويّة، فهو يشيد ذاته بذاته، ويبني أفقه الخاص به، منطلقاً من تجارب شعريّة خاصة، تنفلت عن إطارات التقليد، وتمتزج بتعبيرات الأنويّة المشاكسة؛ لتتشكل رؤية الذات الخاصة للعالم المحيط بها⁽²⁾.

ولا بد من التعرّيج على (الآخر) وهي ذات نلمحها في النصّ الشعري تتفاعل مع الأنا الشعريّة سلباً أو إيجاباً، وقد تكون أحد الأفراد أو يكون جماعة من الجماعات أو أمة من الأمم، فالآخر قد يكون قريباً وقد يكون بعيداً، وقد يكون صديقاً وقد يكون عدواً، وقد يكون عدواً نفكر في أنسب الوسائل للتعامل معه⁽³⁾.

ويُعدُّ الشعر من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالذات، والتعبير عنها، ومن هنا كان على الشاعر أن يجعل من صوت الذات صوتاً للجماعة في كفاحها من أجل التغيير والثورة

(1) الحداد (عباس)، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً، دار الحوار للنشر، سورية، اللاذقية، ط2، 2009م، ص194.

(2) انظر: وهاب (حمد)، احتمالات الذات بين الانكفاء والانفتاح، مجلة جامعة بابل، م 23، ع1، 2015م. ص1

(3) انظر: علام (عمر)، الأنا والآخر الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر، دار العلوم، القاهرة، ط1، 2005م، ص12. وانظر: عصفور (جابر)، فنون الآخر وآدابه، مجلة العربي، ع 473، أبريل، 1998م، ص78، 80.

تأكيداً لالتزامه بقضايا المجتمع أو الطبقة أو الأمة، بوصفها قضايا إنسانية كبرى على الشعر أن يحتفي بها⁽¹⁾، والشاعر (يعرف ما يريده ويستطيع ما يريده ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح عن المضمون الجوهرى الذي يريد التعبير عنه، كما لديه القدرة على التقنيّة اللازمة لتحقيقه)⁽²⁾.

كما أن الشاعر ذاته لم ينس وهو يرتحل عبر عصور الأدب العربى لتشكّل هذه الذات نصاً عابراً للعصور يتغير بتغير الحالة النفسية للشاعر، وتتغير بتغير المواقف الرؤيوية تجاه الشعر، حتى غدا المشهد حالة من نصية تبعث في نفس الإنسان العربى مسألة الهوية والانتفاء، ومن هنا استوعب هذا النصّ المشهد الشعري؛ ليشير به قضية الهوية العربيه بكل عواقبها الغائرة في مرحلة تاريخية حاسمة⁽³⁾. إن دراسة الذات الشاعرة موضوع واسع، ولكننا في هذا المحور سنضيق الدراسة على الذات الشاعرة عند شعراء الكرك وعلاقتها بالمفردة الشعرية وأدواتها (القصيد، الشعر، القرية،...) التزاماً للمنهج الذي تسير عليه الدراسة، والنّاظر للنصوص الشعرية في هذا المجال يلحظ أن شعراء الكرك حاولوا التعبير عن ذواتهم بوعي، فبدت تارة إيجابية وفق المفهوم المعهود للشخصية الشاعرة التي قد تتحلّى بقدر من المثالية، أو بالوعي العاطفي (الستمننتالي)⁽⁴⁾، وتارة بدت محبطة، ومنكفئة، ورافضة، وقلقلة، وساخرة إلى حدّ مأساوي، ونلحظ أيضاً كما هو الحال لدى جميع الشعراء أن مفهوم الذات الشاعرة لا يعود إلى منشئ النصّ بالضرورة، بل يمكن أن تمثل ذات النصّ أو ذوات النصّ، أو لضميره الشعري داخل النصّ، وحين نفكر في

(1) انظر: نجم (مفيد)، الذات صوت مضموع في القصيدة العربية الحديثة، تاريخ النشر: 9/7/2019م، /:

alarab.co.uk، تاريخ الاسترجاع: 7/9/2020م.

(2) انظر: هيجل (جورج)، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ص 206.

(3) انظر: الربيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربية الحديثة، ص 71.

(4) الستمننتالي: تعني العاطفة، وأما الاتجاه الستمننتالي، فيركز على الفرد ومعاناته الحياتية البسيطة بغض النظر عن الدولة ومسيرتها.

الأنا الشعريّة، فنحن حيال هذه الذوات الأخرى في النَّصّ⁽¹⁾، ومن خلال ما توفر لي من نصوص شعريّة لشعراء الكرك في حديثهم عن ذواتهم من خلال المفردة الشعريّة تجلت الذات كما يلي:

أ. المفردة الشعريّة والذات الرافضة والقلقلة، والضّاعة.

وهذه الذات لا تنسجم مع الواقع، وبالتالي رفضت تغيراته وأيدولوجيته، وهي ذات قلقلة حيال الوجود الإنساني، وبالتالي هي قلقلة حيال هذه التغيرات، فجاءت تعبيرات هذه الذات تعبيراً عن مكابدة وجوديّة شاقة، ولا بد أن يقترن هذا الرّفص بمجموعة من المشاعر كالكره والبكاء، وهذا الفعل الإنساني النَّفسي النَّاجم عن الذات ما هو إلا إخراج الطّاقات السّليبيّة المخترنة، والمؤثرة في النَّفس والتّنفيس عنها؛ ليتحول بدلالته إلى الإيجابيّة، ذلك قصيدة صيام المواجهة الموسومة بـ (ضياح)، وهي عتبة توحى بالتيه، والاضطراب، وتبدو فيها ذاته متشظيّة مع جسده (رجع صوتي، عروق الفؤاد، سكبت لعيني نبضي...)، فالجسد في الشّعْر (أرض أخرى تحط فيها القصيدة)⁽²⁾.

فصيام المواجهة يحاول منذ البداية أن يجعل لفظة (القصيدة) متلقياً يشارك في بناء ذلك النَّصّ، دون أن يشارك في كلماته، ويصبح عنصراً مؤثراً؛ لأن المتلفظ يُشعر المتلقي بإدراك المنشئ لأهميّة موضعيته داخل النَّصّ، ومن ثم الاعتراف بفاعليته، وتأثيره في إنتاج النَّصّ، كما ان المتلفظ يروم إرسال رسالة إلى القارئ، وهنا تقوم لفظة (القصيدة) بهذا الدور فقد أصبحت المنتج الثاني للنص، أو المبدع الثاني له⁽³⁾، وصيام يناظر الشّاعر الجاهلي أبا ذؤيب الهذلي عندما اتخذ من سؤال الأنتى «أميمة» مدخلاً لتفريغ شحنات الألم، وتخفيف

(1) انظر: السّمطي (عبد الله)، الذات الشاعرة في قصيدة النثر، تاريخ النشر: 2009م، // Web / elaph.com / Culture9 تاريخ الاسترجاع: 2020 / 3 / 21م.

(2) انظر: ناص (أمجد)، طريق الشّعْر والسّفْر، ضمن كتاب الشّعْر في الأردن، منشورات اللجنة العليا، عمان للثقافة العربيّة، 2003م، ص 422.

(انظر: الفقي (صبحي)، علم اللغة النَّصي بين النّظرية والتطبيق، دار قباء، ط1، 2000م، ج1، ص 110.

الفاجعة، وبالتالي في كلا النصين مجيء الأنتى الحقيقية (أميمة)، والمجازية (القصيد) جاء عن قصد وعمد من المنشئ، ولم يكن وليد المصادفة، فقد أوجده اللغة الشعرية.

إذن فلفظة (القصيد) قناع جاء به الشاعر ليلفت به أذهاننا إلى ذاته المقلقة حيال الواقع، ثم حاول إقامة حالة حوارية بمعناها الدقيق، فكأن القصيد تسأل الشاعر من أنت؟ فيجيب بقوله (أنا يا قصيدة) وهو حوار بين الأنا (ذات الشاعر)، والأنا الآخر (القصيد) وكما يشير صبحي الفقي أن (العملية اللغوية كلها تعد حواراً متصلاً بين المبدع والنص والمتلقي، فالأخير - يقصد المتلقي - دائماً في حالة طرح لأسئلة عديدة على النص، والنص بدوره يجيب عن هذه الأسئلة)⁽¹⁾، فالذات الشاعرة تُسخر الطاقة التعبيرية، والدلالية التي تمتاز بها بنية السؤال؛ للتعبير عن الواقع المتناقض، وما لها من قدرة على الإفصاح عن الدّاخل من اضطراب، وتمزق عبر إثارة جواب السؤال المتكرر (من أنت)⁽²⁾، ثم يكرر هذا الخطاب (أنا يا قصيدة)؛ ليؤسس بنية بكائية مقلقة يناجي فيها ذاته، وذوات أخرها جعة في زوايا ذاكرته⁽³⁾:

أَنَا يَا قَصِيدَةً... مَا زِلْتُ أَبْحَثُ عَنِّي... فِي كُلِّ رَابِعَةٍ مِنْ رَوَايِ

كَلَامِي

أُقْتَسُ عَنْ رَجْعِ صَوْتِي الَّذِي... أَنْكَرْتُهُ الْبِلَادُ... تُبَعِثُهُ الرِّيحُ
فَوْقَ التَّلَالِ... وَفِي كُلِّ وَاذٍ

أَنَا يَا قَصِيدَةً... مَا زِلْتُ قَيْدَ انْتِظَارِي... أَرَاوِحُ مَا بَيْنَ مَدِّي...

وَلَيْلِ انْحِسَارِي

وَحُلْمِي الَّذِي... قَدْ طَعَنِي فِيهِ لَوْنُ الرَّمَادِ... وَحِينَ تَجَفُّ...

(1) (الفقي (صبحي)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص 110.

(2) انظر: محمود، هواجس الذات، ص 81. و لوبروتون (دافيد)، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد

عرب، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 1993م، ص 123

(3) المواجدة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 88-89.

عُرُوقُ الْفُؤَادِ... وَيَقْرُبُ مَوْتِي
سَتَدْرِينِ أَنْكَ... كُنْتُ لِحَرْفِي دِوَاةٌ... وَأَنِّي... سَكَبْتُ لِعَيْنِي
نَبْضِي... وَأَنَّ شُجُونِي الْمَدَادُ

يشعر الشاعر بالضياع، ويحاول البحث عن وجوده (ما زلت أبحث عني، في كل رابية من رواي كلامي، ما زلت قيد انتظاري) إنه يستعمل (ما زلت) وهي استمرارية بقاء حالته المشتتة، ويبين حالته القلقلية (أرواح ما بين مدي، وليل انحساري)، وحلمه طغى فيه (لون الرماد)، وهذه الحالة تشير إلى كبر حجم مأساته، وسيطرة الحيرة والقلق عليه وقهرها لمصادر قوته (ذاته، وحلمه، ونبضه)، ونجد الذات الشاعرة تتموضع في مرتبة المهيمن على العملية الخطابية، وبالتالي يتعامل مع الآخر المهيمن عليه (مفردة القصيدة) بمنطق الالتزام والرغبة في الخضوع، وينجز عن ذلك مفاوضات مستمرة بين المتفاعلين⁽¹⁾، فالقصيدة (لا تقول ما تظهره وحسب، وإنما تقول كذلك شيئاً آخر باطناً أو احتمالياً، هذا الشيء الآخر هو البعد الأكثر أهمية في القصيدة وهو السمة الأساسية لكل شعر عظيم)⁽²⁾.

ولم تعد الذات الشاعرة تنطلق من أفكار مسبقة، فقد استطاعت صياغة علاقتها بالعالم على نحو يحقق الولادة الممكنة لها وللعالم، واستطاع عاطف الفراية التعبير عن ذاته القلقلية، وإقحامها في مصهره الشعري ومفردته الشعرية (شعر) ليتشكل النصّ مكثفاً بالدلالة؛ لأن لغته رمزية ذات تأثير موضعي في السياق، وسرعان ما تذوب في نسيجه، فتمتع النصّ بوحدة ذاتية واستقلال مكين، منح النصّ قيمة ثابتة، ومدّه بالإلهام والإيحاء⁽³⁾، فذات

(1) (انظر: بلخير (عمر)، إجراءات التحليل التداولي للخطاب في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص62.

(2) انظر: أدونيس: زمن الشعر، ص23.

(3) انظر: نصر الله (هاني)، البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، جدار، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص15-16.

الشاعر متشظية تصارع التلطي وجذوة الغضب من الداخل نتيجة للضحجج الداخلي المتناقض فهذه الذات تملك حنجرتها شعراً مسكراً (بجوف خمرته شعر)، ودمها دمع من الأسي، وعقلها متزن يحتفظ بالدين رغم جنون السكر، ولكن هذه الذات تبحث في الخارج عما يحقق السلام لهذا الضحجج، فيصلح اختيار رمز (الزيتون) وهو رمز خصب بالدلالة الدينية حيث البركة والسلام، فيود الشاعر التواشج مع زيت الزيتون ليضيء قنديل شعره ليهدأ الهدير في ذاته (أبحث عن زيتون يسقي شعراً، فيصب الزيت بقنديل أناي) (1):

إِنِّي يَا مَوْلَايَ قَضَيْتُ الْعُمَرَ بِجَوْفٍ... خَمْرَتُهُ شِعْرٌ
وَمِيَاهُ وَرِيدِي دَمْعٌ... أَسَايَ... وَجُنُونُ السَّكْرِ بِرَأْسِي بَعْضٌ مِنْ
آيَاتِ
أَبْحَثُ عَنْ زَيْتُونٍ يَسْقِي شِعْرًا... فَيُصَبُّ الزَّيْتُ بِقَنْدِيلٍ...
أَنَايَ.

إن الصورة الرمزية في النص السابق تكاد تكون شائكة وملتفة صنعتها ذات شعرية مقتدره وتعيش هذا التشتت، ولكن وبالاستفادة من دراسة ذات عاطف الفراية وارتباطه بالتيار الصوفي، نجده يحاول الاشتباك معه في جلب علائق البركة في الزيتون ويصبها في ذاته المتألمة حتى لا يتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجية، فحاول إعادة بناء ذاته مستعيناً بالمفردة الشعرية (شعر) التي منحته الاحترافية الشعرية (بجوف خمرته شعر) ومن ثم بحث عن بركة هذا الشعر في الزيتون (أبحث عن زيتون يسقي شعراً) فألبس صورته الشعرية رمزاً وجودياً ودينياً. إن ذات الشاعر في هذا العصر اصطدمت بأحداث جمّة وهزات عنيفة في مختلف أوجه الحياة، واحياناً يخلق الشاعر ذواتاً أخرى معه في الفضاء الشعري تعين ذاته وهي تبحث عن وجودها، وبالتالي تتشظى القصيدة عن عدة ذوات،

(1) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 158.

وهذا ما نجده عند عبد الجليل المطارنة عندما أوجد حواراً بينه وبين آخر (لا تسلني، ولتسل ذاتك قبلي) (1):

لَا تَسْلِنِي... إِيَّيْ أَنْفُضْ عَنْ قَلْبِي حُزْنِي... وَأَبِيعِ الْحَرْفَ شَوْقاً...
يَتَوَثَّبُ
وَلْتَسَلْ ذَاتَكَ قَبْلِي... هَلْ (يُطْفِئُ) الْحَرْفَ نَاراً... تَتَلَهَّبُ... لَا
تَسْأَلْنِي لِمَ أَكْتُبُ؟؟؟

إن الحوار بين الذاتين في النصّ السابق أدى وظيفته التنبهية في تسليط الانتباه للذات؛ لتستمر عملية التواصل مع المتلقي، وبالتالي لإقامة ذلك لجأ الشاعر إلى إطالة الحوار ليحدث التشويق ويرفع مقدار الانجذاب للشخصية فالحوار يقوم في أساسه على إحالات مشتركة بين المتحاورين (2)، وأدى كذلك وظيفة اقناعية عندما فرض على المخاطب نمطاً معيناً من النتائج باعتباره الاتجاه الوحيد الذي يمكن أن يسير فيه الحوار (3)، والهدف من الحوار هو الكشف عن الذات القلقة والحزينة والإحساس العميق بالخبية حيال العالم، والشعور بالانكسار (إني أنفض عن قلبي حزني) ثم تأتي العلامة الشعرية (الحرف) لتعبر عن تضادية الذات في قيام الشعر بوظيفتين الأولى: توثب الحرف شوقاً (وأبيع الحرف شوقاً، يتوثب)، والثانية إطفاء الحرف لنار تتلهب (يطفيء الحرف ناراً تتلهب).

إننا ندرس ذاتاً باعتبارها موجود (الشاعر)، و تتحرك في وجود شعري يمثل النصّ، وهذه الذات تملك الحرية لوصف حالها، وصلتها بالكون والعالم، وتتعلق المفردة الشعرية مع هذا الوصف باعتبارها جزء من الفضاء الشعري، فمفردة (شعر، النشيد، الأشعار، اللحن، ملاحني، لحن، حروف) جاءت لتخوض مع الذات انكسارها عند نجيب

(1) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص14

(2) انظر: استيتية (سمير)، اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 1425هـ، ص695.

(3) انظر: علوي (حافظ)، الحجاج مفهومة ومجالاته، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1431هـ، ج1، ص56.

القسوس في تقابلية لما كانت عليه الذات من اقتدار (قد كان) وما آلت له من انكسار (واليوم)، فالذات الشاعرة قلقلة ومضطربة؛ لأنها تعيش حالة من التشطي والحزن نتيجة لألم نفسي فتتج عنه هذا القلق والاضطراب⁽¹⁾، فقد كانت الذات بالماضي ذاتاً ملهمة بالشعر واللحن (قد كان يلهمني النشيد أصوغه شعراً بديع اللحن) وذاتاً متفائلة ومنفتحة مع العالم (قد كنت أبايم للحياة)، تبدل حال الذات لتتكفأ وتنكسر (لكنه والحزن يسحق مهجتي)، وانطفأت الذات (واليوم لا الأشعار توقظ خافقاً)⁽²⁾:

قَدْ كَانَ يُلْهِمُنِي النَّشِيدَ أَصُوغُهُ	شِعْرًا بَدِيعَ اللَّحْنِ فَهُوَ نَضَارُ
لَكِنَّهُ وَالْحَزْنَ يُسْحَقُ مُهْجَتِي	دَمْعٌ عَلَى خَدِّ الثَّرَى مَدْرَارُ
قَدْ كُنْتُ أَبْسَمُ لِلْحَيَاةِ طَلِيقَةً	وَيَلِدُ فِيهَا الشَّدْوُ وَالْأَشْعَارُ
وَأَصُوغُ فِيهَا مِنْ بَدِيعِ مَلَا حِنِي	لِحْنًا كَأَنَّ حُرُوفَهُ أَنْوَارُ
وَالْيَوْمَ لَا الْأَشْعَارُ تُوقِظُ خَافِقًا	أَخْنَى عَلَيْهِ الدَّهْرُ وَالْأَقْدَارُ
فَعِنَاؤُهُ رَعْدٌ يُزَجْرُ هَادِرًا	فَيَثُورُ مِنْهُ النَّوَاءُ وَالْتِيَارُ
وَطَنِي ذَكَرْتُكَ وَالْحَيْنُ يَهْرُنِي	وَالْعَلَجُ يَعْبُثُ فِيكَ وَالْأَشْرَارُ

إن الحزن والقنامة السوداء في الذات احتلتنا حيزاً كبيراً نتيجة للتحويلات السياسية والحضارية والثقافية، وجعلت هذه التحويلات الذات تنشد الفرحه فما تدركها ولا تعرف لها طعاماً⁽³⁾، وانصاغت المفردة الشعرية في صورة استعارية لما تحفل به الاستعارة من إمكانات الخلق والخرق، وما تنطوي عليه من فعالية التجدد والتعدد، تجعل من العسير تقييدها بسنن مسبقة، وتقنينها بمعيار مغلق⁽⁴⁾، وكانت صور القسوس مكثفة وتكاد

(1) انظر: صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م، مادة الحزن.

(2) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص 97.

(3) انظر: القرقوري (فؤاد)، أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث، وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، ص 126.

(4) انظر: لمحادي، سوربة: دلالات الاستعارة، ص 26.

تسربل في كل بيت من أبياته يتشخصن فيها الشعر فيستحيل نشيدا عذب اللحن، يلذ شدوه، هذه الذات التي كانت قريحتها الشعرية ملتبهة أصابها الإقبال فأصبحت الأشعار منكسرة لا (توقظ خافقاً، وغناؤها رعد يزجر هادراً).

ب. المفردة الشعرية والذات المحبطة، والمهمشة.

وتتجلى الذات الشاعرة المحبطة في النصوص الشعرية للشعراء الكركيين؛ وذلك لأن الواقع العربي المتسارع في تغيراته الدرامية يفضي إلى انهيار القيم، وإلى تغييب ما هو إنساني نبيل، وإبراز ما هو استهلاكي عابر قبيح، هذا التغير أفضى إلى أن تصاب هذه الذات الشاعرة بالإحباط الشديد، سواء على مستوى الواقع الصغير أم الواقع الكبير الذي هيمنت فيه قيم العولمة، وثقافة الاستهلاك، ولذا فقد انكفأت هذه الذات على نفسها، تلملم انكساراتها وأحلامها الصغيرة، ووقائعها البسيطة اليومية⁽¹⁾، وهذا ما نجده عند مروان البطوش الذي شوّهت حروفه السعيدة بالإحباط، وحاول الشاعر اعتمال كل ما يجعل من قصيدته مناجاة لذاته، بطريقة أشبه ما تكون بعملية الإفضاء الحزين، ولكننا نلمح أن القصيدة شكلت حزن الذات الشاعرة، وشكلت الأخيرة بؤرة النص في سردية على شكل ومضة سريعة، يُخبر فيها الشاعر عن فكرة اعترته، وأيقظت مشاعره التي تتوالد دلالاتها بشكل مكثف، يقترب من المباشرة ويتعد عن الإيجاء النصي مما يجعل الأنا الشعرية بؤرة مركزية في نص الشاعر بما تمثله من أصالة وتكثيف إيجائي تتلون بلغة المشاعر، وتحترق بنيران الواقع مشكلة بنية نصية ذات دلالات فكرية خصبة⁽²⁾، ولعبت لفظة (القصيدة) دور الذات الشاعرة الحزينة والمنكسرة (ختمت القصيدة، أصرار حزن القصيدة)⁽³⁾:

(1) انظر: السّمطي (عبد الله)، الذات الشاعرة في قصيدة النثر، مرجع سابق.

(2) انظر: الضّمور (عماد)، آفاق نقدية، دراسة لحراكية الخطاب الشعرية في الأردن، دار يافا العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص15.

(3) البطوش (مروان زهير)، لم أكلم قبل عينيك المطر، ص18.

مَحَطَّاتُ حُزْنِي وَضَعْفِي... تُشَوِّهُ كُلَّ الحُرُوفِ السَّعِيدَةِ... وَكُلَّ
 الأَمَانِي القَرِيبَةِ، كُلَّ الأَمَانِي البَعِيدَةِ...
 وَتَقْدِفُ بُوْحِي نَحْوَ الشُّعُورِ بَأَنَّ الكِتَابَةَ فَوْقَ... الدَّفَاتِرِ مَوْتٌ
 بَطِيءٌ...
 وَإِنِّي إِذَا مَا حَتَمْتُ القَصِيدَةَ... سَوْفَ أَصَارُ حُزْنَ القَصِيدَةِ...

وتظهر الذات المحببة في قصيدة عبد الجليل المطارنة بعنوان (سراب)، حيث الذات
 المتشظية تظهر في ثنايا النص، وهي صورة للواقع، بانكساراته وهزائمه، فالشاعر لا يهجو
 ولا يمدح، لكنه يرصد، ويفارق، ويتألم، فنجد ذات الشاعر منكفئة على نفسها، تلملم
 انكساراتها وأحلامها الصغيرة، ووقائعها البسيطة اليومية⁽¹⁾ (مبعثر أنا كنسمة الشتاء،
 ومحل كشاطى تهجره الطيور والنساء) ينتظر من يجيره من وحدته⁽²⁾:

حَسِبْتُ أَنِّي كَبُرْتُ... وَأَنِّي... أَصْبَحْتُ شَاعِرًا... يُطَاوِلُ
 السَّاءَ
 لَمَّا حَفِظْتُ قِطْعَةً... مِنْ جَيْدِ الرِّثَاءِ... عَن أَرْضِنَا الَّتِي... تَفِيضُ
 بِالسَّخَاءِ وَالْجَفَاءِ
 وَقُلْتُ حُطْبَةً عَصْمَاءَ... لَكِنِّي اكْتَشَفْتُ ذَاتَ يَوْمٍ... أَنَّنِي
 مُرَاهِقٌ تَأْسِرُهُ النِّسَاءُ
 مُبَعَثَرٌ أَنَا... كَنَسْمَةِ الشِّتَاءِ... وَمُحَلٌّ... كَشَاطِي تَهْجُرُهُ الطُّيُورُ
 وَالنِّسَاءُ
 مُسَافِرٌ... بَيْنِي وَبَيْنَ مِرْفَآئِي... عَوَاصِفٌ... أَقْوَى مِنَ الحُرُوفِ

(1) انظر: السَّمطِي (عبد الله)، الذات الشاعرة في قصيدة الشَّر، مرجع سابق.

(2) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص 18-20

وَالدُّعَاءُ

وَزَوْرَقِي شِرَاعُهُ وَرَقٌ... فَمَنْ تَرَى... يُجِيرُنِي... مِنْ وَحْدَتِي

إن الذات الشاعرة المحبطة في النص السابق ذات دفعها الواقع برتابته وضجره ومأساويته إلى الاتجاه بالتعبير داخل النفس متكئة على المفردة الشعرية (شاعر، قطعة من جيد الرثاء، الحروف) التي لعبت دوراً في تعرية الواقع، فعندما ظن الشاعر اكتمال حرفته الشعرية والثريّة اكتشف فشلها في تغطية الواقع (وأني أصبحت شاعراً وقلت خطبة عصماء، اكتشفت أنني مراهق تأسره النساء، وعواصف أقوى من الحروف والدعاء، فمن يجيرني من وحدتي) فالذات الشاعرة مع المفردة الشعرية لا تتضامن مع الواقع، وتهرب من مسؤوليّة اللحظة، وأحداثها الدرامية، فنجدها تقبع في وحدتها.

وتظهر الذات المهمشة والحزينة عند المطارنة نفسه في نص آخر، عندما يخاطب البحر الميت، فهذه الذات اكتسبت من التجارب الحياتية والغربة شعوراً عميقاً بالحزن والألم انصهر في ذاته (تآكل هذا العمر، اندحرت خيلي وسيفي قد هوى خشبا، قد تعبت، لعنة باتت تطاردني) وانصهر الحزن مع مفردته الشعرية (البوح، غنيت) في قوله: (وبعض البوح قد وجبا، ولا غنيت ما وقبا) فالقرحة الشعرية لديها طموح في قول ما يأتي ولكن الانكسار والتهميش والواقع المؤلم يحول دون ذلك⁽¹⁾:

يَا أَيُّهَا الْبَحْرُ انْهَضْ إِنَّ رِحْلَتَنَا	أَلْتِ إِلَيْكَ وَبَعْضُ الْبُوحِ قَدْ وَجَبَا
فَقَدْ تَأَكَّلَ هَذَا الْعُمُرُ وَأَنْدَحَرَتْ	خَيْلِي وَسَيْفِي قَدْ هَوَى خَشْبَا
قَدْ طُفْتُ يَا بَحْرُ فِي كُلِّ الْبِلَادِ وَمَا	أَلْفَيْتُ مِثْلَكَ مَغْبُونًا وَمُنْتَهَبَا
يَا أَيُّهَا الْبَحْرُ إِنِّي قَدْ تَعَبْتُ وَمَا	شَكْوْتُ ضَرًّا وَلَا غَنَيْتُ مَا وَقَبَا
لَكِنَّهَا لَعْنَةٌ بَاتَتْ تُطَارِدُنِي	لَوْ أَطْلُبُ الزَّهْرَ يَأْتِي شَوْكُهُ خَبِيَا

(1) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص 58-59.

فَغَنَاؤُهُ رَعْدٌ يُزَجْرُ هَادِرًا فَيُثَوِّرُ مِنْهُ التُّوهُ وَالْتِيَارُ
وَطَنِي ذَكَرْتُكَ وَالْحَيْنُ يَهْزِي وَالْعِلْجُ يَعْبُثُ فِيكَ وَالْأَشْرَارُ

وتبرز الذات المحبطة والمتشائمة عند خالد المحادين، وتشاركه لفظة (القصيدة) هذا الإحباط (سئمت كل أحرفي) وهو يحاول محاولة بائسة في نسج قصيدة جديدة لواقع جديد (لعلني أخط مرة قصيدة، قصيدة جديدة، حروفها جديدة، أوزانها جديدة)، ثم تصل حالة الإحباط متتهاها عند الشاعر حين يقول (ألست كل أحرفي الحداد)، وصل الشاعر إلى حالة اليأس (سئمت كل أحرفي، سئمت كل ما يقال، سئمت كل ما لديكم من الحروف)، ويسحب هذه المعاني الذاتية من الإحباط إلى الشعراء؛ لتصبح تجربة جمعية حين يكرر (لا تكتبوا) ويؤكد عليها (لا تكتبوا أحبتي لا تكتبوا) ويشجع على النكوص (لا تبذع الحروف يا أحبتي الأبطال، لا تسجنوا الحروف خلف حلمنا الجريح)، فالذات الشاعرة المنكفئة والمحبطة تسقط ما فيها على المفردة الشعرية وأدواتها (القصيدة، الحرف، الكتابة...) (1):

سَئِمْتُ كُلَّ أَحْرَفِي... أَطَعَمْتُ لِلثِقَابِ كُلَّ مَا لَدِي مِنْ وَرَقٍ...
وَعَدْتُ كَالشَّرِيدِ
لَعَلَّنِي أَخْطُ مَرَّةً قَصِيدَةً... قَصِيدَةً جَدِيدَةً... حُرُوفَهَا جَدِيدَةً...
أَوْزَانَهَا جَدِيدَةً... أَلْبَسْتُ كُلَّ أَحْرَفِي الْحِدَادَ
قَدْ ضَاعَتْ الْبِلَادُ... وَلَمْ تَزَلْ قَصَائِدِي نَقِيَّةً حَبِيسَةَ الْبِكَارَةِ...
لَأَنَّ كُلَّ مَا كَتَبْتُ مِنْ قَصِيدٍ
مَا زَالَ مِثْلَ أَنَّهُ الْعَبِيدُ... لَا تَكْتُبُوا... سَئِمْتُ كُلَّ أَحْرَفِي...
سَئِمْتُ كُلَّ مَا يُقَالُ... لَا تُبْذِعِ الْحُرُوفِ يَا أَحْبَتِي الْأَبْطَالَ
حُرُوفُنَا أَوْرَاقُ قَاتِنَا وَيَأْسُنَا... حُرُوفُنَا كُؤُوسُنَا... لَا تَكْتُبُوا

(1) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 92-96.

أَحْبَبْتِي لَا تَكْتُبُوا
لَا تَسْجِنُوا الْحُرُوفَ خَلْفَ حُلْمِنَا الْجَرِيحِ... لَا تَكْتُبُوا...
سَمِّتْ كُلَّ مَا لَدَيْكُمْ مِنَ الْحُرُوفِ

ولجأ المحادين إلى اللغة الاستعارية التي تختزل كثيراً من المعاني والدلالات لمعرفة الذات، فقد كانت معرفة الذات ضرورة تملئها الحكمة الفرديّة، أما الآن فهي ضرورة تملئها الحكمة الجماعيّة⁽¹⁾، وتبدو هذه الذات متشائمة في ظاهر الخطاب، ولكن في بناها العميقة قد تبعث على الأمل، وقد تتحول [لا] بالالتكاء على التأويل إلى إيجابية ففي تاريخ الأفكار التي لا تتعامل مع ما يكمن خلف الأفكار من تصورات إنما تتعامل مع الخطاب باعتباره سلسلة منتظمة ومتميزة من الحوادث⁽²⁾.

وفي نص آخر لخالد المحادين تستحيل الذات رماداً (رماد أنا)، لما حل بها من وهن وضعف وهشاشة، وعندما يصل الشاعر إلى هذه الحالة يكون اليأس والاحباط أخذاً مكانها في ذاته، ولا يمكن إبعاد أو استثناء للمفردة الشعريّة (شعري، القصيدة) عن تلك الحالة، فلا بد من التشاركيّة، فأصبح الشعر باكياً (وشعري بكاء)، والقصيدة مازوخية لا تتقن إلا الرثاء (وأغلى القصيد رثاء)⁽³⁾:

بِلاَ وَطَنٍ أَنْتِ مِثْلِي... فَأَيُّ اشْتِيَاقٍ إِذَا هَزَّكَ الشَّوْقُ أَوْ هَزَنِي...
يَمُدُّ إِلَيَّ إِلَيْكَ احْتِرَاقًا
رَمَادًا أَنَا، كُلُّ مَا يَحْمِلُ الْقَلْبُ مِنِّي انْطِفَاءً... وَشِعْرِي بُكَاءً...
وَأَعْلَى الْقَصِيدِ رِثَاءٌ

(1) اسكاربيت (روبير)، سوسولوجيا الأدب، ترجمة: آمال عرموني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1978م، ص36.

(2) انظر: فوكو (ميشيل)، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، 1992م، ص35.

(3) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص200.

إن الذات الشاعرة تمثل الصراع بين ما تريده الذات وتهدف إليه، وما تراه على الواقع ينتج الإحباط جراء هذا الصراع، فنتج هذه الذات دراما شعريّة لها القدرة على الاستبطان النفسي والحوار الداخلي الذي يتولد عندما يجاور الشاعر ذاته في لحظات الانشطار الوجداني والتأزم النفسي الشديد فيكون الانكفاء على الذات⁽¹⁾، وتكون المناجاة الذاتيّة التي تمنح (زخما لدرامية القصيدة وتمنحها توازنها الفنيّة، وتوتراتها الوجدانيّة)⁽²⁾، فالذات عند مخلص العمارين ضائعة لا تقوى على إيجاد الفرصة لصيرورتها، فحاول الارتقاء بها بشيء جديد غير مألوف ليصوغ به ذاته، وهمومه ورؤاه، ويجاول التميّز والإبداع في إيجاد قصيدة جديدة، تسير على بحر الهزج من ناحية الوزن، وفيها خيال، ولها معنى، مع أنها تخلو من الكلمات⁽³⁾:

سَأَحْكِي لَكُمْ قَصِيدَتِي الْجَدِيدَةَ... لِيَتَّكِمَ تُنصِتُونَ لَهَا... إِنَّهَا
جَدِيدَةٌ... سَأَتْرَكُهَا تُلْقِي الْقَصِيدَةَ... أَنَا قَصِيدَةٌ
لَيْسَتْ بِلاَ عُنْوَانٍ... صَاغَهَا وَاحِدٌ... وَلَحْنَهَا اثْنَانُ... أَنَا
قَصِيدَةٌ... بِلاَ كَلِمَاتٍ... خَرَجْتُ مِنَ الْأَعْمَاقِ
تَرْقُصُ لَهَا الْجُفُونُ... سَكِرَ الْقَلَمُ مِنِّي وَتَرَنَحَ... وَلَمْ يَقَوْ عَلَى
الْكِتَابَةِ... لَسْتُ تَقْدِرُ أَنْ تَقْرَأَنِي
وَلَكِنْ تَحْسُ بِي... الْعَاطِفَةُ صَادِقَةٌ... الْخَيَالُ: ... تَمَامًا كَمَا
تَقُولُ... لَوْنُ الْوَرْدِ أَحْمَرُ... الْوِزْنُ:
كَوَزْنِ قَصِيدَةٍ عَلَى بَحْرِ الْهَزَجِ... ذَابَ السَّحْرُ فِي خَطْوِهَا
امْتَزَجَ... الْمَعَانِي: ... تَذُوبٌ حِينَ تَسْمَعُ الْإِلْقَاءَ

(1) انظر: بوعيشة)، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية: نحو قصيدة متكاملة، ص 8.

(2) حجازي (أحمد)، كائنات مملكة الليل، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1987م، ص 47-48.

(3) العمارين (مخلص)، السندباد المؤابي، ص 172-176.

سَتَسْمَعُ أَشْلاءَ سِيْمْفُونِيَّةٍ بَعِيدَةً... وَتَعْرِفُ أَنَّ اسْمِي... هُوَ
عُنْوَانُ الْقَصِيدَةِ

ولكن الجديد الذي رامه الشاعر في النصّ السابق اندغام الذات مع القصيدة وهذا يشير إلى حالة التآزم التي يعيشها الإنسان وتأثير ذلك من الناحية السيكلوجية على نفسية المبدع، وعن التعبير عن ذاته من خلال صنعتته يظهر ذلك من خلال قوله (وتعرف أن اسمي، هو عنوان القصيدة)، فالذات الشاعرة المحبطة رغم وجود مقومات الإحباط في الواقع (أنا قصيدة، بلا كلمات، خرجت من الأعماق، فقد حاولت الذات الشاعرة صياغة قصيدة جديدة صانعة مؤثرة تحس (ولكن تحس بي، العاطفة صادقة) ولكنها باءت بالفشل (سكر القلم مني وترنح، ولم يقو على الكتابة، لست تقدر أن تقرأني، تذوب حين تسمع اللقاء، ستسمع أشلاء سيمفونية بعيدة) إن لغة الشاعر امتهنت الانزياح عن السنن القاعدي، فنجدها تبث إلى المفردة الشعرية (القصيدة) كل ما يعترها من مشاعر، فالذات تقول من خلال قصيدتها كل شيء في الحياة وإن كان مفرحاً لا بد من أن يمر بحالات من المخاض المؤلم، فكل شيء في الحياة تعبير عن امتزاج الفرح والألم معاً، وهو نوع من اقتران الإنساني بالطبيعي كذلك⁽¹⁾.

ويبدو أن مروان زهير البطوش في قصيدته (سيمفونية الهوى والحزن) يعكس صورة الذات والبحث عن الهوية في المرأة، ولكن مرآة البطوش تائهة، وهذا انعكاس لذاته التائهة في مجتمع مضطرب، ويبحث في هذه المرأة التائهة عن جملة معطيات هي في الحقيقة مكونات ذاته التي تلامس طفولته وفضاء وجوده، وتتيه قصيدته حيث جعلها من أشياءه التائهة في المرأة: مقعده، وثيابه، ودفاتره، وقصائده، وطفولته، وألعابه، وغيرها...

ويحاول البطوش اعتمال كل هذه الأشياء من أجل أن يجعل قصيدته مناجاة لذاته، ولأجزائها الأخر الهاجعة في زوايا ذاته عبر استلهاهم (أوراق المسا المرتاب، وبين تبغي،

(1) انظر: محمود (إخلاص)، هواجس الذات وسؤال البكاء، قراءة في نص (القصيدة) للشاعر بشرى اليستاني،

قهوتي، وعلبة الثّقاب، وفي المرايا التّائّهات) بطريقة أقرب ما تكون لعملية الافضاء المكاني التي تدور بين الواقع والذكري والخيال، وتتجسد بين زمن فائت، وذكري عالقة وراسخة فالذات الشاعرة والمنتجة للنص تستجدي في مرآة ذاتها خصائص مؤثرة فيها وإن تخفت خلف الكلمات والسّياقات⁽¹⁾، ولكنها حملت إشارات لا واعية للذات التي هي جزء من هويّة أكبر هي الهويّة العربيّة، أشار لها بالقهوة، ومقعدي وثيابي ودفاتري، وقصائدي... وينهي هذه المناجاة بقفلة ترنو إلى الضّيع والّتيه بسبب حزنه واتساع الفجوة بين الخيال والواقع لكنه يصل إلى (فلا أراني بينها) وهذه الأزمة التي تعيشها الذات مع المجتمع⁽²⁾:

أنا... أنا... وَمَنْ أَنَا؟!... أَبَحْثُ عَنِّي... بَيْنَ أَوْرَاقِ الْمَسَا
الْمُرْتَابِ... وَبَيْنَ تَبْغِي،
قَهْوَتِي... وَعُلبَةِ الثَّقَابِ... وَفِي الْمَرَايَا التَّائِهَاتِ... مَقْعَدِي،
ثِيَابِي... دَفَاتِرِي...
قَصَائِدِي... طُفُولَتِي... أَلْعَابِي... فَلَا أَرَى أَنِي بَيْنَهَا!...
ضَيِّعَنِي اكْتِسَابِي

وعندما يعود الشاعر إلى ترميم الذات، والتراجع عن الانقياد إلى الأسفل حيث التّيه والحيرة، نجده يبحث عن الطوباوية ويحييد الواقع (لا شيء في قاموس أشعاري يسمى واقعا)، وفي نص آخر لمروان نجده يحاول التّعامي عن الواقع، وينصرف إلى عالمه الذّاتي، وأحلامه والعيش في بوتقة الخيال، لأنه حاول تبادل العلاقة مع الواقع لم يستطع فأثر قطيعته، والانصراف إلى تعطيل الإحساس به (لا تبحثوا عني هناك، ولا هنا) وهنا يبرز حجم المعاناة للذات التي تعتصر بسبب تلبسها حالة الخيال، وتختلط الذات مع القصيدة مرة أخرى (فأنا وشعري، خارج الأحداث نلتقط الصّور) فكأن الواقع هنا خارج النّص⁽³⁾:

(1) انظر: وهاب (حمد)، إرتحالات الذّات بين الانكفاء والانفتاح، ص3.

(2) البطوش (مروان زهير)، لم أكلّم قبل عينيك المطر، ص27.

(3) البطوش (مروان زهير)، لم أكلّم قبل عينيك المطر، ص10.

لَا شَيْءَ فِي قَامُوسِ أَشْعَارِي يُسَمَّى وَاقِعًا... فَأَنَا وَشِعْرِي...
خَارِجِ الْأَحْدَاثِ نَلْتَقِطُ الصُّورُ...
لَا تَبْحَثُوا عَنِّي هُنَاكَ... وَلَا هُنَا... هَذَا أَنَا... مُتَوَاجِدٌ فِي كُلِّ
شَيْءٍ فِي الْوُجُودِ
وَلَا أَرَى... فَأَنَا جَمِيعُ عَوَاطِفِي ضِدَّ النَّظَرِ...

وقد تنبع الشعريّة من أسلوبية الشاعر، وامتلاكه لأدوات تعبيرية مصدرها طبيعة نفسه المتأججة، مما يتيح للمتلقّي قدرة تأويلية خاصة، تستند إلى نظريات التحليل النفسي، وكما يقول بيرجير و إن (الرغبة في محاصرة الشخصية الهاربة للكاتب - تقودنا - إلى تمييز تجربة، أو مزاج خلف كل رؤية خاصة للعالم) (1). وعندما تندمج الذات مع الواقع المؤلم، الذي يفيض بالعبثية واللاجدوى، فهو ما يزال عالم عار؛ لأنه وليد جوع، وعالم كلمات؛ لأنه وليد موت، وعالم خداع وزيف؛ لأنه وليد قمع وكبت (2)، فالذات المحبطة عند رويده الضمور ذات منفتحة على العالم وهما قطبان متصارعان، وهذا الواقع أو العالم تتعارض مفرداته، وتتعدد علاقاته، إن الذات الشاعرة عند رويده ذاتاً جمعية محبطة ومهمشة (جوعى نحن، بنا هل تشعرين)، ثم تنفتق الذات الجمعية لتعود ذاتاً فردية (كتبت، حروفي، اشتياقي، فعدت، أوراقى، أقلامي، شعري، صوتي، حربي...)، ولكن على الرغم من تسيد هذه الذات في النص الشعري إلا أنها مستلبة بما تقول (3):

جَوْعَى نَحْنُ يَا حَبِيبَتِي... فَاسْأَلِي الْأَوْرَاقَ... بِنَا هَلْ
تَشْعُرِينَ؟... مِمَّا تَمِنِ الرَّسَائِلِ كُتِبَتْ... عَنِ حُبِّكَ
وَحُبِّ الْوَطَنِ... أَيْضًا كُتِبَتْ... فَلَا قَرَأُوا حُرُوفِي وَلَا فَهَمُوا
اِشْتِيَاقِي... فَخَسِرَتْ أَوْرَاقِي وَمَا عَرَفُونِي وَلَا أَطْعَمُونِي

(1) جيرو (بير)، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإناء القومي، ط1، د.ت، ص59.

(2) انظر: الحميري (عبد الواسع)، الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، ص34.

(3) الضمور (رويده)، ودق، دار أزمته، عمان، الأردن، ط1، 2020م، ص35-36.

فَعُدْتُ إِلَيْكَ أَجْرُ جُرْ أَدْيَالِ خَيْبَتِي... عَانَقَيْنِي وَامْسَحِي وَجَعِي
وَأَمْلَأْنِي بِالْحَنَانِ
أَنْسِي أَوْرَاقِي وَأَقْلَامِي هِيَ لَا تُسْمِنُ وَلَا تُغْنِي وَلَا تَفِي...
بِجُوعِي...
سَاحِحِي لِأَنَّي بَغْتُ أَوْرَاقِي كَسَرْتُ أَقْلَامِي... فَالْجُوعُ أَكَلَّ
مَنِّي وَمِنْكَ وَمِنْ شِعْرِي
فَلَا تُعِيدِي سُؤَالِي... لِأَنَّي أَحْبَبْتُ وَبَكَيْتُ حَتَّى مَا عَادَ صَوْتِي
هُوَ صَوْتِي
وَلَا حَرْفِي بَقِيَ حَرْفِي... سَاحِحِي فَنَحْنُ جُوعَى يَا حَبِيبَتِي

تبدو الذات الشاعرة من خلال النَّصِّ السَّابِقِ أسيرة عالم الجماعة المأساوي إلى الحد الذي يغدو معه حضورها مجرد أداة للتعبير عن عالم الجماعة، فالذات محبطة من واقع يترك الجميع جوعى، وذات تعاني خواء وجداني (عانقيني، وامسحي وجعي واملأيني بالحنان) وخواء ثقافي وشعري، وهنا تلعب المفردة الشعريَّة (شعري، صوتي، حرفي) دورها في تعزيز هذا الخواء ونضوب القريحة، لأن المعنى الحقيقي غاب عن الكلمات (ما عاد صوتي هو صوتي، ولا حرفي بقي حرفي)، فالمفردة الشعريَّة (شعر) شكات بؤرة النَّصِّ بالنسبة للذات المحبطة من واقعها والسبب (نحن جوعى)، وتتأثر مفردة الشعر بذلك (فالجوع أكل مني، ومنك، ومن شعري) فالجوع طال الاقتدار الشعري فحبط الصَّوت والحرف والشعر تبعاً لذلك.

ج. المفردة الشعريَّة والذات المتصوفة

تسير هذه الذات على نهج الصَّوفي المتأمل، الذي يطرح زخم من الأسئلة لكل مراحل الحياة، التي تخيم على أجواء النَّصِّ المفتوح على الأسئلة، ولا ننسى أن التَّساؤل سمة من سمات الصَّوفي، إن اقتران الطَّبيعي بالإنساني في النَّصِّ يترجمه الصَّراع لدى الصَّوفي بين

الطبيعي الأرضي، والروحي الحب بين المحدد وبين المطلق⁽¹⁾، إن أول ما يصدم متلقي الخطاب الصوفي، ذلك التماهي بين المتناقضات، والتوحيد بين المتناقضات، وتلك الفجوة الهائلة التي تقوم بين اللغة، وعالم الأشياء⁽²⁾.

ظهرت هذه الذات عند عاطف الفراية في قصيدة (التيه)، الذي قال عنه إبراهيم السعافين (والرافد الثقافي الأصيل الذي يستقي منه لغته ورؤيته وهو الرافد الصوفي، فثمة تلازم بين الفصلين من حيث الرؤية والمضمون، وهما التيه والمعراج، وليست الرؤية الصوفية تتطلب بالضرورة أن تكون ناجمة من زاوية معرفية، بقدر ما تبدو صادرة عن رؤية فنية، بيد أن الرؤيتين قد تلتقيان وقد لا تلتقيان. ولعل هذه الرؤية تيسر للمبدع توصيل اللحظة الإبداعية الجمالية من دون أن تُحِلَّ الحمولة المعرفية بوهج الإبداع)⁽³⁾.

تعدد الدلالات للقصيدة عنده، وهذه الدلالات تنسجم مع بحث الشاعر عن ذاته ووجوده، ونلمس محاورة الشاعر لذاته عبر قصيدته الرمز، أو مقوله الشعري في فنه الشعري، فنجد التعبيرات التالية (صفح قصيدتي)، و (كثبان القصيدة حين تذر وهارياحي)، و (تقيات القصيدة)، و (رثاء قصيدتي)، و (الثكلات قصائدي)، و (شبايك القصائد)، و (أجر قصيدتي)، و (يا هذي القصيدة)، و (هذي القصيدة)، و (تصفيقا توزعه الأقف على القصيدة)، و (تشققت المرايا في القصيد)، ويتجه إلى خطاب الذات التائهة بين أحلام وطموحات، وبين واقع مهزوم، وهو من يسيطر على قصيدته ليصنعها من ذوب فكره وعصارة ذاته، فيطلب الصفح منها (صفح قصيدتي) ولكن الواقع من يذر قصيدته مع الرياح (كثبان القصيدة حين تذر وهارياحي)⁽⁴⁾

مُتَأَجِّجٌ.. هَذِي بَدَايَةُ قِصَّتِي.. مُتَأَجِّجٌ هَذِي نَهَايَتُهَا... يَشْتَرِينِي

- (1) انظر: زيعور (علي)، تأويل لغة الجسد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 54-55، 1988م، ص 68.
- (2) انظر: بوزيان (أحمد)، المصطلح الصوفي من شعرية التألف إلى شعرية التضاد، مجلة فكر وإبداع، ص 91.
- (3) الفراية (عاطف)، أنثى الغياب، المقدمة، ص 13.
- (4) الفراية (عاطف)، جدارية يوتيرتي... أو أنثى الغياب، ص 2-6.

أَوْ تَطَالَ يَدَايَ صَفْحَ قَصِيدَتِي أَوْ صَفْحَ
رَبَّتْهَا وَهَا إِنِّي الَّذِي يَغْتَالِنِي قَلْبِي وَتَهْجُرُنِي ضُلُوعِي... الرَّمَلُ
كُثْبَانُ الْقَصِيدَةِ حِينَ تَذُرُوهَا رِيَا حِي... بَعْضُ
هَذِي الرِّيحِ صُفْرَةٌ مَاءِ أَنَهَارِي الَّتِي قَدْ كُنْتُ فَاتِحَهَا... فَخَانَنِي
مَجَادِنِي... وَبَعْضُ النَّهْرِ هَذَا دَمْعِي الْمَفْقُودُ
بَعْضُ مَنْ دَمِي خَمْرِي... وَبَعْضُ مَنْ فَمِي جَمْرِي... وَهَا بَعْضِي
يَصُبُّ النَّارَ فِي بَعْضِ الْفَرَاغِ لِتَكْتَوِي
كُلُّ السَّلَالِمِ تَرْفَعُ النَّيْرَانَ نَحْوَ الْغَيْمِ مُطْرِنِي... بِهَا.. هَذِي
السَّلَالِمُ كُنْتُ أَرْفَعُهَا بِشِعْرِي حِينَ
أَصْعَدُ لِلْحَبِيبَةِ هَا هُنَاكَ.. وَهَا أَنَا وَحْدِي عَلَى قَهْرٍ... الْحِكَايَةِ
فِي فَمِي كَيْ تَذُرُكَ الْمَعْنَى أَحْيَبُ ظَنُّهَا فَتَعُودُ
تَبْحَثُ كُلَّمَا عَادَتْ تَقِيَّاتُ الْقَصِيدِ فَسَالَ مِنْ جَوْفِي...
اللَّهِيبُ.

فملاحظ أن ثمة أزمة نفسية يعيشها الشاعر فيهمس من الداخل إلى الخارج عبر رمز
القصيدة، ومعظمها يأتي منسوباً إلى ذات الشاعر (قصائدي) فالشاعر يحترق من داخله
(وحددي أجز قصائدي للنار)، و(وحددي سأشربها مع الصلوات)، و(وحددي كما أجبجت
ناري أكتوي وحددي بها)، و(وحددي أهيئ.. أذوب)، و(وحددي في انتظار الرتق)، و
(وحددي جنت أنا الجنون العاقل) وهل هناك جنون عاقل، إنها المفارقة التي يجريها بين
ذاته، وبين الواقع، فالشاعر يبني أفقه الخاص من تجارب شعرية خاصة تتخلى عن المحدد
والتقليد وتندغم بتعبيرات الأنوية المشاكسة، جعلت شعره مزداناً بها جس إبداع، وطبع
أصيل، وحيرة جادة، استفرغت كل ما في الذات الموجهة من ألم، وتوجس، واغتراب...،
فالمسؤولية ثقيلة تنوء بحملها العصبنة تجثم على صدر الشاعر، ثم تتأرجح رمزية القصيدة

بين الأنا والآخر، فتارة القصيدة هي أنا الشاعر وذاته، وتارة هي الآخر المخاطب (يا هذي القصيدة)، وحتى لا نوصف بالادعاء النقدي لابد من الاستشهاد من شعره دليلاً ينهض بهذا الادعاء (1):

هَذَا دَلِيلِي فِي رِثَاءِ قَصِيدَتِي لَا أَشْتَهِيهِ غَوَايَةً... الثَّاكِلَاتِ
قَصَائِدِي.. بَلْ إِنَّهَا تَنَأَى فَيَجْتَرُّ الْعَوِيلُ
رَبَابَةً صَدْرِي وَبِنَهْمِ الرِّثَاءِ عَلَى شَبَابِيكَ الْقَصَائِدِ... وَوَحْدِي
أَجْرُ قَصِيدَتِي لِلنَّارِ.. وَوَحْدِي أَبْتَغِيهَا جَمْرَةً
وَوَحْدِي سَأَشْرِبُهَا مَعَ الصَّلَوَاتِ.. هَا إِنِّي أَقُولُ لَهَا... أَحْبَبُكَ
هَكَذَا سَوْدَاءَ - يَا هَذِي الْقَصِيدَةُ - مِثْلَ ظَبِي
فِي أَتُونِ النَّارِ.. يَا هَذِي الْخُرَافَةُ حِينَ يَشْتَاقُ اللَّهِيْبُ... إِلَيْكَ
يَعْدُو فَوْقَ صَحْرَائِي سَرَابًا
مِثْلَ مِرَاةٍ لِيَأْتِي صَوْتُكَ الْمَجْرُوحُ فِي وَجْهِي.. فَتَحْتَرِقِينَ يَا
حَمَقَاءَ يَا هَذِي.. الْقَصِيدَةُ تَعْرُجِينَ إِلَى سَقَرٍ.
وَسَتَشْرَبِينَ النَّهْرَ تَمْرُوجًا بَدْنِي.. ثُمَّ تَنْهَمِرِينَ... مِنْ ذَا
سَيَقْرَأُ؟ مَنْ سَيَطْرِبُهُ الْعَوَاءُ هُنَا..؟
وَهَلْ أَحْتَاجُ يَا هَذِي الْقَصِيدَةَ قَارِئًا يَعْوِي مَعِي فِي التَّيِّهِ...
تَصْنِيفًا تُوَزَعُ الْأَكْفُ عَلَى الْقَصِيدَةِ كَمَا تَذَرُّ رَمَادَهَا
وَهَلْ... ظَلَّتْ حَبِيَّتِي الْوَحِيدَةَ مِثْلَ رَبَاتِ الْكَلَامِ
عَلَى... الطَّرِيقِ تُرَاقِبُ الْجُمْهُورَ إِنْ فَرَّوْا مِنَ الْإِلْقَاءِ فِي
أُمْسِيَّتِي وَالنَّارُ تَلْفَحُ وَجْهَهُمْ بِقَصِيدَتِي..؟ وَوَحْدِي... إِذْنُ...

(1) الفرية (عاطف)، جدارية يوتيرتي.. أو أنثى الغياب، ص 2-6.

وَخَدِي سَأَلْتُمْ نَارَهَا... وَخَدِي سَأَحْرُقُنِي
بِهَا... وَخَدِي سَأَلْقِيهَا إِلَيَّ.. وَهَا أَنَا... وَخَدِي مَجْرَعَتْ... الزَّفِيرَ
زَفِيرَهَا النَّارِيَّ.. هَا

حاول الشاعر الحديث عن ذاته ويكثفها من خلال اتحاده الصوفي مع المظاهر الكونية: النار (أمسيتي والنار تلفح وجههم بقصيدتي)، فالنار وسيلة لتطهير الذات من الجراحات في خضم معاناتها، لتعلن عن عملية القفل، وسد منفذه، وجبال الله للتعبير عن ذاته الوهلي فيعانق السماء، وأردد مع السعافين (لك الله يا عاطف! كم تبدى اللحظات الإشراقية في هذه القصيدة الديوان؛ تحدس وتستبطن وتستشرف وكأنك تقرأ الغيب، وأنت تجوس خلال الحياة ومآهاها ومعاناتها وأشواقها وتستشرف الموت المتربص الذي تراه رأي العين لك بالمرصاد. إنه يكتب سيرة شعريّة، يلتحم فيها السرد بالدراما، تصلح أن تكون مونودراما على المسرح تجسد صوت شخصيّة وحيدة في عالم البرية التي تتعاوى فيها الذئاب، وتتناوح في فيافيها الرياح)⁽¹⁾.

كما نجد الذات الشاعرة عند عاطف الفراية تحن إلى المرأة الحبيبة والغائبة (ظلت حبيبتي الوحيدة مثل ربّات الكلام على، الطريق تراقب الجمهور إن فرّوا من الإلقاء في..)، فمن سمات الصوفي الحب وشدة الشوق والحنين لمن يحب، فهو الميثاق الذي يربط الرّجل بالمرأة المنشودة والغائبة دوماً في العرف الصوفي، وينزع إليها بوصفها الجزء المفقود من الإنسان الكامل، وكأنه الإنسان الأرضي، ولذلك دخلت المرأة مع الرّجل في علاقة الفاعليّة والانفعال⁽²⁾، وفي النصّ يحدث نوع من التراسل بين الإنساني والمكاني، و (الرمز

(1) الفراية، عاطف: جدارية يوتيرتي.. أو أنثى الغياب، مقدمة الديوان.

(2) انظر: محمود (إخلاص)، هواجس الذات وسؤال البكاء، قراءة في نص (القصيدة) للشاعر بشري البستاني،

يتجسد في صورة بين الروح والجسد، فلم يعد بالإمكان الفصل بينهما، فالروح المرأة والجسد الأرض - المكان - الطبيعة⁽¹⁾.

د. المفردة الشعرية والذات الناقدة

مارس الشاعر النشاط النقدي إلى جانب النشاط الإبداعي منذ انطلاقة الظاهرة الشعرية، وسجل ملاحظ نقدية كثيرة طالت شعراء غيره، وطالت شعره كذلك عن طريق إعادة النظر فيه وتنقيحه، وسمى الأصمعي هؤلاء الشعراء بعييد الشعر، والمتأمل في ثنائية (الناقد/ الشاعر) يرى أن المبدع ناقد بالقوة؛ لأنه يمتلك حاسة نقدية وثقافية واسعة في النقد تجعله يتذوق الأدب فيعرف مواطن الجمال فيه بفضل ذائقته المصقولة بالثقافة، فالنقد الحقيقي الأصيل هو أن ينتقد الشعر من أجل أن يُخلق الشعر، إنه النقد الولادي، كما سماه رينيه، والمتبع لمدونة شعراء الكرك يجد نظرات نقدية أجراها الشعراء لغيرهم، واللافت للنظر أن هذه النظرات جاءت بلغة شعرية، وربما هذا إبداع آخر يضاف للذات الشاعرة، لأن كلمات نقده محكمة بوزن وقافية، ولا يتبادر إلى الأذهان أن الذات الناقدة مارست النقد بنظرياته، وإنما الحال أنها مارست النقد الانطباعي الشكلي، فهو نقد توجيهي عابر، لا يكاد يتجاوز الدور الذي كان يؤديه النابغة في سوق عكاظ في الجاهلية؛ لأن الشعرية لا تصنع ناقداً كما أن النقد لا يصنع شاعراً (لذا فإن ادعاء أن الشاعر هو الأقدر على النقد اعتماداً على شاعريته فقط، غير صحيح؛ لأن النقد ليس موهبة كالشعر، بل علم قائم بذاته يُتعلّم ويكتسب، تصقله الخبرة والاطلاع، ويوجهه الذوق والعقل والمعرفة والثقافة والخبرة⁽²⁾. جهة الذوق والعقل والمعرفة والثقافة والخبرة⁽³⁾. ولم يكن

(1) القرشي (سليمان)، الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية، تاريخ النشر: 2015م، // alantologia.com تاريخ الاسترجاع: 3/ 11/ 2020م.

(2) القاضي (عبد العزيز)، هل الشاعر هو الناقد الأول؟ تاريخ النشر: 20 أبريل، 2019م. / al-jazirah.com تاريخ الاسترجاع: 27/ 10/ 2020م.

(3) المبيضين (عبد الرحمن)، أوراق أشواق، الآفاق المشرقة، دولة الإمارات العربية، الشارقة، ط1، 2014م، ص23.

هناك نصوص مستقلة للنقد عند شعراء الكرك، ولكن جاءت من خلال طرحهم مواضيع أخرى مختلفة السياقات، فعبد الرحمن المبيضين كان مع كوكبة شعراء من معان هم: محمد سمحان، ومصطفى الخشمان، وبديع رباح، فحاول وهو يمدح أن يتناول شعرية كل واحد فيهم، فهم شعراء كبار، يُشهد لهم بالشعر (شعراء أفذاذ كبار، شمس في القوافي والمعاني) وهذا نقد انطباعي مدحي، ولجت الذات الناقدة من خلاله إلى التفصيل عن كل شاعر، فسمحان مختص بالمرأة يتغزل بها (معي سمحان... تهيم بشعره كل الغواني)، وهو بارع في اقتناص الجمال من الطبيعة ويصوغه بأدوات بيانية (يغرد إن رأى شيئاً جميلاً، يمثل شعره صدق البيان)، وأما الخشمان فينتقد بلطف (وللخشمان تعليق جميل يطيب سماعه) ويجمع بين رصانة اللفظ، وبراعة الوزن والقافية (بديع الشعر أستاذ القوافي، رصين القول كالسيف اليماني)⁽¹⁾:

أَتَيْتُكَ يَا مَعَانَ مَعِي شُهُودٌ	شُمُوسٌ فِي الْقَوَافِي وَالْمَعَانِي
مَعِي شُعْرَاءُ أَفْذَاذُ كِبَارٍ	يُتْرَجَمُ شِعْرُهُمْ صِدْقَ اللِّسَانِ
مَعِي سَمْحَانٌ مِنْ شُعْرَاءِ قَوْمِي	تَهَيَّمُ بِشِعْرِهِ كُلُّ الْغَوَانِي
يُغْرَدُ إِنْ رَأَى شَيْئاً جَمِيلاً	يُمَثِّلُ شِعْرُهُ صِدْقَ الْبَيَانِ
وَلِلْخَشْمَانَ تَعْلِيْقٌ جَمِيْلٌ	يَطِيْبُ سَمَاعُهُ فِي كُلِّ أَنْ
بَدِيْعُ الشُّعْرِ أُسْتَاذُ الْقَوَافِي	رَصِيْنُ الْقَوْلِ كَالسَّيْفِ الْيَمَانِي

ومما يلاحظ في النص السابق وجود إشارات نقدية انطباعية أقرب إلى الشفوية منها إلى التدوين، وأنها تدور في فلك المنهج الفني، ولا تدخل إلى عمقه، وتعتمد الذات الناقدة على خبرتها في النظم، وموسيقى الشعر، وأما لفظة (القوافي، المعاني، شعراء، شعر) فكانت ميدان النقد بالنسبة للذات الناقدة.

(1) المبيضين (عبد الرحمن)، أوراق أشواق، الأفاق المشرقة، دولة الإمارات العربية، الشارقة، ط1، 2014م، ص23.

وللشاعر نفسه إشارات نقدية في الشاعر سعيد يعقوب، لم تخرج عن الأسلوبية النقدية السابقة، فتجلى نقده في الاقتصار على الجوانب الإيجابية لشعرية سعيد، والثناء على التقنيات الشكلية للقصيدة، دون دراسة الظواهر، والقضايا التي تحتويها، فنناول المفردات، والتراكيب والصور، وهي في الأغلب ما كان لها الأثر في نفسه (وكسوت لفظك بالمعاني طائعا، طوعت للشعر الكلام فصغته، وكلام رائق يسبي العقول)، كما أثنى على استعمال سعيد للبيان وأثره على المعنى (بيان ساطع يأتيك دوماً بالمعاني الثرة، وعجبت من دفع البيان وسحره)، وأشار إلى الحكمة والصدق الفني (وإذا صدحت بحكمة أو درة، بلسان صدق جامع متفلت) (1):

أَبَدًا تُحَلِّقُ يَا سَعِيدُ كَنَحْلَةَ	وَتَظَلُّ تَرَشُفُ مِنْ رَحِيقِ الْفُلَّةِ
فَالزَّهْرَةَ الْأُولَى كَلَامٌ رَائِقٌ	يَسْبِي الْعُقُولَ مُضْمَخًا بِمَحَبَّةِ
وَالزَّهْرَةَ الْأُخْرَى بَيَانٌ سَاطِعٌ	يَأْتِيكَ دَوْمًا بِالْمَعَانِي الثَّرَّةِ
وَعَجِبْتُ مِنْ دَفَقِ الْبَيَانِ وَسِحْرِهِ	إِمَّا نَطَقْتَ بِلَفْظَةٍ أَوْ جُمْلَةٍ
طَوَعْتَ لِلشَّعْرِ الْكَلَامَ فَصَغْتَهُ	عَقْدًا فَرِيدًا يَسْتَنِيرُ بِحِلَّةِ
وَإِذَا نَطَقْتَ فِيهِ اللِّسَانَ حَلَاوَةً	وَإِذَا صَدَحْتَ بِحِكْمَةٍ أَوْ دُرَّةِ
وَكَسَوْتَ لَفْظَكَ بِالْمَعَانِي طَائِعًا	حَتَّى أَتَاكَ اللَّفْظُ بِالْمَعْنَى الْفَتِي
لِلَّهِ دُرُّكَ مِنْ فَصِيحِ شَاعِرٍ	بِلِسَانِ صَدَقٍ جَامِحٍ مُتَفَلَّتِ
فَأَقْبَلِ سَعِيدُ مَحَبَّتِي لَكَ إِنِّي	أَهْدِيكَ كُلَّ مَشَاعِرِي وَمَوَدَّتِي

ركز عبد الرحمن المبيضين في نقده على مسألتين: مسألة الشكل المتمثل في الألفاظ والصياغة، واستعمال أدوات البيان، والمسألة الثانية الصدق الفني والالتزام الاخلاقي، وهي وجهتان يؤمن بهما المبيضين وينطلق منهما (2):

(1) المبيضين (عبد الرحمن)، أوراق أشواق، ص 78.

(2) المبيضين (عبد الرحمن)، أوراق أشواق، ص 76.

وَشِعْرِي لَا أَقْدَمُهُ رَخِيصًا فَشِعْرِي مِنْ ضَمِيرِي أَوْ جَنَانِي

كما آمن المبيضين بالشعر الوطني الوطني بشرط أن يكون ذا صياغة جميلة⁽¹⁾.

أَمَنْتُ بِالشُّعْرِ الجَمِيلِ أَقُولُهُ فِي الحُبِّ فِي الإِخْلَاصِ لِلأَوْطَانِ

ولذلك انطلق المبيضين في توجه إشارات نقدية لما آمن به، أو انطبق على إبداعه، فنجد إشارة نقدية وجهها إلى محمود عبد فريجات، تنثني على الالتزام في شعره (وفي أشعاره أدب كريم) يقول⁽²⁾:

أَدِيبٌ شَاعِرٌ شَهْمٌ كَرِيمٌ وَيَبْدُو فِيهِ جَوْهَرُهُ العَظِيمُ
فَفِي أَخْلَاقِهِ لُطْفٌ وَنَبْلٌ وَفِي أَشْعَارِهِ أَدَبٌ كَرِيمٌ

واتجه إبراهيم المبيضين إلى أمير الشعراء أحمد شوقي، في ذكر مناقبه الشعرية فهو من فحول الشعراء والبلغاء (بذ فحول الشعراء، وبلغ من أجلّ البلغاء) ونعته أنه متنبى العصر وفي ذلك إشارة إلى قوة شعره، وتقدم على المتنبى أنه مدح الرسول ﷺ، وأنه عارض البردة في نظم غدا منهلاً للصوفي وحزب الأولياء، يحسن المدح، يتقن الوصف، ويعنى بالرتاء مدح الشام وحيأ أهلها، ماجد ذو همة عالية فاستحق أن ينعت بأمر الشعراء بقوله⁽³⁾:

شَاعِرٌ بَدَّ فُحُولَ الشُّعْرَاءِ وَبَلِغٌ مِنْ أَجَلِّ البُلَغَاءِ
مُتَنَبِّى العَصْرِ إِلاَّ أَنَّهُ فَاقَهُ فِي مَدْحِ خَيْرِ الأنْبِيَاءِ
عَارِضَ البُرْدَةِ فِي نَظْمِ غَدَا مَنَهَلِ الصُّوفِي وَحِزْبِ الأَوْلِيَاءِ
يُحْسِنُ المَدْحَ وَيَتَلَوُّ تَارَةً يُتَقَنُ الوَصْفَ وَيَعْنَى بِالرِّثَاءِ

(1) المبيضين (عبد الرحمن)، قصائد حائرة، ص 69.

(2) المبيضين (عبد الرحمن)، أوراق أشواق، ص 23.

(3) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين حياته وشعره، ص 93.

مَدَحَ الشَّامَ وَحَيًّا أَهْلَهَا بِقَرِيظٍ فَاتِقٍ كُلُّ ثَنَاءِ
مَاجِدٍ ذُو هِمَّةٍ عَالِيَةٍ سَلَكَتُهُ فِي عِدَادِ الْأُمَرَاءِ

ولا مشاحة في أن النّصّ السابق تكثر فيه الإشارات التّقديّة على حساب الشعرية، ولم يخرج التّقذ عن إشارات مدحيّة في الشّاعر وشعره، وإعادة صياغة هذه الصّفات المعروفة عن الشّاعر، رافق التّقذ مشاعر وأحاسيس الذات النّاقدة تجاه الشّاعر دون إخضاع هذه المشاعر والأحاسيس لميزان نقدي معروف، فالشّاعر الذي يحترف التّقذ، فإنه يعلي موهبته التّقديّة على موهبته الشعريّة، فنجد النّصّ يخلو من الصّور الفنيّة.

وحاول عبد الرزاق الجعافرة إصدار إشارات نقديّة عامة للشّاعر السّلطى حسني الكيلاني، فشعره ذو تأثير على المتلقي؛ لأن شعره يصدر عن إلهام (أهّمت حسن كل بيت قلته لو قيل بين الميتين لقاموا)، ونعته بألقاب انطباعيّة تصدر عن مشاعره وتعاطفه معه، ويذكرنا بالتّقذ الجاهلي الانطباعي الذي يصدره النابغة للشّعراء: (اذهب فأنت أشعر الشّعراء) فالجعافره جعل الكيلاني أنه (بلبل الأردن)، و (أنت متوج لفظاحل الشّعراء)، و (إمام)، و (فاهناً بعرش الشعر واحمل تاجه) (1):

أَهْمَتَ حُسْنَ كُلِّ بَيْتٍ قُلْتَهُ لَوْ قِيلَ بَيْنَ الْمَيْتِينَ لَقَامُوا
لَكِنَّكَ الْغَرِيدُ تَشْدُو بِرَوْضَةٍ وَالسَّامِعُونَ يَشْدُهُمْ إِهَامُ
عَابُوكَ حُسْنِي دَائِمٌ فِي سُكْرَةٍ أَأَصَرَ شَوْقِي غَمَزَهُمْ وَكَلَامُ
لَوْ مَا شَرِبْتَ الرَّاحَ أَنْتَ بِسُكْرَةٍ فَسَمَاعُ شِعْرِكَ لِلْعُقُولِ مُدَامُ
يَا بُلْبُلَ الْأُرْدُنِّ أَنْتَ مُتَوَجٌّ لِفَطَّاحِلِ الشُّعْرَاءِ أَنْتَ إِمَامُ
فَاهِنًا بَعْرَشِ الشُّعْرِ وَاحْمِلْ تَاجَهُ سَتَظَلُّ تَرْوِي شِعْرَكَ الْأَيَّامُ

واتجه حكمت النّوايسة في نقده لتيسير السّبول اتجاهاً جمع فيه بين أسلوب المعري في

(1) الجعافرة (عبد الرزاق)، ديوان خواطر وذكريات، ص 26

رسالة الغفران التقدية وبين أسلوب ابن سلام الجمحي في تقسيمه الشعراء إلى طبقات في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، فنجده يضع السبول بين طبقات الشعراء الكبار، فجعله في طبقة زهير بن أبي سلمى، وعروة بن الورد، والشنفرى (لكن تيسير كان هناك)، وتآزرت معه المفردة الشعرية (الشعراء، النقائص)، والرّموز الشعرية (المتنبي، أهل النقائص، حسان)⁽¹⁾:

بَحَثْتُ عَنِ الشُّعْرَاءِ... فَلَمْ يَكُنِ (الْمُتَنَبِّي)، وَمَا كَانَ فِيهِمْ...
 (حَبِيبٌ)... وَلَا كَانَ أَهْلُ النَّقَائِضِ
 مَا كَانَ (حَسَّانُ) أَوْ (ذُو الْقُرُوحِ)... وَأُرْشِدْتُ لِلثَّلَاةِ الشُّعْرَاءِ...
 وَكَانَتْ قَصَائِدُهُمْ تَتَضَوَّعُ مَسْكَاً
 بِأَعْنَاقِهِمْ وَالْوُجُوهِ... عَرَفْتُ زُهَيْرًا وَعُرْوَةَ وَالشَّنْفَرَى...
 وَنَكَرْتُ، وَأَوْجَسْتُ،
 لَكِنَّ (تَيْسِيرَ) كَانَ هُنَاكَ... فَأَيَّقَنْتُ أَنَّ طَرِيقِي غَيْرُ الطَّرِيقِ

وطال خالد المحادين بنقده الشاعر محمود درويش وحملت الإشارات التقدية التي وجهها له أيضاً الانطباعية، ومن هذه الإشارات الإلتزام الأخلاقي (صديقي الصادق الكلمات والإحساس والفكرة)، وجريء لا يخاف (وأنت هناك يا محمود تكتب دونها خوف)، وشعره ثوري يخدم قضيته، ويؤثر في متلقيه (حملت حروفك الثورة)، والشاعر⁽²⁾:

صَدِيقِي الصَّادِقِ الْكَلِمَاتِ وَالْإِحْسَاسِ وَالْفِكْرَةَ... يَجِيءُ النُّورُ
 مِنْ عَيْنِكَ رَغْمَ السَّجْنِ وَالْبُعْدِ
 يَجِيءُ كَوْمَضَةَ الرَّغْدِ... وَيَزْرَعُ شَرْقَنَا الْمَكْلُومِ بِالْإِعْصَارِ
 وَالثَّوْرَةَ... حَمَلْتُ حُرُوفَكَ الثَّوْرَةَ

(1) النوايسة (حكمت)، ديوان المسئلة النبطية الأخيرة، ص 104-105.

(2) المحادين (خالد)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 21-24.

قَرَأْتُ قَصِيدَكَ الْفَوَّارَ فِي لَيْلِ الْجَدْبِ... وَكَانَ الشُّعْرُ فِي بَلَدِي
 نُوحًا مُتَعَبَ الْحَرْفِ.. وَأَنْتَ هُنَاكَ يَا مُحَمَّدُ
 تَكْتُبُ دُونَنَا خَوْفًا.. تُمُوجُ كَغَضَبَةِ الْإِعْصَارِ غَرْبَ النَّهْرِ
 وَالْجِسْرِ... وَتَكْتُبُ أَلْفَ أُغْنِيَةٍ
 وَتَشْحَرُ حِينَ تَنْظُرُنَا، نَشْمُرُ عَنْ سَوَاعِدِنَا... وَنَكْتُبُ شِعْرَنَا
 الْمَوْزُونَ يَا مُحَمَّدُ فِي مَلْجَأٍ
 لِأَنَّ الشُّعْرَ فِي بَلَدِي نُوحًا لَمْ يَعْذُ يَقْرَأ... سَمِعْنَا صَوْتَكَ الْآتِي
 بِرُغْمِ اللَّيْلِ وَالسَّجْنِ... عَمِيقًا رَائِعَ التَّبَرَةِ
 شَرِبْنَا كُلَّ مَا فِي الْحَرْفِ مِنْ حُزْنٍ وَمِنْ عِبْرَةٍ... كَتَمْنَا لَاعِجَ
 الْحُسْرَةَ...

سَأَحْمِلُ حَرْفَكَ النَّارِي مِنْ بَابٍ إِلَى بَابٍ... وَأَدْعُوا كُلَّ أَحْبَابِي

وجد شعراء الكرك في النقد فنّاً راقياً يمارسونه على أنفسهم، وعلى الآخرين، فأدينا
 اليوم مضطر إلى الخلق من ناحية، وإلى الدفاع عما يخلق من ناحية أخرى، ولن يسعفه
 النقاد الأكاديميون إلا فيما ندر، لأنهم على الأكثر مختلفون عن آرائه أو غير متعاطفين
 مع محاولاته، وهكذا أصبحت حاجة المبدع إلى تبرير عمله فضيلة فكرية ينتعش بها
 الأدب⁽¹⁾، وبرزت حكمة النوايسة - الذي جمع بين النقد والشعر - في هذا المجال، يمارس
 هذه الخاصية في نقد شعره وفنه بإشارات نقدية استوعبها نصه، فمضمون شعره ينطلق
 من حرية فكره، وأما لغته فتستعلي على لغة الصّفر، ولكنها من درجة متقدمة، لما فيها من
 مجازات واستعارات ورمزيات، ويتفق قوله مع رأي أرسطو في (إن معجم الكاتب ينبغي
 أن يكون واضحاً، ولكن ينبغي أن يرتفع في نفس الوقت عن المستوى العادي)⁽²⁾، ولكن

(1) انظر: جبرا (إبراهيم جبرا)، الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967م، ص 139

(2) انظر: أوتو (جسبرسن)، اللغة بين الفرد والمجتمع، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مكتبة الخانجي، مصر،

شعره فيه من الغموض، قد لا يفهمه كل النَّاس، ويحتاج بالتَّالي إلى متلقٍ جيد ليقرأه، فكلما عكف الشَّاعر على عمله الشَّعري، وارتفع به إلى مستويات عالية من النَّضج ازدادت الفجوة بينه وبين الجمهور بمعناه الواسع، وكأن الارتفاع في فضاء الاكتمال الشَّعري ابتعاد عن الأرض حيث يقيم الجمهور بدلالته الفضفاضة الهلامية، وغير المحددة⁽¹⁾ (أنا واضح حَدَّ الغُمُوضِ تَقُودِنِي شَمْسُ المَجَازِ)⁽²⁾:

دَخَلَ الكَلَامُ مُدَجِّجاً بِكَلَامِي	أَدْعُ الكَلَامَ عَلَى القَرِيضِ لِمَتَرَفٍ
لَيْسَتْ تُصَاحِبُ مُمَسِّكاً بِزِمَامِ	وَأَنَا كَلَامِي ذَوْبٌ رُوحَ حُرَّةٍ
لَا تَرْتَضِي وَطناً مِنَ الإِهَامِ	وَأَنَا كَلَامِي غُزْبَةٌ أَبَدِيَّةٌ
نَامُوسٌ شَكِي فِي وُضُوحِ حُطَامِي	وَأَنَا اغْتَرَابِي فِي أَتُونِ تَوَطْنِي
أَنْ لَا أَكُونَ مُطْلَسَماً بِغَمَامِي	أَنَا وَاضِحٌ حَدَّ الغُمُوضِ وَطَلَسَمِي
شَمْسُ المَجَازِ وَجَوْقَةُ الأَنْعَامِ	أَنَا وَاضِحٌ حَدَّ الغُمُوضِ تَقُودِنِي

ويمكن القول إن الوعي التَّقدي عند الذات الشَّاعرة من خلال السِّياقات الشَّعريَّة لم يحمل إلا الانطباعية وإطلاق العموميات، كما اعتنى بالشكل دون الاستناد إلى أسس نقدية يعود إليها، والمرجع كان الذات الشَّاعرة نفسها وتجربتها الشَّعريَّة، ولعلنا نجد العذر لهذه الانطباعات التَّقديَّة عند شعراء الكرك أن فضاء الشَّعر يضيق عن الإتيان بقواعد نقدية تستند إلى نظريات وأسس، فمجالها الثَّر أرحب للتفصيل، ولذلك حاول الشَّاعر إدخال الخطاب التَّقدي في السِّياق الشَّعري، فابتعدت شاعريَّة النَّصِّ وصوره في بعض النَّصوص، كما أن الخطاب التَّقدي ارتكز في تكوينه على الثَّناء، فلم نلمح إشارة إلى خلل أو عيب، وربما نلمح ذلك في شعر هجاء الشَّعراء لبعضهم.

(1) انظر: العلاق (علي)، ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمته للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م،

(2) النوايسة (حكمت)، كأنني السراب، ص9.

هـ. المفردة الشعريّة والذات المخلّدة.

شغل الموت حيزاً كبيراً من تفكير الإنسان، بل كل تفكير الإنسان، (إذ كل السلوكيات التي يقوم بها، إنّما هي في أساسها سلوكيات المراد منها، التغلب على حتمية الموت ولو بشكل ظاهري، فهي من الطقوس التي كان الإنسان الأول يقوم بها كتعويذة من التعاويز يقي بها نفسه من النهاية التي لم يدرك سرها حتى الآن)⁽¹⁾، فالإنسان البدائي الذي ابتكر أساطير الفينيق وعشتار وتموز وغيرها، إنّما فعل ذلك؛ ليؤمن لنفسه الخلاص من نهاية محتومة يتجاوزها للعودة إلى الحياة⁽²⁾، ويفهم الموت أولاً أساساً على أنه تقطع هذا التسيج من العلاقات بين الأشخاص، وعن هذا الطّريق يصبح الموت هاماً للتجربة، فالذي نجربه أو نمارسه على أنه الموت ليس هو مجرد موت الآخر، ولكن التّمزق المفاجئ لهذا التّسيج الهش للوجود⁽³⁾.

عرف الشّاعر حقيقة الموت التي تلاحقه، هذه الحقيقة القابعة في عالمه الباطني، هذا العالم الذي يهزه ويقلقه كلما شعر بهذا الغريب الموت - يقترب منه إما بمرض أو بفقدان عزيز، لذا شكل القلق أهم ميزة في نصوص الموت عند الشعراء المعاصرين، فراح يبحث عن وسائل تُنسيه، أو تُبعد عنه هذا القلق ولو للحظات⁽⁴⁾، وتبقى معاناة شعراء الحداثة لقضية الموت معاناة مميزة، وإذا كانت جذور هذه المعاناة وافدة من الشعر الغربي، فإن

(1) قيطون (أحمد)، تيمة الموت في الشعر الجزائري، تاريخ النشر: 10 مارس، 2011م، revues.univ-ouargla.

dz تاريخ الاسترجاع: 28/10/2020م.

(2) انظر: المعداوي (حمد)، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، الشركة المغربية للطباعة، ط1، 1993م، ص 173.

(3) انظر: كارس ب (جيمس)، الموت والوجود: دراسة لتصورات الفناء الإنسان، ترجمة: بدر ديب، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص5.

(4) انظر: مشوح (وليد)، الموت في الشعر العربي السّوري المعاصر (1950-1990)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص125، والحلواني (عامر)، جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، الخنساء، مالك بن الرّيب، أبو تّؤيب الهذلي، مطبعة التّفسير الفني صفاقس، تونس، ط1، 2004م، 91.

الشاعر الحديث يصدر في استجابته لها عن موقف ذاتي لا يمليه عليه إلا الذات نفسها، وقد حاول شعراؤنا المعاصرون أن يكونوا مخلصين لذواتهم، وعند ذلك اهتز أمامهم النظام الخارجي، واهتزت القيم والمعايير التقليدية، وثم تولدت مشاعر الغربة والضيق (1).

نقل شعراء الكرك مراسم الموت من خوف وقلق من الفناء والزوال، إلى مراسم النص، باحثين عن طريقة يخلدون فيها ذواتهم الشعرية بعد وفاتهم، فنجد الذات عند نجيب القسوس تحاول البحث عن طريقة للخلود، فتجد خلاصها في الأثر الشعري الذي لا ينقطع منه عمل الشاعر، فتحمل الشعر بذلك عبء تخليد الذات الشاعرة (لولا القريض لراح في غيب الزمان وما له أخبار)، ورفدت مفردة (شاعر، الشعر، القريض) هذا العبء في تسربها داخل النص، وتشكلها الدلالي فيه (أضحى بنظم الشعر فذا خالداً) فلفظة (نظم الشعر) أنجزت فكرة الذات في تخليد الأثر (2):

كَمْ شَاعِرٍ لَوْلا الْقَرِيضُ لَرَأَى فِي غَيْبِ الزَّمَانِ وَمَا لَهُ أَخْبَارُ
أَضْحَى بِنِظْمِ الشُّعْرِ فَذَا خَالِداً تَعْنُو لَهُ الْآمَادُ وَالْأَدْهَارُ

وتوجهت الذات مباشرة عند نجيب القسوس نفسه إلى تخليد التتاج الشعري (سوف نظل بثغر الخلود نشيدا) وكأن الموت هنا قام بعمل بنائي تجاه الحياة، فالمت مقابل سقوط جميع مشاريعه، وزواله الشخصي، يقدر قيمة دوافع حياته، تلك التي استحقت منه الكفاح والجهد الحقيقيين (3)، فنجد الذات تظهر لنا بأسلوب تستغل فيه كثيرا من إمكانيات اللغة العربية للتعبير عن النظرة الفلسفية، والحكمة التي حملها بين ثنايا النص (فاكتب على ضريحي «قضى وسيقضي الشباب») (4):

(1) انظر: حمود (محمد)، الخدائفة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، ط2، 1994م، ص298.

(2) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص96.

(3) انظر: مؤلفين، الموسوعة الفلسفية العربية، الاصطلاحات والمفاهيم، معهد الإنماء العربي، ط1، 1998م، ص802.

(4) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص78.

وَإِنْ مِتُّ يَا شِعْرُ فَارْتَبْ عَلَيَّ
 وَسَوْفَ نَظُلُّ بِشَعْرِ الْخُلُودِ
 فَيَذُكِرُهُ النَّاسُ فِي كُلِّ آنٍ
 وَسَوْفَ يَظَلُّ شَجِيَّ الْخَفُوقِ
 مُعِيداً عَلَيَّ مَسْمَعِ الْكَائِنَاتِ
 حَدِيثِ الْفَنَاءِ وَشَقَاءِ الْبَشَرِ
 ضَرِيحِي «قَضَى وَسَيَقْضِي الشَّبَابُ»
 نَشِيداً مَعَ الزَّمَنِ الدَّائِرِ
 عَلَيَّ مَسْمَعِ الْقَدْرِ السَّاحِرِ
 تُرَدِّدُهُ الْغَيْدَ عِنْدَ السَّحَرِ
 حَدِيثِ الْفَنَاءِ وَشَقَاءِ الْبَشَرِ

وتمضي الذات الشاعرة في بناء نصبها التذكري بعد زوالها، وتؤكد أن ما يتركه الإنسان من عمل يتمتع بالبقاء والخلود بعكس الجسد الذي يهلك بعد الموت، فصيام وجد التركيز على الإرث الشعري متنفساً له من فكرة الزوال⁽¹⁾:

فَأَحْرَفُ يَحْلُدُ دَهْرًا بَعْدَ كَاتِبِهِ
 يَوْمًا سَنَبَلِي وَتَبَقَى بَعْدَنَا الْكَلِمُ

ولا مشاحة في أن تعبر الذات الشعرية عن نوازعها، وقلقها الوجودي، بعدما أيقنت بزوالها، فراحت تبحث عن أسباب تجعلها خالدة، فاتجهت إلى التناج الشعري تعلن وجوده واقتداره على البقاء لما فيه من مزايا، فصيام المواجهة يعتد بصنعة الشعرية التي هي نتاج ثقافة عميقة وواسعة ومرتحلة إلى زمانات غابرة تتأمل فيها في شؤون الحياة والموت، فيرتبط الزمان جوهرياً بالشاعر، فله علاقته الوثيقة بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار⁽²⁾، فيتحد الشعور بالفكر، وتتولد الخبرة والمعرفة (وما زلت أرحل من قبل نوح)، وتدخل لفظة (شعري، قصائد) لتبعث الحياة في النّص، وتبعث ميت الحكايا شعراً حياً، تنسج منه قصائد فيها كل تجربته الشعرية، وتصلح للتخليد (فإن جف صوتي يوماً... فهذي حروفي لديكم)⁽³⁾:

وَمَا زِلْتُ أَرْحَلُ نَائياً... يُجُوبُ الْمَدَائِنَ... مِنْ قَبْلِ نُوحٍ... أَلْمَلِمُ

(1) المواجهة (صيام)، أغنيات ملحّة، ص 57-58.

(2) انظر: السّمطي (عبد الله)، أطراف الشعرية، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 1997م، ص 32.

(3) المواجهة (صيام)، ظلال الرّحيل، ص 9.

مَيْتَ الْحَكَايَا... وَأَنْفُخُ شِعْرِي فِيهَا
نَسَائِمَ رُوحٍ... وَأَنْسُجُ مِنْهَا قَصَائِدَ... كَيْمَا تُضَمِّدَ مَا حَلَّ فِي
جَسَدِ الْيَوْمِ... مِنْ مُوجِعَاتِ الْقُرُوحِ
فَإِنْ جَفَّ صَوْتِي يَوْمًا... فَهَهِدِي حُرُوفِي لَدَيْكُمْ... عَسَاهَا سَتُخْبِرُ
عَنْ شَاعِرٍ... كَانَ يَمْضِي كَسِيرِ السَّحَابِ الدَّلُوحِ

وعلى الرغم من أن الذات الشاعرة وجدت في رثاء نفسها وقدرتها الشعرية منفذا لكنها لم تتخلص من معاناتها، وشعورها بالقلق الذي تولده تجربة الموت، فيصبح الرثاء محاولة بائسة أحياناً في رتق ثوب الوجود الممزق عساها تخبر عن شاعر (كان يمضي كسير السحاب الدلوح)، وحاول حامد المبيضين الاندماج مع المكان والزمان في مراسم التخليد، وهنا يعلو صوت الفناء مجتازاً كل الانكسارات إلى الافتخار بالمكان الوطن الذي يريد أن يدفن داخله، فجاءت لفظة (بيت شعر) معلنة عن طلب الرحمة والعفو بعمل تتقرب فيه إلى الله كمدح الأنبياء عليهم السلام، والوطن (بيت شعر بكى الأوطان والرسلا)⁽¹⁾:

أُزِدَنَّ يَا مُلْتَقَى الْعُشَاقِ مَعْدِرَةً فَارَقْتُ أَمْسِي وَعُدْتُ الْيَوْمَ مُبْتَهَلًا
فِيهَا ادفُنُونِي لَعَلَّ اللَّهَ يَرْحَمَنِي بَيْتِ شِعْرٍ بِكَى الْأَوْطَانَ وَالرُّسُلَا

حاول الشاعر المعاصر أن يتخذ من لعبة تداخل الأزمنة مجالاً لبلورة رؤيته الرمزية نحو الموت، فالماضي قد يغدو حاضراً، وقد يكون استشرفاً للمستقبل، خاصة عند الشعراء الذين يعيشون المنفى بنوعيه الاضطراري والاختياري إذ يصبح الموت ملازماً للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر؛ لأنه ملازم للإحساس بالزمن فريداً وحضارياً، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري⁽²⁾. وأصبح الرصيد الشعري معادلاً موضوعياً

(1) المبيضين (حامد)، السراج، ص 12.

(2) انظر: بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، ص 212.

لوجود للشاعر، وهذا ما نراه عند خالد المحادين (فاحضن الحروف رفيقا، هي عمري) فهو يلح على الإندماج بالمغيب أو الغائب، ويرسم الصّور الخياليّة بهدف الكشف عن خبايا ذاته ووجوده (المعلّب) بالغياب⁽¹⁾، وهو كمن يقول (حينما تشتاقون إلي ابحثوا عني بين صفحات القصائد فهي تجسيد لمشاعري)⁽²⁾، فالشاعر يود الخلود لإرثه الشعري (لست أرضى لبعض حرف عقوقا)⁽³⁾:

يَا حَبِيبِي إِذَا نُثِرْتُ حُرُوفِي	فِي غَدٍ فَاحْضُنِ الحُرُوفَ رَفِيقًا
هِيَ عُمْرِي فَهَلْ يَهُونُ لَدَيْكَ	مُرِي الطُّفْلَ إِذْ هَوَيْتَ غَرِيقًا
وَهِيَ بَعْضُ الَّذِي أَعْطَيْتُ يَوْمًا	لُوجُودِي مِنَ المَعَانِي رَفِيقًا
يَا حَبِيبِي وَكَمْ أَخَافُ عَلَيْهَا	مَنْ لَهَيْبٍ تَكُونُ فِيهِ حَرِيقًا
أَنَا أَرْضَى جُحُودَ قَلْبِكَ لَكِنْ	لَسْتُ أَرْضَى لِبَعْضِ حَرْفٍ عُقُوقًا

إن الذات الشاعرة سعت إلى البحث عن كميّة الرجوع والعودة، فإذا جاء الموت فجأة، لا بدّ من وضع البديل، فلم تبحث عن كيف تموت، ولا أين تموت، لكنها حاولت الإفلات من الموت عن طريق استعطاف المتلقي والاستنجاد به⁽⁴⁾، ليعينها على البقاء في ذاكرته (لست أرضى لبعض حرف عقوقا)، لذلك نجد مفردة (حروفي) تحتل بؤرة رئيسيّة انبنى عليها النّصّ، ولكي يعطي الشاعر مشهد التّخليد قوة اتكأ على الصّور الاستعاريّة (نثرت حروفي، فاحضن الحروف رفيقا، هي عمري، لست أرضى لبعض حرف عقوقا)؛ وذلك لأن فاعليتها - أي الاستعارة - تتجلى في خلق حقائق، فهي ليست تزويقاً للخطاب، بل لها أكثر من قيمة انفعاليّة؛ لأنها تعطينا معلومات جديدة، وبوجيز العبارة

(1) انظر وهاب (حمد)، ارتحالات الذات بين الانكفاء والانفتاح، ص7.

(2) انظر: فهمي (محمد)، أنا وهن، ديوان شعر، النّوارس للدعاية والنّشر، 2018م، ص3.

(3) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص238

(4) انظر: شادو (محمد)، دالة الموت في الشعر العربي المعاصر، أطروحة ماجستير، جامعة الحاج لخضر،

الجزائر، 2013م، ص84.

تخبرنا الاستعارة شيئاً جديداً عن الواقع⁽¹⁾، لأن الاتصال غير المباشر هو الطريقة الوحيدة للاتصال بالحقيقة الأصلية والطريقة الوحيدة التي تتناسب مع غموض هذه الحقيقة⁽²⁾.
ويدير خالد المحادين زاوية النظر إلى الموت، فهو يغيب أجسادهم في توابيت، ولكن شعرهم يبقى حياً (لا يموت الشعراء بالموت الذي يجعل أجسادهم صناديق صفراء من الورق، أو لحماً بارداً من انتفاء الحب)⁽³⁾:

لَا يَمُوتُ الشُّعْرَاءُ عِنْدَمَا يَرِحُلُونَ... لَكِنَّهُمْ يَمُوتُونَ لِحُظَّةٍ لَا
يَسْتَطِيعُونَ أَنْ... يَقُولُوا... لِلْوَطَنِ لَكَ الْحُبُّ
وَلِلْعَاشِقَةِ لَكَ الْحُبُّ... وَلِلَّيْلِ لَكَ هَذِهِ السَّكِينَةُ وَالْوَقَارُ... لَا
يَمُوتُ الشُّعْرَاءُ بِالْمَوْتِ الَّذِي يُجْعَلُ
أَجْسَادَهُمْ صِنَادِيقَ صَفْرَاءَ مِنَ الْوَرَقِ... أَوْ لِحْمًا بَارِدًا مِنْ انْتِفَاءِ
الْحُبِّ... لَكِنَّهُمْ يَمُوتُونَ لِحُظَّةٍ
يُجْلِسُونَ أَمَامَ نِسَائِهِمْ... لَيْسَ فِي أَفْوَاهِهِمُ السَّنَةُ... وَلَيْسَ فِي
عُيُونِهِمُ السَّنَةُ
وَلَيْسَ بَيْنَ أَصَابِعِهِمُ السَّنَةُ... لِأَنَّهُمْ لَا يَمْتَلِكُونَ الْقُدْرَةَ عَلَى
الْغِنَاءِ... وَكَثِيرٍ مِنَ الشُّعْرِ
يَسْتَحِقُّ أَنْ نَتَبَادَلَهُ عَلَى فَنَاجَانِ فَهْوَةٍ... أَوْ تَحْتَ ضَجِيجِ مَدِينَةٍ...

إن موت الذات الشاعرة ارتبطت بموت حريتها (لكنهم يموتون لحظة لا يستطيعون أن يقولوا، وليس في أفواههم... عيونهم، أصابعهم السنة)، وتأتي لفظة (الشعراء، الشعر،

(1) انظر ريكور (بول)، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 94.

(2) انظر: عبد السلام (صفاء)، محاولة جديدة لقراءة لفريدريك نيتشه، دار المعرفة، الاسكندرية، مصر، 2001م، ص 43.

(3) المحادين (خالد)، ما تبقى في موقادنا يكفي لعشرة مواسم، ص 167-170.

الغناء) بحالة انكسار عندما تتواجد في فضاء نصي ميت، فيه كلمات مفرغة من المعاني، ورأي خالي من الحكمة، لا يؤثر في متلقي، ولا يثير حوله أي انفعال، ويعاني من ارتحال حقيقي نحو الزوال؛ لأنهم (لا يمتلكون القدرة على الغناء).

ولم تكتف الذات الشاعرة بتخليد ذاتها، بل نجدها تخلد ذاتاً شاعرة أخرى عبر ما عرف بفن الرثاء، ويمثل هذا التخليد حالة من حالات العزاء للنفس في متواليّة الخسارات التي تتواصل في حياتنا منذ أن نولد حتى نموت.. إضافة إلى ذلك، الرثاء هو ترجمة شعوريّة للحب الذي يكّنه الرائي للمرثي، فهو فعل محبة، قادر على أن يحيل الحزن إلى سعادة، فالذات الشاعرة تنظر إلى الحياة من خلال العذابات والمكابدات، ودائماً ما تحاول أن تخفف من وحشتها بالجمال اللغوي، لذلك تكون مأساتهم في الفقد أعمق جرحاً، وكأن خسارة شاعر تعني أنّ سكة الجمال الإنساني قد خسرت مصباحاً من مصابيحها.. وربما يكون ذلك شكلاً من أشكال النرجسيّة الشعريّة داخل الذات الشاعرة، ولكن هذا هو الشعور الحقيقي في نظرة الشاعر عند فقدان شاعر آخر⁽¹⁾. حاول شعراء الكرك تخليد الراحلين منهم في محاولة للحفاظ على الإرث الشعري الكركي، وحفظه من الاندثار، وتخليد الذات القائلة، ومحاولة تجريب الموت في موت الآخرين، فقد خلد حامد المبيضين راهب القلعة أسامة المفتي، فجاءت لفظة (الحرف، شاعر، الشعر) تساهم في تأبين وتخليد الذات الراحلة ومحاولة تعداد مناقبها: شاعر كبير (يا شاعر الحضرة الكبرى)، وأنه أقام مملكة للشعر (أقمت بالحرف للأحباب مملكة)، وخلد رسالته وضمناها شعره (آمنت بالشعب مهزوماً ومنتصراً)، ووظف شعره للدفاع عن الشعب (بكيّت شعبي وما فاتتك باكية إلا ثارت لها بالشعر)⁽²⁾:

(1) انظر: المحسني (عبد الرحمن) رثاء الشعراء بعضهم بعضاً.. قصيدة لا يسمعا سوى الآخرين!، تاريخ النشر: 3 يوليو، 2013م، ع 16445، <http://www.alriyadh.com>، تاريخ الاسترجاع: 25/5/2020م.

(2) المبيضين (حامد)، السراج، ص 77-79.

قُمْ وَابْكِ شَيْحَانَ اسْمِعِ سَاكِنَ السَّيْلِ
أَقَمْتِ بِالْحَرْفِ لِلْأَحْبَابِ مَمْلَكَةً
أَرَى أُسَامَةَ قَدْ آذَتْهُ غُرْبَتَنَا
يَا رَاهِبَ الْقَلْعَةِ «الْمُخْتَارِ» فِي كِرْكِ
(أَمَنْتِ بِالشَّعْبِ مَهْزُومًا وَمُنْتَصِرًا)
يَا شَاعِرَ الْحَضْرَةِ الْكُبْرَى مَهَا زَلْنَا
بَكَيْتِ شَعْبِي وَمَا فَاتَتْكَ بَاكِيَةٌ
هَوَتْ نُجُومٌ وَهَذَا كَوَكْبُ الْأَهْلِ
وَالْيَوْمَ تَرْحَلُ عَن مَّاسَاتِنَا قَبْلِي
فَشَنَّ حَرْبًا عَلَى الْأَصْنَامِ وَالْجَهْلِ
يَا مَنْطِقَ الْمُفْتِي يَا طَيْبَ الْأَصْلِ
هَدَيْ رِسَالَتَكُمْ يَا صَادِقَ الْقَوْلِ
يَمُوتُ دِجْلَةٌ بَيْنَ الْفَهْدِ وَالشُّبْلِ
إِلَّا ثَارَتْ لَهَا بِالشَّعْرِ وَالْوَصْلِ

يصعب معرفة ما إذا كانت الشفقة التي يثيرها الموت شفقة على الآخرين، أم إشفاقاً على الذات، وهذا الالتباس في المشاعر مرده إلى أن الفرد يعي نفسه بقدر ما هو مرتبط بالآخرين، وأن الصلة الاجتماعية قوية بقدر ما تخلق من تواصل متبادل بين ذوات مستقلة بعضها عن البعض الآخر⁽¹⁾، ومن الشعراء الذين خلدتهم الذات الشاعرة، وكان فراقهم مؤثراً عليها وعلى الشعر عاطف الفراية، الذي ترك برحيله عن الساحة الشعرية أثراً عميقاً، سألت العيون دما ودموع، حتى لكان عاطف تنبأ بهذه المساحة الوجدانية والتقديرية له بعد وفاته⁽²⁾:

وَمَا لِي.. لَا حَظٌّ فِي الشُّعْرِ لِي غَيْرُ هَذَا الَّذِي... قَدْ أَسَلْتُ مِنْ
الدَّمْعِ وَالدَّمِ
فِي دَفْتَرٍ لَمْ يَزَلْ عَاصِيًا... هَلْ لَأَنِي أَنَا مَنْ أَرَادَ الْقَصِيدَةَ طَازِجَةً
أَنْ أَكُونَ رَبَّهَا

وثق الشاعر بنتاجه الشعري، وتملكه لزمام القريض (لأنني أنا من أراد القصيدة طازجة

(1) انظر: الحلواني (عامر)، جمالية الموت، ص 90.

(2) انظر: مجموعة مؤلفين، الشعر في الأردن، نصوص ودراسات، ص 274-276.

أن أكون ربّها) وشهد له الشعراء بالشّعريّة والتّمكّن، ومنهم بسمّة الفراية أخت الشّاعر التي شهدت له بالفراة ومنحته لقب (أمير الشّعري) (1):

نَاحَ الْقَرِيضُ لِبَدْرٍ يُسْتَضَاءُ بِهِ هُوَ الْعَمُودُ وَصَدْرُ الْبَيْتِ وَالْوَتْدُ
هَوَى الْأَمِيرُ أَمِيرُ الشُّعْرِ حِينَ هَوَى فِي الْقَلْبِ رُكْنٌ وَمَاتَ الصَّبْرُ وَالْجَلْدُ

إن تيمة الموت عند الذّات المُخلّدة عانت مع المفردة الشّعريّة (الشّعراء، قصيدي، القريض، قصائدي، ألحانها) من الفجعة والانكسار (ردّوا عليّ مناحتي وقصيدي، ناح القريض لفقده، ولموته خشعت حروف قصائدي، وتحشّرت ألحانها في عودي) فالذّات الرّاحلة أحييت المفردة الشّعريّة والفضاء الشّعري وعمل على ازدهارها في التّجديد في قوالها الشّعريّة، ونأى بدلالته الشّعريّة عن الدّلالات المكرورة (2):

يَا أَيُّهَا الشُّعْرَاءُ فَابْكُوا عَاطِفًا رُدُّوا عَلَيَّ مَنَاحِي وَقَصِيدِي
هَذَا الَّذِي نَاحَ الْقَرِيضُ لِفَقْدِهِ وَلِفَقْدِهِ مَاتَ الشَّدَى بُورُودِي
وَلَمَوْتِهِ خَشَعَتْ حُرُوفُ قَصَائِدِي وَتَحَشَّرَجَتْ أَلْحَانَهَا فِي عُوْدِي

تأرجحت الذّات الشّاعرة الرّاحلة بين حضور الغياب، وغياب الحضور، وصورت لنا بسمّة روحاً طامحة إلى البحث عن وجودها المفقود، وحاولت عبر الخيال ومفردة (الشّعري، عزفاً وشدوا، المعاني، أحرفه) تحقيق هذا الوجود عن طريق صوغه وخلقه لكيانها، فصيام المواجهة لعب هذا الدّور بوصفه ذاتاً مخلّدة، فوصف عاطف الفراية ذاتاً متمكنة من الشّعري، قادت إلى افتخار أهل الجنوب بانهم، وكذلك افتخار أهل الأردن فيه (1):

أَقُولُ لِعَاطِفٍ وَالْقَلْبُ يَهْمِي لِيَهْنِكَ سَيِّدِي مَجْدًا صُرَاحَا

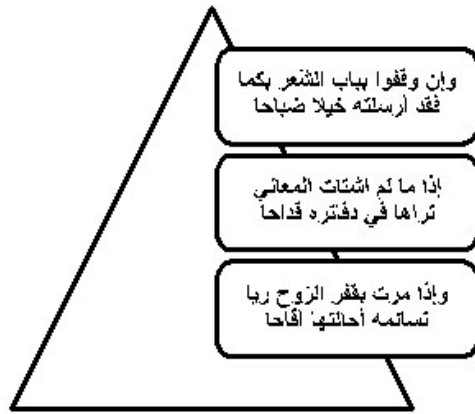
(1) الفراية (بسمّة)، ديوان مخطوط.

(2) الفراية (بسمّة)، ديوان مخطوط.

(3) المواجهة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 70-71.

وإن وقفوا بباب الشعرِ بكما فقد أرسلته خيلاً ضباحا
إذا ما لم أشتات المعاني تراها في دفاتره قداحا
وإذا مرت بقفر الروح ربا نسائه أحالتها أقاحا
كسا الأردن أحرفه وشاحا فأسلمه لغربته وشاحا
وكم ملأ الدنيا عزفاً وشدواً وتملاً روحه الوهى جراحا
جنوب القلب ضم له رفاتاً ففاخر يا جنوب به البطاحا

تمثلت قدرة الذات الراحلة الشعرية بتفوقها في التجربة الشعرية فحين يتعسر المخاض الشعري عند الشعراء (وإن وقفوا بباب الشعر بكما) تندفق القريحة بوابل من النظم مثل الخيول العادية (فقد أرسلته خيلاً ضباحا)، وإذا أراد الشاعر معاني جديدة تأتيه مهرولة تقدح لمعاناً وجدة، وإذا تعرضت شاعريته للإجبال (وإذا مرت بقفر الروح) فسرعان ما تزول هذه الحالة وتتحول إلى فيوض من الأبيات الجميلة (ربا نسائه أحالتها أقاحا).



وأما بالنسبة للراحل إبراهيم الصرايرة الذي غادر الساحة الشعرية صغيراً، فقد أبنه صيام المواجهة مبرزا تفجعه لخسارته، ووسمت الديوان بـ (أغنيات مالحة) فلم تعد أغنياته عذبة، لأن أثر الفجع لذات شاعرية صبغ شعره وأغنياته، ولعبت مفردة (القصائد،

القوافي) دوراً في إيصال حالة التفجع على إبراهيم، حتى تشخصنت بإنسان مصدوم يحاول التأكد من الخبر (تسالني القصائد: أحقاً مات إبراهيم!) فتجيب بالاستنكار (لا.. لا)، كما أصاب الشعر العجز لوقع الخبر فما عاد مغرداً⁽¹⁾:

تُسَائِلُنِي الْقَصَائِدُ يَا صَدِيقِي أَحَقَّ مَاتَ إِبْرَاهِيمُ! لَا.. لَا
وَتُعْجِزُنِي الْقَوَافِي فِي رِثَاءِ وَكَانَتْ حِينَ تَمْدَحُكَ انْتِيَالَا
بِبَابِ الْيَتِيمِ يَزُمُّنِي يِرَاعُ كَتَبْتَ بِهِ قَصَائِدَكَ الطَّوَالَا
فَعُدُّرَا فَارِسَ الْأَشْعَارِ عُدُّرَا إِذَا عَثَرْتُ قَوَافِينَا الْعَجَالَا

اتجهت الذات المخلدة عند شعراء الكرك إلى تخليد ذوات شعرية خارج حدود الكرك، ولكنها انتمت بهويتها وجنسيتهما للوطن الكبير الأردن، وتضوعت قصائد الذات الشاعرة الراحلة تيسير السبول مسكا فأهله ليكون مع الثلة الشعراء الكبار، وأما خالد المحادين فكان أكثر انفعالاً على الذات الراحلة تيسير فرسم تأيينه مع المفردة الشعرية (الشاعر، القصائد، الحرف) بكثير من الحرارة، فتكررت الألفاظ الدالة على الموت بلغة تراجيدية (الشاعر انظفاً، تبيست على الشفاه كل أحرف، يموت في عمان شاعر حزين)⁽²⁾:

«الشَّاعِرُ انظَفَاً... تَبَيَّسْتُ عَلَى الشَّفَاهِ كُلَّ أَحْرَفٍ تُنَاسِبُ
الْمُنَاسِبَهُ... فَعِنْدَمَا يَمُوتُ شَاعِرٌ حَزِينٌ
تُخْضِرُ فِي عَيْونِنَا الْقَصَائِدَ الْقَدِيمَةَ... تَمْتُدُّ كَالْأَغْصَانِ... شَرِبْتَ
حُزْنَكَ الْقَدِيمَ فِي الصَّحْرَاءِ»⁽³⁾
لَا تَنَا نَعِيشُ خَصْبَ الْحَرْفِ رُغْمَ مَوْسِمِ الْيَبَابِ... يَمُوتُ فِي
عَمَّانَ شَاعِرٌ حَزِينٌ

(1) المواجدة (صيام)، أغنيات مالحة، ص 68-69

(2) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 160-162

(3) أحزان صحراوية: ديوان الشاعر الأول. انظر: المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 160-162

أدخلت الذات الشاعرة نفسها في الفجيرة، وأشركت المتلقي معها ليحسَّ بإحساسها، عندما أرادت تأيين الراحل تيسير ولكن لم تسعفها القرينة في تغطية حادثة الفقد؛ لأن رؤية العدمية هيمنت عليه (تيسرت على الشفاه كل أحرف تناسب المناسبة)، ولم تنس الذات المخدلة الإشارة إلى ديوان (أحزان صحراويّة) لتيسير (شربت حزنك القديم في الصحراء) فتكثفت لفظة الحزن في النصّ (يموت شاعر حزين، شربت حزنك القديم، يموت في عمان شاعر حزين) وحمل هذا التّكثيف جانبين: الأول، لم تستطع الذات المخدلة أن توارى حزنها على الشاعر الراحل ومكانته، ولكن دلالاتها لا ذت بالصّمت إزاء الموت (الشاعر انظفاً)؛ لأنه لا يستطيع كسر إرادة سلطة الموت فنجد موقفه موقف التسليم المطلق⁽¹⁾.

والثاني، هناك ملامح للشعور الوطني والفكري في النصّ (تمثل في قدرة الذات الراحلة الشعريّة ودورها في الصّحوة الفكرية في الوقت الذي تتلمس فيه الحركة الشعريّة والأدبية النهوض (لأننا نعيش خصب الحرف رغم موسم اليباب)، ولكن نلمح في النصّ ما يناقض الحزن في قول الشاعر (فعندما يموت شاعر حزين... تخضر في عيوننا القصائد القديمة) ويمكن تفسير هذه العلاقة ظاهرياً، والمنسجمة وجدانياً بطبيعة حدث الموت الذي يجعل المرثي، يكتسب تعاطفاً كبيراً بعد وفاته، وتسلب الأضواء على حياته وإبداعه، فضلاً عن تحول نتاجه الأدبي إلى كلمات مقاتلة، ومنارات تضيء طريق التحرر، لعدما كانت دفينة أحزانه ومعانته الحياتية⁽²⁾.

اتخذت مفردة (القصائد، حروفي، قوفي الشعر، القريض) طريقها في بحر الفضاء الشعري سرباً عند بسمة الفراية، في تخليد الذات الراحلة حبيب الزبيدي، وإظهار مدى

(1) انظر: زيدان (عبد القادر)، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، د.ت، ص160.

(2) انظر: الضمور (عماد)، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، إربد، الأردن، 2005م، ص282

حزنها لهذا الفقد في الوسط الشعري الأردني، ولا بد من الإشارة أن اللغة الأثوية تظهر بشكل ملحوظ مثل لفظة النواح، وظاهرة لبس السواد، وتمزيق الجيوب كطقس يمارس في العزاء (ناحت قوافي الشعر بعد رحيلكم، لبست سوداً ذا جيوب قُدت) افتقدنا وجودها عند الذات المخدلة الذكورية، وهناك حالة من التمازج الدلالي بين الذات الشاعرة ولفظة (القصائد) تظهرت في تأيين الراحل الزيودي⁽¹⁾:

يَا مَنْ حُرُوفِ الضَّادِ قَدْ دَانَتْ لَهُ	وَأَتَتْهُ طَائِعَةٌ وَمَا قَدْ رُدَّتْ
وَأَزْرَعُ حَوَالِيهِ الْقَصَائِدَ جَنَّةً	خَضْرَاءَ تُوْنِسُهُ بَطِيْبِ الْوَرْدَةِ
يَا سَيِّدِي جَفَّتْ بُحُورِي بَعْدَكُمْ	صَامَتْ حُرُوفِي فِي فَمِي وَتَحَلَّتْ
نَاحَتْ قَوَافِي الشَّعْرِ بَعْدَ رَحِيلِكُمْ	لَبَسْتُ سَوْدًا ذَا جُيُوبٍ قُدَّتْ
لَهْفِي عَلَى لَيْثِ الْقَرِيضِ وَسَيْفِهِ	وَعَضِيدِ عِمَانَ وَمَا قَدْ حُدَّتْ

وتوزع النَّصِّ بين الذات الراحلة ومقدرتها وإمكاناتها الشعرية (حروف الضاد قد دانت له، وأتته طائعة وما قد ردت، ناحت قوافي الشعر بعد رحيلكم، ليث القريض وسيفه، وعضيد عمان وما قد حُدت) وأمَّا الذات المخدلة فتأثرت مقدرتها الشعرية وتوشحت بالحزن والانكسار (ناحت قوافي الشعر، لبست سواداً)، والدعاء للذات الراحلة (وازرع حوالية القصائد جنة خضراء تؤنسه بطيب الوردة)، وتزامنت مشاعر الحب مع الحزن والفقد عند الذات الشاعرة المخدلة، وهنا يصبح الموت ملازماً للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر لأنه ملازم للإحساس بالزمن فردياً وحضارياً، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري⁽²⁾.

(1) الفراية (بسمة)، ديوان مخطوط.

(2) انظر: بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ص 212.

و. المفردة الشعريّة والذات المتعالية والمعتدة بقدرتها الشعريّة.

(ما كنت يوماً سواي) عاطف الفراية

من طبيعة الذات الشاعرة في القصيدة العربيّة بمختلف أشكالها، أن تكون ذاتاً متعالية، تتعالى على الواقع، لا لتحقره أو تُغيّبه، بل لتصنعه من جديد، واقعاً مثالياً جميلاً ينهض على القيم الإنسانيّة العليا، لكن لكلّ توجه شعري رؤيته في قراءة هذا الواقع وتقديمه شعرياً، وفيما يلوذ به الروماتيكيون بشكل خيالي حالم، وفيما ينقله شعراء الحداثة عبر الرؤيا التي قد تمتزج بها هو ميتافيزيقي، إن الذات الشاعرة هنا تمتلك في القصيدة حق هدم هذا العالم، لا تغييره فحسب، بل إعادة صياغته من جديد ما بين مساحتي: الحرّيّة والفوضى؛ ولهذا يصبح عالماً جديداً لا بقيمه المعهودة، بل بقيم تنطلق وتصل إلى غاية الإنسان ذاته بحريته، وفوضاه، وعبثيته أيضاً⁽¹⁾.

وهذه الذات شكلت صورة متفوقة لأننا المعتدة بقدرتها، ومالت - بقصد أو بدون قصد - إلى الافتخار الذي ينطبع بالتّضخم والاستعلاء، إن هذه الذات تُوجد مساحة للسيرة الذاتيّة في التجربة الشعريّة، مع أن فيليب لوجون جعلها حكراً على النثر، ولكن الشعر أخذ يضرب الباب على السيرة الذاتيّة، في إشارة إلى تحقق السيري داخل النصوص الشعريّة⁽²⁾، ويقول الوراري إن السّير الذاتيّ في شعرنا المعاصر، لم يعد يشكل بعداً، أو مكوناً نصياً فحسب، بل خصوصيّة بنائيّة أو بؤرة رئيسية في البنية العامة للنص الشعري⁽³⁾، ونحن لا نريد أن نتوسع في هذا الجانب لأن حديث الشاعر عن ذاته الشعريّة ونتاجه والافتخار بنتاجه هي جزء من سيرته الذاتيّة الاحترافية، وهذا ما يعنينا الخوض فيه.

(1) انظر: السّمطي (عبد الله)، الذات الشاعرة في قصيدة النثر، مرجع سابق.

(2) انظر: النّاي (محمود)، سير الشعراء تُفجّر أسئلة الكتابة، تاريخ النشر: 7/ 3/ 2020م، // alarab.co.uk، تاريخ الاسترجاع: 30/ 10/ 2020م.

(3) انظر: الواري (عبد اللطيف)، سير الشعراء: من بحث المعنى إلى ابتكار الهوية، دار فضاءات، 2020م،

كان الإنسان العربي قديماً أكثر تعبيراً عن نفسه، وأكثر تصالحاً مع ذاته، ويظهر ذلك جلياً في كل الشعر الذي تركه لنا، خاصة في العصور التي كان فيها الشعر يعبر عن الفطرة بلا تصنع أو تأنق، وقلما تجد قصيدة قديمة لا يوجد فيها ذكر كلمة أنا أو إني بصيغة المفرد، مما يؤشر إلى حضور الذات (ذات الشاعر والإنسان) داخل وجدانه، وداخل فكره، وداخل كل كلمة ينطقها، ظل الاعتراف بالذات محورا لدى أغلب الشعراء على مرّ العصور، حتى وصل إلى المتنبّي الذي بلغت الأنا عنده ذروتها، ولاشك أنها سر عظمته، ولم يكن إيمانه بذاته دافعاً له للمزيد من الإبداع والتّمييز والتّفرد فحسب، بل خوله إلى أن يصبح أعظم شعراء العربيّة في كافة العصور:

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ

إلى غيرها من الأبيات التي عبر فيها عن إيمانه العميق بذاته المبدعة التي عكست حقيقة لا خيالاً، ولم تكن ادعاء بل واقعاً شهد به النّقاد والقراء⁽¹⁾. وشعراء الكرك ليسوا بمعزل عن هويتهم وأصولهم العربيّة، فقد مارسوا الحديث عن قدرتهم الشعريّة، وحاولوا إفراد قصائد تعنى بهذا الجانب، ويظهر فيها تسامي وإعلاء الذات الشاعرة بكل جرأة وصراحة وتركت مساحة في نتاجها الشعري لتقدير الأنا الصّانعة، والصّنعَة اللبوس التي قام بها يمتدحونها، ويصفونها بالفردة التي تخصهم وحدهم، ويعددون ميزاتهما، وبرزت المفردة الشعريّة في هذا المجال مرتدية لباس التّبجيل والخيلاء لما وصلت إليه من تدبيح فائق، وبرز التّعالي من جهتين: جهة الذات الشعريّة وتقديرها لذاتها، وجهة الصّنعَة وهي القصيدة المحكّمة الصّنعَة التي تلم بكل أوجه التّعالي، والتّأثير في المتلقي، والذات المتعاليّة هي الذات التي تستمر بالعلو فلا يتوقف إبداعها.

والممتبع لمدونة شعراء الكرك باحثين عن الذات الشاعريّة والمعتدة والمتفوقة، يجد تفاوتاً ملحوظاً بين شعراء الكرك زمن التّأسيس مثل: (أسامة المفتي، ونجيب القسوس وغيرهم)

(1) انظر: العتيبي (رحمة)، الذات بين التّفني والتأكيد، تاريخ النشر: 15/ 5/ 2014م، almarefh.net/show

تاريخ الاسترجاع: 30/ 10/ 2020م.

عن شعراء التسعينات مثل: (حكمت النوايسة، وعاطف الفراية، وصيام المواجدة، وأحمد الحشوش، وخالد الختاتنة وغيرهم)، حيث نرى أن الذات الشاعرة محيطها محدد، ومقتصر على نتاج الشعري ورحابة أفقه وفضاءه، فخالد المحادين عبر عن اعتداديته الشعريّة بنبرة هادئة، دون هدم ذات أخرى، وحاول إظهار قوة نتاجه وأثره على المتلقي (يحيل صقيع لياليك دفناً وحب، ويزرع خلف الكآبة عيد)⁽¹⁾:

لَوْ أَنَّ الْقَصِيدَ غَنَاءٌ... لَكُنْتُ حَمَلْتُ إِلَيْكَ دَوَائِنَ شِعْرِ كَثِيرَةٍ..
لَكُنْتُ جَدَلْتُ الضَّفِيرَةَ... يَذُوبُ التَّشِيدُ
لَكُنْتُ تَرَكْتُ الْقَصِيدَ... يُحِيلُ صَقِيعَ لَيَالِيكَ دِفْئًا وَحُبًّا..
وَيَزْرَعُ خَلْفَ الْكَآبَةِ عِيدًا

ومن الملاحظ أن المحادين استعان بالأثني ليظهر تفوقها، ويبدو أن هذه الظاهرة سمة أسلوبية عنده شهد بذلك حسين نشوان حين ذكر أن الكتابة عند خالد المحادين تستعير تفاصيل المدينة بغموض الأثني، ورقتها واتصالها بطبع المكان، وامتزاج الذات بالمجموع، واستعادة الغائب بمتخيل الحضور، ذلك أن التاريخ يندى عن حس شعري لا يخالف المعنى الذي منح «مؤتة» اسمها وقرينها بالشهادة، وقلعة الكرك محلها وصفاتها ودورها في التحرير⁽²⁾.

ومن مظهرات تفوق الذات في هذه المرحلة الفوز بلقب شاعر؛ لأن لقب شاعر لم يكن يصرف إلا للنخبة المتفوقة الجادة والمثقفة، والمالكة للموهبة، والمشبعة بالتجارب الحياتية، والقادرة على التأثير والتأثير، وهو من يرقى بالشعر، ويستدرج حالاته في محتواه الشعري، فعادل الشايلة ذاته متفوقه (والعظيم العظيم من ظل يسمو)، فازت بلقب الشعريّة

(1) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 58-59

(2) انظر: نشوان (حسين)، كأنك تريد الكتابة، مجلة الكرك، الكرك مدينة الثقافة، ع4، 2009م، ص 60.

والاقتدار؛ لأنها نهلت من معين الشقاء (شاعر عقه الوجود فولى)؛ وباحثه عن الخلود (شاعر يزحم الخلود ليبقى) (1):

وَالْعَظِيمُ الْعَظِيمُ مِنْ ظَلٍّ يَسْمُو فَوْقَ هَامِ الْوَرَى عَلَى أَقْرَانِهِ
شَاعِرٌ عَقَّهُ الْوُجُودَ فَوَلَى يَجْتَلِي الْوَحْيَ مِنْ رَفِيعِ مَكَانِهِ
شَاعِرٌ يَزْحَمُ الْخُلُودَ لِيَبْقَى فِي فَمِ الدَّهْرِ عَبْقَرِي زَمَانِهِ
بَدَدَ الشَّكَّ بِالْيَقِينِ وَأَضْحَى بِسَفْحِ النُّورِ فِي دُنَا عِمْيَانِهِ
مَا رَعَتْهُ الْأَيَّامُ إِلَّا لِيَشْدُو بِالْجَمَالِ الْمَجْرُوحِ فِي وُجْدَانِهِ
فَإِذَا الْكُونُ شُعْلَةٌ مِنْ سَنَاهُ وَإِذَا الشُّعْرُ نَفْحَةٌ مِنْ جِنَانِهِ

وفي السياق نفسه أطلق نجيب القسوس على ذاته لقب شاعر (فإليكما مني تحية شاعر)، وهذا الشاعر يمتلك الافتراضية، فيسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً ولا شخص (2)، وهذا ناتج عن الخيال الذهني انعكس صداها على النتاج الشعري (يختال مثل خرائد وملاح، وينشر في الفضاء صداحي)، وجاءت نبرته هادية، وبالتالي أقل مبالغة، كما أنها متعالية لم تهدم الآخر في سبيل الوصول إلى التفوق (3):

وَلَقَدْ نَظَّمْتُ الشُّعْرَ يَسْطَعُ بِالشَّدَى يَخْتَالُ مِثْلَ خَرَائِدِ وَمِلاحِ
وَبَعَثْتُهُ طَيْرًا يُرِدُّ هَازِجًا لِحْنِي وَيُنْشُرُ فِي الْفَضَاءِ صَدَاحِي
فَإِلَيْكُمَا مِنِّي تَحِيَّةٌ شَاعِرٍ نَظَّمَ الشُّعُورَ بِقَلْبِهِ الْمِمرَاحِ

فالذات المتفوقة عند الشاعر تظهر رغبتها في بث أيديولوجيتها من خلال البنى اللغوية، فالشعر - كما يقول نوفالس - نقل للنفس أو للعالم الداخلي بكلية، حتى الألفاظ تثبت؛

(1) مجموعة المؤلفين، معجم أدباء من الجنوب من، ص 263

(2) انظر: الهاشمي (أثير)، التص الشعري ما بين الذات الافتراضية وافتراض الذات، ع 56، 2011م. oudnad.net /spip.php، تاريخ الاسترجاع: 3 / 11 / 2020م.

(3) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص 18.

ذلك لأنها فيض من العالم الداخلي للنفس⁽¹⁾، ويضع أسامة المفتي أهدافه الوطنية تحت مظلة لقب شاعر (فما أنا إلا بشدوي شاعرا) مضيفا إليها رسالة الشعر الوطنية، فيصبح الشاعر المجدد للوطن والعروبة، ولا نجد ذاتا نرسيية، وإنما ذاتا تندمج وتتحد مع الآخر في تكوين أيقونة أيولوجية⁽²⁾ :

وَلَيْنَ شَدَوْتُ بِمَا أَحْسُ فَمَا أَنَا إِلَّا بِشَدْوِي شَاعِرٌ وَمَجْدٌ
سَاسِيرٌ فِي رَكْبِ الْفَخَارِ مُرَدِّدًا الْعَرَبُ أَحْرَارٌ وَلَا تُسْتَعْبَدُ

وفي نص آخر للمفتي نجد الأنوية المقندرة تتمظهر في نصه مبرزة ذاته (أنا هنا كركي، أنا في ضمير الغيب)⁽³⁾ :

وَأَقُولُ لِلْكَوْنِ الْعَرِيضِ أَنَا هُنَا كَرَكِي رُوحٌ شَاءَهَا الْعَلَامُ
أَنَا فِي ضَمِيرِ الْغَيْبِ صَرْحَةٌ شَاعِرٌ فِي سَفْحِ شَيْحَانٍ بَرَاهُ سَقَامُ
فَنَسَجْتُ مِنْ ضَوْءِ النُّجُومِ عَبَاءَةً كَرَكِيَّةً تَاهَتْ بِهَا الْأَفْهَامُ

وحملت هدى الرواشدة نفسا أيولوجية كالتالي حملها المفتي، فالافتقار الشعري ارتبط بالمضمون الوطني، على حساب الشكل (لكنني يا سادتي أعجز أن أجمع بين ما تطلبون، وما يطلب وطني من مضمون)⁽⁴⁾ :

لَا تَعْيَبُوا عَلَيَّ نَظْمِي... فَلَسْتُ شَاعِرَةً وَلَا خَطِيبَةً... خُطْبَةٌ
عَضَاءً... بَلْ هِيَ أَفْكَارِي
تَخْرُجُ مِنْ قَلْبِي... تَمَرُّقُهُ الْعَوَاطِفُ... وَيُذِمُّهُ الْبَلَاءُ... سَادَتِي..

(1) انظر: عباس (إحسان)، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959م، ص30

(2) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبة الهاشمية، مرجع سابق.

(3) المفتي (أسامة)، قصائده، العصبة الهاشمية، مرجع سابق.

(4) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص474

بوسعي أن أنظم لكم شعراً
على أي بحر تطلبون.. على أي بحر تطلبون... على أي قافية
ترغبون.. لكني سادتي... أعجز أن أجمع
بين ما تطلبون... وما يطلب... وطني من مضمون

وجاءت الأنوية المعتدة عند إبراهيم الصرايرة متعلقة مع الأثني التي شهدت على تفوقه الشعري (أحان شعرك صدى الأكوان، ومن ترى إلّاك هز ممالك الأحزان)، واتخذت الذات من الحوار طريقاً لبيان قدرته (لا شك إبراهيم أنت)، وبقيلته (الصرايرة) محكية باللهجة الكركية (أبا صرار)⁽¹⁾:

لكن من المدعو قلت ألا احزري
من يا أبا صرار يجهل لحظة
لا شك (إبراهيم) أنت ومن ترى
أحان شعرك صدى الأكوان
إلّاك هز ممالك الأحزان
قلت عرفتك إنها بلساني

وأما شعراء التسعينات فقد سار بعضهم على منوال شعراء التأسيس في تقدير الذات الشاعرة والثناء على قدرتها من الناحية الشكلية والمضمونية، في تأديتها لرسالة الشعر، ومن ذلك أن بسمة الفراية أبرزت ذاتها مناضرة لذوات شاعرة أخرى استدعها عن طريق النداء (يا راكبين الموج، يا عازفين اللحن)؛ فيكون حضورهم إيجابياً (ردوا عليّ قصائدي)⁽²⁾:

هذي الحروف القانيات قصائدي
القابضات على الهواء بأضلعي
ما أثمرت شفتي ببوح باسم
النزفات بغدوتي ورواحي
الخائقات بعبرتي أفراحي
منذ انثنى حرفي عن الإفصاح

(1) الصرايرة (إبراهيم)، قصائد مستعجلة في بريد الحب، ص 31.

(2) الفراية (بسمة)، ديوان مخطوط.

تَتَابُنِي فِي الْيَوْمِ أَلْفَ قَصِيدَةٍ وَتَضِيقُ عَنْ شَرْحِي وَعَنْ إِيضَاحِي
تَتَلَعْنُمُ الْكَلِمَاتُ حِينَ أَقُولُهَا وَكَأَنَّهَا قَدْ أُجْمِتَ بوشَاحِي
تَتَأَرْجِحُ الْأَقْلَامُ بَيْنَ أَصَابِعِي فَكَأَنَّ حَبْرِي قَدْ سَلَ الْوَاحِي
يَا رَاكِبِينَ الْمَوْجَ فِي الْبَحْرِ الَّذِي مُتَفَاعَلٌ.. ضِدَّ الشَّرَاعِ رِيَاحِي
يَا عَازِفِينَ اللَّحْنَ فِي وَتْرِ النَّوَى كُلُّ اللَّحُونِ قَدْ اسْتَبَحْنَ نَوَاحِي
رُدُّوا عَلَيَّ قَصَائِدِي وَمَرَاجِي إِنِّي خُلِقْتُ لِتَسْتَكِينِ رِمَاحِي

استطاعت بسمة في النَّصِّ السابق إظهار اعتدادها من خلال الحزن الذي كبل دواعي الشعريّة، وبالتالي فإن النَّصَّ الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه وإنما له واقعه الداخلي، فصدقه مستمد من ذاته وليس من خارجه⁽¹⁾، وهذا ما جعلها ذات حضور دائم في الوعي بوصفه المبدأ الضّروري للمعرفة، يبلغ هذا الحضور درجة أن يتهاهى أحدهما في الآخر تماماً، بحيث تصبح المعرفة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً معاً، وعليه فإنّ الذات ليست جوهرًا مفكرًا قائمًا بنفسه منظويًا عليها، بل هي فاعليّة أو وجود بكل ما في الكلمة من معاني الصّيرورة والتّحول والتّعين، أي أنّ الذات تمثل آيّة الوجود الإنساني ووعيه ووجوده للمعرفة⁽²⁾.

إنّ الذات المعتدّة بقدرتها، والمتفوقة لم تثبت على حال في إظهار تفوقها، فقد كانت عند شعراء التأسيس ذاتاً تركز على لقب شاعر يخولها هذا اللقب شهادة التفوق، وإظهار الذات، ولكن مع الأحداث المتسارعة في العالم، ومع الانفتاح والحداثة، اتجهت الذات الشاعرة إلى إظهار أنويتها بشكل جريّ ومبالغ فيه في بعض الأحيان، والسؤال الذي

(1) انظر: إبراهيم (عبد العزيز)، استرداد المعنى (دراسة في أدب الحداثة)، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2006م، ص 89

(2) انظر: الجهاد (هلال)، جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م، ص 266. انظر: الهاشمي (أثير)، النَّصُّ الشعري ما بين الذات الافتراضية وافترض الذات، مرجع سابق.

يغدو مشروعاً كيف لهذه الذات أن تقدر على هذه الجرأة وهي من عانت الانكسار والقلق والإحباط كما درسنا؟

إن الذات الشعريّة التي تعرضت لانكسارات، ومحارق للتجربة الشعريّة، وليس موضوعاً لها جعلها تشعر بالفجيعة، وانبثق عن ذلك إحساس عميق بالفجيعة من فراغية العالم، وخوائية الآخر من مشاعر الحب النبيلة، فظلت تبحث الذات عن وجود ما لإمكانية الاندماج، ولكنها أخفقت، فلجأت إلى الدّاخل بوصفه عالماً ممتلئاً، أو ممكناً للوجود بحثاً عن كينونتها⁽¹⁾، إن الذات الشاعرة تنفصم عن عالم الفراغ إلى عالم الوجود، فتمجد هذا الوجود عالم الحر بالمقموع الإنساني والكوني، فكان الدّاخل الخاص تعويضاً عن الخارجي وتجاوز له من أجل بناء وخلق عالم آخر بديل من صنعها فهي تهدم عنصراً أو تزيج لبنة لتضعه في بناء كينونتها ووجودها وبالتالي تخرج فيه الأنا من حالة إلى حالة؟ وحاولت الذات الشاعرة الذود عن أنويتها واقتدارها في تسجيل انتصاراتها، وتقدمها الشعري عبر الفضاء الشعري، ولا يسامت ذلك الغرور والتكبر، وإنما الاعتداد بقدرتها الشعريّة، فحين وصل الشاعر الإنجليزي أوسكار وايلد إلى أمريكا سأله الصحفيون: هل تريد أن تعلن شيئاً؟ قال: لا شيء... سوى عبقريتي!

وحاول صيام المواجدة إيجاد حوارية طرفين هما (القصيدة، والذات الشاعرة) في إثبات كينونته، وموقع القصيدة مع منشئها مع العالم الخارجي، ويذكرنا صيام بالشاعر كوبر حين قال: فأنا أكون صادقاً لنفسية ولطريقة وجودي الخاصة.. فإذا لم أكن كذلك، فإنني أفقد هدف حياتي، وأفقد ما يعنيه أن أكون إنساناً بالنسبة إليّ⁽²⁾.

تطرح القصيدة عدة أسئلة عن هوية الذات الشاعرة ووجودها وكينونتها (تسألني القصيدة من أنا؟ من سهل هذي الأرض؟ أم وديانها؟ أم أنت فيها من ظباء

(1) انظر: الحميري (عبد الواسع)، الذات الشاعرة في شعر الحدائة العربية، ص 50.

(2) انظر: كوبر (آدم)، الثقافة النفسية الأثروبولوجي، ص 254.

جِبَالِهَا؟) إن هذه التّساؤلات تعد مفاتيح للإثراء الدلالي، ويمكن أن نقول إنها جاءت لتأكيد بنية الاستفهام والحيرة، وتعميق الشك، وتكرار السّؤال؛ لتوليد العلم، وتعميق الفائدة المرجوة منه بحثاً عن مزيد من المعرفة؛ ليتجاوز الدّاتي، ويشمل الكوني؛ لأن التّساؤل هو لب الوجود الإنساني⁽¹⁾، إن المواجهة يجعل القصيدة تسأله عن ذاته، ليجعل من هذا السّؤال متنفساً للحديث عن ذاته، ولكنها هذه المرة ليست محبطة، وإنما ذاتاً متعالية، فنبرة السّؤال المتكرر تأتي كأنها انبثاقات خاطفة تسعى إلى تحريك منطقة التلقّي وإثارتها، لمعاينة السّؤال معاينة بصريّة، وذهنيّة تتيح له فرصة إدراك الجوهر الذي تختزنه بنية السّؤال⁽²⁾، وقابل مقابلة الشّاعر بين جملة الفعلية والاسميّة، وهذا التّقابل يشي بقصديّة دلاليّة ترمي إلى إبراز فاعليّة الدّات، وحركيتها إزاء سكونيّة القصيدة، فثار هذه السّكونيّة لتحمل ما في ذاته من رؤى، من خلال إعطاء حق البدء للجملة الفعلية التي تظهرت في الفعل (قامت) لتحريك القصيدة باتجاه الدّات، عن طريق ملفوظات تعمدت - بشكل قصدي - استجداء التّواصل الفعلي بين القصيدة السّائلة والدّات الشّعريّة المجيبة عبر عملية الحوار⁽³⁾:

قَامَتْ تُسَائِلُنِي الْقَصِيدَةُ مَنْ أَنَا؟	إِنْ كُنْتُ نَسَّاجًا عَلَى مَنَوَالِهَا
مَنْ سَهْلٌ هَذَا الْأَرْضِ، أَمْ وَدَيَانِهَا	أَمْ أَنْتَ فِيهَا مِنْ ظَبَاءِ جِبَالِهَا
قَدْ كَانَ سَهْلًا سُؤْلُهَا لَكِنَّمَا	كُلُّ الصَّعُوبَةِ فِي وُضُوحِ سُؤَالِهَا

حاول صيام المواجهة ترسيخ مركزيّة الدّات في قصيدته، وإضفاء بصمته الأنويّة، فهو يشيد ذاته بذاته، وهو مضمخ بالتّجربة الشّعريّة الدّاتيّة، أليس الشّعريّة - كما يرى ووردزورث

(1) انظر: محمود (إخلاص)، هواجس الدّات وسؤال البكاء، قراءة في نص (القصيدة) للشاعر بشرى البستاني، ص 80

(2) انظر: المرجع نفسه، ص 81. والموسوي (علي)، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة تكريت، 2004م، ص 90.

(3) نشر صيام المواجهة على صفحته الفيس بوك في 6 يناير الساعة 10.24 صباحاً نصاً شعرياً بعنوان (القصيدة).

- تدفق تلقائي لمشاعر جامحة تتجمع في هدوء⁽¹⁾، وصيام المواجهة يحاول فلسفة حضوره بالنسبة للإنسان، مستخدماً لغة شديدة المثاليّة، وهذا يكشف عن تصور داخلي ومسبق للذات، يقول جورج سميل معبراً عن نفسه يحدث التثقيف فقط عندما يبدو أن الأمور المستقاة من العالم فوق الفردي كما لو كانت عبر انسجام سري - لا تتكشف إلا في النفس القائمة ضمن ميولها الفطريّة الخاصة بها والتصور الداخلي المسبق لكمالها الذاتي⁽²⁾. ولكن ذات المواجهة تحاول بيان مقدرتها، وتفوقها في التجربة الشعريّة (أنا يا قصيدة أجدل الشعر، حملت بي الأشعار، كنت مخاضها، كل القريض أخطئه في إثرها)⁽³⁾:

مَعجُونَةٌ مِنْ غِلِّهَا وَغِلِّهَا	أَنَا لَسْتُ أَفْهَمُنِي فَإِنِّي حَالِيَّةٌ
بِدُمُوعِهَا، وَضَحِكْتُ فِي أَهْوَالِهَا	كَمْ أَنْقَلْتُ خَدَّ الْقَرِيحَةِ فَرَحَتِي
مَا أَوْقَفْتُهُ الرِّيحُ يَوْمَ جِدَالِهَا	أَنَا يَا قَصِيدَةَ أَجْدَلِ الشَّعْرِ الَّذِي
كَلًّا وَلَا أَوْهَبْتُهَا لِخِدَالِهَا	لَا الضَّامِرَاتُ حَظِينَ بَعْضَ رِقَائِقِي
وَالْيَوْمَ يُوثِقُنِي شَدِيدُ حِبَالِهَا	حَمَلْتُ بِي الْأَشْعَارُ، كُنْتُ مَخَاضَهَا
وَيُحُّ لَهَا، إِذْ كُنْتُ مِنْ أَعْمَالِهَا	كُلُّ الْقَرِيضِ أَخْطُئُهُ فِي إِثْرِهَا
لَكِنْ رَمَتْنِي فِي أَتُونِ ضَلَالِهَا	ظَلَّلْتُهَا بِقَصِيدَةٍ عُذْرِيَّةٍ

تنزع الذات الشاعرة في النصّ السابق إلى خطاب التّسامي، وإبراز الكينونة الشعريّة المتفردة أمام الآخر السائل (القصيدة)، مع أنها كانا رتقاً واحداً في النسق الشعري، إلا أنها انفصلا في حالة الحوار، وصارت الأنا الشاعرة ذاتاً مركزيّة. واتخذت الذات عند صيام من الاتهام مدخلاً للحديث عن الذات، وتصويب النظرة

(1) انظر: M.H,Abrams, The Mirror And The Lamp, Romantic Theory And Critical Tradition, .oxford university London, 1975, p47

(2) انظر: Talcott Parsons, The Social System (New York: Free Press, 1951), p. 4

(3) نشر صيام المواجهة على صفحته الفيس بوك في 6 يناير الساعة 10.24 صباحاً نصاً شعرياً بعنوان (القصيدة).

لشعره، ونزع الشاعر للحديث عن قصيدته ليس بمفردة شعر وإنما جعل النصّ كله يدور في فلكها، فكان من الصعب تشظي المفردة، ودراستها منفردة، ونجده يختار لها من الصور الجميلة التي سعدت نبرة الفخر، فالشاعر يتحكم بنصّه الشعري، ويمسك زمام قريحته، واستيعابه لكل حالات الحياة السليمة والحريّة، وفي نص آخر لصيام نجد الأنويّة تميل إلى التّفرد وعدم محاكاة الآخرين⁽¹⁾:

أما تدرين... أني ما بنيت الشعر... من أنقاض من رحلوا؟...
ولم آبه بمن شدوا إلى الترحال
أو نزلوا... ولم أثمر إلى الطراق... شيئاً من عذاباتي... أنا
وقصيدتي صنوان في المعنى
أنا بحر... وهذا الشعر عاصفتي... أنا صدف... وهذا الشعر
لؤلؤتي... أنا فلك... وأضلاعي صوايرها

وحاول صيام أن يوجد ذاتاً أخرى أنثويّة يجعلها متنفساً له ليقدر ذاته من خلالها، واتخذ من الاستفهام أسلوباً يلج إلى مل يروم الوصول إليه (أما تدرين؟)، وتوالت الميزات الذاتيّة في التجربة الشعريّة، وانصهرت المفردات الشعريّة مع الذات حد الذوب (أنا وقصيدتي صنوان في المعنى) في صور شعريّة (ما بنيت الشعر من أنقاض من رحلوا، وهذا الشعر عاصفتي، هذا الشعر لؤلؤتي) صور شعريّة نابضة بالافتقار، فهي تمثل الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة⁽²⁾، وتعد عنصراً حيويّاً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعريّة⁽³⁾.

أعلنت الذات الشاعرة عن تفوقها في العمليّة الشعريّة وعلى جميع المستويات من بنائيّة ومن منظومة تتعلق بالمعنى والدلالة اللسانيّة بتفسيرها الحديث، ونلاحظ المبالغة في ثناء

(1) المواجدة (صيام)، ظلال الرّحيل، ص 35.

(2) انظر: هلال (محمد غنيمي)، التّقّد الأدبي الحديث، ص 442.

(3) انظر: أبو ديب (كمال)، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط 4، 1995م، ص 19.

الذات على أدائها داخل القصيدة، وإشباعها لعلها الخارجي، وتأتي المبالغة عندما تدخل الذات الشاعرة في الخطاب الفخري الذي يستلزم هذه المبالغة، ومما من شك في شاعرية صيام وقد شهد لاقتداره راشد عيسى (صيام المواجهة شاعر مستكن بشاعرية صافية، تتراءى من سريره بشجن سعيد... وهو في مزاجه الشعري أو في سيمائياته الأخلاقية لا يزاحم فراشه على زهرة ولا نقطة على حرفها... إنه مكتف بأسارير إتياعه النبيل، وقد سرنى في شعر صيام امتلاكه للأدوات الشعرية ودرايته الفائقة بطرز الأبنية الفنية في القصيدة العربية، ولا سيما التشكيل الاستعاري في شعر الشطرين، والتشكيل الإيقاعي المتجدد في شعر التفعيلة، فأفناسه الشعرية عامرة بالرنيم الموسيقي حين تصبح موسيقى الشعر ماء عذبا يسقي منابت المعنى وأراضين الصورة الفنية⁽¹⁾).

أدركت الذات الشاعرة عند شعراء الكرك قيمتها وثقتها بأنويتها فجعلت لها مساحة تجعلها أحيانا في مقدمة الدواوين الشعرية، أو على غلاف الديوان، كنوع من تقدير الذات، فحكمت النوايسة صدر ديوانه بنص شعري يثني على الشاعرية والافتقار الشعري، وبرزت الأنوية (أنا آخر الأثلاث ألم الكلام إلى وجعي، أنا النرجس النبطي المسافر في تعب مشتهي، أنا كل هذا النشيد الطويل الشجي، أنا ولد الكبرياء المؤجل في ضرع دالية⁽²⁾):

أنا آخر الأثلاث ألم الكلام إلى وجعي... ألم رمال الكلام إلى
 قامتي... أنا النرجس النبطي
 المسافر في تعب مشتهي... أنا كل هذا النشيد الطويل الشجي
 الدعي الوديع العنيد.. الطروب الحزين
 الخفيف الثقيل الجريء البريء الكريم اللئيم الأكول..

(1) المواجهة (صيام)، ظلال الرحيل، مقدمة الديوان، ص 5، 3.

(2) النوايسة (حكمت)، كأنني السراب، ص 100-101

الَهْظِيمِ.. أَنَا وَلَدُ الْكَبْرِيَاءِ الْمُؤَجَّلِ فِي ضَرْعِ دَالِيَةِ
تُسْتَفْزُ إِلَى ذَاتِهَا... أَبِي نَالَ تَفَاحَةَ الْمُتَعِينِ وَنَامَ... وَقُمْتُ أَخْدَرُ
دَائِرَةَ الْحِظِّ بِالْأُمْنِيَّاتِ..
أَقْبَلَ يُمْنَايَ، وَأَعَدَّ بِنَانَاتِهَا بِانْتِظَارِ الْقَصِيدَةِ

وتندغم المفردة الشعرية في النص السابق بكل أشكالها مع الذات الشاعرة لتكون وجهاً واحداً؛ لتخلد التجربة الشعرية الذي أوتيتها الشاعر على علم منه، وبرزت ذاتاً مزدوجة (أنا الشاعر، وأنا الشعر) تطرح نفسها بكل ما فيها من تناقضات (أنا كل هذا التشيد الطويل الشجي الدعي الوديع العنيد، الطروب الحزين الخفيف الثقيل الجريء البريء الكريم اللئيم الأكل.. الهظيم، أنا ولد الكبرياء المؤجل في ضرع دالية تستفز إلى ذاتها) ولعب التضاد دوراً في (كسر رتبة التعبيرات المألوفة، وتوضيح المعنى بالتقيض، وجعل الصورة أكثر جمالاً ونصاعة، ولا يخفى ما للتضاد من دور في إغراء المتلقي وتحفيزه ليكون عنصراً فاعلاً في عملية التلقي)⁽¹⁾، واختار خالد الختاتنة نصاً يعلن فيه عن ذاتيته الناضجة انطلاقاً من ضمير المتكلم، ويعقبه استفهام (ولدت في البحر كيف البحر يغرقني) صيغة يتوجه بها الشاعر إلى قارئه من خلال الضغط الاستفهامي الواضح؛ ليحيل على تفوق الذات الشاعرة واعتدادها، ويساعد هذا المناص الشري في جذب القارئ، وتهيته للولوج إلى عالم النص، وتلمس شعريته وجماليته⁽²⁾:

وَلِدْتُ فِي الْبَحْرِ كَيْفَ الْبَحْرِ يُغْرِقُنِي وَمَنْ سَيُذْرِكُ غَيْرِي عُمُقُهُ الْبَحْرُ
كُلَّ الْعَرَائِسِ مُلْكِي فِي جَوَاسِرِهَا وَلَنْ يُنَازِعَنِي مَا أَمْلِكُ الدَّهْرُ
لَوْ جِئْتُ فِي أَيِّ عَصْرِ كُنْتُ أَوْحَدَهُ وَكَانَ شَاعِرُهُ الْأَعْلَى أَنَا الْعَصْرُ

(1) سعادة (علي)، بلاغة التضاد في ديوان (أطفئني بِنَارِكَ)، مؤسسة الثور، تاريخ النشر: 2016/12/21م،
a.alnoor.se/article، تاريخ الاسترجاع: 2020/10/30م.

(2) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، الغلاف.

مَا لَمْ أَقْلُهُ عُيُونَ الشُّعْرِ فَانْتَظِرُوا مَعَ أَنَّ مَا قُلْتُهُ الْيَاقُوتُ وَالْدُرُّ
يَا كُلَّ طَيْرٍ سَمَاءٍ فِي حَوْمَتِي طَمَعًا أَحْفَظُ جَنَاحَيْكَ مِنِّي إِنَّنِي الْحُرُّ

استثمر الشاعر العتبة الخلفيّة للديوان؛ ليكشف عن مقصديته، ورصد رهاناته كمبدع للخطاب، والعتبة الخلفيّة تعدّ علامات مضيئة لمزاولة نوع من الوقع الجمالي والتأثير النفسي والمعرفي على المتلقي، لربط جسور التواصل مع النّصّ في أفق قراءته قراءة أكثر ملاءمة⁽¹⁾، ولهذا لا يمكن اعتبار التّعالي النّصي بريئاً، أو ترفاً فكرياً يؤثث فضاء النّصّ فحسب، بل يستدعي استثماره جمالياً أو أيديولوجياً، فكل عتبة تحدد هويّة النّصّ، وترسم ملامحه، وتقدم إشارات أسلوبية ودلالية أولية، بكونها مفتاحاً إجرائياً أولياً لاقتحام عوالم النّصّ والتّوغل فيه⁽²⁾. وأمّا رويده الضّمور فنجدها تضع على الغلاف الخارجي لديوانها (شمس تحت الظل) صورتها، وبالقرب منها سيرة ذاتية متسامية ومتعالية لتقدي الذات، منطلقة من ضمير (أنا) الصّريحة التي تتصدر السّطر الأول (أنا زهرة ثالوثية) وانتهاء النّصّ بالتّصريح باسمها (أنا.. هي... رويده) تمجد ميلاد الأنثى ونضوج التجربة الشعريّة بقولها⁽³⁾:

أَنَا زَهْرَةٌ ثَالُوثِيَّةٌ... تَخْرُجُ مِنْ جَسَدِ الْكَمَنْجَةِ... امْرَأَةٌ حَرِيرِيَّةٌ...
تَنْسَابُ بَيْنَ عَيْنَيْكَ بِسَلَاَسَةٍ
مِثْلَ غَيْمَةٍ نَاعِمَةٍ... طُوفَانٍ مُوسِيقِيٍّ... أَبْقَانِي طِفْلَةً... فَرَقْمُ
الْعُمُرِ ظَاهِرَةٌ... تَأْخُذُكَ لِلْمَتَاهَةِ
تَسْرِقُ مِنْكَ الذَّاكِرَةَ.. اسْتِيَاقُ ثَائِرٍ.. تَابُوتٌ... وَمَشْنَقَةٌ...

(1) انظر: BERNARD VALETTE ; Esthétique du roman moderne ; p

(2) نقلا عن: كليل (عبد الإله)، التّعالي النّصي، تاريخ النشر: 8 فبراير، 2020 // kechpresse.com / ، تاريخ الاسترجاع: 2020 / 11 / 1 م.

(3) الضّمور (رويده)، شمس تحت الظل، غلاف الديوان.

فَوَاصِلٌ كَثِيرَةٌ... وَأَسْئَلَةٌ.. سَبْعَةٌ وَثَلَاثُونَ وَرَقَةً
سَقَطَتْ مِنْ عُمُرِ الشَّجَرَةِ.. وَهِيَ أَنَا امْرَأَةٌ بِلَا رَقَمٍ وَقَافِيَةٌ... يُثْمِرُ
قَلْبِي طُفُولَةٌ.. وَيَنْسِجُ عِيداً مِنْ سَنَوَاتِي الْعَتِيقَةِ
أَنَا امْرَأَةٌ... لَمْ تَتَجَاوَزْنِي السَّنَوَاتُ.. مَا زِلْتُ كَأَيَّةِ قُرْآنِيَّةٍ... كَلِمًا
رَدَّدْتَهَا... زَادَتْكَ دَهْشَةٌ.. أَنَا... هِيَ... رُوَيْدَةٌ

إن الشاعر - كما يرى طه حسين - صخرة تزحم من يزاحمها، والشاعر نجمٌ بل هو الجوزاء بين الشعراء فإذا لم يظن الأغبياء والجهال لمكانة فهو عاذرٌ لهم، وهل على الأعمى حرج أن يراه⁽¹⁾، ومن المؤكد أن هناك دواعي وفيرة كثيرة للفخر، والعجب بالنفس، منها المجد التليد، وبعضها إلى ما يكتسبه المرء حديثاً من محيط حياته، والمجد المكتسب أكثر إثارة للفخر والعجب من المجد الموروث لأنه نتيجة كفاح، وبذل، وتضحية، أو نتيجة ذكاء، وعبقريّة لم يرثه المرء ممرعاً خصباً غرسه له، ومن ثمّ فإنه يغري المرء بالاعتزاز بنفسه التي استطاعت أن تشقّ طريقها في الحياة إلى غاية جليّة مرموقة بينما غيره من الناس يتساقون دون تلك الغاية إعياءً، وعجزاً أو تهاوناً واتكالاً أو حمقاً وجهلاً⁽²⁾، وظهرت الذات الشاعر عند عاطف الفراية ممتلئة بنفسها وبفنها، وجاء الحديث عن اعتداديته، وافتخاره بهذا الاعتداد بلغة مقتصدة في الألفاظ، ولكنها كثير بالدلالة، وفيها مبالغة (أنا كل شيء فقط)⁽³⁾:

أَنَا كُلُّ شَيْءٍ..... فَقَطُّ... وَمَا كُنْتُ يَوْمًا سِوَايِ.....
فَقَطُّ.

وَمَا خَانَنِي قَطُّ إِلَّا الْهُوَاءُ.. وَدِفْءُ الْقَصِيدَةِ..

(1) انظر: حسين (طه)، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي، مصر، 2013م، ص 104.

(2) انظر: شعيب (محمد)، المتنبي بين ناقيديه في القديم والحديث، دار البلاغة، 1962م، ص 306.

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 81.

فعاطف الفراية لم يثني على نتاجه وذاته من فراغ، ولم يكن بفعل ذلك سترًا لنقص، وتغطية لضعة، ولكن مبعث هذا الثناء والإطراء - وإن كان مبالغاً فيه - يتكئ على قوة في الشاعرية، وقد شهد له بذلك الشعراء والنقاد، تقديره لرسالة الشعر، واحترامه لنفسه، ومعاناته وغربته (شربت عصارة حنظل أرض الحيارى)، ومحاولة التجديد التي تلح عليه ليكون شاعراً مميزاً لا يشبه أحداً من الشعراء (وما كنت صوتاً لغيري... وما كنت يوماً صدى مستعار)⁽¹⁾:

كَبُرْتُ عَلَى صَمْتِ هَذِهِ الصَّحَارِي... شَرَبْتُ عُصَارَةَ حَنْظَلٍ
أَرْضِ الحِيَارَى.. فَأَفْرَزَ طَعْمَ المَرَارِ بِحُنْجَرَتِي لِحْنِهَا
وَتَوَالَتْ عَلَيَّ... الحَنَاجِرُ.. لَكِنِّي رَغَمَ هَذَا المَرَارِ... زَجَرْتُ
الحَنَاجِرَ عَنِّي... وَصَرْتُ أُعْنِي
وَمَا كُنْتُ صَوْتًا لِغَيْرِي... وَمَا كُنْتُ يَوْمًا صَدَى مُسْتَعَارٍ

إن الذات الشاعرة تتكأ في وجودها على الآخر، وأخرى تتكئ في وجودها على موجودات أخرى سواه، وهذا يعني أن الذات الشاعرة لم تبق مرتبطة بالآخر من حيث هو ذات إنسانية، أو وجود آخر يمكن التعامل معه، أو تحقيق الوجود الفردي من خلاله، بل بوصفه معطى من معطيات تجربتها أو مجرد محيط لمركزيتها⁽²⁾، فعندما لا يكون الشاعر صوتاً مقلداً يحاكي الآخرين، فهذا يعني أنه شاعر مجدد، و متميز هذا من جهة، ومن جهة أخرى فعندما تستدعي الذات الشعرية الذات الأخرى وتخلقها (زجرت الحناجر عني، وما كنت صوتاً لغيري) من أجل أن تهدمها وتتجاوزها في بناء ذاتيتها المتعالية.

إن عاطف الفراية يمتلك الشعور بالأمن الروحي والنفسي؛ لذلك لا نجده يميل إلى استعمال آليات الدفاع عن ذاته وإنتاجه، فتسعى ذاته إلى فرض هيمنته على كل الوجود

(1) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، 260-261

(2) انظر: الحميري (عبد الواسع)، الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، ص 76.

الشعري والإبداعي، ولكنه سمح لأناه أن تكون (خاتم الشعراء)، وهي تبدو وسيلة للانقضاض على الإبداع⁽¹⁾. وأما الذات الشاعرة المتعالية عند أحمد الحشوش تتسامى ذاته الشعري إلى العلا، حيث ظل تدفق السيل الواعي إلى الأعلى إلى النبع الأول إلى صفات التّموضع إلى التحرر من التدني (وارتفاع، عاع، عاع، عاع... عاع...)، وأعلن عن تقديره لذاته الآخذة في العلو أنه يرى نفسه علماً فوق النار (من يراني يرى علماً فوق نار)⁽²⁾:

مَنْ يَرَانِي يَرَى عَلَماً فَوْقَ نَارٍ.. مَدَائِنٌ مِنْ حِطَّةٍ... وَارْتِفَاعٍ، عَاعٍ،
عَاعٍ... عَاعٍ...

سجلت الذات الشعرية المتعالية في النصّ السابق حضورها مع النخبة المبدعة التي تعرف مقدرتها الشعرية، وتشهد على تفوقها وتفرداها، والحق أن النقاد أيضاً شهدوا لهذه الذات بالتفرد ومنهم الدكتور سلطان الشعار (ولنا أن نقول إن الحشوش كان صادقاً في توظيفه للآليات الفنية في تكوين سطره الشعري، مكتسباً بذلك بعداً إنسانياً وجودياً ينساب برقيق العبارة الشعرية مشكلاً معجمه الخاص جداً، مفجراً ومفتقاً في صندوق المعاني، ليعيد القوام لا عوجاج الواقع المخيم، فقد بدا واضحاً احتجاجه على الحاضر والتعبير عن الضياع ودمار الفرص)⁽³⁾.

وتأتي الذات الشعرية المتعالية عند طالب الفراية تشهد لأنويتها بالقدرة والتقدير، وهذا الحضور الذاتي جعلها تعلن تفرداها وأنها لا تحاكي ذواتاً شاعرية أخرى (وما كنت يوماً صدى الحياة)، وهذه حالة خطيرة في استبعاد الشعراء بطريقة تجعلهم سلماً للوصول إلى الذاتية المتعالية⁽⁴⁾:

أَنَا الْبَحْرُ مِنِّْي تُشَقُّ الصُّخُورُ وَمَا كُنْتُ أَبْسُطُ كَفًّا لِحَاةِ

(1) الفراية (عاطف)، حالات الرّاعي، ص 30.

(2) الحشوش (أحمد)، جمهرة الصمت، ص 12.

(3) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطّرقات، ص 53.

(4) الفراية (طالب)، لحن الخلود، ص 58.

أَنَا الْفَجْرُ لَيْسَ يُدَارِي النُّجُومَ وَتُشْرِقُ شَمْسُ الضَّحَى مِنْ سَنَاهُ
وَهَبْتُ الزَّمَانَ صَدَى خَاطِرِي وَمَا كُنْتُ يَوْمًا صَدَى لِلْحَيَاةِ

ولم يكن الفخر هدفاً بحد ذاته، لكنه كان وسيلة لرسم صورة عن النفس؛ ليخافها الأعداء، فتجعلهم يترددون طويلاً قبل التعرض للشاعر أو القبيلة⁽¹⁾، ويلجأ ماجد المجالي إلى التسلح بقوة الشعاريّة، والاعتداد بالذات كآليّة من آليات الدفاع التي تمتلكها الأنا في تعاملها مع الواقع الخارجي (بالصبر، والإصرار)، والذوات التي تقف في تخميد ذاتيّة الشاعر المتعاليّة، فتدافع هذه الذات أن تبقى في علوها مقسمة على ذلك (أقسمت... أن لا أسلم للظلام قيادي)، والاحتفاظ بالحالة الاختلافيّة⁽²⁾:

أَقْسَمْتُ بِاسْمِ الْحَقِّ دُونَ تَرَدِّدٍ أَنْ لَا أَسْلَمَ لِلظُّلَامِ قِيَادِي
حَتَّى وَإِنْ سَرَقَ اللَّصُوصُ قَصَائِدِي حَتَّى وَإِنْ عَبَثُوا بِلُقْمَةِ زَادِي
بِالصَّبْرِ وَالْإِصْرَارِ أَخْرُسُ عِزِّي أَمْضِي وَلَوْ عَقَرَ الزُّنَاةُ جَوَادِي

إن من يمعن النظر في النصوص السابقة ليلحظ ولعا بالذات، وتضخيم الأنا وما فيها من طاقات كامنة، وهذه الأنويّة والترجسيّة مفيدة في الإبداع الأدبي استثمر الشاعر من الفخر كوسيلة دفاعيّة، أو هجومية أما الظروف الحساسة، ومع استخدام لغته الفنيّة بيّن قيمة والثواب التي تقع نصب عينيه، ويتحدث عن هيجانه، وظروفه التّفسيّة⁽³⁾، ورأى الشاعر في نفسه قدرة لا يحظى بها الآخرون، وهي قدرة الإبداع، وكثر استعمال الضمير المنفصل (أنا) الذي يعبر عن معنى الانفصال والفردية، والتعبير عن الهوية، وتقابل

(1) انظر: محمد (سراج الدّين)، الفخر في الشعر العربي، دار الرّاتب الجامعة، بيروت، د.ت، ص 5.

(2) المجالي (ماجد)، ديوان مخطوط.

(3) انظر: التونجي (محمد)، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م، ص 852-

الآخر⁽¹⁾، ولاحظنا وجود ضمائر أخرى مثل (تاء) الفاعل، ونا المتكلمين، وياء المتكلم، كما استعملت في سياق الفخر وتعظيم النفس.

وأخيراً فإن شعراء الكرك - حالهم كحال الشعراء العرب المعاصرين - ظلوا مشدودين نحو ماضيهم المجيد، وظلت هويتهم العربية منسجمة مع ماضيها ومع طموحها التجديدي، ومن هنا برزت هذه الهوية واضحة في ذلك الشعر المعبر عن الذات الاجتماعية القومية الوطنية وهذا الانسجام متأ من الطبيعة العقلية الصارمة عند العربي والكركي الإيچائي الذي يصبو للاتزان والتروبي في مواقفه⁽²⁾. ويلاحظ محمود أمين العالم اشتغال الشعر الإيچائي على سمات ثلاث، هي: تجديد العلاقة بالتراث من خلال الأحياء، بروز الأنا الذاتي والاجتماعي والقومي والوطني، الأهتمام بالوجدان⁽³⁾، ومن خلال هذه السمات استطاع الشعر الأحيائي أن يرسم هويته الإبداعية. ومهما يكن من أمر فقد حاول شعراء الكرك بإبداعهم الشعري المتوازن، وخطابهم الثقافي، أن يحافظوا على هويتهم وذاكرتهم العربية من التثوية والاستلاب.

(1) انظر: الجبائي (محمد عزيز)، من الكائن إلى الشخصية، دراسات في الشخصية الواقعية، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ص 27.

(2) انظر: الزبيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربية الحديثة، ص 105.

(3) انظر: العالم (محمود)، مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، مصر، 1989م، ص 235-236.

الفصل الثالث

فاعليّة صورة المرأة وتأثيراتها الجماليّة في مدونة شعراء الكرك

توطئة: صورة المرأة في الشعر العربي.
أولاً: صورة المرأة والمفردة الشعريّة عند شعراء الكرك.
ثانياً: صورة الوطن والمرأة والمفردة الشعريّة عند شعراء الكرك.

[لسنا نساءً لمن يُقبَلون الضّيم] مشخص المجالي

يا سامي باشا لن نعيش على الخنا ورجالنا أنف على التّعداد

لعيون مشخص والبنات دماؤنا وعيون بندر ربة الآساد

ماجد المجالي

توطئة:

صورة المرأة في الشعر العربي

«الأنتى هي متن في الواقع والخيال لا فكاك منه، منها ينطلق وهم القصيدة
لتصبح بكاء شفافاً، وهي اللانهايات، بدونها يجف أديم الشعر» محمد
العامري

تعددت صورة المرأة في الإرث الثقافي والتاريخي عبر العصور، ولعل عبده بدوي يوجز لنا صورة المرأة في العصور التاريخية، حيث ارتبطت صورتها في الشعر القديم بالألوهية، ثم تحوّلت إلى القداسة، ثم جاء الإسلام فركز على ما يمكن أن يسمى (بالمرأة الخصوبة)، ثم بمجيء عصر العباسيين يكون جاء عصر ما يمكن أن يسمى (بالمرأة المتعة) نتيجة لذيوع الترف والاختلاط في المجتمع والانفتاح على العوالم، ثم بعدها جفّ الإحساس بالمرأة وظهر ما يسمى (بالمرأة الصحراء)، وعند الاحتكاك الحضاري بالغرب، ظهر ما يسمى (بالمرأة الرّفص)، فقد رفضت العربيّة القيود التي كانت تحيط بها في كل مكان، وقد رمز لهذه الفترة بالبحر أو النّهر⁽¹⁾.

لعبت المرأة دوراً في تخليد اسم الشاعر على مر العصور الأدبية السابقة فلم يعد ينسب بعض الشعراء إلى أبيهم وقومهم وإنما إلى امرأته التي أحبها، فارتبط جميل ببشينة، وعروة بعفراء، وابن زيدون بولادة، وأبو العتاهية بعتبة، والمرقش بأسماء، والغمر بن ضرار بهند

(1) انظر: بدوي (عبده)، دراسات في النصّ الشعري: العصر الحديث، دار قباء، 1998م، ص 144.

وهكذا... وإن كانت العلاقة تتخذ صورةً مأساويةً - على حد تعبير الجاحظ - عندما قال (لم نسمع بعاشق قتله حب غلام، ونحن نعد من الشعراء خاصة الإسلاميين جماعة، منهم جميل بن معمر قتله حب بثينة، وكثير قتله حب عزة، وعروة قتله حب عفراء، ومجنون بني عامر هيئته ليلي، وقيس بن ذريح قتله لبنى، وعبد الله بن عجلان قتله هند، والغمر بن ضرار قتله جمل هؤلاء من أحصينا ومن لم نذكر أكثر) (1). والأمر اللافت أن علاقة الشاعر العربي بالمرأة أنتج شعراً كثيراً كان بمثابة ديوان ضخم له قيمته الفنيّة (2).

وصورة المرأة في حركة الحدائث الشعريّة غير واضحة ووضوح صورتها في الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، فالمرأة هناك موضوع قائم بنفسه، يسعى الشاعر إلى توضيحه من خلال التحليل أو التّركيب، والكشف عن الإحساسات الدّفينّة، وبيان العلاقة القائمة بينهما، وهي هنا مستوى من مستويات القصيدة، متداخلة في موضوعات عدة سياسيّة أو اجتماعيّة أو اقتصاديّة، وهي رمز أو معلم من معالم الحياة، يستخدمه الشاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناءً عضويّاً درامياً متكاملًا (3).

وأما صورة المرأة عند الشعراء المحدثين، فنجدها متنوّعة، تارة تبقى على الصّورة النّمطيّة القديمة للمرأة، فتوصف بصفة موروثة، وتارة تتخذ أشكالاً متحررة نتيجة التّأثر بالثقافات الغربيّة المنفتحة، ولعل من المفيد أن نستعرض بعض الصّور عند بعض الشعراء المحدثين، فمحمود درويش، تحضره المرأة كصورة للأم، وصورة المرأة المقاومة، التي يعمل على تمجيدها من خلال أشعاره؛ لتصل إلى مرتبة الوطن المغتصب، أي بتعبير آخر الصّور هي متعدّدة، ولكن الصّورة السائدة هي الصّورة النّمطيّة المتوارثة عن الشاعر العربي القديم.

(1) الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الجليل، بيروت، 1990م، ج2، ص104-105.
(2) انظر: حيدوش (أحمد)، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص90.
(3) انظر: الموسى (خليل)، الحدائث في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991م، ص44.

وأما نزار قباني - فلم يعمل إلا على تكريس صورة نمطيّة للمرأة التي تعبر عن المرأة الجسد؛ لأنه في أشعاره يلجأ إلى التفاصيل، والجزئيات التي تتعلق بجسد المرأة، ويمكن القول إن الشائبة المتحكمة في شعر نزار قباني هي ثنائيّة، أو جدليّة العبد والسيد، فنزار هو القائل: أنا أول مؤسس جمهوريّة مواطنوها من النساء.

وفي مجال آخر تتحول النظرة عند نزار حين يقول (قد حولت المرأة من جسد إلى وردة ومن جارية إلى جوهرة)، وأما السياب والشايب فربطاً بين مفهوم الأنوثة، والخصب، والأسطورة، والثورة، والوطن في القصيدة، ويرى راشد عيسى (أن المرأة ما زالت، وستظل في شعره أيقونة معادلة لمعنى الحياة، فمثلها يعيش في اللغة، ويعيش في معنى المرأة من حيث هي رمز حقيقي لأنوثة الوجود، فعبقرية الأنوثة أعظم عبقريات التكوين على الأقل من حيث أن المرأة أم، أو حبيبة)⁽¹⁾.

وأما الشاعر التشكيلي محمد العامري فتقنعت الأنثى عنده بأقنعة مواربه وصريحة أيضاً، كما لو أنها الماء الذي يروي أرض القصيدة، وتعددت صورها في النص كصورة الوطن، والأم، والبيت والبلور، والغيمة، والشجرة، والسهم⁽²⁾، ويؤكد محمد الحوراني أن المرأة متجذرة روحاً وجسداً وكياناً في حقول الروح الشاعرة؛ لتخرج في صورة ما عبر كل كلمة تصدر من أعماق الروح المضمخة بفيض من أحاسيس الشاعر وعواطفه العميقة⁽³⁾، وعندما نستعرض الآراء نجد حميميّة العلاقة بين القصيدة والمرأة، بغض الطرف كما ذكرت سابقاً عن الصورة التي اتخذتها المرأة، فهذه تحتاج إلى أفراد أبحاث لها لدراستها وفق التقدير الثقافي؛ لمعرفة الأنساق المضمرة في السياقات الشعريّة، وما يعيننا في هذا الفصل هو تسليط الضوء على تعالق المفردة الشعريّة (القصيدة، والشعر، والقريض،...) مع الفضاء الشعري لبيان صورة المرأة وتموضعها في السياق الشعري.

(1) الخطيب (أحمد)، المرأة في النص الشعري، تاريخ النشر: 6/3/2019م، /article/ alrai.com تاريخ الاسترجاع: 30/1/2020م.

(2) انظر: المرجع نفسه.

(3) انظر: المرجع نفسه.

أولاً: صورة المرأة والمفردة الشعرية عند شعراء الكرك

«القصيدة والحبيبة أجمل سيدتين يموت فيهما ليتعلم فن الحياة» راشد عيسى

مما لا شك فيه أن المرأة ولجت القصيدة من أوسع أبوابها، وشكّلت عموداً من أعمدتها، فاستطاعت تأنيث القصيدة، وبث الحياة والخصوبة فيها، وقد أكد ما ذهبت إليه حسن البوريني بقوله: إن القصيدة التي لا تصيب المرأة بوابلها هي قصيدة قاحلة⁽¹⁾، ويقول نزار قباني: (المرأة هي الشعر، وليست ملحقة به، أو مضافة إليه، أو هامشاً من هوامشه، كل شعر كُتب، أو يُكتب، أو سيكتب مرتبط بالمرأة كما الجنين بالمشيمة، وأي محاولة لفك الارتباط بينهما، يقتل الطفل والأم معاً، إذن فالمرأة، والشعر يكملان بعضهما، والمرأة في شعري أعطته حضوراً مائياً، ونفضت عن أبجديتي الغبار الصحراوي، والشعر بدوره يجمل المرأة ويكحلها ويعطرها ويحفظها من التبدد والاندثار)⁽²⁾.

إن القصيدة شخصية إحيائية، والحديث عنها يُدرك في بعده المجازي، فهي جسد ومعنى في مقابل الجسد والنفس، جسد معنوي يتهاوى ويحاكي جسداً مادياً يتوحد معه أحياناً، ثم يدخل معه في صراع أحياناً أخرى ليفرض نفسه بديلاً، ويغدو أكثر أنوثة

(1) انظر: المرجع نفسه.

(2) قباني (نزار)، المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص77-79.

من الأنثى، فهو يجمع بين جمال أنوثة الأنثى، وجمال أنوثة اللغاة: الأول أحادي الأنوثة، أما الثاني فمزودوجها⁽¹⁾، ولم تكن المرأة (رمزاً للمتعة، أو ملهأة ابتلى بها الرجل، بل كانت رمزاً بكل ما هو جليل ومقدس، فهي رمز للأم أو الأخت حيناً، وللأرض والثورة حيناً آخر، وهي حيناً ثالثاً بحث عن الذات المفقودة، أو المستترة، وهي من قبل هذا وذاك رمز للخصوبة والولادة المتجددة، ومن هنا فإن الشاعر لم يتكئ على جسدها، أو يسبح في أحلامه الوردية حيالها، وإنما اتخذ منها ذاتاً أخرى تتصل بأكثر من وشيجة بذاته المبدعة، فمنحها أفضل ما يستطيع من الإجلال والإكبار، وكان طيفها الأثيري ماثلاً أمام عينيه، ومقيماً في وجدانه⁽²⁾.

لم يغفل شعراء الكرك عن صنو حياتهم، وعن محبوبتهم، واتخذت قصيدتهم رمزية عالية في التعبير عن الأنوثة، ومما يلاحظ أنهم تخلّوا عن أشكال معينة من التناول الشعري للمرأة مثل الصورة الانهزامية للمرأة، وإبراز جسدها وتعريفها، وأدغمت المرأة مع مفردة (القصيدة وأدواتها) حد الذوب في تشكيل النص الشعري، وقد نسج خالد المحادين هذا الاندغام، ولونه بأجمل الألوان واختار لها اللون (الأزرق، والأحمر، والأخضر)، ولو سمح نصه ربما لعدّد أكثر من هذه الألوان؛ لأن الأنثى تلون حياة الرجل بألوان زاهية، فما كان من الشاعر إلا أن ينسج قصيدته بذات الألوان معبراً عن سعادته، ويكأنه يحاكي الطبيعة الجميلة كلما خفق قلبه لأثناه (وأراك أغنية ترف بخافقي)⁽³⁾:

فَأَنَا أَرَاكَ تَفْتَحًا وَسَخَاءً... وَأَرَاكَ أُغْنِيَةً تَرَفٌ بِخَافِقِي
وَقَصِيدَةً مَسُوجَةً مِنْ أَحْرَفٍ... زَرْقَاءَ؟ لَا، حَمْرَاءَ، ؟ لَا
خَضْرَاءَ

(1) انظر: حيدوش (أحمد)، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، -قراءة في شعر نزار قباني، ص 181.

(2) العاني (لؤي)، المعذب في الشعر العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، 2005م، ص 4.

(3) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 256.

وقد تعددت صورة المرأة عند شعراء الكرك، وإن رغنا إلى أن نزداد للأمر بياناً سنستعرض الصور التالية:

1. المفردة الشعرية والمرأة المحصنة والأصيلة والمؤابية

تناولنا في الفصل الثاني من هذا الكتاب شخصية المرأة الكركية، وكيف نظر لها الشعراء، فكان حضورها له بعد إنساني، وأخلاقي، واجتماعي، وتاريخي، ونستكمل في هذا الفصل صورة المرأة الكركية، والمؤابية، والمحصنة، وتعالقها مع المفردة الشعرية، في الفضاء الشعري، ومما لا شك فيه أن هناك سيدات كركيات سجلن حضورهن في التاريخ الكركي مثل السيدة بندر، ومشخص، وعلياء الضمور، كما سجلن وجود أنثوي كركي في نصوص شعراء الكرك، وسنقف عند السيدة علياء الضمور التي كان لها الحضور الأكبر، لكبر حجم تضحيتها، فهي قدمت نجليها (السيد، وعلي) للنار من أجل سلامة الدخيل وسلامة الكرك، فشكّلت هذه السيدة رمزاً أنثوياً أسطورياً وصارت مدينة في الصبر والتضحية⁽¹⁾، وحين يحضر هذا الرمز الأنثوي تحضر معه التضحية والبطولة، ولعل طالب الفراية أجاد في بيت من الشعر استحضار هذا الرمز؛ ليدل على التضحية التي باتت ضحلة في زمن تبدلت فيه الأحوال، كما ساقها لإنتاج الدلالة عندما تحدثت مع لفظة (قافية القوافي)⁽²⁾:

وَلَا عَلِيَاءَ تَمْنَحُنَا بَيْنَهَا وَتَهْدِي النَّارَ قَافِيَةَ الْقَوَافِي

وغير خفي ما البيت السابق من تسلسل في الكلام بحيث يتولد بعضه من دلالة بعض، وهناك اندماج بين الرمز علياء الاسم الذي يحمل مضامين البطولة المتفردة والمتعالية مع المفردة الشعرية التي جاءت مفردة (قافية) وجمعا (القوافي) والتي انداحت مع نجلي الرمز

(1) انظر: الكركي (خالد)، رجع الصهيل، ص 7.

(2) الفراية (طالب)، ديوان مخطوط.

(عليا) اللذين أحرقا بالنار من قبل الأتراك، فراغ الشاعر إلى هذه النار لتكون سبباً في اشعال جذوة الشعر (تهدي النار قافية القوافي) ولم يكتف الشاعر بإشعال الشعر بل يريد أن يغني مضمون الشعر بصيغ غنيّة بالدالّ الناجز الذي يجعله ذا قيمة فنيّة ومضمونيّة.

كما كان خالد الكركي من أوائل الشعراء الذين عتوا بتسجيل حضور علياء أيضاً، وخاصة في ديوان (رجع الأصيل) الذي يوشي عنوانه بارتدادية تراثية أصيلة صاهلة، وحتى لا يبقى العنوان محصوراً في الغلاف الخارجي، جعله عنوان قصيدته، التي شكلت بؤرتها السيدة علياء الضمور (حين جعلها صورة للمرأة ذات طبيعة استثنائية، تتجذر بالمكان، وتخزن الخصب لأيام الجذب، فتبعث على التّماء، وتحافظ على مكانتها الشاخحة في الزّمن الآتي، مما يجعل منها نموذجاً للمرأة الصادقة الانتماء)⁽¹⁾، وعند حضور صورة المرأة المؤابية تلتحم الصورة الجمالية مع الصورة البطوليّة عند خالد الكركي⁽²⁾:

عَلِيَا... وَيَا لِلْحَلَمِ إِذِ يَشْتَقُ مِنْ دَمِهِ الزَّمَانَ وَوَرْدِهِ... وَيَرِيقُ مِثْلَ
العِشْقِ

حَتَّى لَا تَرَاهُ إِذْ تَوَعَّلَ فِي الْمُبُوبِ... عَلِيَا... وَمَا مِنْ سَيِّدِ إِلاهِ
إِبْرَاهِيمِ... تَلْقَاهُ عَلَى شُرَفَاتِ قَلْعَتِهِ
شُمُوحُ النَّسْرِ فِي الزَّمَنِ الْمُهَيْبِ... عَلِيَا... وَمَا مِنْ فَارِسٍ إِلاهِ...
يَحْمِلُهَا عَلَى كَتِفَيْنِ مِنْ عَبَقٍ وَطِيبٍ
عَلِيَا وَجَمْرٍ عِنْدَ بَابِ مُؤَابِ مُلْتَهَبِ... وَخَلْفَ الْبَابِ قُطَاعِ
الدَّرُوبِ

لابدّ أن علياء الضمور مثلت المرأة الكركيّة التي عاشت في زمن صعب، أجبرها على

(1) الضمور (عماد)، وهج الرؤيا في شعر خالد الكركي، تاريخ النشر: 28/8/2015م، //alrai.com/ تاريخ الاسترجاع: 4/11/2020م.

(2) الكركي (خالد)، رجوع الصهيل، ص 12-14.

خرق المأنوس في الأمومة، وغلّبت القيمة الاجتماعية حين وقفت مع زوجها ووطنها، وصنعت المعجزة حيث تحلت عن فلذة كبدها (السيد، وعلي)، ولم تُحجّل أولادها في مصير الشّهادة مقابل المبدأ وكره الظلم، فهي من جهزتهم بجهاز الموت والبطولة.

كما برزت المرأة الكركيّة محاطة بسوار العادات والتقاليد المحافظة في نصّ إبراهيم المبيضين - من شعراء مرحلة التأسيس - فوصفت بـ المحصنة والأصيلة والكريمة، والحسنة، الفاضلة) ونسبت إلى أهلها وذويها (كريمات القروم)، فالشاعر جعل لفظة (شاعر، الشعر) منطلقاً لوصف المحبوبة ذات الحسب والنسب، فكانت مقياساً للهوى والحب في ذلك الزّمان (ولولا الهوى والحب لم أغد شاعراً)، وسمحت لفظة (الشعر) الإشارة إلى قضية الوشاة وهي قضية قديمة، ولكنها كانت متداولة في المجتمع الأردني بشكل عام، والكركي بشكل خاص، فالتّاس قلة، ويعرفون بعضهم بعضاً، ولم تكن العادات لتسمح للشاعر أن يتغزل بالمرأة الكركيّة، ولكن الشاعر لم يبال بالوشاة والمتقولين (نميمة واش أو مقالة قائل)، وراح ينظم الشعر المتوازن الذي يحافظ على سمعة الكركيّة ويبقيها شامخة، ففي النهاية هي تنتمي له ولأهلها (1):

عَشَقْتُ بَنَاتِ الْمُحْصَنَاتِ الْأَصَائِلِ	وَهَمْتُ بِأَخْلَاقِ الْحَسَانِ الْفَوَاضِلِ
وَأَلَيْتُ أَنْ أَهْوَى كَرَائِمَ أُمَّتِي	فَهَنَّ كَرِيمَاتِ الْقُرُومِ الْبَوَاسِلِ
وَلَوْلَا الْهَوَى وَالْحُبُّ لَمْ أَغْدُ شَاعِرًا	وَلَمْ آتِ مِضْمَارَ الْفُحُولِ الْفَطَاحِلِ
نَظَمْتُ بَيْنَ الشُّعْرِ غَيْرَ مُحَاذِرٍ	نَمِيمَةَ وَاشٍ أَوْ مَقَالَةَ قَائِلٍ

ومما يلاحظ على النصّ السابق التزامه بالشكل التقليدي للقصيدة من حيث المحافظة على إطارها الموسيقي، والصورة الشعريّة البسيطة المتعددة عن اللغة الاستعارية لقصيدة الحدائث، ويعود ذلك لمبدعها وأقرانه الذين نهجوا النهج نفسه (ولكن التّزام الشكل

(1) مبيضين (حسن)، والخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين، حياته وشعره، ص 204-205.

التقليدي - كان أقدر بالنسبة لهم - على التوصيل، وأقوى على التفاعل بين المنشئ والمتلقي، وهذا الشكل أقرب إلى التقرير والمباشرة من الأشكال الأخرى، وأحفل منها بالتعبير عن الفكرة والرأي الجازم⁽¹⁾.

وأعرب شعراء الكرك عن حبههم للمرأة الكركية التي ترتع في دائرة الالتزام بالعادات الاجتماعية الكركية؛ لتكون معاون للرجل في مسيرته، ولم يجد وليم الصّناع حرجاً من التصريح باسم زوجته حسناء التي أحبها، بل وصل به حبه لها أن جعلها عنواناً لديوانه (إلى حسناء مؤابية)، كما كانت حسناء الملهم لحضور لفظة (شعري، الشعر) المتكررة في النصّ، والتي سمحت لنا التعرف على هذه الزوجة من وجهة نظر زوجها، فاسمها يمثل الجمال (تجمع الأزهار في اسم العجب)، كما أن حسناء اسم متداول في الإرث العربي (ولها جولات في إرث العرب)، وهي مخرصة (قمة الإخلاص)، ومثقفة (وتباري من كتب)، وحجتها قوية (تبعث الأفكار في حجتها بوضوح)⁽²⁾:

وَلَهَا جَوَلَاتُ فِي إِرْثِ الْعَرَبِ	تَجْمَعُ الْأَزْهَارَ فِي اسْمِ الْعَجَبِ
إِنَّمَا أَخْتُ بِمَفْهُومِ الْأَدَبِ	قَدْ سَأَلْتُ اللَّهَ يُعَلِّي شَأْنَهَا
قِمَّةُ الْإِخْلَاصِ، وَزَنَا مِنْ ذَهَبِ	إِنَّمَا الْحَسَنَاءُ أُمَّ تُفْتَدَى
فَأَنَا أَهْجُو بِشِعْرِي مِنْ كَذْبِ	تَفْهَمُ الْإِلْهَامَ فِي شِعْرِي أَنَا
أَسْكُبُ الشُّعْرَ كَأَفْوَاهِ الْقِرْبِ	كَلِمًا قَابَلْتُهَا تَتْرُكُنِي
بِوُضُوحٍ وَتُبَارِي مَنْ كَتَبَ	تَبْعُثُ الْأَفْكَارَ فِي حُجَّتِهَا

(1) السّعافين (إبراهيم)، بدايات الشعر الحديث في الأردن، ضمن كتاب الشعر في الأردن، نصوص ودراسات، هشام عودة وآخرين: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة السفير، عمان، الأردن، ط1، 2013م، ص10.

(2) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص508.

لَوْ كَتَبْتُ الشَّعْرَ أَرْجُو مَدْحَهَا فَمَدِيحُ الْغَيْدِ عِنْدِي كَالطَّرَبِ
 مِنْ مُؤَابَ خَلَّتْهَا فِي حُلَّةٍ تَشْرَبُ التَّارِيخَ مِنْ كَأْسِ عَذْبِ

وقد أفضى نظرنا في النصوص الشعريّة المتقدمة إلى تبين صورة المرأة الكركيّة عند شعراء الكرك في مرحلة التأسيس وما بعدها، واتخذت هذه الصّورة البعد الاجتماعي والمكاني، وغابت فيها لغة الجسد، لأن الجسد الاجتماعي والمكاني حاضر بكل تفاصيله، وطغى على الجانب الغزلي والوجداني، كما ساهمت المفردة الشعريّة في استكمال هذه الصّورة. وعندما نمضي مع الشعر، نجد أن الصّورة التقليديّة للمرأة تأخذ في التلاشي شيئاً فشيئاً، نظراً لتغير المجتمع الأردني وتطوره، ولكنها لم تتعد كثيراً عن هاتيك الصّورة فخالد الختاتنة ركز في غزله على جمال المرأة التي تشبغها عاطفياً، فلا يستطيع لها فراقاً (والنوم ممنوع على من فارقك)، كما يجعل لفظة (الشعر، والقصيدة) منطلقاً لبيان صورة المرأة الكركيّة الأصيلة والخلوقة والجميلة (من بالجمال إلى القصائد أرسلك)، وظل الشاعر يبحث عنها، ويسأل عنها (شرفات الكرك)، لأن وجودها في حياته سيجعلها أجمل (ما أجملك! ما أجمل الدنيا إذا كانت معك⁽¹⁾):

مَا أَجْمَلِكِ مَا أَجْمَلِكِ مَا أَجْمَلِكِ مَا أَجْمَلِ الدُّنْيَا إِذَا كَانَتْ مَعَكَ
 قَدْ فَاقَ سِحْرِكِ كُلَّ سِحْرِ وَانْتَشَى وَتَنَفَّسَتْ كُلَّ الْجَوَاهِرِ جَوْهَرِكِ
 نَارُ غِيَابِكِ فِي الضَّلُوعِ جَمَارُهَا وَالنُّومُ مَمْنُوعٌ عَلَيَّ مِنْ فَارَقِكِ
 إِنْ لَمْ تُسَاحِنِي وَتَغْفِرْ زَلَّتِي فَأَعْلَمُ بِأَنَّ الْقَلْبَ وَجَدًا قَدْ هَلَكَ
 نَأَمَا نَسِيْتُكَ إِنَّمَا لَيْلِي دُجِي وَأَنَا أَسْأَلُ عَنْكَ شُرْفَاتِ الْكَرْكِ
 بِالشَّعْرِ أَرْسَلَنِي مَلِيكَ عَصُورِهِ مَنْ بِالْجَمَالِ إِلَى الْقَصَائِدِ أَرْسَلَكِ

(1) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 58-60.

إن صورة المرأة الكرّكيّة المحصنة والكرّيمة والمنتميّة للمكان وعادته ظلت راسخة في ذهن شعراء الكرك بحيث ظلت حبيستهم، استحبوها بقاءها في خطابهم الشعري، وسخّروا مفرداتهم الشعريّة في تشكيلها ورسم معالمها.

2. المفردة الشعريّة والمرأة المحبوبة السّمراء.

«سمراء الجنوب لقد طلع الفجر هل تسمعين صداداً تزرعينه ورداً وتمرّاً،

فأنت الزّنبقة السّوداء العطرة الفواحة» فضل شاكر

تعد السّمرة سمة للمرأة العربيّة، وهي ليست سمة لونيّة شكلية مادّيّة فحسب، بل أصبحت سمة معنويّة تحمل معنى الثّبات، وهي تمثل الأصالة في المرأة العربيّة، فكادت أن تكون رمزاً عربياً، إذ ارتبطت بذهن العربي أينما كان لتدل على الأصالة والمنعة والقوة، فالمرأة العربيّة سمراء، والرّمّل أسمر، والفرّاس العربي أسمر إلى غير ذلك من المفهومات التي انطبقت في ذهن العربي سواء كانت تلك المفهومات قديمة أم حديثة، وتكاد تكون السّمرة امتزاجاً بين الإنسان العربي والأرض، فقد حاول الشعراء الرّبط بين الإنسان العربي والأرض التي ولد عليها وعشقها، فجعل السّمرة لوناً للتراب، ودالاً على العراقة والأصالة⁽¹⁾. وقد برزت صورة المرأة ذات اللون الأسمر في مدونة شعراء الكرك، والسّمرة ملامح كل النّساء الأردنيّات، وليس المرأة الكرّكيّة فحسب، وقد تغنى شعراء الكرك بالسّمرة من جانبين: الجانب الجمالي، والجانب الكفاحي والتّشاركي مع الرّجل والوقوف معه. وأما الجانب الجمالي للسّمرة، فقد أبرزه إبراهيم الصّرايرة حين وصف به محبوبته الكرّكيّة، لأنه آمن أنّ السّمرة عنوان الجمال، وجزء من الرّمز العربي الأصيل، وساهمت لفظة (الشّعور، وأحرفي، وقصائد، والقصيد) في رسم معالم جمال

(1) انظر: زواهره (ظاهر)، اللون ودلالاته في الشعر العربي، الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد، عمان، 2008م، ص128-129. وانظر: الصّحناوي (هدى)، فضاءات اللون في الشعر، الشعر السّوري نموذجاً، دار الحصاد، سورية، دمشق، ط1، 2003م، ص199-200.

محبوبته السَّمرَاء، فعيونها جميلة وتهمس بحضور قصيدة، كما تشي بهذا الجمال (ونثرت في عينيك همس قصائدي)، وقوله (سمرأ لولاك ما لثم القصيد غصوني)، واقتصر حروف الشَّاعر على هذه المحبوبة المتميزة (سمرأ ما كانت بغيرك أحرفي)⁽¹⁾:

سَمْرَاءُ رُدِّي لِلْمَسَاءِ حَيْنِي	مَا بَالُ حُبِّكَ يَسْتَبِيحُ أُنْيِي
وَنَثَرْتُ فِي عَيْنَيْكَ هَمْسَ قَصَائِدِي	أَطَوَّقَ نُورٌ مِنْ رُؤْيٍ وَيَقِينِ
سَمْرَاءُ مَا كَانَتْ بَغَيْرِكَ أَحْرَفِي	أَنْ تَسْتَفِيقَ عَلَيَّ فَمِ الدَّخُونِ
سَمْرَاءُ يَا بَوْحًا عَلَيَّ وَاحَاتِهِ	هَامَتْ صَحَارِي سَرَّنَا الْمَدْفُونِ
فَمَضَى إِلَيْكَ الْقَلْبُ دُونَ إِرَادَتِي	وَلَطَالَمَا مِنْ قَبْلُ لَا يَعْصِيَنِي
سَمْرَاءُ يَا شَدْوَ الصَّبَاحِ بِقَهْوَتِي	لَوْلَاكَ مَا لَثَمَ الْقَصِيدُ غُصُونِي
وَبَانَ كُلُّ حُرُوفِ شِعْرِي حَيْثَمَا	نَاطَرْنَا هَذَا الْحُسْنَ غَيْرَ مُبِينِ
فَكَانَهُنَّ غَدَاةَ مَحْضَهَا الْهُوَى	قَطَّعْنَ كَفَّ الشَّعْرَ بِالسَّكِينِ

إن الشَّاعر يُكثر من استعمال مفرداته الشَّعريَّة، وهذا يجعل فضاء النَّصِّ أرحب ويتسع لتصوير جماليَّة السَّمرَة في المحبوبة، ومن أجل هذا التَّصوير احترفت المفردة الشَّعريَّة اللغة الاستعاريَّة (سمرأ يا شدو الصَّبَاحِ بِقَهْوَتِي لولاك ما لثم القصيد غصوني) و (سمرأ ما كانت بغيرك أحرفي)، و (ونثرت في عينيك همس قصائدي)، وأتى الشَّاعر بصورة صويجات يوسف عليه السلام اللواتي قطعن أيديهن عندما رأين الحسن والجمال، وكذلك حروف الشَّعر (قطعن كف الشَّعر بالسَّكين) عندما رأين - أي الحروف - الحسن والجمال، وهذه صورة جميلة جنحت نحو تقريب حقيقتين متباعدين⁽²⁾، وجعلتنا نرى

(1) الصرايرة (إبراهيم)، قصائد مستعجلة في بريد الحب، ص 105-107

(2) انظر: مرتاض (عبد الملك)، بنية الخطاب الشَّعري (دراسة تشريحية لقصيدة «أشجان يمانية»)، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1991م، ص 49.

الأشياء في ضوء جديد، وخلق جديد وخلال علاقات جديدة، خلفت فينا وعياً وخبرة جديدة⁽¹⁾.

وأما الجانب الكفاحي للمرأة وهو جانب خلط فيه الشاعر بين جمال السّمرّة، وبين سبب هذه السّمرّة، فهي بالإضافة إلى جمالها تكافح وتشارك الرّجل أعباء الحياة، فخالد المحادين راوح بين صورة المرأة السّمراء الجميلة، وأثر السّمرّة في كفاحها ونضالها، من خلال لفظة (قصائدنا، ودواوين، والشعر، وحرقة الشعراء) التي تجلت جماليّة السّمرّة في صورة اتخذت اللغة المجازيّة لباساً لها (فجفون حبيتي السّمراء أعمق من قصائدنا، وعيناها دواوين)، إن الصّورة التي رسمتها اللفظة الشعريّة استوعبت تجربة حياة كاملة صيغت بلغة شعريّة استمدت كل طاقتها الفنيّة من النّص وما يوفره من أبعاد جماليّة تستند إلى علاقاته الدّاخليّة وحركاته⁽²⁾:

جُفُونِ حَبِيبَتِي السَّمْرَاءِ أَعْمَقُ مِنْ قَصَائِدِنَا... وَعَيْنَاهَا
دَوَاوِينُ... وَتَكَرَّهُ كُلِّ مَا خَطَّتُهُ أَيَدِينَا مِنَ الشُّعْرِ
وَتَكَرَّهُ حِرْفَةَ الشُّعْرَاءِ... وَأَمْسَ أَتَيْتُهَا فَرِحًا وَكَانَتْ تَسْمَعُ
الْأَنْبَاءَ... مَدَدْتُ لَهَا بَدِيوَانِي...
أَزَاحَتْ أَوَّلَ الصَّفَحَاتِ فِي سَأَمٍ... وَلَمْ تَقْرَأْ سِوَى الْإِهْدَاءِ...
تُحِبُّ حَبِيبَتِي صَمْتِي.. وَمِنْ عَامِينَ لَمْ نَسْهَرَ
لَأَنَّ حَبِيبَتِي السَّمْرَاءَ قَطَّعَتْ الْحِبَالَ الْخَضِرَ... فَانْقَطَعَتْ
أَرَا جِيحِي... وَمَا عَادَتْ إِذَا غَنَيْتُ
تَذْرِفُ دَمْعَةَ الْقَلْبِ... وَتَسْكَبُ زَيْتَ عَيْنَيْهَا لِتَشْرِبَهُ
مَصَابِيحِي... وَمَا عَادَتْ تُجَالِسُنِي

(1) انظر: عصفور (جابر)، الصورة الفنيّة في التراث التّقدي والبلاغي عند العرب، ص 310. وانظر: عباس

(إحسان)، فن الشعر، ص 260.

(2) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 147.

فالشاعر في النصّ السابق يطلق الجزء (العين والجفن) ويريد الكل، ويخص الجفون لينعتها بالسمر (جفون حبيبي السمر)، فمن المعروف أن الجفون والعيون (ما برحت سر من أسرار الجمال على مر العصور، فهي مرآة الرّوح، وتعكس مكنونات النّفس والقلب معاً)⁽¹⁾، وقد مزج الشاعر في الصّورة السابقة اللون المادي الأسمر وانعكاسه المعنوي، وهذا شأن الصّورة الفنيّة تطوف في تشكيل لغوي، يُوجد علاقات جديدة بين مفردات خلاف العلاقات المعهودة بينها، ولكنها تتفق في المضمون، والفحوى الأساسي، وهذا هو جوهر الصّورة⁽²⁾.

كما احتفت صورة المرأة بالحركة والعمل، لأنها امرأة مكافحة، فلا نراها تحفل بالشعر الذي لا يجدي (وتكره كل ما خطته أيدينا من الشعر) و (تكره حرفة الشعراء) و (ما عادت إذا غنيت تذرف دمعة القلب)، هذه الصّور أبرزت فكرة الكفاح التي تبذله المرأة من جهة ومن جهة فنيّة كان للتشبيه أثر عظيم في بناء الصّورة، ورسم اللوحة الفنيّة الرائعة، والمؤثرة في العواطف والمشاعر الإنسانيّة كون التشبيه من الفنون التّصويريّة، يضيف بهاء وجلالا على الأسلوب، فضلا عن كونه مظهراً من مظاهر الافتنان والإبداع⁽³⁾.

وبعد، فقد وظف شعراء الكرك مفرداتهم الشعريّة في تشكيل صورة لونيّة جميلة توحى بقدرة التّخيل عندهم في تصوير المشهد التي تشكل عبره عنصر اللون الأسمر في خيالهم في صورة امرأة⁽⁴⁾، بالإضافة إلى أن اللون عنصر مهم في تشكيل النصّ؛ لأنه ينطوي على أبعاد جماليّة تعطي النصّ قيمة فنيّة عالية، تتشابه فيه بعض الألوان مع الرّمز، جراء التّوظيف

(1) الحيدر (حيدر)، الشعراء والمغنون في أسرار الأجنان والعيون، الحوار المتمدن، ع 5767، 24/1/2018م. ahewar.org/debat0 تاريخ الاسترجاع: 11/7/2020م.

(2) انظر: فارس (لزهرة)، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، أطروحة ماجستير، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر، 2004م/2005م، ص 21.

(3) انظر: الحربي (محمد)، البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، منشورات جامعة ناصر الخامس، ط 1، 1997م، ص 26.

(4) انظر: الجبوري (حمد)، التّوظيف الفنّي للون في الشعر العربي، السري الرّفاء نموذجاً، دار غيداء، عمان، الأردن، ط 1، 2016م، ص 117.

الدائم والمحمّل بدلالات متنوعة، فاللون يمنح الحياة والوجود قيمة لا يمكن إغفالها أو تجاوزها⁽¹⁾، كما أن الصورة اللوئية المتحققة في النصّ الشعري، ترسم طابع الروعة، والجمال التي تأخذ بمجامع القلوب، وتملك المتلقي، وتجذب انتباهه⁽²⁾.

3. المفردة الشعرية وصورة المرأة المحبوبة الحلم.

(الحلم هو الوجه الآخر للشعر) هربرت ريد

ظلت المرأة في الشعر العربي صورة مثالية متخيلة معلقة على سياج الواقع، مهما انبرى الشعراء في تحميلها من فيوض التأويل، وارتداء القناع، والاختفاء خلف صورتها⁽³⁾، فصورة المرأة الحبيبة المتخيلة لا تزال شاغل الشعراء والنقاد؛ لأن صورة المرأة الحبيبة الموجودة في قصائدهم تختلف عن الحبيبة الواقعية التي يتزوجونها.

ولعل الشعراء يعيشون صراعا مع الحبيبة المتخيلة؛ لأجل كتابة الشعر فحسب، إذ يوصفون غالباً بأنهم يطاردون أنثى أبدية متخيلة في قصائدهم و (كأنهم يطاردون خيط دخان) على حد تعبير نزار قباني، إنها الوهم الذي يكابده الشعراء، وجعل الكاتب دو موباسان يسمي الشعراء في مقالة له بعنوان (حبّ الشعراء) بأنهم (قاطفو النجوم العجّز) يقول (إن الانفعال الطبيعي في الروح الشعريّة، مشحوداً بالتوتر الفني الذي يستلزمه الخلق، يدفع الشعراء، هؤلاء الكائنات النخبوية، ولكن الفاقدة للتوازن، إلى تصوّر نوع من الحب المثالي، الغائم، الفائق الحنان، الدهولي، غير المشبع أبداً، الشّهواني من دون جسديّة، الذي من رفته يوقعه أدنى شيء في غيبوبة، حبّ مستحيل التحقيق، ويفوق طاقة البشر، ولعلّ الشعراء هم بين الرجال الوحيدين الذين لم يحبوا امرأة على الإطلاق،

(1) انظر: الزبّود (عبد الباسط)، زواهرة (ظاهر)، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات، م 41، ع 2، 2014م، ص 589.

(2) انظر: الجبوري، حمد: التوظيف الفني للون في الشعر العربي، السري الرفاء نموذجاً، ص 116

(3) انظر: الخطيب (أحمد)، المرأة في النصّ الشعري: صورة متخيلة معلقة على سياج مشدود، مرجع سابق.

أقصدُ امرأةً حقيقيّةً من لحم ودم، بصفاتِها الأنثويّة الخاصّة، وعيوبها الأنثويّة، وعقليّتها الأنثويّة، العقليّة المحدودة واللذيذة، وبأعصابها الأنثويّة، كل امرأة يلتهب لها حلمهم هي رمزُ كائن لغزّيّ، لكنّه خرافيّ: إنه الكائن الذي يغيّنه منشدو الأوهام هؤلاء⁽¹⁾. وأشار الشعراء إلى المرأة بشكل صريح، وبشكل مضمّر أحياناً أخرى، وكثيراً ما تتردد علاقة الصّبا الذي جمعه بمحبوبته واستحالة أن يصير الحب واقعاً، فموعد الحب مستحيل، واللقاء بها كذلك مستحيل؛ لأنها مجرد طيف يعيش في الوهم والظنون، أو مجرد خيط سراب يموت دائماً قبل الوصول، أو هي سرّ لا يجب البوح به، ويجب أن تظل مجهولة؛ لأنها فوق أن تعرف، وهي سر وجوده⁽²⁾.

وتحدث القاص خليل فنديل عن صورة الأنثى العربيّة الواقعة في منطقة المحرم والغائب البعيد، إذ بين أن (الأنثى العربيّة وجدت في ذاكرتنا في منطقة التّحريم وهي عورة في مرجعياتنا الدنيّة والاجتماعيّة، فكان علينا كجيل أن نخترع أننا، فلكل مبدع أنثاء وهي مقترحة وأسطوريّة وليست من لحم ودم)⁽³⁾، ويقدم الشّاعر لنا صوراً متخيّلة وجميلة، فقوة الخيال قوة تبعث المعنى في ذلك العالم البارد البليد، وهي من الموضوعات المركزيّة في السّيرة الأدبيّة، وقد وصفه شيلي أنه (التّعبير عن الخيال)⁽⁴⁾، وكتب كيتس (أنا أصف ما أتخيل)⁽⁵⁾، وقال بليك (أنا لا أسائل عيني الجسديّة أو الخاملة أكثر مما أريد

(1) انظر: الحاج (أنسي)، حب الشعراء، تاريخ النشر: السّبت، 5 كانون الأوّل، 2009م، / al-akhbar.com Archive_Conclusions، تاريخ الاسترجاع: 4 / 11 / 2020م وانظر: حبيبة الشعراء المتخيّلة، خيط من دخان! / ext/articles/print .aljarida.com. تاريخ الاسترجاع: 4 / 11 / 2020م.

(2) انظر: حيدوش (أحمد)، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، ص 94.

(3) انظر: الأنثى المتخيّلة في الأدب، تاريخ النشر: 25 / 2011م، // alghad.com تاريخ الاسترجاع: 5 / 5 / 2020م.

(4) انظر: شيلي (بيرسي)، الأعمال الكاملة، تحرير: ر. إنكبن ودبليو بيك، لندن، 1965م، ج7، ص 109.

(5) انظر: مؤلّفين، موسوعة المصطلح النّقدي، م 1، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيّة، ط2، 1983م،

أن أسأل النَّافذة عن المنظر، فأنا من خلالها، وليس بواسطتها⁽¹⁾، ويلعب الخيال دوره في إجراء حوارية بين القصيدة والأنثى عند الشاعر، ويرى نزار قباني أن هناك شعراء يقومون بتركيب المرأة تركيباً ذهنياً في مختبرات أحلامهم، بيد أنه يرى أن تجربة هؤلاء تبقى مخبرية باردة، محرومة من وهج الحياة وحرارتها⁽²⁾.

ولم ينأ شعراء الكرك عن تصوير محبوبتهم المتخيلة، التي رسموها بحلمهم، وحملوها الصفات التي يرغبون فيها، فخالد الختاتنة رسم محبوبته المتخيلة بأجمل الصفات (هي كل خيال في ليلى يملأ أفكارى أفكاراً، هي حلمي الساكن وجداني)، ولا شك أن لفظة (كلماتي، والأشعار) تحكمت في الخطاب الشعري، ووجهت بنيته وكتفت دلالته، فجعلت هذه الأنثى تشكل حالة من الإشباع العاطفي والجمالي للشاعر (يا وردة أحلامي، يا امرأة ملكت إحساسي، يا امرأة أنستني زمني...) جاءت مفردتي (كلماتي، والأشعار) لإظهار ما شكله الحلم من صور (جعلت من عطر كلماتي، تقطف باللحظ الأشعاراً)⁽³⁾:

يَا امْرَأَةَ تُشْعِلُ كُلَّ الْوَقْتِ إِذَا مَا غَابَتْ أَشْوَاقًا... زَرَعْتَ فِي
 قَلْبِي وَاحَات... هِيَ عِنْدِي كُلُّ الْأَوْطَانِ
 هِيَ كُلُّ خِيَالٍ فِي لَيْلِي يَمْلَأُ أَفْكَارِي أَفْكَارًا... هِيَ حُلْمِي
 السَّاكِنِ وَجُدَانِي... يَا أَعْلَى الْكُلِّ وَسِتَّ الْكُلِّ
 جَمَالِكَ لَيْسَ لَهُ ثَانِي... يَا امْرَأَةَ تَغْسِلُ فِي عَيْنَيْهَا السَّاحِرَتَيْنِ
 الْأَقْمَارَا
 يَا وَرْدَةَ أَحْلَامِي الْأَحْلَى... جَعَلْتَ مِنْ عَطْرِ كَلِمَاتِي... تَقْطِفُ
 بِاللَّحْظِ الْأَشْعَارَا

(1) انظر: مؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، ص 217.

(2) انظر: قباني (نزار)، المرأة في شعري وفي حياتي، ص 395.

(3) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 55-57.

لَمْ أَعْشَقَ غَيْرَكَ فِي صَحْوِي... أَوْ سُكْرِي أَوْ هَذَيَانِي... يَا امْرَأَةً
 مَلَكَتْ إِحْسَاسِي
 وَامْتَلَكَتْ بِالْحُبِّ حَيَاتِي... يَا امْرَأَةً أَنْسَنِي زَمَنِي... وَرَمَتْنِي فِي
 زَمَنٍ ثَانِي

ظلت المرأة المحبوبة الطيف جاذبة للشاعر يكتب القصيدة من أجلها، ولا تعد إلا من صفوة النساء في نظر المحب؛ لأن الإنسان العاشق حقاً لا يُحبّ أيّاً كان، وكيفما اتفق، بل يصطفي المحبوب عن بقية الأشخاص؛ ليركز عليه أحاسيسه وعواطفه وغرامه، كما لو كان بمتطلبات حبه دون غيره من الكائنات⁽¹⁾، وتظل المرأة المحبوبة أيقونة معادلة لمعنى الحياة⁽²⁾، ويميل الشاعر إلى أسطرتها بالتخييل الشعري العالي؛ كي تليق بسماوات فؤاده⁽³⁾، فنزيه القسوس أراد البقاء في بوتقة الحب المتخيلة والانتقاع عن الحياة؛ لأن ذلك يشعره بالسعادة (مرجحي فوق خيوط الشمس، وخذني لفضاء أبعد، دعني في حلم أزلي)، وبعد أن حققت لفظة (شعري، وأشعار، والأحرف) سعة في الانتشار في الخطاب اضطلعت بوظيفة توجيه الخطاب نحو إبراز صورة المرأة بعد أن استوت على عودها في تخياله (واغزل من شعري أغنية)، و (ارسمني لوحة أشعار)، و (دعني في شعرك أتعمد)، و (في شعرك عطر يفرحني) و (والأحرف تقطر دوماً شهيد)⁽⁴⁾:

مَرَجِحْنِي فَوْقَ خُيُوطِ الشَّمْسِ وَخُذْنِي لِفَضَاءٍ أَبْعَدُ
 وَاغْزَلْ مِنْ شِعْرِي أُغْنِيَةً عَنْ عِشْقِي صُوفِيٍّ سَرْمَدُ
 وَازْرَعْ فِي خَدْيِ سَوْسَنَةً يَا حُبِّي الْأَرْوَاعَ وَالْأَوْحَادُ

- (1) انظر: العظم (صادق)، في الحب والحب العذري، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968م، ص 13.
 (2) انظر: الخطيب (أحمد)، (المرأة في النص الشعري: صورة متخيلة معلقة على سياح مشدود) مرجع سابق.
 (3) المرجع نفسه.
 (4) القسوس (نزيه)، وماذا بعد يا وطني، ص 73-74.

دَعْنِي فِي حُلْمٍ أَزَلِيٍّ وَبُرُوحِكَ رُوحِي تَتَوَحَّدُ
 ارْسُمْنِي لَوْحَةً أَشْعَارٍ دَعْنِي فِي شِعْرِكَ أَتَعَمَّدُ
 فِي شِعْرِكَ عِطْرٌ يُفْرِحُنِي وَالْأَحْرَفُ تَقْطُرُ دَوْمًا شَهْدُ
 أَشْتَاقُكَ فِي حُلْمِي... أَبَدًا وَبَصْحُوِي إِنْ تَأْتِي أَسْعَدُ
 فَكَأَنَّهنَّ غَدَاةَ مُحَضَّهَا الْهَوَى قَطَّعْنَ كَفَّ الشَّعْرِ بِالسَّكِينِ

وبالعودة إلى النصّ السابق نجد أن المرأة المصنوعة من قبل الشاعر تعمل على إسعاده (أشتاقك في حلمي، وبصحوي إن تأتي أسعد)، وبهذه الحالة المتخيلة لرسم معالم المرأة تنقل الشاعر من زمنه إلى زمن أفضل هذه الحالة تجرد قوى الرّوح والخيال وتتحرر من قيود المادة وحدودها. ووجد نجيب القسوس الخيال متنفساً له لرسم محبوبته؛ كما تنامت قدرته على بعث متطلبات الأنويّة العاطفيّة الكامنة داخله، فانقلت المحبوبة من مراسم الحلم والخيال إلى مراسم نصّه بواسطة لفظة (شاعر، وأشعاري، وألحاني) وخرجت مواصفات الأنثى النّجيبية - نسبة إلى نجيب - (خميلة غناء تشرق بالندى، جمعت فنون السّحر في قسامتها، صاغت مفاتها يدا فنان)، بعد أن كانت (وكانها في الغيب فكرة شاعر)، وما هو معروف أن طاقة الشّعراء العاطفيّة تتفاوت نسبياً بين الرّوح والجسد، فالشاعر يظل أبداً مترجماً بين الحقيقة والخيال، بين الدافع والمثال، يركن إلى حال أن نفسه في نزوع دائم إلى الخير والشّر هذا هو حال الحياة⁽¹⁾، ووصل الشاعر إلى عشق ما صنع خياله (ورسفت من كأس الغرام فأصبحت كالنّار بين جوانحي وكياني)⁽²⁾:

وَخَمِيْلَةٌ غَنَاءٌ تُشْرِقُ بِالْنَدَى عَبَثَتْ بِهَا كَفَّ النَّسِيمِ الْوَانِي

(1) انظر: موسى (منيف)، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط2، 1986م، ص104.

(2) القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، ص102.

جَمَعَتْ فُنُونَ السَّحْرِ فِي قَسَمَاتِهَا صَاغَتْ مَفَاتِيحَهَا يَدَا فَنَانِ
 وَكَانَتْهَا فِي الْغَيْبِ فِكْرَةَ شَاعِرِ حَيْرِي فِتْبَعْتُ لَاعِجَ الْأَحْزَانِ
 بَلْ فِي ضَمِيرِ الدَّهْرِ مِنْ إِحْسَاسِهَا أَشْوَاقَ هَذَا الْمُدْنَفِ الْوَهَّانِ
 وَأَبَتْ أَشْعَارِي عَلَى نَعْمِ الْهُوَى وَأَصْوَعُ نَجْوَى الْحُبِّ فِي الْخَانِي
 فَبِكُلِّ ثَغْرِ مِنْ بَدِيعِ مَلَاِحِنِي وَبِكُلِّ قَلْبٍ مِنْ رَخِيمِ بَيَانِي
 وَرَشَفْتُ مِنْ كَأْسِ الْغَرَامِ فَأَصْبَحْتُ كَالنَّارِ بَيْنَ جَوَانِحِي وَكَيَانِي

ولم تتعد مفردة (شاعر، وأشعاري، وألحاني) عن فكرة الشاعر وترجمتها، فالمحجوبة صنعت على عين الشاعر، وباتت كمحجوبة حقيقية وهبها حبه وغرامه، وحاول تحويل القيمة الانفعالية إلى قيمة تعبيرية (أبث أشعاري على نعم الهوى، وأصوغ نجوى الحب في ألحاني)، ثم شكّل الشاعر من خلال مفردته صور شعرية جميلة، والصورة كما هو معروف تشكيل لغوي يكونها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمها⁽¹⁾.

ويظلّ خيال المرأة المحجوبة يلتهب له حلم الشعراء، ويرسم له الشاعر صورة هي مزيج حائر من المثالية والشهوائية من الدلال، ويغرقها بالحب والكلمات الرنانة، وتغوص صورة المحجوبة المفترضة مع لفظتي (أشعاري، وقصيدة) في خطاب سالم البديرات؛ لتسيّد في الفضاء الشعري (وخيال صورتك البهية غاص في أشعاري)، ثم تندغم لفظة (قصيدة) مع فؤاد الشاعر وعواطفه (قصيدة في كل أجزاء الفؤاد)، وراح يهيم في أنثى الحلم، وحين فرّت منه، لاذ بقصيدته لتكون مجرد محاولة للقبض عليها في عالم الوهم⁽²⁾، دون

(1) انظر: البطل (عليّ)، الصورة في الشعر العربيّ حتّى آخر القرن الثالث الهجريّ: دراسة في أصولها وتطورها، ص30.

(2) انظر: بكري (محمد)، المرأة والزواج في شعر أبو الطيب المتنبي، تاريخ النشر: 2017/13م، langue-arabe، تاريخ الاسترجاع: 2020/12/22م.

أَنْ يَتَحَصَّلَ عَلَيْهَا فِي الْوَاقِعِ، فَصَارَ شِعْرُهُ تَصَوُّرًا لِلْمُمْكِنِ فِي حَيْزِ الْإِمْكِنِ⁽¹⁾ (حاولت أهرب من هواك للحظة، ففشلت)⁽²⁾:

وَخَيَالٌ صُورَتِكَ الْبَهِيَّةَ غَاصًا فِي أَشْعَارِي... حَاوَلْتُ أَهْرُبُ
مِنْ هَوَاكِ لِلْحِظَّةِ... فَفَشَلْتُ
حَاوَلْتُ أَنْ أُحْرِقَ كُلَّ أَشْعَارِي الَّتِي... فِيهَا تَعِيشُ حَبِيبَتِي...
فَبَدَّلَ الْمَوْضُوعُ... وَتَغَيَّرَتْ كُلُّ الدَّوَائِرِ حَوْلَنَا
أَصْبَحْتُ فِي شَرِيَانِ قَلْبِي دَائِمًا... وَقَصِيدَةً فِي كُلِّ أَجْزَاءِ الْفُؤَادِ

تمظهرت صورة المحبوبة الطيف في الفضاء الشعري بصورة مختلطة (الواقع مع الخيال)، وكما يرى العامري أن الأنثى هي متن في الواقع والخيال لا فكاك منه، منها ينطلق وهم القصيدة لتصبح بكاء شفافا، وهي اللانهايات بدونها يجف أديم الشعر⁽³⁾، وجاءت صورتها تحمل كل صفات الجمال الروحي والمعنوي الكفيل بإسعاد الشاعر وإشباعه العاطفي، ولكنها ظلت مخلوقاً خيالياً من صنع الشاعر لا يستطيع القبض عليه، فحكمت النوايسة وصل إلى مرحلة من الإشباع الحلمي والتخيلي، لكنه سئم من حب متخيل يتواجد في حلمه ومخيلته (سئمت هذا الحب، سئمت أن أنام في مشارف الحلم)⁽⁴⁾:

حَبِيبَتِي... سَئِمْتُ هَذَا الْحُبِّ... سَئِمْتُ أَنْ أَنَامَ فِي مَشَارِفِ
الْحُلْمِ

سَئِمْتُ هَذَا الْخَدَرَ الْمَجْنُونِ فِي يَدِي... تُقَاوِمُ الْقَصِيدَةَ!
غَادَرْتَنِي الرُّوحُ مُذْ لَا مَسَتْ رُوحِي... فَاسْتَرِيحِي

(1) انظر: بكري (محمد)، المرأة والزواج في شعر أبو الطيب المتنبي، مرجع سابق.

(2) البديرات (سالم)، أوراق الخريف، ص 96-97.

(3) انظر: الخطيب (أحمد)، المرأة في النص الشعري: صورة متخيلة معلقة على سياج مشدود، مرجع سابق.

(4) النوايسة (حكمت)، كأنني السراب، ص 88-93.

عَصَفَ الْحَبِّ بِعَمْرِي... لَمْ أَقُلْ شِعْرًا وَهَذَا يَمْلَأُ الْأَوْرَاقَ نَوْحِي
 مَا نَوَيْتُ الشُّعْرَ لَكِنْ لِي حَبِيبَةٌ... سُجِنْتُ خَلْفَ أَسَاطِيرِ غَرِيبَةٍ
 كَلِمًا اسْتَقْتْتُ إِلَيْهَا... خَذَلْتُ قَلْبِي دُرُوبَهُ... مَا نَوَيْتُ الشُّعْرَ
 لَكِنْ
 أَكْتُبُ الْآهَاتِ تَحْمِينًا وَأَبْكِي

هناك احتباس ورفض للمفردة الشعرية (القصيدة، وشعر، والشعر) من قبل الشاعر لا ينفك يكررها في النص السابق (لم أقل شعراً، ما نويت الشعر، تقاوم القصيدة) حالة من الرفض والاحتباس، باعثة على الحزن (أكتب الآهات تخميناً وأبكي)، وبالتالي فالصورة الشعرية تتحول إلى معانقة نفسية تظهر فيها كل المشاعر المكبوتة، كما تظهر رؤية الشاعر، ومما لا شك فيه أن الصورة الشعرية لا تهدف إلى أن تقرب دلالتها من فهمنا، ولكنها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي إنها تخلق رؤية ولا تقدم معرفة، إن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختبار ما سيكون عليه⁽¹⁾،

ويستثمر خالد الكركي المرأة المحبوبة في تناصية مع عزة ليكون هو كثيرها، يقول صلاح جرار في هذا الشأن (سكب خالد الكركي من ذوب وجدته متكئاً على كثير عزة⁽²⁾)، ولعبت لفظة (شعر) دوراً في بلورة الصورة بكفاءتها الجمالية، مرهونة بمقدرة الشاعر على التعبير عنها بأساليب متعددة، أو في صياغات متنوعة، أو مقارنة معناها من طرق متغايرة ومتعددة، وتتميز بارتباطها الوثيق بالإرادة، أو ما تقدمه من خلال الصياغة لجهة تداخل لصلات بين الدال والمدلول⁽³⁾، (سأكتب حبك لا شعر، لا جمر، لا صوت) وسرعان ما

(1) انظر: يوسف (أحمد)، القراءة التسيّية: سلطة البنية وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007م، ص 95.

(2) مرأشدة (عبد الرحيم)، منازل النص، خالد الكركي ناقدا وأديبا، ص21.

(3) انظر: بيضون (خليل)، بنية الصورة في الشعر العربي الحديث، مجلة أوراق ثقافية، ع1، بيروت، لبنان، 2019م، ص150.

تتحرك هذه السكونية إلى حركة عاطفية توقظ مشاعره (إذا مرّ طيفك بين ثنايا الصبا...
سوف أصحو، أغفو على حلم فيه أملك) (1):

عَزَّة، الدَّرُوبُ إِلَى مِصْرَ تَنَائِي... وَفِي الشَّامِ حُزْنٌ عَتِيقٌ يَهِيجُ
وَجَدِي
فَهَلْ بَعْدَ هَذَا الْأَسَى مَوْعِدٌ لِلْحَيْنِ... وَهَلْ حِينَ أَرْحَلُ تَخْضِرُ
هَذِي الشُّجَيْرَاتِ بَعْدِي!!
سَأَكْتُمُ حُبَّكَ... لَا شِعْر... لَا جَمْر... لَا صَوْت... خَوْفِ الْقَوَائِلِ
تَحْمَلُهُ لِلرِّيَّاحِ الَّتِي سَوْفَ تَحْكِي وَتُبْدِي
فَوَ اللَّهُ مَا غَيْرَ الْمُرِّ مَنِّي... وَإِنِّي،... إِذَا مَرَّ طَيْفُكَ بَيْنَ ثَنَائِيَا
الصَّبَا... سَوْفَ أَصْحُو،
أَرَانِي وَقَدْ طَافَ بِي وَجْهَكَ الْعَذْب... أَغْفُو عَلَى حُلْمٍ فِيهِ أَمْلِكُ.

وحاصل القول أن صورة الأنتى المتخيلة نهلت من واقع قلّ فيه منسوب الخيال
الذي يجهر بالمنوع والتأبو بالنسبة للمرأة، فلاذ الشاعر إلى خياله ليخلق منه أنثاه
المفضلة التي تنقله من عالمه الواقعي إلى عالم أكثر طوباوية، يشعر من خلاله بالامتلاء
العاطفي المؤقت، وتتسق فيه القصيدة بدوال جديدة توظف من خلاله اللغة - الحاملة
للمفردة الشعرية - توظيفاً إبداعياً تتحول بمقتضاه الظاهرة اللغوية إلى ظاهرة أسلوبية
لكل شاعر.

(1) الكركي (خالد)، لا غالب إلا الله، ص 75.

3. المفردة الشعرية و صورة المرأة الأم، والزوجة.

«أمي... حبيبتى... يا قدسية المشاعر» سلمان القضاة

عرف عن العرب أن الأم ذات شأن عظيم في القرابة، وربط الأسرة⁽¹⁾، وكانوا يجلبون ويعظمون الأم تعظيماً شديداً، (فلا يُعزّون المرأة إلا أن تكون أمّاً)⁽²⁾، وعندما تلد يرتفع قدرها وتتوثق بها العرى، فكان التعبير عن القرابة بالرحم، والرحم متعلق بالأم، والأم هي البطن الحاملة، والصدر المرضع، فكثيراً ما يُكنى بها كأساس الرباط بين الأخوة، ومدفع للتنافر، وجلب للقرابة والوصال⁽³⁾، وللمرأة خصوصيات التي لا يشاطرها فيها الرجل حين تمارس دوراً ريادياً على الصعد التربوية والاجتماعية، إذ تحمل رسالة رفيعة تتجسد في دور الأمومة حين (تضطلع بأعبائه وهي في ريعان الشباب، وتشعر به منذ نعومة أظفارها وتبقى حانية على فلذات كبدها حتى تلفظ أنفاسها الأخيرة، وهو ما انعكس في الأدب العربي بكل صنوفه لاسيما في الشعر)⁽⁴⁾.

والمستحب للشعر العربي الحديث يجد الحضور الواسع لصورة المرأة الأم في دواوين الشعراء، لما لها من دور في حياة الأفراد، والأسرة، والمجتمع، فكان لها المكانة العليا في نفوس الشعراء، يحاولون التفتن في إبداع قصائد شعرية تليق بمكانتها، وإثارة مشاعر الحنان والمحبة والعواطف الإنسانية الجياشة المرتبطة بالبنوة في علاقتها بالأمومة⁽⁵⁾.

-
- (1) انظر: الحوفي (أحمد)، المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1963م، ص74.
- (2) انظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد، كتاب الزمردة الثانية في فضائل الشعر، تحقيق: محمد العريان، مطبعة الاستقامة، 1373هـ، ج2، ص264.
- (3) انظر: شوش (محمد)، جيمي (أحمد)، المرأة في شعر نزار قباني، مجلة Journal of Bitlis Eren University، ع7، 2018م، ص305.
- (4) ابراهيمي (ملا)، وشيرازي (أحمد)، المرأة ودورها الاجتماعي والتربوي في أشعار نزار قباني، مجلة كلية التربية، جامعة بابل، ع41، 2018م، ص277.
- (5) انظر: عبد الهادي (محمد)، تجليات رمز المرأة في شعر «محمود درويش»، جامعة بسكرة، 2009م، ص7.

رسم جزاء المصاروة صورة للأُم نرى فيها الانحناء والتّقدّيس والاحترام (فافرش لها من رموش العين تخنانا)، وراح يصف رحلة عمرها وكفاحها (هذي التّجاعيدُ طولُ الهم رَسْمه، والشعرُ أبيضُ والحناءُ لونه، حُمِلتِ هَمًّا وخوفًا طال محمله) ثم استحالت الأُم رمزاً للصبر والعطاء والديمومة والحنان الفياض من خلال حنين الشّاعر إلى عناق أمه من أجل أن يطفئ شوقه (حبّيتي ضمّيني، فالشّوقُ أوقدَ في الأحشاء نيرانا) وعبر عن حبه لها كعمشوقة (حبّيتي يفضّحني حبي فما استطيعُ لهذا الحبِّ كتنانا)، وتعالق الشّاعر مع ما أمرنا الله به من احترام وطاعة ورعاية والدّينا (فإنّ وصلنا فحبلُ الله ممدودٌ، هذا جناحي من الرّحمتِ أخفضه، ذلاًّ إليك وأرجو منكِ رضوانا) (1):

هَذِي الْحَبِيبَةُ قَدْ جَاءَتْكَ زَائِرَةً	فَافْرُشْ لَهَا مِنْ رُمُوشِ الْعَيْنِ مَخْنَانَا
هَذِي التَّجَاعِيدُ طُولُ الِهِمِّ رَسْمَهَا	كَأَنَّهَا الشَّعْرُ أَبْيَاتًا وَأَوْزَانَا
وَالشَّعْرُ أَيْضُ وَالْحِنَاءُ لَوْنُهُ	كَأَنَّهُ الشَّمْسُ تَغْفُو فَوْقَ شَيْحَانَا
حُمِلتِ هَمًّا وَخَوْفًا طَالَ مَحْمَلُهُ	فَانظُرْ لِتِلْكَ الْعَصَا لِلْهِمِّ عِنُونَا
حَبِيبَتِي يَا بِنْتَ السَّبْعِينَ مَعْدِرَةً	هَذَا الْجَمَالُ يَرُدُّ الشَّيْبَ شُبَانَا
حَبِيبَتِي يَا بِنْتَ السَّبْعِينَ ضَمِّينِي	فَالشَّوْقُ أَوْقَدَ فِي الْأَحْشَاءِ نِيرَانَا
حَبِيبَتِي يَا بِنْتَ السَّبْعِينَ يَذْبَحْنِي	شَوْقِي إِلَيْكَ فَمَدِّي الْوَصْلَ أَشْطَانَا
حَبِيبَتِي يَا بِنْتَ السَّبْعِينَ يَفْضَحْنِي	حُبِّي فَمَا اسْتَطِيعَ لِهَذَا الْحَبِّ كِتْنَانَا
أُمَاهُ قَوْلِي: رَضِيتُ عَنْكَ يَا وَلَدِي	قَوْلِي وَإِلَّا ظَلَلْتُ الْعُمَرَ ظَمَانَا

في النّصّ السابق تتابعت الألفاظ الشّعريّة (الشّعر، وأبيات، وأوزان) في شطر واحد (كأنها الشعر أبياتاً وأوزاناً) وشكّلت بهذا التّتابع صورة استعاريّة ذات نفحة جماليّة، حين شبّه الشّاعر عدد التّجاعيد التي ارتسمت على وجهها جراء الكفاح والنّضال بأبيات

(1) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

الشعر المشكلة للقصيدة (هذي التّجاعيْدُ طولُ الهمِّ رسّمها، كأنها الشّعْرُ أبياتاً وأوزان)، وأقبل الشّاعر على توظيف التّكرار في عبارة (حبّيتي يا ابنة السّبعين) وحمل هذا التّكرار دلالات نفسيّة وانفعاليّة ثمّ أضفى جمالاً فنياً، وثراءً دلاليّاً وإيقاعاً ترنيمياً، وخلق أجواءً موسّقة تلفت اهتمام المتلقي⁽¹⁾، وأعقب التّكرار النّدائي طلبات مختلفة (معذرة، ضميني، يذبحني، يفضحني) كشفت عن طاقات تعبيرية كامنة وراء هذه الطّاهرة الأسلوبية. تخ وتظل القصيدة في الأمّ محتفظة بقالبها البسيط والمتزن، وتأخذ وجهاً واحداً من القداسة والقيمة العالية، لا يستطيع الشّاعر أن يشكّلها كما يفعل مع الحبيبة، ولكنها صورة أكثر نضجاً وتحفظاً، واستعان سلمان القضاة بلفظة (كلمات، وشاعر، وأحرفها) في البحث عن دلالات جديدة نفي الأمّ حقها، ويكون له قصب السبق في ابتداعها (لم يعرفها شاعر)، كما حاول إعداد قصيدة تحكي حبه الطّاهر لها؛ لأن الأمّ لا تتلون العاطفة في حقها⁽²⁾:

أُمِّي... حَبِيبَتِي... يَا قُدْسِيَّةَ الْمَشَاعِرِ... أَبْتَحُ عَنْ كَلِمَاتٍ
جَدِيدَةٍ
كَلِمَاتٍ... لَمْ يَعْرِفَهَا شَاعِرٌ... أَصُوغُ بِأَحْرُفِهَا... لِحْنًا مَزُوجًا
بِالْحُبِّ الطَّاهِرِ

وحاول مخلص العمارين أن يجعل من موضوع الأمّ أنشودة تكررهما الأجيال؛ لأنها تستحق أن تبقى خالدة؛ فتضحياتها ليس لها حدود، وتواءمت لفظية (أغنية) مع ما رامه الشّاعر من جعل الأمّ أنشودة (أغنية العصفور الشّادي)، وجلب صوراً وأصواتاً طبيعيّة تتناغم مع الأغنية (نهر الفرح، وطن الحب، نبع سلام، بحر حنان، نسمة ريح، دير للحب، طفولة ابن)⁽³⁾:

(1) انظر: بلاوي (رسول)، ظاهرة التكرار ودلالاتها الفنية في شعر الدكتور علي مجيد البديري، صحيفة المثقف،

ع 5175 الخميس 5/11/2020م، //almothaqaf.com، تاريخ الاسترجاع: 5/11/2020م

(2) القضاة، (سلمان)، هل تزهو الكلمات، ص 83.

(3) العمارين (مخلص)، السندباد المؤابي، ص -247 249.

أُمِّي يَا نَهْرَ الْفَرَحِ الْأَبْيَضِ... يَا وَطْنَ الْحَبِّ الْأَخْضَرَ يَسْمُو فَوْقَ
 الْقِمَمِ... يَا نَبْعَ سِلَاحِ،
 بَحْرَ حَنَانٍ، يَحْمِلُنِي وَسَطَ الظُّلْمِ... أُمِّي يَا أُغْنِيَةَ العُصْفُورِ
 الشَّادِي لِلأَغْصَانِ.. يَا نَسْمَةَ رِيحِ
 تَحْمَلُ حُبَّ الخَالِقِ لِلإِنْسَانِ... أُمِّي يَا دَيْرًا لِلْحَبِّ تَسَامَتْ فِيهِ
 صَلَوَاتِي.. وَطُفُولَةَ ابْنِ أُعْطِيكَ حَيَاتِي

لم تخرج صورة الأم في النص السابق عن الصورة التقليدية التي تتكرر في الكثير من القصائد، وهي صورة تستوحي صفاتها من جزئيات الحياة اليومية، تقوى فيها العاطفة الوجدانية الصادقة، وتُصاغ صورتها بعبارات موحية ومفعمة بالدلالات العميقة التي تحمل بُعداً إنسانياً شفيفاً، قادرة على بعث الحياة والسلام، وغلب عليها أسلوب التكرار لحرف النداء (يا) ليتيح للشاعر حرية الوصف، واستكشاف الطاقات التعبيرية، والمثيرات الفنية الكامنة وراء هذه الظاهرة الأسلوبية اللافتة للنظر، وتتجدد العلاقات، وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري⁽¹⁾.

إن الأمومة هي السمة التي ميزت الأنثى، وأضفت عليها عاطفة خاصة، وكبعد إنساني كان ينظر إليها على أنها المادة الخام، التي وجد فيها المبدعون مصدر إلهامهم، فهي ما تزال وستظل محورا جذابا لأحاديث المفكرين والأدباء ما بقيت على الأرض، تنعكس على صفحاتهم من خلال وسائل التعبير الفنية المتنوعة⁽²⁾. وقد وقف العمارين في نص آخر على صورة أخرى للأم جعلها مرجعية جاذبة لأبنائها، ومصدر حب، مع بقاء قيمة التضحية والعطاء المادي والمعنوي لصيقات بها، فالشاعر يؤوب إلى أمه يبيثها همومه

(1) انظر: الجبار (مدحت سعيد)، الصورة الشعرية عند أبي القاسم، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1984م، ص 47.

(2) معماش (ناصر)، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار حلب الجزائر،

وحاجاته، وتؤسس لفظة (أناشيدي) لفكرة استمرارية رعاية الأم لأبنائها حتى وهم كبار ويستطيعون الاعتماد على أنفسهم جسدياً وفكرياً (والعودة الكبرى إليك) (1):

أَفَقْتُ مِنْ حُلْمِ الطُّفُولَةِ... وَالدُّنْيَا ضَجِيحٌ... أَفَقْتُ... بَقَايَا
أَنَاشِيدِي أَدُنْدِنَهَا... أُمْلِمُ شَتَاتِ أَفْكَارِي
وَأَطْرَافِ ثَوْبِ كُنْتُ أَحَشُّهُ وَأَسْأَلِي... وَأَوْرَاقِي وَأَقْلَامِي...
أَفَقْتُ مِنْ حُلْمِ الطُّفُولَةِ...
قَادِمًا مِنْ حُضْنِ أُمِّي... مَنْ ثَنَايَا عَزَمَهَا إِصْرَارِي وَإِيْمَانِي...
أَتِيكَ يَا أُمِّي... أَلْقِي عَلَيَّ صَدْرِكَ
نَفْسِي وَهَمِّي... وَإِذْ بِي حَاجَتِي أَنْتِ... وَكُلُّ مَا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا...
سَرَابٌ فِي سَرَابٍ
وَالْعَوْدَةُ الْكُبْرَى إِلَيْكَ... وَبَعْدَ اللَّهِ إِلَيْكَ... لَا بُدَّ الْمَاءِ

ظهرت الأم في الخطاب السابق بصورة دافقة بالحنان، وممتدة ومتسعة لكل مراحل الشاعر، وظل حبها يكبر معه، ويتعامل معها بذات الطريقة على الرغم من تغير ظروف الحياة (أفقت من حلم الطفولة... والدنيا ضجيج)، ومع هذه المتغيرات ظلت صورة الأم المرجع له (أتيك يا أمي ألقى على صدرك نفسي وهمي)، وظل أسلوب التكرار يلح على الشاعر (أفقت من حلم الطفولة، أفقت...) من أجل أن يستكمل تخليق الشعريّة، وشحنها بطاقات موسيقية تنسجم مع أنشودته في تخليد الأم، بالإضافة إلى أن التكرار أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها(2).
وتحضر صورة الأم عند رويده الضمور، كباعثة للحياة والكتابة والشعر (عينك

(1) العمارين (مخلص)، السندباد المؤابي، ص 253-256.

(2) انظر: الحمداني (سالم)، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، مطبعة التعليم العالي، الموصل، 1989م، ص 246.

وجهتي في التأمل والكتابة، وفيها روح القصيدة، وإن ضحكت تفوح قصائدي عطر)، ثم تتعالق حياة الشاعرة مع حياة الأم بعلاقة طردية (أحبك بقدر ما لعينك حضور وإن غاب يسلب مني الحياة، حين تحضرين يحضر القدر) وتشكل لفظة (القصيدة) بؤرة النص الذي يتحد تارة بالشاعرة (تفوح قصائدي، كتبت قصيدة تلو قصيدة) وتارة أخرى تتحد بالأم (عينك وجهتي في التأمل والكتابة)، فتشكلت أيقونة ذات دلالة ناجزة في الخطاب (أبعد كل هذا، لا تكوني الحبيبة، وأم القصيدة) (1):

عَيْنَاكَ مَنْفَى ... وَأَيِّ مَنْفَى أَجْمَلَ مِنْهُمَا... عَيْنَاكَ... وَجْهَتِي فِي
التَّأَمُّلِ وَالكِتَابَةِ...

فِيهَا رُوحُ الْقَصِيدَةِ وَهُمَا جَنَّتِي... بِقَدْرِ مَا لِعَيْنِكَ حُضُورٌ...
إِنْ غَابَ يَسْلُبُ

مَنِي الْحَيَاةِ... تَغْلِي... أَصِيرُ كَطِفْلِ يَتِيمٍ يُحَاكِي تَرَابًا
أُمِّي... أُمِّي... حِينَ تَحْضُرِينَ... يَحْضُرُ الْقَدْرُ... الْأَمَلُ... وَإِنْ
ضَحِكْتَ تَفُوحُ قِصَائِدِي عِطْرُ

وَيَنْبُتُ مِنْ أَدْمَعِي زَهْرًا... لِأَنَّكَ أَنْتَ يَصِيرُ الْغَرَقُ بِعَيْنَيْكَ
حَيَاةً... وَالتَّعَلُّقُ بِحَبَالٍ وَهَمِكِ نَجَاةُ

وَكَتَبْتُ قِصِيدَةً تَلُو قِصِيدَةً... عَلَى وَجْهِكَ الْمَغْطَى بِالْخَجَلِ
أَبْعَدُ كُلَّ هَذَا... لَا تَكُونِي الْحَبِيبَةَ... وَأُمَّ الْقِصِيدَةَ.

وربما ترجع النزعة العاطفية التي عرفت بها المرأة إلى وظيفة الأمومة التي اقتضت) أن تكون أكثر حساسية من الرجل، وأسرع استجابة لمؤثرات العاطفة الوجدانية (2) ويبدو

(1) الضمور (رويدة)، ودق، ص 21-23.

(2) السيف (عمر)، الرجل في شعر المرأة، دراسة تحليلية للشعر النسوي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1،

أن أسلوب التكرار أسلوباً ناجحاً في صياغة العبارات العاطفية الوجدانية، فريدة تلذبه لتبرز صورة الأم، فتتكرر لديها لفظة (أمي) وما أحالت عليها ضمائر الخطاب (عيناك)، الأمر الذي ترك أثره في المتلقي وعمق الدلالة، لأنه خاضع لهندسة عاطفية وهندسة موسيقية⁽¹⁾. وبرزت صورة الأم التي غيبتها الموت عند عبير الطراونة، بيد أنها صورة أشبه بتأين عاطفي برزت فيه أوجه الفقد، وما تثير من لواعج الحزن وتختصر الشاعرة حزنها في قولها (بعد أن ماتت أمي، أصبحت جثة فوق قصيدة، نحتها شاعر على صدري في ليلة باردة)، واصطبغت مفردة (قصيدة، وحروفي) بالحزن والانكسار في نص آخر لها (كل حروفي من بعدك ثكلى، تشكو انكساري)، ولكن القصيدة حيّة لا تموت (وأنا ليس عندي غير قصيدة أكتبها)⁽²⁾:

أَتَدْرُونَ لِمَاذَا كُنْتُ أَعْشَقُ الْفُلَّ... لِأَنَّ أُمِّي كَانَتْ لِي حَدِيقَةً
فُلٌّ... مُتَعَبَةٌ أَنَا... وَبِي وَهَنْ لَأَيِّطَاقِ
وَهَيْبُ الشُّوقِ يَلْسَعُنِي... أَأَيْنَ الْمَفْرَّ... يَعْتَرِينِي الصَّمْتُ وَالِدَمْعُ
مَعًا
وَأَنَا لَيْسَ عِنْدِي غَيْرُ قَصِيدَةٍ أَكْتُبُهَا... قَدْ خَابَ ظَنِّي يَوْمًا...
أَنْ أَرْتِيكَ يَا أُمِّي
كُلَّ حُرُوفِي مِنْ بَعْدِكَ ثَكَلَى... تَشْكُو انْكَسَارِي... لَا وَجَعَ يَلِيقُ
بِحَالِي
وَالْحُزْنَ أَصْبَغَ بِأَصْبَعِهِ عَلَى وَجْهِ... مَهْزُومَةٌ أَمَامَ الْمَوْتِ
وَلَا حِيلَةَ لِي غَيْرَ دَمْعٍ يُرْهِقُنِي... رُحْمًا إِنَّكَ رَبِّي

ولا مناص من استعمال عبير الطراونة أسلوب التكرار، فكررت الحرف (لا) في (لا)

(1) انظر: الملائكة (نازك)، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 479.

(2) الطراونة (عبير)، قصيدة منشورة على صفحتها على الفيس بوك، بتاريخ: 3/ مارس / 2020م.

يطاق، لا وجمع، لا حيلة)، والحرف (أنا) (متعبة أنا، وأنا ليس عندي) وتكرار الحرف في خطابها اندرج تحت فكرة الخواء العاطفي، كما كان للفظه (الدمع) نصيب من التكرار، وهذا التكرار منح النص امتداداً وردم الفجوة بين الصور والأحداث، لذلك يعدّ نقطة ارتكاز أساسية تتوالد فيه الصور والأحداث وتتنامي حركة النص⁽¹⁾.

وأما الزوجة، فلها مكانتها، فهي العرض والشرف، ومفخر النسب بها، والمصاهرة، وإذا مُست تقام الحروب، وتقطع الرقاب، فالتسب والحسب والمصاهرة نجدتها صفات متلاصقة تتكرر على لسان العربي، والبحث عنها ليس بالسهل، والحصول عليها مشقة⁽²⁾. وعند النظر في المدونة الشعرية العربية لا نجد لها الكثافة الحضورية عند الشاعر العربي قديماً وحديثاً؛ (لأن هناك امرأة أخرى متخيلة تحضر في نصوصهم الشعرية، يصفونها كما يرمون من أوصاف، ولكن الزوجة لا ينبغي أن تنزل منزلة تلك المرأة، فمكانها في النص الشعري الصون والعتاف، وغالبا لا تظهر إلا في رثائهم لها، وتظهر على هيئة مدائح حزينة في غياب الممدوح، وغزل بلا غايات، تحضر فيه جماليات الغائب بكثافة دون حضوره الجسدي)⁽³⁾، هكذا كان السياق الاجتماعي يفرض سطوته على النص الشعري فاختلفت المحبوبة الزوجة عن أنظار الفضاء الشعري إلا من رحم ربي.

ولا نجد ثراء في هذا الحقل عند شعراء الكرك من تخصيص نصوص شعرية تخص الزوجة، وربما تكون النصوص موجودة، ولكن الشاعر لا يرى مناسباً نشرها، أو التصريح بها، غير أن بعض الشعراء خصص بعض النصوص لزوجته، ولكنها نصوص لا تخرج عن الثناء والمدح لها، ابتعد الشاعر عن التغزل بجمالها؛ لأن ذلك غير مقبول اجتماعياً، ومما

(1) انظر: الغرني (حسن)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص84.

(2) انظر: شوش (محمد)، جيمي (أحمد)، المرأة في شعر نزار قباني، ص305.

(3) الجراح (حيدر)، جميع النساء في امرأة واحدة.. حب الزوجة في الشعر العربي، تاريخ النشر: 2015/12م، annabaa.org/arabic/، تاريخ الاسترجاع: 2020/11/7م.

يدل على ذلك قصيدة (رفيقة الدرب) لنزيه القسوس، فالعنوان يشي بتحفظ بحيث تبقى الزوجة معه معزولة عن التّكشّف الجمالي الجسدي، ولكنها تسبح بها أنيط بها من وظائف تقدمها لزوجها وأسرّتها، فقدمها القسوس الإنسانيّة التي تريخه، ويعيش معها في سعادة وهناء، وربما خرج اسم الزوجة من دائرة التّابو، فيصرّح به (ويمر هذا العمر يا سحر)⁽¹⁾:

وَيَمُرُّ هَذَا الْعُمُرُ يَا سَحْرُ أَيَّامُهُ سَنَوَاتُهُ عَطْرُ
عِشْنَاهُ فِي هُوَ وَفِي صَخَبٍ وَتَحَقَّقَتْ فِي أَفْقِهِ النَّدْرُ
لِلَّهِ دَرْكٌ أَنْتِ أَعْغَيْتِي وَبِكَ اسْتَفَاضَ الْحُبُّ وَالْعُمُرُ
أَشْتَاقُ لِحَظِّكَ دَائِمًا أَبَدًا مَعَكَ الْحَيَاةُ تَرُقُ تَزْدَهْرُ
أَنْتِ الْحَيَاةُ كَمَا أَوْمَلَهَا تَزْهُو بِكَ الْأَشْعَارُ وَالْوَتْرُ

وصحيح أن اللفظة الشعريّة (أغنيّتي، والأشعار) جاءت مندغمة مع صورة المحبوبة الزوجة في النّصّ السابق، إلا أننا نلمح تفوقاً للزوجة عليها (أنت أغنيّتي، تزهو بك الأشعار والوتر) وشكل تناوب الاندغام والتّفوق صورة شعريّة موحية جعلت المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التّعميم والتّجريد منها إلى التّصوير والتّخصيص، ومن ثمّ كان للصورة أهميّة خاصّة⁽²⁾.

وظهرت صورة الزوجة أكثر تحرراً من القسوس، عند مخلص العمارين، ولكنها ظلت خاضعة للمنظومة الاجتماعيّة القيميّة، فظهرت الزوجة الملهمة التي تبعث الحياة والنّشوة والسعادة لزوجها، وأطلق الشاعر العنان لمفردة (شعري، وأغنيّاتي) لتفيض على سياقه ودأً ووجداً وعشقاً وطرّاً (نثرت شعري يا حياتي، وأنت شعري، ومن شفّتي هلت أغنيّاتي باسمك)⁽³⁾:

(1) القسوس (نزيه)، وماذا بعد يا وطني، ص 42-44.

(2) انظر: هلال (محمد غنيمي)، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، القاهرة، ص 60.

(3) العمارين (مخلص)، السندباد الموابي، ص 185-186.

عَلَى قَدَمَيْكَ أَلْقَيْتُ زَهْرِي... يَا حَيَاتِي... وَسَكَبْتُ عِطْرِي...
وَيَنْ يَدَيْكَ

نَثَرْتُ شِعْرِي... يَا حَيَاتِي... وَأَنْتِ شِعْرِي... وَمِنْ هِمَسَاتِ
الرَّبِيعِ عَلَى ثَغْرِكَ

تَنَسَمْتُ الرَّبِيعَ عَلَى ثَغْرِي... وَمِنْ شَفَتِي هَلَّتْ أُغْنِيَاتِي...
بِاسْمِكَ

كَفَجَّرَ بِاسْمٍ وَأَنْتِ فَجْرِي... عَشَقْتُكَ يَا حَبِيبَةَ الْعُمَرِ

وأما عاطف الفراية فيجعل لزوجته أمل المشايخ نصيباً من إنائه، فيختار لها أنثى الغيم لتشكل بذلك دلالة فياضة من العطاء والخصوبة، كما يصرح باسمها بصورة جميلة يتحد فيها الاسم والدلالة (فينقلب الأمل ورداً) صورة جميلة يحاول الشاعر أن يتجاوز ظواهر الأشياء إلى بواطنها، وربطها بما يساوره من مشاعر، وتظهرت صورة الزوجة الغيمة المتحدة مع الشاعر وكأنهما تؤام الروح، مكونان باتحادهما جسداً واحداً يهطل أغنيات وشعراً (نتدلى معاً، لنحاضنها، ها إنني والقصائد نهطل في جوف أنثى الغيوم على كوكب شاحب اسمه الأرض)، فتستحيل الأرض اخضراراً وخصوبة ووفرة، وأغاني وشعراً وخاصة الجنوب (فيصير الجنوب ذراعاً نؤججها بالأغاني⁽¹⁾):

أَنَا وَلَدُ الْغَيْمِ... أَوْ... إِنِّي نَسْعُهُ... أَوْ... أَبْوَهُ... أَنَا كَأْسُهُ ال...
يُحْتَسِنِي

صَبَاحاً... وَعِنْدَ اكْتِمَالِ الْقَصِيدَةِ... تِلْكَ الَّتِي كَلَّمَا رَاوَدَنِي
اسْتَوَى كُلُّ سَطْرٍ... جَنَاحًا

أَطِيرُ مَعَ الْغَيْمِ شِعْرًا تَنَاطَرُ... وَأَهْمِي عَلَى كَوْكَبٍ.. حَطَّ
رُكْبَتَيْهِ... فِي دَمِي... وَاسْتَرَا حَا

(1) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 55-58

هُنَاكَ رَأَيْتُ الْإِنَاثَ... كَمَا تَتَدَلَّى الْمَلَائِكُ... تَأْتِي إِنْآثُ الْغُيُومِ...
وَتَشْرَبُ مَا يَتَسَنَّى لَهَا... مِنْ رَذَاذٍ
وَشِعْرٍ... وَتَشْرَبُنِي... فَتَضْحِكُ بِهَا الْأَغْنِيَاثُ... فَتَهْطِلُ... هَا إِنِّي
وَالْقَصَائِدُ... نَهْطِلُ فِي جَوْفِ
أَنْثَى الْغُيُومِ... عَلَى كَوْكَبِ شَاحِبِ إِسْمِهِ الْأَرْضُ... وَالْأَرْضُ
تَعْشِقُ أَنْثَى الْغُيُومِ وَتَعْشِقُنِي
تَتَدَلَّى مَعًا... لِنَحَاضِنَهَا... فَيَصِيرُ الْجَنُوبُ ذِرَاعًا
نُوجِبُهَا بِالْأَغَانِي... تُخْشَعُ الرِّيحُ... يَنْقَلِبُ الرَّمْلُ... وَرَدًا

لم تستطع لفظة (القصيد، والقصائد، والأغنيات، والأغاني، وشعرا)، في نص عاطف الاستقلال بالدلالة، لأن الشاعر جعل منها مع المحبوبة ومع نفسه رتقا واحدا لا ينفق، ومن أجل تناغم هذا الاتحاد كان أسلوب التكرار الذي يحمل دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، ونجد الشاعر يخرج هذا التكرار وخاصة (الشعر، الغيم والغيوم،...) من السطحية إلى عمق الدلالة بمهارة وحذق بحيث ظهرت الزوجة بصورة جديدة وجميلة بعيدة عن التقليدية كما جعلها مرآة تعكس توهجه الروحي.

إذن استطاعت القصيدة الكركية أن تتناول صورة المرأة في أبعادها الجمالية والاجتماعية فتجلت صورتها أمّا معطاءة ومقدسة، وزوجة واهبة للزوج والأبناء بعد أن انصرفت عن الرومانسية الأولى، وظل الشعراء يبحثون عن كلمات لم يعرفها الشعراء ليعطوها أنثاهم بكل حالاتها.

5. المفردة الشعرية وصورة المرأة المعشوقة المثال

حيثما يوجد الحب، فهناك الله.. تولستوي

هناك اتجاهان غزليان برزا في الشعر العربي اعتنيا بالمرأة هما الغزل العذري الذي يركز على الحب المعنوي للمرأة، تبناه مجموعة شعراء عذريين مثل جميل بثينة وغيره، والغزل الصريح الذي تبناه عمر بن أبي ربيعة، وغيره من الشعراء إلى أن وصل الأمر إلى العصر الحديث حيث نزار قباني، الذي قاد الغزل إلى التحرر، وحاول وضع نموذج مثال لعشقه، وغير موضع المرأة في أشعاره من مصاف الجوارى، والعبيد للحرائر والأميرات، وصرح بذلك بقوله (ربما كان من أهم انجازاتي، أنني حذف اسمها من قائمة الطعام.. ووضعته في قائمة الأزهار، حذف اسمها من قائمة العقارات والأماكن المنقولة وغير المنقولة، ووضعته في قائمة الكتب التي تُقرأ، حذف جسدها من قائمة الخراف التي تنتظر الذبح، والعجول التي تنتظر السلخ، ووضعته في قائمة المتاحف التي تُزار، والسّمفونيات التي تسمع)⁽¹⁾، وهو من يدعي أنه أوجد المرأة في الشعر⁽²⁾:

هَلْ كُنْتُ قَبْلَ قِصَائِدِي مَوْجُودَةً أَمْ أَنِّي بِالشَّعْرِ، أَوْجَدْتُ النِّسَاءَ؟

إن تفوق القصيدة النزارية ومستواها العالي في تناول موضوع الحب بأشكاله دفع العديد من الشعراء إلى تقليده وشهد له العديد من النقاد بأن شعره يُعدُّ المثال النموذجي في عصرنا⁽³⁾، ولما كان الأمر كذلك ارتأيت عنوان (صورة المرأة المثال)، وأقصد بها صورة المرأة النموذج عند كل شاعر يحاول اظهار إبداعه في تشكيل هذا النموذج، وأسلوبية كل شاعر في تشكيله، ومحاوله دحض تقليد الشاعر المتغزل بغيره من الشعراء فنزار اعترف أنه لم يقلد عمر بن أبي ربيعة والشعراء الغزليين قبله:

(1) قباني (نزار)، المرأة في شعري وحياتي، ص 11.

(2) قباني (نزار)، تنويعات على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، 1996م، ص 162.

(3) ومنهم علوي هاشم انظر: الرسم بالكلمات، تاريخ 2017/14 م. albayan.ae/five-senses / تاريخ

الاسترجاع: 2020/11/10 م.

إنني لم أرث حبيباتي... عن عمر بن أبي ربيعة... ولا عن سواه
من الشعراء الغزليين
فأنا أعجن نسائي بيدي، كفظائر العسل... وأسبكهن في
مختبري، كدنانير الفضة

والمتتبع لشعر الغزل عند الشاعر الكرك يجد النبرة نفسها في رسم نموذج غزلي
للمحبوبة والادعاء بجديته واختلافه عمن سبقه، فلئن ادعى نزار قباني أنه لم يرث
نموذجه عمن سبقه، يأتي خالد الختاتنة بذات الادعاء، وأن نموذجه لم يسبق إليه نزار قباني
(سأقطف من جمالك كل وصف بشعر ليس يعلمه نزار)، وساهمت لفظة (القوافي، شعر)
في إبراز المرأة المثال، فالشاعر يعلن تفوق المحبوبة على مفردته الشعرية (أحبك فوق ما
تحوي القوافي) ونلمس الصورة أجمل وأكثر رقة عند الختاتنة منها عند نزار، فنزار ما زاد أن
جعل المحبوبة مادة لينة يصنعها كما يشاء (فأنا أعجن نسائي بيدي)، ولكن الختاتنة جعل
جمال المحبوبة من يشكل كينونتها⁽¹⁾:

أُحِبُّكَ فَوْقَ مَا تُحْوِي الْقَوَافِي وَمَا تُحْوِي مِنَ الْحُزْنِ الْقَفَارُ
أَغَارُ عَلَيْكَ مِنْ عَيْنِي وَفِكْرِي وَمِنْكَ عَلَيْكَ يَا قَدْرِي أَغَارُ
سَأَقْطِفُ مِنْ جَمَالِكَ كُلَّ وَصْفٍ بِشِعْرِ لَيْسَ يَعْلَمُهُ نِزَارُ

وتستمر عذوبة الصورة عند خالد الختاتنة، ومحاولة طرحه الكمال في وصف جمال
المحبوبة التي أصبحت مادة التحدي للشعراء، ويدخل الختاتنة لفظته الشعرية (الشعر)
مضمار التحدي، ليجعل المحبوبة تتفوق على الشعر في حضورها، وتتفوق على شعر
نزار قباني، وعمر بن أبي ربيعة (بك الشعر يسحر ما قاله نزار وما نال منه عمر)، وبذلك

(1) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 62-63.

اكتست كلمات الشاعر أنوثة وخصوبة وهو يصف مثاله العشقي (1):

تَمُرُّ الحُرُوفُ عَلَى شَفَتَيْكَ فَتَزْهَرُ بِالْأَفْحَوَانِ العِطْرُ
بِكَ الشُّعْرُ يَسْحَرُ مَا قَالَهُ نِزَارٌ وَمَا نَالَ مِنْهُ عُمَرُ

وقد تجاسر نزار قباني على رسم نموذج فريد لمحبوبة لم يصل إليه أحد من العشاق، وحتى لو نفذت كلمات العشق يبقى نمودجه، فلم يبق للعشاق شيء يقولونه، أو يفعلونه في كل اللغات (2):

سَأَقُولُ لِكَ أَحْبَبِكَ... حِينَ تَنْتَهِي كُلَّ لُغَاتِ العِشْقِ القَدِيمَةِ
فَلَا يَبْقَى للعِشاقِ شَيْءٌ يَقُولُونَهُ... أَوْ يَفْعَلُونَهُ

ونجد الصورة تتكرر عند عاطف الفراية في قصيدته (المعراج) وفيها تظهر المحبوبة المميزة التي تحظى بغزل وحب فريد، لم يتكرر عند شعراء السابقين أو اللاحقين له، وأملت لفظة (غنائي، والشعراء، والقصيد، والشعر) على النصّ طاقة تشويقية غلبا أساسها التصريح لا التلميح منحت المحبوبة فرادة، وأعدتها لتكون نمودجا جديداً يشهد للشاعر بالتفوق الإبداعي (3):

هَذَا غِنَائِي فِيكَ .. هَا إِنِّي وَصَفْتُكَ مِثْلَمَا لَمْ يُدْرِكِ الشُّعْرَاءُ
مِنْ قَبْلِي وَلَا مَا سَوْفَ يُدْرِكُ أَيُّهُمْ مِنْ بَعْدِ مَوْتِي هَكَذَا..
إِنِّي رَأَيْتُكَ هَكَذَا لَمْ يُدْرِكِ الشُّعْرَاءُ مَا أَدْرَكْتُ تَباً للقَصِيدِ
وَتَبَّ أَنْفَ الشُّعْرِ مُنْذُ الخَلْقِ إِنَّ الشُّعْرَ دُونَكَ يُسْتَوِي فِيهِ البَهَاءُ

(1) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 74-75.

(2) قباني (نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج 1-3، ط 16، 2007م.

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الغياب، ص 46.

مَعَ الهَرَاءِ.

(لَمْ تَتَمَّ، لَا تَتَمَّ، لَنْ تَتَمَّ)

مال شعراء الكرك إلى إنتاج نصّ جديد تتمظهر فيه آثار الحداثة بوضوح، وهذا النصّ استطاع صهر القديم بمعطيات العصر الحديث؛ ومن اللافت أن المفردة الشعريّة ساهمت في تشكيله، وحين نمضي مع شعراء الكرك نجدهم يضعون نزار قباني نصب أعينهم، وكأنهم فرسا رهان، وأصل التّحدي لا من أجل ترسم خطاه، ولكن ليروا ما شكّل من مثاله الشعري ليجئ شعراء الكرك بمثال أفضل وأقوى من أجل التّفوق عليه، فخالد الختاتنة رسم مثاله العشقي المختلف عن الشعراء الغزليين، وفي ظل هذا المشروع تدخل اللفظة الشعريّة (قافيتي، الشعر، الشعراء، الأشعار) للمساهمة في بنائه، باعتبارها دعامة أساسيّة (وحدت الشعر بعينيك)، كما رسخت اللفظة الشعريّة لحالة تحضيريّة استباقيّة فيها كدّ وكفاح من الشاعر للمثول أمام محبوبته والتّغزل بها بغزل جديد،⁽¹⁾:

هَلْ تَسْمَحُ مَوْلَانِي... مِنْ بَعْدِ وَقُوفِي إِجْلَالًا... لِلتَّاجِ الْمَلِكِي
السَّاطِعِ... أَنْقَنْتُ جَمِيعَ أَغَانِي الْحُبِّ
وَحَفِظْتُ أَسَاطِيرَ الزَّمَنِ الْمَاضِي... وَأَسَاطِيرًا لَمْ تُؤَلَّدْ بَعْدُ.
كَدَسْتُ نُجُومَ اللَّيْلِ بِقَافِيَتِي... وَنُجُومًا لَا تَحْمِلُ أَسْمَاءَ...
وَحَدَّتْ الشُّعْرَ بِعَيْنَيْكَ
وَقَتَلْتُ مَلَائِينَ الشُّعْرَاءِ... يَا نُورَ اللَّهِ بِأَعْمَاقِي... وَعَرَامِي فِيهَا
مَجْنُونٌ...

وَلَهَا بَحْرٌ مِنْ غَيْرِ سَوَاحِلِ أَشْوَاقِي... قَابَلْتُ الْمَجْنُونَ وَلَيْلِي
وَجَمِيلًا مَعَهُ بُثِينًا... وَصَهَرْتُ دَوَائِينَ الشُّعْرَاءِ بِكُلِّ حَضَارَاتٍ

(1) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 81-85.

الدُّنْيَا... وَدَخَلْتُ مَدَائِنَ لَا يَسْكُنُهَا غَيْرَ الْجِنِّ
كَيْ أَحْضَرَ فَيْرُوزاً مَلِكِيًّا يَتَوَارَى خَلْفَ الْأَبْعَادِ... حَتَّى أَتَمَكَّنَ
مَوْلَاتِي

أَنْ أُعْلِنَ فِي حَضْرَتِكَ الْحُبِّ... هَلْ تَعْلَمُ مَوْلَاتِي
أَنَّ الْأَشْعَارَ اهْتَزَتْ حِينَ رَمَانِي الْعِشْقُ... أَنْتِ الْأَحْلَى وَالْأَجْمَلُ
بَيْنَ مَلِكَاتِ الدُّنْيَا

مِنْ بَلْقِيسَ وَمِنْ كَيْلُوبِثْرَا... مِنْ مَلِكَاتِ الْجِنِّ الْمُحْتَلَّةِ خَيْلَانَ
الشُّعْرَاءِ

مَوْلَاتِي يَكْفِي أَنْكَ حِينَ حَضَرْتَ الشُّعْرُ تَرَاقِصَ مَبْهُورًا...
وَالشُّعْرُ يَظَلُّ إِذَا مَا غَبَّتِ حَزِينٌ...

عُمْرِي يَوْمَانِ وَعُمْرُكَ مَوْلَاتِي مِثْلِي يَوْمَانِ... فِي الْيَوْمِ الْأَوَّلِ قَدْ
أَعْلَنْتُ عَلَيْكَ الْحُبَّ...

وَاسْتَوَطَنْ كُلَّ السَّحْرِ بِشِعْرِي فِي الْيَوْمِ الثَّانِي... عَفْوًا مَوْلَاتِي...
لَوْ كُلَّ هَلَاكِي فِيهِ... سَأَسِيرُ الدَّرْبَ...

لَنْ أَخْذِلَ قَلْبِي بِهَوَاكَ... لَوْ حَاكَمْتِيهِ كَمَجْرَمِ حَرْبٍ

رغب شعراء المرأة في الاطلاع على كل الشعر الغزلي قبلهم في محاولة عدم تكراره، ومحاولة إظهار الفحولة والمقدرة الشعرية أمام المحبوبة، فالختاتنة في أبياته السابقة حاول تقليد نزار في لغة التحدي أمام المحبوبة ألم يقل نزار (أتحدى من إلى عينيك، يا سيدتي، قد سبقوني، يحملون الشمس في راحتهم)، وتحدى كل مجانين الشعراء (أتحدى كل من عاشرتهم من مجانين، أن يجبوك بأسلوبي، وطيشي، وجنوني)، وتحدى كتب العشق (أتحدى كتب العشق، ومخطوطاته منذ آلاف القرون، أن تري فيها كتاباً واحداً، فيه يا سيدتي ما ذكروني، أتحداهم جميعاً أن يخطوا لك مكتوب هوى كمكاتيب غرامي)، وماذا

صنع الختاتنة فقد قال مثل قولته (قابلت المحنون وليلي، وجميلاً معه بشينا)، وقتل (ملايين الشعراء)، وصهر (دواوين الشعراء بكل حضارات الدنيا)، ودخل (مدائن لا يسكنها غير الجن)، إن القضية التي تشغل شاعر المرأة المثال هي البحث عن المختلف ليظهر تفوقه الشعري، وقدرته على إنتاج نص متميز لم يحظَ شاعر آخر الإحاطة به.

حاول خالد المحادين نهج أسلوبية جديدة في تقديم شعر مختلف عن الآخرين (وما عدت كالآخرين) فيه تكشف الصورة الغزلية للمحجوبة بحيث يجعل من نصّه مثلاً يحتذى، ولكن ما تميز به هو قوته على التأثير، فهو (يحيل صقيع لياليك دفناً، ويزرع خلف الكآبة عيد)، وجعل لفظته الشعرية (غناء، دواوين شعر، النشيد، القصيد) هي المحفز حين مارست لعبة التأثير والإقناع على المحفز، فالمحادين حاول إعادة هيكلة نصّه الشعري ليليق بأثناه⁽¹⁾:

وَمَا عَادَ حَرْفِي بِسَمَةٍ... وَبَوَّحَ صَلَاةَ عَلَى الشَّفَتَيْنِ
وَمَا عُدْتُ، مَا عُدْتُ كَالْآخِرِينَ... أَذُوبُ إِلَيْكَ اشْتِيَاقًا فَأَحْرِقُ
شَوْقِي بِكَلِمَةٍ
صَدِيقَةٌ رُوحِي... لَوْ أَنَّ الْقَصِيدَ غِنَاءٌ... لَكُنْتُ حَمَلْتُ إِلَيْكَ
دَوَاوِينَ شِعْرٍ كَثِيرَةٍ
لَكُنْتُ جَدَلْتُ الضَّفِيرَةَ... يَذُوبُ النَّشِيدُ... لَوْ أَنِّي أَمْطَرْتُ
بَابِكَ كُلَّ مَسَاءٍ... بِأَلْفِ قَصِيدَةٍ
وَوَسَّدْتُ رَأْسَكَ بِالْأَغْنِيَاتِ... لَكُنْتُ تَرَكَتُ الْقَصِيدَ
يُحِيلُ صَقِيعَ لَيَالِيكَ دِفْنًا وَحُبًّا... وَيَزْرَعُ خَلْفَ الْكَآبَةِ عِيدَ

وحاول خالد الختاتنة أن يصنع مثاله العشقي في تقابلية، وتقاطعية مع نزار، فعندما

(1) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 58-60.

جعل نزار المرأة مثال الطواعية والانقياد له حين جعلها مواطنة في جمهوريته (أنا أول مؤسس جمهورية مواطنوها من النساء)، نجد الختاتنة يرسم نموذجها بأن جعل المحبوبة في دولة الحب غيداء غير منقادة وإنما قائدة (أنا دولة في الحب كل نساؤها غيد إذا استكانت ما اعتقت)، وتعاضدت اللفظة الشعرية (شعر، الكلام، قصائد) مع الشاعر في نسج نص شعري استوت فيه المحبوبة ملكة قلدها أوسمة الحكم على قلبه (هل تقبلين بكل أوسمتي وما طورت من شعر)، وهذه المحبوبة الملكة تفرض هيمنتها وهيبتها فحين تحضر يسود الصمت (صمت الكلام لدى حضورك هيبه، وقصائد غراء قال الصمت) (1):

هَلْ تَقْبَلِينَ بِكُلِّ أَوْسَمَتِي وَمَا	طَوْرْتُ مِنْ شِعْرٍ وَمَا أَبَدَعْتُ
أَنَا دَوْلَةٌ فِي الْحُبِّ كُلِّ نِسَائِهَا	غَيْدٌ إِذَا اسْتَكَانَتْ مَا أَعْتَقْتُ
إِلَّا إِذَا أَصْبَحَتْ أَنْتِ حَبِيبَتِي	فَأَكُونُ كُلَّ الْأَرْضِ قَدْ أَمَّتْ
صمت الكلام لدى حضورك هيبه	وقصائداً غراء قال الصمت

إن المرأة تفتح للشاعر نوافذ سحرية؛ لينطلق خياله من عقله، وتهرب عاطفته من أسرها، في صنع نموذج شعري مثالي يقدمه الشاعر لمحبوبته، وتذكي فيه ذوق الشاعرية النديّة، وهنا تكمن ثورة الشعر غزلاً وثورة الفكر إبداعاً (2).

6. المفردة الشعرية وصورة المرأة الوحيدة.

ذكرت في مقدمة هذا الفصل أن المرأة لعبت دوراً في تخليد اسم الشاعر على مر العصور الأدبية السابقة، فلم يعد ينسب الشاعر إلى أبيه وقومه، وإنما إلى امرأته التي أحبها، فارتبط جميل ببشينة، وعروة بعفراء، وابن زيدون بولادة، وأبو العتاهية بعتبة، والمرقس بأسماء،

(1) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 24-25.

(2) انظر: عواضة (رضا)، المرأة في شعر «عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني»، بيروت، لبنان، ط1،

والغمر بن ضرار بهند وهكذا... وإن كانت العلاقة تتخذ صورة مأساوية - على حد تعبير الجاحظ - عندما قال: (لم نسمع بعاشق قتله حب غلام، ونحن نعد من الشعراء خاصة الإسلاميين جماعة، منهم جميل بن معمر قتله حب بثينة، وكثير قتله حب عزة، وعروة قتله حب عفراء، ومجنون بن عامر هيئته ليل، وقيس بن ذريح قتلته لبنى، وعبد الله بن عجلان قتلته هند، والغمر بن ضرار قتلته جمل هؤلاء من أحصينا ومن لم نذكر أكثر)⁽¹⁾، والأمر اللافت أن علاقة الشاعر العربي في المرأة أنتج شعراً كثيراً كان بمثابة ديوان ضخم له قيمته الفنية⁽²⁾، وحاول شعراء الكرك أن يجعلوا حبهم وعشقهم مقصوداً على محبوبة واحدة لا يجيدوا عنها، ولا يقبلوا إشراكها بمعشوقة أخرى، تملأ على المحب قلبه ونفسه، فنجد جزاء المصاروة يحاول إعادة سيرة العشاق القدامى في التشديد على وحدانية الغرام، ويروم تسجيل اسمه مع كوكبة الشعراء الذين ركبوا أسمائهم مع محبوباتهم فأراد أن يكون اسمه مقروناً مع زوجته (جزاء مع سماح)⁽³⁾:

صَبَّاحُ الحُبِّ يَا أَحْلَى حَبِيبِ	صَبَّاحُ الوَرْدِ يَا أَحْلَى سَمَاحِ
فَأَنْتِ النُّورُ فِي ظِلْمَاءِ رُوحِي	وَأَنْتِ الجُرْحُ يَا أَشْهَى جِرَاحِي
فَكَمْ مِنْ عَاشِقٍ صَبَّ حَزِينِ	يَبِيعُ العِشْقَ مِنْ أَجْلِ النَّجَاحِ
وَمَا عَشِقٌ يَصِيرُ الهَمُّ فِيهِ	وُصُولاً لِلْفُجُورِ وَلِلْسِفَاحِ؟
فَيَا أَهْلَ الهَوَى العُدْرِيَّ عَفْوَاً	نَسِيْتُونِي وَإِنِّي غَيْرُ صَاحِ
أَضِيْفُونِي لِسَفْرِ العِشْقِ مَعَكُمْ	وَسَمَّوْنِي (جَزَاءً مَعَ سَمَاحِ)

وصحيح أننا نرى أكثر من محبوبة في شعره ولكنه يظل يميل إلى امرأة واحدة، فنجد

(1) الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج2، ص104-105.

(2) انظر: حيدوش (أحمد)، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، ص90

(3) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

نزار قباني المشهور بتعدد النساء في شعره إلا أنه يعترف أنها فقط لإبراز قدرته الشعريّة، وانه يريد امرأة واحدة يسكن إليها (اعترف بتعدديّة النساء في شعري، ولكن من أجل الفن لا بدافع الشهريّة، فأنا بطبيعتي كرجل أركز على امرأة واحدة، وأحب السكون إلى امرأة واحدة؛ أما بطبيعتي كفنّان فإنني أطمح تصوير كل نساء العالم)⁽¹⁾.

رفع شعراء الكرك من مكانة محبوتهم ومنزلتها من مجرد جمال حسي يلتقي بشهوات الرّجل إلى صورة شفافة عذريّة طاهرة في تجربة وجدانيّة سامية نبيلة، فصورة المرأة عندهم محاطة بهالة من النور والسّموم والإجلال والوحدانيّة دون التعدديّة، فخالد الختاتنة يخاطب محبوبته بأنها (أميرتي وحدك الليل بأشعاري، ووحّدك التّغمة الأحلى)، فاللفظة الشعريّة (أشعاري) توحدت مع المحبوبة في هذا الفضاء، وتناص الشاعر مع (ليلي) التي ترمز للحب والعشق، وليلي رمز قوي استعمله الشاعر معتمداً أيضاً على السياق فالقوة (في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرّمز نفسه، بمقدار ما تعتمد على السياق، وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرّمز في السياق الشعري يضفي عليها طابعا شعريا بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده التّفسيّة)⁽²⁾، كما تصاحب الرّمز مع اللغة الاستعاريّة (وحّدك الليل بأشعاري، ووحّدك التّغمة الأحلى بأوتاري) في تحقيق صوغ يسير في ركائز تحمل ملامح عن التّشابك في مشاعر الشاعر، وإحساساته التي ترقى بالأشياء إلى مرتبة الأحياء⁽³⁾، وتبرز صيغ التّفصيل معلنة تفرد المحبوبة (الأحلى، الأعلى، أجمل)⁽⁴⁾:

(1) انظر: جهاد (فاضل)، نساء نزار قباني، تاريخ النّشر 26/12/2014م، alriyadh.com، تاريخ الاسترجاع: 11/12/2020م.

(2) إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنوية، ص 200.

(3) انظر: سعدي (علياء)، الصورة الشعريّة في شعر الرواد دراسة في تشاكلات الصورة، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 2011م، ص 134.

(4) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 107-108.

وَأَمِيرِي وَحَدِّكَ اللَّيْلِي بِأَشْعَارِي
 مَا زَلْتِ جَوْهَرَتِي الْأَعْلَى وَأَجْمَلُ مَا
 وَوَحْدِكَ النَّعْمَةُ الْأَحْلَى بِأَوْتَارِي
 فِيكَ الْعَيْونُ الَّتِي تَحْتَلُّ أَقْدَارِي
 فَكَيْفَ أَلْسُهُ مِنْ غَيْرِ آثَارِ
 وَفِيهِ أَسْكُبُ أَشْوَاقِي وَأَشْعَارِي
 حَتَّى الْحَرِيرُ عَلَيْهِ سَوْفَ يَخْدِشُهُ
 وَمِنْهُ أَمْلَأُ أَقْدَاحِي وَأَشْرَبَهَا

ويبدو أن الاقتصار على محبوبة واحدة هو ما يمنح إليه خالد المحادين؛ لأن هذا يُسكن روحه، ويشعره بالامتلاء الوجداني (قبل أن تأتي إلى مملكتي امرأة وحيدة)، ويحميه من التشتت، وتسربل لفظة (الشعر، والقصائد) في نصّه لتصير الوعاء الحاضن لهذه المحبوبة، كما حققت بتضامها مع السياق فرادتها (تحب الشعر، وتنام فوق القصائد)⁽¹⁾:

هَلْ ثَمَّةَ امْرَأَةٍ فِي هَذِهِ الْمَدِينَةِ - الصَّحْرَاءِ... وَالزَّمَنِ - الصَّحْرَاءِ
 تَقَرَّبُ بِجَسَدِهَا وَعَيْنَيْهَا مِنْ صَفْحَاتِي الْمَكْتُوبَةِ
 إِذْ لَا أَدْرِي كَمْ مَرَّ مِنَ السَّنَوَاتِ... قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ إِلَيَّ مَمْلَكَتِي امْرَأَةً
 وَحِيدَةً
 تُحِبُّ الشُّعْرَ وَتُحِبُّ الصَّمْتَ وَتَنَامُ فَوْقَ... الْقَصَائِدِ الْحَزِينَةِ

إن مظاهر الجمال الأنثوي استهوى الشاعر العربي - والكركي -؛ لأنه وجد المرأة خير وسيلة تجسد إحساسه بالجمال وتذوقه له⁽²⁾، ولكن أظهر لنا خالد المواجدة صورة لامرأة حقيقية لا تتكرر، ولن تتكرر تملأ على الشاعر حياته سعادة وهناء (أنت امرأة لن تتكرر، أنت امرأة لن تتكرر)، وأوقعت الألفاظ الشعرية (شعري، وقافية، والشعر) المتلقي تحت وطأة الانتظار لما سيكتبه الشاعر بعد عدة محاولات (أكتب قافية، أحو قافية) ولكن

(1) المحادين (خالد)، ما تبقى في موائدنا يكفي لعشرة مواسم، ص 18-21.

(2) انظر: ميلودي (دحمان)، صورة المرأة في الشعر القديم، أطروحة ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب،

2009م، ص 15.

الشاعر أوجز وحدانيّة الأنثى في أنها لن تتكرر⁽¹⁾:

مَاذَا أَكْتُبُ فِي الدَّفْتَرِ؟... مَاذَا أَخْتَارُ مِنَ الْأَوْزَانِ؟... لِكِي أَكْتُبَ

شِعْرِي سَطْرَيْنِ

وَأَكْتُبُ مِنْ عَشْقِي أَسْطُرًا... مُنْذُ شُهُورٍ... أَكْتُبُ قَافِيَةً... أَحْوَجُ
قَافِيَةً

حَتَّى مَلَّتْنِي أَقْلَامِي... وَانْتَحَرَ الدَّفْتَرُ... مَاذَا أَكْتُبُ فِي الدَّفْتَرِ؟

هَلْ أَكْتُبُ شِعْرًا أَمْ أَكْتُبُ نَثْرًا؟... أَمْ أَكْتُبُ خَاطِرَةً فِي وَهَجِ
الْأَنْفَاسِ

كُلَّ الْكَلِمَاتِ الْأُولَى قَبْلُكَ... فِي الشُّعْرِ، وَفِي الْعِشْقِ... فِي لَيْلِي
وَالْمَجْنُونِ

فِي التَّارِيخِ وَفِي أَيَّامِ الرَّدَةِ... رَاحَتْ تَعَثَّرُ... مَاذَا أَكْتُبُ فِي
الدَّفْتَرِ؟

يَا سَيِّدَتِي أَكْتُبُ فَوْقَ شِعَاغِ الْقَلْبِ... أَنْتِ امْرَأَةٌ لَنْ تَتَكَرَّرَ...
أَنْتِ امْرَأَةٌ لَنْ تَتَكَرَّرَ

حاول الشاعر استجماع كل عواطفه وفكره وذوقه في البحث عما يليق بمحبوبته الوحيدة التي صعب تكرارها بالنسبة له، فطرح ما يود تقديمه بشكل استفهام، واندرجت لفظه (الأوزان، وشعري، وقافية، والكلمات، والشعر) في استفهاماته (ماذا اختار من الاوزان؟ لكي أكتب شعري سطرين؟ هل أكتب شعرا أم أكتب نثرا؟)، فقويت دلالة الاستفهام، وزادت قدرته على مدّ زمنيّة التّصّ عن طريق اشارك المتلقي في البحث عن

(1) انظر: مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 137-145.

المدلولات الماورائية القابعة خلف مجازية الاستفهام، وقدرته في تسريع الزمنية خاصة في مواقف الشدة والسّعة التي لا يراودها الجواب بقدر ما يراودها لفت المخاطب⁽¹⁾.

وتتقدم أداة الاستفهام (ماذا) لتكشف رغبة الشاعر في معرفة الحلول الغائبة عما يريد أن يكتبه لمحبوته؛ فالكلمات (الأولى قبلك، في الشعر، وفي العشق... في ليلي والمجنون، في التاريخ وفي أيام الرّدة... راحت تتعثر) أمّا الاستفهام، فلم يكن الهدف من وراءه الجواب، بل جاء ليكشف عن الحيرة العميقة التي اكتنفت صاحب النّص، ولكنه يخرج من هذه الحيرة بطرح الحل التالي (أكتب فوق شغاف القلب، أنت امرأة لن تتكرر... أنت امرأة لن تتكرر)، ومن الملاحظ صدق العاطفة فالنّقاد والشّعراء يؤمنون (بأنّ هذه العاطفة تجعل الغزل رائعاً، وعرفوا أنّها إذا كانت حقيقية صادقة أثرت في الشعر فجعلته قوياً مؤثراً)⁽²⁾. وبعد تدقيق النّظر في النّصوص المتقدمة نعر على ظاهرة عذرية بوجه كركي جديد ينزع إلى جعل الأنثى الوحيدة حاملة لعوامل الجمال الجسدي والروحي المطلق القادر على الإشباع والامتلاء العاطفي فلا يتسع المكان لغيرها، وجاءت اللفظة الشعريّة حاضنة لهذه الأنثى لا تسمح لوجود أنثى غيرها، وسعت في مناكب النّص ووجهت السّياق باتجاه المحبوبة من غير جور أو غبن، فكان لتعالقها مع المحبوبة أن تتابعت الكثافات النّصيّة وإغناء حصيلته من الدّلالة.

(1) انظر: صكبان (صالح)، أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى دراسة بلاغية، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، ع 22، ص 387.

(2) انظر: بدوي (أحمد)، أسس النّقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة، ط 6، 2004م، ص 141.

7. المفردة الشعرية وصورة المرأة القصيدة.

(هل المرأة أصلها قصيدة؟... أم القصيدة أصلها امرأة؟) نزار قباني

إن القصيدة صفة للموجود، فهي أشبه ببحيرة تتجمع فيها عشرات الأنهار، بمعنى أنها خلاصة لمعارف، وخبرات، وتجارب سابقة، وليس كيانا منفصلا عن الزمان، والمكان، والتجربة إنها فصل من التجارب⁽¹⁾، ويذهب عبد الوهاب البياتي أن القصيدة (رؤيا كونية، أو شمولية مكثفة للوجود المعاش الذي تعبر عنه)⁽²⁾.

وقد شكلت المرأة مرجعية تمد القصيدة بطاقة حيوية متجددة؛ لأن المرأة متصور ذهني تصنعه اللغة وتشكله بقلبها الخاص وألوانها المتميزة، هي أنثى جمعت عناصر الأنوثة كلها، ولكنها في الوقت ذاته ليست أنثى بمعناها المحدود، ومن ثم لا وجود للمرأة إلا في رحم القصيدة، وكل تحرير لها من أسر القصيدة، هو قتل لها، أو تشويه لجمالها ولأنوثتها، إن التقابل الجمالي بين الجسدين، جسد المرأة وجسد القصيدة يوضح بجلاء ذلك التلازم الأبدي بينهما، القصيدة، إذن، هي سجن النساء الأبدي، ما تحررت المرأة منه إلا فقدت أنوثتها وتعطل فيها كل جمال⁽³⁾، إنها معركة خاسرة تخوضها المرأة ضد المرأة (القصيدة) التي يقف الشاعر بجانبها بكل ما يملك من وسائل وقدرات، على الرغم من تمجيده للأنثى الجسد، وبما أن القصيدة أنثى، والأنثى قصيدة فإنه عندما يجب امرأة فذلك يعني البحث عن أصله وعن أصل الكتابة⁽⁴⁾، ونجد نزار قباني يطرح سؤالاً مشروعاً حول ثنائية المرأة والقصيدة⁽⁵⁾:

(1) انظر: العشي (عبد الله)، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص83.

(2) المرجع نفسه، ص124

(3) انظر: حيدوش (أحمد)، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، -قراءة في شعر نزار قباني، ص182.

(4) قباني (نزار)، سيقى الحب سيدي، ص83

(5) قباني (نزار)، لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، 1990م، ص57.

هَلْ الْمَرْأَةُ أَصْلُهَا قَصِيدَةٌ؟... أَمْ الْقَصِيدَةُ أَصْلُهَا امْرَأَةٌ؟...
سُؤَالَ كَبِيرٍ مَا زَالَ يَلَا حِقْنِي
مُنْذُ احْتَرَفْتُ حُبَّ الْمَرْأَةِ... وَحُبَّ الشُّعْرِ... سُؤَالَ لَا أُرِيدُ لَهُ
جَوَابًا...

لَأَنَّ تَفْسِيرَ الْأَشْيَاءِ الْجَمِيلَةِ يَقْتُلُهَا... بَعْدَ مَا تَدَاخَلَتْ الْحُدُودُ...
بَيْنَ أَقَالِيمِ أُنُوتِكَ
وَبَيْنَ قَصَائِدِي... وَبَيْنَ فِضَاءِ عَيْنَيْكَ وَفِضَاءِ وَرَقَةِ الْكِتَابَةِ

استعار الشاعر ثوب المرأة، وألبسه للقصيدة، ونجده في حين آخر يلبس المرأة ثوب القصيدة، إن المرأة نص تقرأه العين، أما القصيدة فهي نص تشترك الحواس جميعها في قراءته، وظل الرجل يقرأ المرأة بعينه، ويفسر لها بأحاسيسه، وظلت المرأة نصاً شهوانياً تتمتع به حواس الذكر وتلتهمه⁽¹⁾، واستعارت القصيدة أثوابها من المحبوبة عند أحمد الحشوش (كما تستعير القصيدة أثوابها من خواص النجوم ويسرق أقراطها بوح ناي)⁽²⁾:

كَمَا تَحْمِلُ الْأَرْضُ سِرْبَ حَمَامٍ... عَلَى الْكَتِفِ الْعَارِيَةِ... كَمَا تَسْتَعِيرُ الْقَصِيدَةُ أَثْوَابَهَا
مِنْ خَوَاصِّ النُّجُومِ... وَيَسْرِقُ أَقْرَاطَهَا بَوْحَ نَايٍ... عَلَى ضِيقَةٍ
نَائِيَةٍ

كَمَا أَنْتِ صَمْتُ رَخِيمٍ... مُنْحَازَةً لِلْبَيَاضِ الشَّفِيفِ
وَلِلْمَسَةِ الْحَانِيَةِ... كَذَلِكَ تَعْبُرُنِي رَعِشَةُ الْعَاشِقِينَ

وتتواشج المحبوبة مع القصيدة في شبكة معقدة بحيث أصبحت جسماً واحداً عند حكمت النوايسة (وأنت فضاء النشيد، وأنت حروف القصيدة) حتى أعلنت الذات

(1) انظر: حيدوش (أحمد)، شعرية المرأة وأثرها في القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، ص 183، وانظر: قباني

(نزار)، خمسون عاماً في مديح النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، 1994م، ص 58

(2) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، ص 117

الشاعرة خروجها من هذا الفضاء (وصرت أفتش عني بفني، أنا لست مني) (1):

حَجَبْتُ نِدَاءَكَ عَنْ كَرْنَفَالِ الْقَصِيدَةِ ذَلَّ النَّشِيدُ... وَأَنْتَ فِضَاءُ
النَّشِيدِ

وَأَنْتِ حُرُوفُ الْقَصِيدَةِ لَوْ تَعْلَمِينَ... وَصِرْتُ أَفْتَشُ عَنِّي
بِفَنِي... وَفَنِّي يَشُوهُ لِحْنِي

وَسَيَفِي يَسْمَسُرُ حُزْنِي... أَنَا لَسْتُ مِنِّي

وطلب مروان البطوش من محبوبته أن تكون القصيدة بكل كيانها، وبكل فضاءاتها (كوني القصيدة حين تأتي دون إذن ليلة)، وقدرتها على استيعاب أشياء أخرى يود الشاعر أن يشملها بفضائه الشعري، فهو يوحد بين القصيدة والمحجوبة ليتسنى له الخوض في موضوعات أخرى منها (شهقة الزيتون في قلب المدينة، وطفلاً يداعب ظله، وياسمينة وغيرها...) (2):

كُونِي الْقَصِيدَةَ حِينَ تَأْتِي دُونَ إِذْنٍ... الْحَزِينَةَ... كُونِي لِهَذَا الدَّفْتَرِ
الْمَنْسِيِّ

ذَا كَرَّةٍ تَعِيدُ لِوَجْهِهِ الْمَدِينِ... خَيْمَتَهُ... وَقَهْوَتَهُ... وَكُونِي شَهْقَةَ
الزَّيْتُونِ

فِي قَلْبِ الْمَدِينَةِ... وَصِيحِي... كَيْ أَكُونَ كَمَا أَنَا... طِفْلاً يَدَاعِبُ
ظِلَّهُ... كَيْ يَسْمِينَةَ

أَنَا قَشَّةٌ فِي بَحْرِ حُزْنِي... وَأَنَا الْمَكْرَسُ شِعْرُهُ لِلْبَحْثِ عَنِ ظِلِّ
السَّفِينَةِ... كُونِي السَّفِينَةَ

(1) النوايسة (حكمت)، عزف على أوتار خارجية، ص 28-29.

(2) البطوش (مروان زهير)، لم أكلّم قبل عينيك المطر، ص 19-20.

وتجاسر نزيه القسوس على تجاوز تناظر القصيدة للمحجوبة (أنت الحرف والكلمة، أنت الشعر)، بل على جعلها تتفوق بجهاها على القصيدة (أنت الأجل من كل الكلمات⁽¹⁾):

أَنْتِ الْحَرْفُ وَأَنْتِ الْكَلِمَةُ... أَنْتِ الشَّعْرُ يَرِيقُ يَذُوبُ عَلَى كُلِّ
الْأَفْوَاهِ... أَنْتِ الْأَجْمَلُ مِنْ كُلِّ الْكَلِمَاتِ
أَهْ يَا لِحْنَ الرُّوحِ... وَيَا هَمْسَ الْأَحْرَفِ... يَا عِشْقَ الْأَوْتَارِ

وتلتحم القصيدة مع المرأة عند خالد الختاتنة فتصبح المرأة هي معنى القصيدة، وبريقها، ولحنها، ونغمتها (معنى القصيدة أنت.. وبريقها واللحن والنغمات⁽²⁾):

مَا اخْتَرْتُ حُبِّكَ لَمْ يَكُنْ بِإِرَادَتِي ظَلْتُ تُبَشِّرُنِي بِكِ اللَّحْظَاتُ
يَا يَا سَمِينَةَ مُهَجَّتِي وَمَشَاعِرِي لَوْلَاكِ مَا اخْتَفَلْتُ بِِ الْكَلِمَاتُ
مَعْنَى الْقَصِيدَةِ أَنْتِ يَا مَجْنُونَتِي وَبَرِيقَهَا وَاللَّحْنَ وَالنَّغَمَاتُ

وتظل المحجوبة هي المتسيّدة في النص الشعري عند خالد الختاتنة (أميرتي يا ملاك الشعر) ولكنها يتبادلان الأدوار في التعبير عما يرومه الشاعر، كما أن النص والمحجوبة هما مطلب الشاعر ومدار عنايته (كم شاعر ود لو يهديك أغنيّة)⁽³⁾:

أَمِيرَتِي يَا مَلَكَ الشَّعْرِ يَا أَمَلِي فِي الْقَلْبِ وَالرُّوحِ وَالْعَيْنَيْنِ لَمْ تَزَلِ
كَمْ شَاعِرٍ وَدَّ لَوْ يَهْدِيكَ أُغْنِيَّةً وَكَمْ فُوَادٍ إِلَى عَيْنَيْكَ مُرْتَحِلِ

ولا يمل خالد الختاتنة في نصوصه الشعريّة عن تويج المرأة لتكون ملكة قصيدته، وشعره وأنغامه وآهاته وفنه ومهارته، وهي من تملأ الحيز العاطفي والوجداني للشاعر،

(1) القسوس (نزيه)، وماذا بعد يا وطني، ص 21-23.

(2) انظر: صفحة الشاعر الختاتنة (خالد)، على الفيس بوك، نشر هذه المقطوعة بتاريخ 14 يناير

(3) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 122-123.

كما تملأ أيضاً الفضاء الشعري لديه، ويرسم لها صوراً تمتح من الجمال (فأنت حكايتي الأملى وشعري، وأنغامي وآهاتي وفني)⁽¹⁾:

هَلَا يَا سَاحِرَ الْعَيْنَيْنِ إِنِّي حَمَلْتُكَ بَيْنَ أَهْدَابِي وَعَيْنِي
 أَتَسْمَعُ صَوْتَ قَلْبِي فِي الْحَنَايَا طَوَالَ اللَّيْلِ مِنْ شَوْقٍ يُعْنِي
 مَلَكَتِ الْعُمَرَ أَشَعَلَتِ اللَّيَالِي وَجِئْتُ إِلَيْكَ يَا كُلَّ التَّمَنِّي
 بَقَايَا عَاشِقٍ قَدْ أَسْلَمْتَهُ عُيُونُكَ لِلْغَرَامِ وَنَالَ مِنِّي
 فَأَنْتِ حِكَايَتِي الْأَحْلَى وَشِعْرِي وَأَنْغَامِي وَأَهَاتِي وَفَنِي

وتتسابق المرأة المحبوبة والمهمة للشاعر مع القصيدة في النص الشعري، فلا نستطيع الفصل بينهما، فخالد المحادين شكّل من عيون المحبوبة بؤرة هذا الاندغام (بعينيك كل القصيد الذي ما كتبت، وكل القصيد الذي ما حفظت، وأحمل قبل اللقاء القصائد لكن عينيك - آه - تمدان، سترأ على كل حرف حملت) فصارت المرأة والقصيدة والحب أيقونة متكاملة يعبر فيها عن مشاعرة وأحاسيسه، دون المساس بعناصر هذه الأيقونة⁽²⁾:

بَعَيْنَيْكَ كُلَّ الْقَصِيدِ الَّذِي مَا كَتَبْتُ... وَكُلَّ الْقَصِيدِ الَّذِي مَا
 حَفِظْتُ... وَكُلَّ الْمَوَاوِيلِ صَمْتِي
 أَبْتُكَ؟ مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ؟... أَنْتِ ابْتِدَاءُ الْحُرُوفِ وَنَهْرٌ أَرَاهُ جَدِيداً...
 عَشِيَّةُ كُلِّ التَّقَاءِ
 وَأَحْمِلُ قَبْلَ اللِّقَاءِ الْقَصَائِدَ لَكِنَّ عَيْنَيْكَ - آه - تُمَدِّنُ... سِتْرًا عَلَيَّ
 كُلَّ حَرْفٍ حَمَلْتُ

(1) الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، ص 44.

(2) المحادين (خالد)، الأعمال الشعرية، ص 183-184.

وَأَصْمُتُ بَيْنَ يَدَيْكَ... أَغْنِيكَ بِالسَّرِّ طِفْلاً رَكَضْتُ إِلَيْكَ كَمَا
يَرْكُضُ الزَّوْرَقُ
المُسْتَفِيقُ إِلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ خَوْفاً وَعِشْقاً... لَدَيْكَ تَتَاوَبُنِي
الْخَوْفُ وَالْعِشْقُ

ظل شعراء الكرك يبحثون في الفضاء الشعري عن علاقة معنوية بين المرأة والقصيدة باعتبار أن القصيدة كائن قائم بذاته، فأوجدوا علاقة التشابه بين القصيدة والمرأة، فالمرأة المشبهه والقصيدة المشبهه به، وسار سلطان القسوس على هذا النهج (وكنت القصيدة أكتبها كل يوم، وأنت بقاع المحيط العميق بقايا قصيدة)⁽¹⁾:

وَكَانَ هَوَاكَ تَبَارِيحَ شَوْقٍ، صَدَى أَسْئَلَةٍ... وَقِيثَارَةً تَعَزُّفُ
اللَّحْنَ، تَشْدُو لِأَيَّامِنَا الْمُقْبَلَةِ
وَكَنتِ الْقَصِيدَةَ أَكْتُبُهَا كُلَّ يَوْمٍ... وَكُنْتِ تَرَانِيمَ فَجْرٍ أَرَدُّهَا
كُلَّ يَوْمٍ
وَأَنْتِ بَقَاعِ الْمَحِيطِ الْعَمِيقِ بَقَايَا قَصِيدَةٍ... رَسَمْتِكِ قَصِيدَةٍ فِي
سَمَائِي...
نَصَبْتُ لَكَ الْعَرْشَ فَوْقَ حُدُودِ الضِّيَاءِ... عَزَفْتُكَ أُغْنِيَةً
يَشْتَهِيهَا غِنَائِي

إننا نلاحظ في النص السابق كما في النصوص قبله أن المرأة المحبوبة تأتي طيبة ولينة للشاعر يشكلها كما يريد مع نسق القصيدة التي تأنتت هي الأخرى بفعل الذات الشاعرة، وبالتالي ظل الخطاب للأنتى خطاباً ذكورياً (رسمتك قصيدة في سمائي، عزفتك أغنية يشتهيها غنائي، وكنت القصيدة أكتبها كل يوم) وتكثر الأنوية الذكورية التي جسدها

(1) القسوس (سلطان)، الصمت والرؤيا، ص 71.

حضور ضمير المتكلم (الياء) مما جعل الضمير الذكوري هو الضمير الكلي المتسيد، ودفع بالضمير الأنثوي المخاطب (ت، ك) إلى موقع وهمي لا يؤدي سوى وظيفة واحدة هي الاستجابة لفعاليات الضمير الذكوري ونشاطاته، وغاب الحوار بينها وطوع الشاعر القصيدة لتحمل هذه السلطة.

وفي نص آخر لسلطان القسوس نلاحظ النسق الذكوري واضح (جمعت، مواجهي، قصائدي، لملت، حروفي، غافلت، خوفي، في، يسكنني، أرنو، أسافر أطرقت، عدت)، كما نلاحظ لغة ذكورية أمرة (تسلي، ثوري، تمردي)، وعلى الرغم من تغول الذكورة في النص الشعري إلا أن للأثني حرماً آمناً لم يقترب منه، وبقيت الخصوبة وبث الحياة من شأن الأثني (1):

هَآ قَدْ جَمَعْتُ مَوَاجِعِي وَقَصَائِدِي... لَمَلَّمْتُ كُلَّ حُرُوفِي الْخَجَلِي وَسِرَّتْ، وَلَا مَقَرَّ
أَوْ تَذَكَّرِينَ فَرَاقَنَا... فِي ذَاتِ يَوْمٍ مُشْمَسٍ لَكِنَّهُ يَوْمَ حَزِينٍ؟
غَافَلْتُ خَوْفِي، جِئْتُ تَرْتَجِفُ الْقَصَائِدَ فِيَّ، يَسْكُنُنِي الْجُنُونُ
أَرْنُو إِلَى عَيْنَيْكَ عَلَيَّ فِي ضِيَائِهَا أُسَافِرُ... لَكِنَّ كُلَّ قَصَائِدِي
جَبَنْتُ فَأَطْرَقَتِ الْجَبِينُ
هَآ قَدْ عُدْتُ فِي نَزِيفِ قَصَائِدِي شَيْئًا فَشِيئًا... وَتَسَلِّي دِفْنًا يُعِيدُ
إِلَى الشَّرَائِينِ الْحَيَاةَ
ثُورِي عَلَى الصَّمْتِ الْمَزِيفِ وَالْوَدَاعَةِ وَالسُّكُونِ... وَتَمَرِّدِي...
إِنَّ التَّمَرُّدَ مِنْ طِبَاعِ الْعَاشِقِينَ

وبقيت الأثني من تحرك نسيج القصيدة (ها قد عدت في نزيف قصائدي شيئاً فشيئاً)، إنها صورة تعبر عما يكمنه سلطان في نفسه ويحاول إيصاله إلى فضاءات المتلقين الفكرية،

(1) القسوس (سلطان)، الصمت والرؤيا، ص 55-59.

فاقتضى الأمر اللجوء إلى المجاز؛ لأن النفس الإنسانيّة مولعة بكلّ ما هو جميل؛ لذلك تضيق النفس بالصّور التّقريريّة الفجّة السّاذجة، أمّا المجاز فهو يكسو الصّورة الشعريّة جمالاً، وروعة تجذب إليه النفوس⁽¹⁾، (ها قد جمعت مواجعي وقصائدي...لملمت كل حروفي الخجلى وسرت). وجاءت المرأة المحبوبة باعثة على الحياة والخصوبة في قصيدة عاطف الفراية (سلام على ريجها..ال..كل ثانية في قصيدي، بيعث حيا)، ويأتي الخطاب الذكوري في النّص أقل حضوراً في تسيده؛ لأنه حاول الاندماج مع المحبوبة في نسق القصيدة⁽²⁾:

تَعَالِي نَسِيماً نَدِيّاً... كَضُوءِ تَسَامَى عَلَى الضُّوءِ... حَتَّى اسْتَوَى..
لِيَلِكِيَا... سَلَامٌ عَلَيْكَ
سَلَامٌ عَلَيَا... سَلَامٌ تَعَلَى رِيحِهَا..ال..كُلَّ ثَانِيَةٍ فِي قَصِيدِي...
يَبْعَثُ حَيّاً

وفي نصّ آخر يعلن عاطف اندماج المحبوبة مع لفظة (الغناء) بقوله: (الغزالات تكبر ممتدة بالغناء)، فستحيل الطّبيعة شعراً ولحناً وأنوثة (تعزف في النّهر ألحانها، حتى تصير الجبال سليل أغاني، وتغدو الأغاني...سلال) ثم يندمج الشّاعر مع المحبوبة في الفضاء الشعري مع القصيدة لتشكيل ثالوثا عشقيّاً (وأنا في براري القصيدة...شيخ رعاة...وفي الجوّ صقر، ولكنني، صرت في حلم الغزالات...محض غزال)⁽³⁾:

الغَزَالَاتُ تَكْبُرُ مُمْتَدَّةً بِالْغِنَاءِ... وَبِالرِّيْحِ وَالْعِشْقِ
تَعَزِفُ فِي النَّهْرِ أَلْحَانَهَا... وَتُعِيدُ الْحِكَايَةَ لِلرَّمْلِ

(1) انظر: حنفي (محمد)، الصورة البيانيّة، دار النهضة، مصر، القاهرة، 1965م، ص: 221.

(2) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 103

(3) الفراية (عاطف)، أنثى الفواكه الغامضة، ص 90-91.

حَتَّى تَصِيرَ الْجِبَالَ سَلِيلَ أَغَانِي... وَتَغْدُو الْأَغَانِي... سِلَالٌ
وَأَنَا فِي بَرَارِي الْقَصَائِدِ... شَيْخُ رِعَاةٍ... وَفِي الْجَوْ صَقْرٌ
وَلَكِنِّي... مُذْ تَأْبَطْتُ نَائِي الْهَوَى... صِرْتُ فِي حُلْمِ
الغزالات... مُحْضَ غَزَالٍ.

إن الشاعر في النص السابق يميلنا من تشبيهه إلى آخر؛ لندرك مدى تشابك المحبوبة مع القصيدة في صورة تجعل اللغة حيّة، وكأتمها تقول الأشياء بوساطة البلاغة، لأن البلاغة فنُّ للكتابة، وفنُّ للتأليف في الوقت نفسه: إنها فنُّ أدبيٌّ وفنُّ لغويٌّ، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة⁽¹⁾.

وشكلت المحبوبة أحرف القصيدة عند عبد الجليل المطارنة (وبعض أحرف مبعثرة تود لو تكون... قصيدة تفجر الظنون)، وقدم المحبوبة على القصيدة، وجعلها سبباً بتكون القصيدة، إن الشاعر عبر ثنائية الحركة والسكون منح محبوبته حرية الحركة في المجيء إلى القصيدة (تجيء من بعيد، تود لو تبلل الشفاه... وتبعث الحياة من جديد)، وجعل من ذاته ساكنة (فليس في الظلام غير رهبة السكون)⁽²⁾:

تَجِيءُ مِنْ بَعِيدٍ... وَتَسْتَقِرُّ فِي دَمِي خُطَاكَ... حَبِيْبَةٌ إِلَى دَمِي
مُسَافِرَةٌ
وَحَزْنُهَا يُغْلَفُ الْعُيُونَ... تَوَدُّ لَوْ تُبَلِّلُ الشِّفَاهُ... وَتَبْعَثُ الْحَيَاةَ
مِنْ جَدِيدٍ
وَأَنْتَ مَا تَكُونُ؟!؟!... فَلَيْسَ فِي الظَّلَامِ غَيْرَ رَهْبَةِ السُّكُونِ

(1) انظر: جيرو (بيير)، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م، ص 27.

(2) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص 23-24.

وَدَمْعَةٌ مُعَادِرَةٌ... وَبَعْضُ أَحْرَفٍ مُبَعَثَةٌ... تَوَدُّ لَوْ تَكُونُ...
قَصِيدَةٌ تَفَجَّرُ الظُّنُونُ

شكلت المرأة المحبوبة نسيجاً قويا ومتشابكاً في القصيدة الشعرية اتكأ عليها الشاعر في رسم صورة شعرية تجسّد عواطفه، وأداة يعبر من خلالها عما يريده، ويقيم علاقة بينه وبين الواقع، كما أنّ اللغة الشعرية عمادها الصورة، وهي القوة البانية لأنسجة النصّ بامتياز⁽¹⁾. ومع تسيّد المحبوبة واندماجها في القصيدة حد الذوب إلا أنّها في النهاية يشكّلان جنساً واحداً هو الأنوثة، وما لاحظناه أن شعراء الكرك مثلهم مثل الشعراء العرب حاولوا فرض سيطرتهم الذكورية، وإثبات حضورهم المتسلط على الحضور الأنثوي كما يشاءون، ووفق رؤاهم، وبالتالي تأثر الحضور الأنثوي بالنظرة الاجتماعية في التسق الثقافي للمجتمع الذكوري، ويبقى الرأى القائل إن القصيدة والحبيبة أجمل سيدتين يموت فيهما الشاعر؛ ليتعلم فن الحياة⁽²⁾ صائباً من خلال النصّصوص المتقدمة.

8. المفردة الشعرية وصورة المرأة المحبوبة الجميلة والملهمة.

«الحُبُّ في الأرض شيءٌ من تحيّلنا لولم نجده عليها لاخترعناه» نزار قباني

ظلت المرأة المحبوبة تشكّل للفضاء الشعري فيوض عطاء وحياة وخصوبة، ومهما تباينت صور المرأة عند الشعراء، تظلّ ذلك الكائن الجميل الذي يهب الحياة والفنّ والشعر ويشرّع للتأويل؛ ذلك أنّ المرأة ملهمة الشعراء فهي القصيدة والمبدعة وهي روح الشعر، وبذرة الكتابة الشعرية، وقد حضرت بقوة في معمار القصيدة وتشكيلها، وشكّل حضورها الأنثوي مفاتيح القصيد، وسرّ من أسرار الإبداع، فهي جنة ورافة بها

(1) انظر: عساف (ساسين)، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، ط1، 1985م، ص 115.

(2) انظر: الخطيب (أحمد)، المرأة في النصّ الشعري: صورة متخيّلة معلقة على سياج مشدود، مرجع سابق.

كُلِّ النَّعِيمِ، وِنَارِ حَامِيَةِ بَهَا كَلِّ الْجَحِيمِ، لَكِنَّهَا تَظَلُّ دَوْمًا مَصْدَرِ الْإِلْهَامِ وَمَنْبَعِ الشَّعْرِيَّةِ
فِيهَا كُتِبَ عَنْهَا⁽¹⁾.

وإذا كان لا بدَّ للجمال من صورة ومثال، فإنَّ الجسد هو مادة هذا الجمال وصورته فمهما
تحدثنا عن المرأة بوصفها رمزاً أو معنى فإنَّ الجسد الأنثوي بما أودع الله فيه من خصائص
مميزة يضل مسيطراً على عالم المرأة، فالأنوثة هي عالم المرأة التَّوعِي، ولكن الشاعر يحيل
الجنس جمالاً، والجمال إبداعاً⁽²⁾، ويؤمن شاملو بالمرأة الإنسان، ويرى أنها تفرض نفسها
في المجتمع بإنسانيتها، وتتميز بإحساسها المرفه، وعاطفتها الجياشة، وعليه أن تعتر بهذا
التَّميِّز، وهذه المشاعر التي اختصت بها الأنثى⁽³⁾.

وصرح شعراء الكرك أن المحبوبة هي من يستفز قريحتهم لتجود بالشعر الغزير، فأحمد
الحجاي يجعل محبوبته الملهمة لشعره المنهمر كالشلال (شلال شعري في الهوى يتدفق)
وقد شكَّلت محبوبته مصدر خصوبة عالية تمنح الشعر تواجداً وانبعاثاً وحياءً، كما بسطت
نفوذها على الملكة الشَّعْرِيَّة (يا روح شعري وانبعث مشاعري، ومليك قافيتي التي لا
تحفق) فالشعر ينتشي بالمحبوبة، ويتألق القريض وتحلق القصيدة بها (بك ينتشي نظم
القريض، والشعر في هذا المقام يحلق)⁽⁴⁾:

مَعَ كُلِّ جَانِبِهِ وَقَلْبٍ يَخْفِقُ شَلَالُ شِعْرِي فِي الْهَوَى يَتَدَفَّقُ

(1) انظر: الحبيب (وداد)، المرأة بين أصابع الإثم ونحت الكيان الجميل، تاريخ النشر: 21 / 2 / 2020 م، .:

addustour.com / تاريخ الاسترجاع: 13 / 11 / 2020 م.

(2) انظر: العقاد (عباس)، شعر الغزل، دار المعارف، مصر، ط 1، 1980 م، ص 9. وانظر: بوقلقول (سلمى)،
صورة المرأة في شعر الأعشى، دراسة جمالية، أطروحة ماجستير، جامعة العربي بن سيدي، الجزائر،
2015 م-2016 م، ص 36.

(3) انظر: فوزي (ناهدة)، وآخرين، صورة المرأة في شعر عبدالوهاب البياتي وأحمد شاملو، مجلة مركز دراسات
الكوفة، ع 23، 1 م، 2011 م، ص 81.

(4) مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب: ص 44-45.

مَعَ كُلِّ نَبْضٍ مِنْ عَمِيقِ جَوَارِحِي
أَشْدُّو عَلَى النَّعْمِ الرَّضَى مُتَمِيمًا
يَا سَمْعَةَ الْقَلْبِ الْوَجِيعِ وَدَفْئُهُ
وَلَكُمْ يَشِيطُ النَّارَ بَيْنَ جَوَانِحِي
يَا رُوحَ شِعْرِي وَأَنْبِعَاثَ مَشَاعِرِي
بِكَ يَنْتَشِي نَظْمُ الْقَرِيضِ وَيَنْتَهِي
مَعَ كُلِّ حَرْفٍ فِي غَرَامِكِ يَنْطِقُ
وَالرُّوحُ فِي عَبَقِ الْغَرَامِ تَرْفَرُقُ
وَبُحَيْرَةَ الْوَلْهَانِ فِيهَا يَغْرُقُ
وَهَجٌّ مِنَ الْحَبِّ الْجَرِيحِ فَيَخْرُقُ
وَمَلِكٌ قَافِيَتِي الَّتِي لَا تَخْفُقُ
وَالشُّعْرُ فِي هَذَا الْمَقَامِ يُحَلِّقُ!

وتبقى المرأة قصيدة الدهر، تتألى في جيد الشعر خفة ودلالاً، وروعة وبهاء، وهي الوحي الذي يلقي في خلد الأدباء والشعراء صوراً منتزعة من رؤى الأحلام⁽¹⁾، وقد اعترف عبد الجليل المطارنة أن المحبوبة هي المهمة للشعر، وبالتالي فهو لها وهي مالكة له (لك المجد، وبوح الحروف، وصدق الشذا)⁽²⁾:

لَكَ الْمَجْدُ سَيِّدَتِي... وَالصَّبَاحُ الْجَمِيلُ... وَبَوُحِ الْحُرُوفِ...
وَصَدْقُ الشَّدَا

إن المرأة المحبوبة هي المهمة دائماً - كما يذكر إبراهيم الوافي - وهي الحضن الأكثر احتواءً لجذوة الشعر في كل العصور والأزمنة، حسبها أن الوقوف على أطلالها ركن من أركان القصيدة العربية القديمة بغرض تشويق السامعين، واجتذاب أذواقهم حينما يدركون أي محرك للشاعرية تلك المهمة، والواقع إنني لا أراها إلا امتداداً للعلاقة المطردة بين الشعر والحب⁽³⁾، وكانت العيون من أجمل الأشياء التي أطل الشعراء الوقوف في محاربيها منذ

(1) انظر: سابا (عيسى)، المرأة في وحي الشعراء، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، دست، ص3.

(2) المطارنة (عبد الجليل)، الصعود إلى البحر الميت، ص9.

(3) انظر: ملهمة الشعراء.. أنثى من سراب، تاريخ النشر: 9 يوليو، 2014م / makkahnewspaper.com، تاريخ

الاسترجاع: 13/11/2020م.

العصر الجاهلي فعيون النساء فيها اختصار للوجود كله، ووجود المرأة في عينيها، فشكل العين المناسب لأعضاء المرأة العربية وهو المتسع أن تكون دعجاء كحلاء⁽¹⁾، إذ بهما تطل على العالم وفيها بريق الاتصال مع من حولها، وفيها ومض الحب والدلال، وهما السحر ذاته كما يقول خليل رقيق عطوي (العيون نرجس تفعل في المرء فعل الخمر والسهم)⁽²⁾. ويجعل خالد الختاتنة من عيون المحبوبة سبباً في كينونة قصيدته الغزلية (عينك تلهمني) فهي واهبة الحب والهوى لقلب الشاعر، كما أنها واهبة لتشكيل قصيدة عصماء (أنت الملاك وأنت واهبة الهوى، أنت الرواية وقصيدتي العصماء)⁽³⁾:

عيناك تلهمني وتعجزني الصفات	ماذا سأكتب فيك يا أخت المهابة
أنت الرواية والخواطر والرؤى	وقصيدتي العصماء في كل اللغات
أنت الملاك وأنت واهبة الهوى	قلبي ومن يهب الهوى يهب الحياة
من ذا الذي يرثي لقلبك شاعراً	ولهان والأشواق تحرمه السبات

وحظيت المرأة الملهمة بأنها ليست صاحبة جمال فحسب، وإنما أخلاق وحياء وفكر فهذا جمال نفسي أعمق، وأبعد غوراً، وأقوى اجتذاباً لنفس الرجل⁽⁴⁾، وحياء المرأة من مكملات جمالها؛ لأنه دليل على تصونها وعفتها وتمنعها وأنوثتها، وقد أعجب به العرب؛ لأن أخلاقهم قائمة على الغيرة والعفة، والإشادة بالمرأة المكملة الأنوثة⁽⁵⁾، ولذا ما بالغ عز الدين إسماعيل حين أكد (أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال)⁽⁶⁾.

(1) انظر: الحوفي (أحمد)، الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 43.

(2) انظر: عطوي (خليل)، صورة المرأة في شعر الغزل الأموي، دار العلم للملايين، ط1، 1986م، ص 202.

(3) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 124.

(4) انظر: يوسف (حسني)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لنديا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2007م،

ص 71.

(5) انظر: الحوفي (أحمد)، الغزل في العصر الجاهلي، ص 84.

(6) يوسف (حسني)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص 10.

ما برحت المرأة المحبوبة عند خالد الختاتنة المحرك للكتابة، وحبها والتغني بها يسري
 بشعره (تسري بشريان أشعاري مفاتها) ولم يكن سحر المحبوبة وجمالها من يحرك قريحة
 الشعاع فحسب، بل فكرها أيضاً (فإن فكرك للإلهام إغراء) والقصائد من دون المحبوبة
 قاحلة وصماء وعمياء (كل القصائد صماء وعمياء) وإذا كان الشعر إيجاء فالمحبوبة هي
 الوحي (يا وحي شعري فإن الشعر إيجاء) (1):

وَنَبْضُ قَلْبِي وَحَاءُ الْحُبِّ وَالْبَاءُ	نَضْفِي الْجَمِيلُ وَسِحْرُ الْكَوْنِ حَوَاءُ
فَكُلُّهُ صُورٌ مِنْهَا وَإِمْلَاءُ	تَسْرِي بِشْرِيَانِ أَشْعَارِي مَفَاتِنَهَا
فَإِنَّ فِكْرَكَ لِلْإِلْهَامِ إِغْرَاءُ	إِنْ كَانَ سِحْرُكَ يُغْرِبُنِي وَيَأْخُذُنِي
كُلُّ الْقَصَائِدِ صَمَاءٌ وَعَمِيَاءُ	لَوْ لَمْ تَكُونِي بِهَا رُوحًا وَمُعْجَزَةً
يَا وَحْيِي شِعْرِي فَإِنَّ الشُّعْرَ إِجْءَاءُ	شَوْقًا إِلَيْكَ احْتَرَفْتُ الشُّعْرَ مِنْ زَمَنٍ
عَلَى تَأْوِدٍ عَوْدٍ فِيهِ إِغْوَاءُ	أَصْبَغُهُ مِنْ شَذَا الْأَنْفَاسِ مُنْتَظِمًا
عَرُوسَةَ الْقَصْرِ مِثْلَ الرِّيمِ عَنَقَاءُ	حَتَّى غَدَا اللُّؤْلُؤُ الْمَصْقُوقِ تَلْبَسَهُ

وحي بني الاعتراف أن المرأة دخلت كعامل هام في بناء النص الشعري، بل نجدها
 تكون سبباً في تواجد القريحة والمادة الشعرية، وعملت على صقل عاطفة الشاعر وأحاسيسه
 وهاؤم نص جزاء المصاروة لنقرأه وتبين أهمية المحبوبة في إطلاق وثاق القريحة لديه،
 واشعال جذوة الحب، فهام يبحث عن القصيدة ليطنى هذا اللهب (أشعلتني شاعراً
 يطنى لهيب الحب) (2):

عَلَّمْتَنِي كَيْفَ أَكْتُبُ عَنْهَا... عَلَّمْتَنِي رَسْمَ الْحُرُوفِ... لَيْسَ
 شِعْرِي مَا تَقْرَأُونَ

(1) الختاتنة (خالد)، ديوان بقايا عطر، ص 116-117.

(2) المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.

فَهُوَ سِحْرُ الْعُيُونِ... بِسَمَةِ مِنْ نَعْرِهَا صَارَتْ... رَمَزَ حُبِّ
لِلْأَلُوفِ
لَمْسَةُ كَفِّ مِنْ يَدَيْهَا... أَحْرَقَتْ كُلَّ الْكُفُوفِ... نَظْرَةُ عَيْنٍ تَحْتَ
النَّقَابِ
حَبَّاتُهَا عَنِّي الظُّرُوفُ... أَشْعَلْتَنِي شَاعِرًا... يُطْفِي هَيْبَ الْحُبِّ..
بِبَرْدِ الْحُرُوفِ

رسم المصاروة مع لفظة (شاعر) صورة استعارية ذات حركة ولون (أشعلتني شاعراً) وهي صورة شعريّة جميلة، فالصورة تشترك في توليد بنية المعنى بما تتوفر عليه من دلالات مكثفة، وبما تثيره من أفكار وعواطف في وعي المتلقّي لكي يعثر على الدلالة الشعريّة في النصّ⁽¹⁾، اعترف الشّاعر أن نصوصه تدين لتلك الأنثى المحركة لها، كما يقرّ معترفاً بفضلها في أن جمالها من أملى عليه كتابة الشعر (علمتني كيف أكتب عنها، علمتني رسم الحروف، ليس شعري ما تقرأون). وصرح أحمد الحشوش أن جذوة القصيدة ينطفئ عندما ترحل عنها المرأة (وتغادرين فيطفئ المعنى مصابيح الكلام) ولكنها عندما تحضر (تزهو الكلمات) لأن المرأة هي رمز للأنوثة الدافقة الرقيقة والمشعة التي تنير فضاء القصيدة⁽²⁾:

كَمْ تُقْبِلِينَ... فَتَزْهُرُ الْكَلِمَاتُ... أَجْنَحَةٌ مِنَ الضَّوِّءِ... الْمُعْتَقِ
بِالْغَمَامِ
وَتُغَادِرِينَ... فَيُطْفِئُ الْمَعْنَى... مَصَابِيحَ الْكَلَامِ!!

ساهمت المرأة الملهمة في تحقيق عمليّة الإبداع؛ واستخراج أو إنماء الخزين اللغوي الذي مكن الشّاعر من خلق صور مبدعة أصبحت خالدة بحكم قوتها وجاذبيتها، وإن ارتقاء الشّاعر في أحضان الإلهام واحتواء أحاسيسه، يستنهض فيه أقصى همّة للبحث عن كل

(1) انظر: العجّليّ (كمال)، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربيّ الحديث، دار الكتب العلميّة، بيروت،

2012م، ص 256.

(2) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطرقات، ص 111.

جميل، يصوغ منه ما رقّ وسما من تعابير الإعجاب، ولا شك في أنّه يحتاج إلى رصيد لغوي وخلفيّة ثقافيّة تعين موهبته على إعلان ولادة النّصّ الإبداعي الذي نحس بمتعة بالغة ومؤثرة كلما عدنا إلى قراءته، وهذا هو سرّ خلود النّصوص المبدعة⁽¹⁾، وارتمى سلطان القسوس في أحضان الإلهام عندما سلم زمام القصيدة للمحبوبة لتصوغها⁽²⁾:

أَوْ تَسْأَلِينَ عَنِ الْقَصَائِدِ؟ إِنَّهَا	هَمَسَاتُ قَلْبِكَ حِينَ أَلْفَاكِ
مَا كُنْتُ أَعْلَمُ بِالْقَوَافِي إِنَّهَا	أَشَدُّو بِمَا تُوحِي بِهِ عَيْنَاكِ
أَتَحَاسِبِينَ مَرَاجِيئِي إِنْ أَبْهَرْتُ	مِنْ غَيْرِ رُبَّانٍ؟ وَمِنْ إِيَّاكِ
لَوْلَاكِ، لَوْلَا طَيْفِكَ الْمِعْطَاءُ مَا	غَنَيْتُ مَا غَنَيْتُ مِنْ أَنْعَامِ
مِنْ نَظْرَةٍ عَجَلِي وَمِنْ إِيهَاءَةٍ	تَبَرَّعَمُ الْأَمَالُ فِي أَحْلَامِي
أَنَا مَا اسْتَكُنْتُ وَمَارَشَوْتُ مَشَاعِرِي	فَعَوَاصِفِي تَمْتَدُّ فِي أَعْمَاقِي
وَحُرُوفِي الْخَجَلِي تَبُوحُ لَوَاعِجِي	إِنْ مَرَّ نَجْمُكَ فِي دَجَى آفَاقِي
اللَّحْنُ يَسْكُنُنِي، يُعْرِبُدُ فِي دَمِي	لَوْلَاهُ مَا دُنْيَايَ؟ مَا أَوْرَاقِي
بِقَصَائِدِي شَكَلْتُ أَلْفَ حِكَايَةٍ	لَمْ تَرَوْهَا لَمْ تَرَوْهَا أَفْوَاهِ
أَوْ تُشْعِلِينَ حَرَائِقِي بِأَصَابِعِي	لَوْلَاكِ لَمْ تَتَوَهَّجِ النَّيْرَانِ
لَوْ غُصْتُ فِي أَسْفَارِ شِعْرِي لَأَنْشَتُ	تَجْتُو الْقَوَافِي تَرْقُصُ الْأَوْزَانِ

صرح الشاعر بقوة في النّصّ السابق أن المرأة هي المحرك القوي خلف نصّه الجميل، فالقصائد (همسات قلبك حينها ألقاك) وعيني المحبوبة هي الملهمة (أشدو بما توحى به عينك)، وهي الوحي والطيّف (لولا طيفك المعطاء ما غنيت من أنعام)، إن الشاعر

(1) انظر: البلداوي (عدنان)، حول دور الملهمة في حركة الإبداع الشعري، صحيفة المثقف، ع 5183، تاريخ النشر: الجمعة 13/11/2020م، almothaqaf.com، تاريخ الاسترجاع: 13/11/2020م.

(2) القسوس (سلطان)، الصمت والرّوّايا، ص 51-52.

حين انساق وراء محبوبته لم يكن سواها ملهماً يشحذ قريحته (أنا ما استكنت وما رشوت
مشاعر، وحروفي الخجلى تبوح لواعجي، إن مرّ نجمك في دجى آفاقي) صورة جميلة،
فالحضور المزدوج لدلالة المطابقة ودلالة الإيحاء؛ هو الذي يحافظ على الالتباس الشعريّ
في الصورة⁽¹⁾.

إن سلطان القسوس لا يريد أن يفقد ملهمته التي منحته الإبداع ويسّرت العملية
الإبداعية (قد كنت إلهامي، واللحن أنت وأحرفي، منك وأشعاري رؤاك، إن العيون
الخضر تلهمني القصيد، تصوغ شعري) ومن جهته حاول الانصياع والانقياد لهذا الإلهام
الذي يحيله طفلاً طبعاً (وتقود كالطفل المدلل، في رياض اللحن فكري)، كما تحتم على
الذات الشاعرة الحفاظ على منجم الإلهام وواهب الحياة لتلك النصوص الشعرية (فأنا
رسمت ربيعنا شعراً، وبثتتك النجوى)⁽²⁾:

فَأَنَا	رَسَمْتُ	رَبِيعَنَا	شِعْرًا	أَظُنُّكَ	تَذَكَّرْتَهُ
وَبَثَّتْكَ	النَّجْوَى	وَدَفْءُ	الليْلِ	يَمْنَحُنَا	سُكُونَهُ
قَدْ	كُنْتُ	إِلْهَامِي	أَيْتَكِرُ	نَايِنًا	يَوْمًا
أَنَا	حِينَ	أَنْظُرُ	فِي	أَرَى	وَجْهَ
مَلَكَ	فَالنُّورُ	فِي	عَيْنِكَ	يُتَّقِدُ	يُولِيسِسَ
وَاللَّحْنَ	أَنْتَ	وَأَحْرَفِي	مِنْكَ	وَأَشْعَارِي	رُؤَاكَ
أَنَّ	الْعُيُونَ	الْخَضْرَ	تُلْهِمُنِي	الْقَصِيدَ،	تُصَوِّغُ
وَتَقُودُ	كَالطُّفْلِ	الْمُدَّلِّ	فِي	رِيَاضِ	اللَّحْنِ
					فِكْرِي

واعترف نزيه القسوس أن وراء الصورة الآخاذة في نصوصه الشعرية هي الأثنى

(1) انظر: فضل (صلاح)، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص 198.

(2) القسوس (سلطان)، الصمت والرؤيا، ص 33-35.

المهمة التي أحبها، ففاض هذا الحب شعراً (اعترف بأنك فاتنتي وبانك دوما
ملهمتي⁽¹⁾):

أَعْرَفُ بِأَنْكَ فَاتِنَتِي وَبَأَنْكَ دَوْماً مُلْهِمَتِي
وَبَأَنَّ الشُّعْرَ لَهُ أَلَقَّ إِنَّ كَانَ لِعَيْنِي سَيِّدَتِي
أَعْرَفُ بِأَنِّي مَسْجُونٌ لَكِنِّي أَعَشِقُ سَاجِدَتِي

وأصرّ نزيه القسوس على أن المرأة هي الروح الشفيف التي تبعث الدّفء والحياة،
وتقود المشاعر، وتلهب الأحاسيس (بها سحر خرافي المعاني، وهل يزداد نبض القلب إن
نظرت) فلولاهما لم يكتب الشعر (بأن الشعر لم أكتبه لولاهما)⁽²⁾:

وَتَسألُنِي إِذَا مَا كُنْتُ أَهْوَاهَا وَهَلْ مَا زِلْتُ مُشْتاقاً لِقِيَاهَا
وَهَلْ يَزْدَادُ نُبْضُ الْقَلْبِ إِنْ نَظَرْتُ إِلَى عَيْنِي بَعْدَ الْبُعْدِ عَيْنَاهَا
وَتَسألُنِي إِذَا مَا كُنْتُ أَعَشِقُهَا وَهَلْ بَقَيْتُ بِأَشْعَارِي بَقَايَاهَا
فَقُلْتُ لَهَا وَقَدْ هَاجَتْ لَوَاعِجَنَا بَانَ الشُّعْرَ لَمْ أَكْتُبْهُ لَوْلَاهَا
وَإِنْ غَابَتْ فَمَا زَالَتْ تُلَاحِقُنِي وَتَحْرِقُنِي بِرُغْمِ الْبُعْدِ نَجْوَاهَا

رسم الشاعر أجمل اللوحات الشعرية حين استأنس بالمرأة المحبوبة، وارتوى من جمالها،
فدخلت الأنثى كألهة واهبة للحياة والجمال، وكمدخل مفصلي يسبر أعماق النَّصِّ، ويوجه
الخطاب، فباتت قرينة الشاعر وسادن قريحته، تنسج من الخيال صوراً ذات نفحة جمالية،
والصورة - كما هو معروف - ابنة الخيال الشعريّ الممتاز الذي يتألف عند الشعراء من

(1) القسوس (نزيه)، أغنيات للحب والوطن، ص 7-8.

(2) القسوس (نزيه)، وماذا بعد يا وطني، ص 79-80.

قوى داخلية تفرّق العناصر، وتنشر الموادّ، ثمّ تعيد ترتيبها وتركيبها؛ لتصبّها في قالب خاصّ حين تريد خلق فنّ جديد متّحد ومنسجم⁽¹⁾، فما فتى الشّاعر منصفاً لتلك الملهمّة يستحضرها في فيء نصّه وتفيض عليه إلهاماً وخصوبة.

(1) انظر: الرّباعي (عبد القادر)، الصورة الفنّيّة في النّقد الشّعريّ، دراسة في النّظريّة والتطبيق، ص 85.

ثانياً: صورة الوطن والمرأة والمفردة الشعريّة

(أنا المكان اسكنيني) عاطف الفراية

عُرف العرب بحبهم وحنينهم لوطنهم حتى أن الجاحظ يقول في رسالته الحنين إلى الأوطان (كانت العرب إذا غزت أو سافرت تَحَمَّلت معها من تربة بلدها رملاً وعفراً تستنشقه)، ومنذ العصر الجاهلي ظهرت وطنيّة الشّاعر العربي من خلال مشاعر الشّوق والحنين للديار القديمة التي احتضنته لفترة محددة، ثم أرغم على الابتعاد عنها، إما بسبب الحروب، أو بسبب الجفاف والقحط، وأجبر بهذا أيضاً على الابتعاد عن المحبوبة، مما كان يترك في قلبه حسرةً وأماً بسبب هذا الفراق، ومن هنا ارتبطت المرأة بالوطن بعلاقة متينة حيث كان الشّاعر يصوغ أروع القصائد في (الحبيب والمنزل) كما فعل امرؤ القيس:

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ
بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

فالمرأة حاضرة كوطن داخل الوطن الكبير، فهي كالسّحابة التي تنشر ظلها أينما سارت، ومن الملاحظ أن المرأة قد تدخل في كل الموضوعات، ولا ريب أن تتعالق مع الوطن؛ لأن المرأة قضية، ورسالة، ووعي بكائن بشري مظلوم، المرأة هي الوطن، والحرية، والديمقراطية والسياسة⁽¹⁾، واتخذ الوطن مفهوم (الأنثى) على ما ترمز إليه المرأة من ارتباط عاطفي بين الرّجل والمحبوبة، فالوطن وفق هذا التّجسيد يتخذ من المرأة

(1) انظر: الهاني (التهامي)، الوطن والمرأة في شعر نزار قباني، صامد للنشر والتوزيع، ط2، 2006م، ص75.

رمزية تختزل الحال العاطفية؛ ليصبح تجربة مشتركة تنصهر فيها الذات بالجماعة، وتصبح الأرض بوصفها الجسد الترابي الذي خلق منه البشر هي المرأة حيث تذوب فيها كل المشاعر والأحاسيس، وتتبدى من خلال هذه الثنائية (المرأة/ الوطن) التجربة الوجودية الجماعية، فيصبح الوطن بوصفه جسداً بعيداً، والذات الفردية المتبعثرة كتابة لنغم يشترك فيها الجميع في تعبيرهم عن حالة جماعية يشترك فيها الأفراد، وتطور مفهوم الوطن في شعرنا العربي من تعبير عن الذات الفردية إلى هوية، وتجسيد انتهاء إلى وطن يحمل نبضاً في الصدر إلى دلالة رامزة يحمل مفهوم المرأة الأثني؛ لينتقل من خاص إلى عام ومن مفرد إلى مجموع عبر انصهار مشاعر، وتعاقب تجارب فرضتها عوامل تاريخ وتطور حياة⁽¹⁾.

فرضت المرأة وجودها وحضورها في الفضاء الشعري، واستطاعت أن تتعالق مع الوطن، وربما قاد الأمر أن تكون معادلاً موضوعياً له على حسب ما قاله إليوت (إن الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني، هو إيجاد معادل موضوعي له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد)⁽²⁾، وأشرك نزار قباني الوطن مع المرأة في قوله (كانت المرأة دائماً حبيبتي... وما زالت حبيبتني.. لكنني أضفت إليها (ضرة) جديدة.. تدعى (الوطن).⁽³⁾

وبرزت عند بعض الشعراء صورة المرأة مندججة مع القصيدة والوطن فشكلت أيقونة خصبة، اتصفت بأنها عالية الدلالة، ولا يجيد بناء هذه الصورة إلا شاعر متمكن، لأن الشاعر المتمكن يُجمل دالة الأثني من فيوض أفكاره، فتتجسد المرأة كوطن، ومن هنا تعددت مخرجات الدلالة للقصيدة وقتئذ وبت ثالوثا (المرأة والقصيدة والوطن) ذا دلالة

(1) انظر: دغليبا (طامي)، مفهوم الوطن في الأدب العربي، تاريخ النشر: 27 مايو، 2017م، al-jazirah.com تاريخ الاسترجاع: 14/11/2020م.

(2) إليوت (توماس)، الأرض الياب الشاعر والقصيدة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1931م، ص27.

(3) انظر: العلاق (علي)، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، 2001م، ص82.

خصبة، فالقصيدة مكان استوعب المرأة والوطن عندما شغلا حيزا في فضائها، والمرأة هي مكان الخصوبة والعتاء والأمن، والوطن يشمل المرأة والقصيدة والذكورة وغيرها، وبالتالي نحظى بأيقونة خصبة ثرية ومدفقة في الدلالة، ومن شعراء الكرك الذين أجادوا استخدام هذه الأيقونة خالد المحادين فنجدته يتعامل مع هذا الثالوث الصعب مبرزاً قدرته على التعامل معه، وذلك لأن الشاعر آمن أن هذه الأيقونة تشكل قضية وجود في مسيرة الرقي الإنساني، فحاول خالد المحادين أن يبرز صورة المرأة مندجة مع الوطن (أنا أعلن الآن أنك نبضي، وأنت أرضي)، فتكون قصيدته أكثر إثارة لأن الأنتى وطن، وهذا الإسقاط يريد به وجهاً آخر للواقع الذي يعيشه الشاعر، حيث تتعري الحقيقتة، وتتكشف الفضائح⁽¹⁾:

وَمُرِّي عَلَى جَسَدِي بِاشْتِهَاءِ الحُرُوفِ... وَكُونِي قَصِيدَتَهُ
 الفاضحة
 أَنَا أُعْلِنُ الآنَ أَنَّكَ نَبْضِي... وَأَنَّكَ عَجْزِي وَرَفْضِي
 وَأَنَّكَ أَرْضِي... وَهَذِي المَسَافَاتُ بَيْنَ الصَّبَاحِ
 وَبَيْنَ قَصَائِدِي النَّائِحَةِ... فَمُرِّي عَلَى جَسَدِي المُسْتَبَاحِ
 لَعَلِّي أُغَادِرُ صَمْتِي... يَصِيرُ لِعَيْنَيْكَ مَا كَانَ لِلوَطَنِ المُسْتَبَاحِ
 مِنَ الدَّفءِ والشُّعْرِ... والشُّعْرِ وَالصَّمْتِ... وَالصَّمْتِ
 وَالأَغْنِيَاتِ
 فَأَنْدَسُ بَيْنَ يَدَيْكَ لِأَكْتُبَ آخِرَ هَذِي المَوَاوِيلِ...

برع المحادين في تقليد المفردة الشعرية (الحروف والقصيدة) تشخيصاً يمثل المرأة

(1) المحادين (خالد)، الأعمال الكاملة، ص 324.

والوطن، في دائرة لا تنتهي عند الشاعر، فالمرأة يصورها محاطة بالوطن، والمرأة والوطن بدورهما يسكنان القصيدة، صورة معقدة ولكنها تطرح فكرة ورؤى الشاعر من جهة، وتشبيهاً بجمالية الاستعارة التي تنبئ عن استعمال مبدع للغة، تمكن البصيرة من النفاذ إلى أصل الأشياء، كما أنها وسيلة تعيد تشكيل الكون عن طريق ابتكار واقع جديد⁽¹⁾.

حاول المحادين أن يُوجد علاقة بين المرأة والقصيدة أولاً في قوله (باشتهاء الحروف، وكوني قصيدته الفاضحة) ثم يُوجد علاقة بين القصيدة والوطن والمرأة في قوله (يصير لعينك ما كان للوطن المستباح من الدّفء والشعر، والشعر والصّمت... والصّمت والأغنيات) فالمرأة هي الدّفء وهي الصّمت، وبذلك نحن نلمح لغة استعارية سياقية تلوح بين هذه العناصر؛ لأن هذه الاستعارة أكثر من كونها مجرد مقارنة تبين نقطة ما، أو تشير إلى قاعدة ما بإعادة تكوينها تكويناً جذاباً، ولكنها عملية خلق جديد في اللغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات وبها تحدث إذابة عناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وهي بذلك تثبت حياة داخل الحياة التي تعرف أنها الرّتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً، هذا الوجود تخلقه علامات الكلمة بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد لها⁽²⁾.

ومن الملاحظ أن القصيدة تزدان جمالاً إلى جمالها عندما تربط معاني الوجود الإنساني، والشّعور بالأمان (المرأة المحبوبة والوطن) فالشاعر يعيش حالة السّلم والحرب مع معشوقته (المحبوبة والوطن)، ولذلك نجد خالد المحادين يستثمر مفردة (القصيدة) في كتابة قصيدة للوطن والمحبوبة (فأكتب لك قصيدة، وللوطن قصيدة) واتكأ على المحبوبة في تصوير حالة الوطن وما أصابه من ويلات (في المدن المحاصرة بالعتمة والمسورة بالخوف)، فحاول الانجذاب إلى المرأة لتمده بالدّفء؛ لأنه مسكون بالتوتر والاضطراب

(1) انظر: الحزّامي (عبد الله)، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة، 2002م، ص 15.

(2) انظر: سيدي (محمد)، جماليات الاستعارة في ضوء النّقد الحديث، مجلة الآداب، ع 14، 2008م، ص 193-194. وانظر: أبو العدوس (يوسف)، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر، عمان، 1997م، ص 99.

(مدي يدريك فقد حاصرني البرد والليل) فلعله من خلال المرأة والقصيدة أن يصنع شيئاً للوطن (افتحي لي كوة في هذا الحائط الأسود، أطل منها بقصيدة واحدة بجملته واحدة،... بكلمة واحدة، لها حقد شرارة تمر بالقش)، فعشاق الوطن يستضيئون بالقصائد والعشق من أجل حماية الوطن (يشعلون آخر ما تبقى من الخشب والصبر، ويستضيئون بآخر ما كتبوا من القصائد والأغنيات)⁽¹⁾:

تَأْتِينَ فِي الزَّمَنِ البَارِدِ... فَأَكْتُبُ لَكَ قَصِيدَةً وَلِلْوَطَنِ قَصِيدَةً
هَآ أُورَاقِي خَضْرَاءَ بَيْنَ أَصَابِعِكَ الصَّغِيرَةِ... هَآ أَنْتِ سَيِّدَةٌ
نَبِيلَةٌ
وَهَآ كَلِمَاتِي لِمَاذَا يَصْعَبُ عَلَيْكَ أَنْ تَقْرَأِي... وَعَلَى الآخِرِينَ أَنْ
يُشِيرُوا نَحْوِي بِأَصَابِعِهِمْ؟!
هَآ نَحْنُ فِي الزَّمَنِ الصَّعْبِ... مُدِي يَدِيكَ فَقَدْ حَاصِرَنِي البَرْدُ
وَاللَّيْلُ
وَأَرَحَى فَوْقِي جَدَائِلِكَ فَقَدْ هَرَسْتَنِي الوَحْشَةَ... افْتَحِي لِي كُوةً
فِي هَذَا الحَائِطِ الأَسْوَدِ
أَطْلُ مِنْهَا بِقَصِيدَةٍ وَاحِدَةٍ بِجُمْلَةٍ وَاحِدَةٍ... بِكَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ، هَآ
حَقْدُ شَرَارَةٍ تَمُرُّ بالقَشِّ
وَبَعْدَهَا مَا هَمَّ أَمَّ جَرَى مَاءٌ أَوْ جَرَى دَمٌّ؟... فِي المَدِينِ المَحَاصِرَةِ
بِالعَتَمَةِ وَالمُسُورَةِ بِالخَوْفِ
يَرْكُضُ العَاشِقُونَ مَثْنَى مَثْنَى وَلَا يَتَوَقَّفُونَ... يُشْعَلُونَ آخِرَ مَا
تَبَقَّى مِنَ الخَشْبِ وَالصَّبْرِ
وَيَسْتَضِيئُونَ بِآخِرِ مَا كَتَبُوا مِنَ القَصَائِدِ وَالأَغْنِيَاتِ

(1) المحادين (خالد)، ما تبقى في مواقفنا يكفي لعشرة مواسم، ص 155-158.

منحت علاقة المحبوبة بالوطن فيوظا من العاطفة للقصيدية، فتحولت إلى لوحة يمتزج فيها ألوان الحب بالوطنية والانتفاء الصادق، فنجد الحديث عند خالد المحادين يتجه ظاهرياً نحو محبوبته، ولكننا عندما نسير مع القصيدة تكتمل الفكرة وتعمق الدلالة حتى ترسو على قاعدة صلبة هي حب الوطن⁽¹⁾، وحاول الشاعر امتحان قدرته على فراق محبوبته (كي أمتحن قدرتي على الانتظار)، وحاول الانقطاع عن كل شيء في الوطن، لكنه لم يستطع الانتظار طويلاً فسرعان ما آب إلى وطنه ليضيئه (فقد اشتعلت الأرض من حولي بالضوء، واشتعلت المدينة بالبراءة والشوارع... بالأطفال، والبيت بالعطر والغرفة برائحة الصندل) حتى يرى وجه المحبوبة (الوطن) ثم فتحت عيني، لم يكن هناك سوى وجهك⁽²⁾:

قَبْلَ لَيْتَيْنِ حَاوَلْتُ أَنْ أَجْلِسَ وَحِيداً... كَيْ أَمْتَحِنَ قُدْرَتِي عَلَى
الانتظار

وَأَعْمَضْتُ عَيْنِي حَتَّى لَا أَرَكَ... وَأُذِنِّي... وَأَصَابِعِي...
وَأُورَاقِي حَتَّى لَا أَرَكَ... وَأَقْلَامِي وَقَصَائِدِي وَزُجَاجَةَ حَبْرِي
حَتَّى لَا أَرَكَ... أَطْفَأْتُ ضَوْءَ الْغُرْفَةِ وَضَوْءَ الْبَيْتِ... وَضَوْءَ
المدينة

حَتَّى لَا أَرَكَ... وَضَعْتُ كُلَّ مَا حَوْلِي بَيْنَ وَجْهِي وَنَافِذَةِ
أَبْقِيَّتِهَا مَفْتُوحَةً... حَتَّى لَا أَرَكَ

ثُمَّ أَخَذْتُ بِالْعَدِّ عَلَى أَصَابِعِي... لَا أَذْرِي كَمْ يَكُونُ فِي وَسْعِي
أَنْ أَكُونَ... وَحِيداً وَلَا مَا الَّذِي حَدَّثَ بَعْدَ ذَلِكَ

فَقَدْ اشْتَعَلَتْ الْأَرْضُ مِنْ حَوْلِي بِالضَّوْءِ... وَاشْتَعَلَتْ الْمَدِينَةُ

(1) انظر: عبد الهادي (محمد)، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش، ص 3-4.

(2) المحادين (خالد)، ما تبقى في مواقفنا يكفي لعشرة مواسم، ص 170-173.

بالبِراءَةِ والشَّوَارِعِ... بالأَطْفَالِ
وَالْبَيْتِ بِالْعِطْرِ وَالْغُرْفَةِ بِرَائِحَةِ الصَّنَدَلِ... ثُمَّ فَتَحْتُ عَيْنِي
لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ سِوَى وَجْهِكَ... إِذْ لَمْ يُغَادِرْنِي لَحْظَةً، وَلَمْ يُغَادِرْنِي
فِي حُضُورِهِ...
كُلَّ مَا ظَلَّ فِي الْوَطَنِ مِنَ الْحُقُولِ... وَالشُّرَفَاتِ وَالْقَصَائِدِ.

إن خالد المحادين بارع ومتمرس في رسم صورة الوطن وملاحمة كما لو أنه يصف ملامح المرأة، دون أن يترك لنا مجال للشعور بمفارقة بينهما، فالنقاط التي تلتقي تتشابه فيها المرأة بالوطن، فكل منهما رمز للعطاء والنماء، ورمز للحياة والأمان والاستقرار، حيث جعل المزج بينهما متوافقة⁽¹⁾، ومتزامنة مع القصيدة، في لغة تمتح من المجاز الذي يتم فيه التقل مع العمل الفكري، أو الشعور النفسي⁽²⁾. إن المرأة والوطن أصبحا عند خالد المحادين وجهان لعملة واحدة في فضائه الشعري، يرتبطان مع لفظة (قصيدتها، وقصيدتي، وشعراء) بوشائج استعاريّة يصعب الفصل بينهما (وتترك على نافذتك قصيدتها المكتوبة، وترد بجداولها المدن الكاذبة) هذه الأقوال على لسان الشاعر جاءت حاملة للمعنى في إنتاج الدلالة الاستعاريّة⁽³⁾، ثم اختار مكان البحر الميت ليوطن فيه المحبوبة (لا تعشق - يا بني - امرأة لا تخرج إليك... من هذا البحر الميت، تدق بابك بأضراس ملحها الأبيض) إننا لا نستطيع فصل المرأة عن المكان (الوطن) في العبارة السابقة ومما ساعد على ضبايئة الفصل بينهما هو الدلالة والمجاز⁽⁴⁾:

-
- (1) انظر: سليم (رهويي)، صورة المرأة في ديوان الشاعر لمحمد جربوعة، أطروحة ماجستير، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2015م، ص 29.
- (2) انظر: الميداني (عبد الرحمن)، البلاغة العربية أسسها علومها وفنونها، دار القلم، ط1، 1996م، ج2، ص233.
- (3) انظر: فضل (صلاح)، بلاغة الخطاب، وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992م، ص139.
- (4) المحادين (خالد)، ما تبقى في موائدنا يكفي لعشرة مواسم، ص117-123.

لَا تَعْشَقْ - يَا بَنِي - امْرَأَةً لَا تَخْرُجُ إِلَيْكَ... مِنْ هَذَا الْبَحْرِ الْمَيْتِ
تَدُقُّ بِأَبْكَ بِأَضْرَاسٍ مِلْحِهَا الْأَبْيَضِ... وَتَتْرُكُ عَلَيَّ نَافِذَتَكَ
قَصِيدَتَهَا الْمَكْتُوبَةَ

بِالْحَبْرِ السَّرِيِّ... وَتَرُدُّ بِجَدَائِلِهَا الْمَدْنَ الْكَاذِبَةَ... بَعْدَ رَحِيلِهِ
دَقَّتْ بِأَبِي امْرَأَةً

بَيْضَاءُ مِثْلُ الْمِلْحِ... وَبَاسِقَةٌ مِثْلُ شَجَرَةِ صَفْصَافٍ... وَدَافِقَةٌ
مِثْلُ رَغِيْفٍ سَاخِنٍ

عِنْدَمَا بَدَأَتْ أَقْرَأُ قَصِيدَتِي... أَغْمَضَ عَيْنَيْهِ فِيمَا يُشْبِهُ الْأَنْتِظَارَ
وَرَحْتُ أَمْلَأُ ثَوْبَ امْرَأَتِي بِالْكَلِمَاتِ:..... وَاغْفِرِي لِي مُحَاوَلَتِي
السَّاذِجَةَ عَلَى الْخُرُوجِ

مِنْ عِبَاءَةٍ عُمَرُهَا أَلْفُ أَلْفِ عَامٍ... تَضَعُ يَدَهَا عَلَيَّ كَتِفِي، تُحِيلُ
وَرَقِي إِلَى قِصَاصَاتٍ

وَقَلَمِي إِلَى عُوْدٍ ثِقَابٍ بِلَا رَأْسٍ... مَسَاءً كُنْتُ أَقِفُ وَحِيدًا أَمَامَ
النَّافِذَةِ... وَكَانَ الْبَحْرُ الْمَيْتِ يَتَقَدَّمُ نَحْوِي

بَيْنَنَا امْرَأَةٌ لَا أَعْرِفُهَا تَجْلِسُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ... تُدْنِدُنُ بِأَغْنِيَةِ قَدِيمَةٍ
عَنْ شَعْرَاءٍ خَرَجُوا مِنْ عِبَاءَاتِهِمْ... وَكَانَ كُلُّ مَا تَبَقِيَ تَحْتِ
الْعِبَاءَةِ أَجْسَادَهُمُ الصُّفْرُ

وَكَانَتْ تِلْكَ السَّيِّدَةُ تُلْقِي نَحْوِي أَسْأَلْتُهَا:... كَيْفَ تَشُدُّ عَلَيَّ
لِأَلِي الْوَطَنِ وَأَنْتِ بِلَا أَصَابِعِ

وَأَيْنَ يُمَكِّنُ أَنْ تُخْفِيَهَا وَأَنْتِ بِلَا جُيُوبٍ... وَكَيْفَ سَتُوَاجِهُ
الرَّجُلَ الَّذِي تَرَكَ لَكَ وَصِيَّتَهُ...

جعل المحادين من المحبوبة في النصّ السابق ذاتاً أخرى تطرح استفهامات مصدرية بـ (كيف، وأين) وهي تسأل بطبيعة الحال عن المكان والحال، وتصب في مصلحة الوطن (كيف تشد على لآلئ الوطن وأنت بلا أصابع؟ وأين يمكن أن تخفيها وأنت بلا جيوب؟ وكيف ستواجه الرّجل الذي ترك لك وصية؟) وهذه الاستفهامات، أو التّوجيهات⁽¹⁾، أو الطّلبات⁽²⁾، تؤدي غرضاً إنجازياً واحداً هو حمل المتلقي على فعل شيء معين، وبالتالي نطلق على هذا الحوار في اللسانيات التّداوليّة (التّعاون الحوارية، أو استراتيجية الاستنتاج⁽³⁾).

إن الوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتّحنان، والغناء، وإذا كان الإنسان يرتبط شعورياً بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره، فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطّبيعيّة والبشريّة، وتعميق وعيه الفطري به يعد نموذجاً لصناعة المثال، والتّعلق به، وهي صناعة شعريّة في صميمها حيث بوسع الإنسان عند ممارستها أن يرى ذاته، وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصّغير، وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعريّة كأن يصبو إلى مرابع لهوه وطفولته، أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه⁽⁴⁾، ولم يتعد عبد الجليل المطارنة عن ذلك المفهوم، فنجده يسقط المحبوبة على أجزاء الوطن (أحبك، سنبله في سهول بلادي، وغصناً يعانق شمس بلادي)، فمع (الوطن والمحبوبة) يشعر بالدّفء والأمان (فأهرب منك إلى دفء صدرك)، وهي من تعيد الوطن إليه (تعيدين وجهي إليّ)، وتأتي القصيدة لتشدو بهذه المشاعر⁽⁵⁾:

-
- (1) انظر: محمود (نحلة)، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2002م، ص 79.
 - (2) أطلق عليه اللغويون العرب هذا المصطلح. انظر: المرجع نفسه، ص 100.
 - (3) انظر: محمود (نحلة)، آفاق جديدة في البحث التّحوي المعاصر، دار المعرفة الجديدة، مصر، 2002م، ص 51.
 - (4) انظر: فضل (صلاح)، تحولات الشعريّة العربية، ص 55.
 - (5) المطارنة (عبد الجليل) الصعود إلى البحر الميت، ص 31-32.

أَحْبِكِ... سُبُؤَلَةٌ فِي سُهُولِ بِلَادِي... وَغَضْنَا يُعَانِقُ شَمْسَ
 بِلَادِي... وَأَعَشَقْتُ فِيكَ أَنْتِظَارِي
 أَعْلَلُ قَلْبِي... بَوَجْهِكَ يَا بَنِي شِرَاعًا... فَأَهْرُبُ مِنْكَ إِلَى دِفءِ
 صَدْرِكَ... يُحَدِّثُنِي اللَّيْلُ عَنْكَ حَدِيثًا
 يَطُولُ وَيَمْتَدُّ حَتَّى عُيُونَ مُؤَابٍ... وَيَرْسُمُنَا وَاحِدًا بَلْ أَرَاكَ...
 تَجِيئينَ مِنْ زَحْمَةِ اللَّيْلِ
 تُعِيدِينَ وَجْهِي إِلَيَّ، وَتَشْدُو... شِفَاهُكَ بِاسْمِ الْغَرِيبِ

إن المحبوبة والوطن يتشاطران القصيدة عند المطارنة ويحل أحدهما مكان الآخر، فنجد المحبوبة تحل في الوطن (مؤاب) ففي قول الشاعر (فرحت إذ رأيتك المساء في مؤاب) نجد الشاعر يفصل بين المحبوبة ومؤاب، ولكن عندما نمضي مع النص الشعري نجده يقول (ووجهك الذي تضمه مؤاب) نجد التحام المكان الوطن (مؤاب) مع المحبوبة، فعندما يتحدان (مؤاب والمحبوبة) يستقرا في قلب الشاعر (ويستقر في دمي تلهفي الغريب) (1):

حَبِيبَتِي... كَفَرَحَةِ الْفَقِيرِ حِينَ يَنْزِلُ الْمَطْرُ... وَنَشْوَةِ الْغَرِيبِ
 حِينَ يَسْمَعُ الْوَتْرَ
 فَرَحْتُ إِذْ رَأَيْتُكَ الْمَسَاءَ فِي مُؤَابٍ... وَكَادَتْ الدُّمُوعُ أَنْ تَبُوحَ
 بِالْخَبْرِ... فَأَنْتِ لَسْتِ مَحْضَ طِفْلَةٍ عَشَقْتُهَا
 وَلَسْتِ كَالنِّسَاءِ فَأَنْتِ يَا حَبِيبَتِي... تُسَافِرِينَ فِي دَمِي... وَفِي دَمِي
 تَلَهْفُ غَرِيبُ
 لِأَمْسِنَا الَّذِي مَضَى... وَيَوْمِنَا الَّذِي يَمُوتُ... وَقَادِمٍ كَأَنِّي أَرَاهُ
 يَنْقِضِي... وَوَجْهِكَ الَّذِي تَضَمَّهُ مُؤَابُ

(1) المرجع نفسه، ص 40-41.

فِيخَنَفِي... وَيَسْتَقِرُّ فِي دَمِي تَلْهَيْيَ الْغَرِيبِ... وَمَوْجَةٌ مُبْعَثَرَةٌ!

كان وما زال الوطن دالاً رمزياً حيويًا في المخيال العربي، لارتباط أمشاجه بالحياة وأحداثها، وعلاقته بالتاريخ وحضوره، وما ينطوي عليه من إحياءات تلتقي مع العاطفة الإنسانية، فتغياها تارة، وتمطّاه تارة أخرى، فصار للوطن شعريّة، وجماليّة، وطوباويّة وانفتاح وانغلاق وأشكال، فبات خصب المنبع والمصب تتشكل دلالاته لتنجز النّصّ الأدبي، فكيف إذا كان المكان (مؤاب) مسقط رأس الشاعر، حينها يصبح المكان الأول الذي تتجذر فيه الذات الإنسانية ويصبح البؤرة المركزيّة التي تستقطب تفاصيل الحياة الشّاملة، والنّواة الخفيّة التي تتمحور حولها التّجربة الشعريّة⁽¹⁾، وكلما تعلق وارتبط به الشّاعر، كلما تحققت إنسانيته وكمّلت مثله العليا⁽²⁾.

وعندما يفتقد الشّاعر إلى وطنه يجد في المرأة الحُضن الدّافئ لاحتوائه، حتى تحين ساعة التقائه بوطنه، ولكن أحمد الحشوش وجد في المرأة الخصوبة والوطن (وكوني بلادي إذا عزّ أن أنتمي لبلادي)، فتناوبت المحبوبة والوطن في النّصّ الشعري، وساهمت لفظة (أغان، والكلام) في تسجيل هذا التّناوب في قول الشّاعر (أو جدولاً من أغان تلوح للعابرين) ويتوزع الوطن ليشكل عدة أمكنة، وينفتح النّصّ على أمكنة قريبة أو بعيدة (جدولاً، سياجاً لفاكهة الحلم، قمراً) وأصبح المكان لمن يبدعه لا لمن يقيم فيه ويملكه⁽³⁾، فكيف إذا اشترك مع المكان المحبوبة⁽⁴⁾:

وَعُودِي... كَمَا يَفْعَلُ الْغُرَبَاءُ... إِلَى هَامِشٍ فِي مُتُونِ الْحَيْنِ...
وَعُودِي كَمَا تَشْتَهِينُ

(1) رماني (إبراهيم)، المدينة في الشعر العربي «الجزائر نموذجاً 1925 1962»، ص 205

(2) انظر: حرفي (محمد)، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص 22.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص 22.

(4) الحشوش (أحمد)، شجن يكبل الطّرقات، ص 119.

سَيَاجاً لِفَاكْهَةِ الْحَلْمِ... أَوْ جَدُولاً مِنْ أَعَانٍ تُلُوْحٍ لِلْعَابِرِينَ...
وَكُونِي كَمَا تَرَعَّيْنِ
قَمْرًا فِي أَعَالِي الْكَلَامِ... وَذَاكِرَةَ الْيَاسَمِينَ... وَكُونِي بِلَادِي...
إِذَا عَزَّ أَنْ أَنْتَمِي لِبِلَادِي... وَحَبْلَ الْمَنَافِي الْمَتِينِ

إنَّ الارتباط بالمكان حاجة حميميَّة لدى الشَّاعر، لذلك نجد حكمت النوايسة يحمل على المرأة في سبيل هذه الحميميَّة، فعندما تضع الحرب أوزارها وتستباح الأرض، يجعل الشَّاعر المرأة تبدو حزينة ومكسورة، ولكنها جزء ثمين من ممتلكاته، حتى عندما أذف الرِّحيل لملمها الشَّاعر ليجعلها غنماً وأنفالاً (ذكرها، والقصائد التي قيلت فيها، وظلالها على النَّوافذ)، إن المرأة والقصيدة مستجيبتان لما يسقطه الشَّاعر عليهما من خيبة أمل (ولم أعد أبكي دموعاً، تسقط الكلمات من عيني)، وهي صورة بقدر ما توحى بالحزن والضيق، بقدر ما توحى بالجدَّة⁽¹⁾:

وَأَنْ... أَلْمَمَ الْأَشْيَاءَ... أَوْرَاقِي،... وَذَكَرَكَ الْحَزِينَةَ...
وَالْقَصَائِدَ... وَالظُّلَالَ الْوَاقِفَاتِ عَلَى النَّوَافِذِ
وَأَلَمَ أَحْلَامًا أَضَعْتُ... أَحْيَلُهَا غَنَمًا تَسْتَيْحُ الْأَرْضَ.. كَلَّمَا
سَخَنَ الْكَلَامُ
وَلَمْ أَعُدْ أَبْكِي دُمُوعًا... تَسْقُطُ الْكَلِمَاتُ مِنْ عَيْنِي

برع الشَّاعر في تصوير مشهد الحرب في النَّصِّ السَّابِقِ حيث قَدَمَ فيه المرأة قرباناً للوطن، بصورة تهكميَّة بارعة، استغل فيها الشَّاعر كل إمكانيات النَّصِّ الشَّعري، فأحياناً يتم اختزال سلطة النَّصِّ إلى آليَّة الدلالة، وليس ماهيَّة الدلالة كما يذكر ذلك عبد العزيز حمودة، وهذه الصُّورة الرَّمزيَّة عند الشُّعراء تحدث بالفن الشَّعري، أليس الفنُّ هو المجال

(1) النوايسة (حكمت)، أغنية ضد الحرب، ص 9-24. وانظر: مجموعة مؤلفين، معجم أدباء من الجنوب، ص 115.

الوحيد الذي تصان فيه الأفكار في قوتها الكاملة حتى يومنا هذا، ففي الفن فقط يحدث للإنسان المعذب برغباته أن يحقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، وبفضل الوهم الفني تنجح هذه اللعبة في توليد التأثيرات الانفعالية نفسها، كأن الأمر يتعلق بشيء من الواقع، وقد صدق من تحدث عن سحر الفن، وقارن الفنان بالساحر⁽¹⁾.

(1) انظر: فرويد (سيغموند)، الطوطم والطابو، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار، 1918م، ص 106.

قطاف الدراسة

لعله من المفيد - وبعد أن استوى البحث وأتى أكله - أن نجني قطاف ما زرعنا وما اعتنينا، وقد كانت الغاية من هذا العمل هو البحث عن المفردة الشعرية (القصيدة، والشعر، والقريض،...) أنى كانت في مدونة شعراء الكرك، والكشف عن التشكلات الدلالية التي أفضت لها، وملاحقتها بالتفسير والتأويل واختيار المنهج النقدي الذي يتلاءم مع كل دلالة مما أخصب الدراسة بوجود مناهج نقدية متنوعة تسعى إلى ترسيخ مدارات معرفية وآليات منهجية تساهم في تحديد الحقل المعجمي الواسع للمفردة الشعرية في الفضاء الشعري لشعراء الكرك، وقد قسمت هذا الكتاب إلى فصول ثلاثة تدرجنا فيها بموضوعات أملتها علينا دلالات اللفظة الشعرية، وقد سبق هذه الفصول مهاد نظري غني بالمعارف المحايثة يوطئ لموضوع الفصل بعده، وتربطه معه علاقة تفاعلية، وفرعنا هذه الفصول بمحاور تحاول تفصيل الأمر:

■ فأما الفصل الأول (التشكلات الدلالية للمفردة الشعرية عند شعراء الكرك)، فأبرزنا فيه السياق المعرفي المفاهيمي للشعر والقصيدة مقارنة في بناء التصور والمفهوم، فلما كانت المفردة الشعرية تختص بمصطلح الشعر وما تعلق به من مفاهيم ومصطلحات كالقصيدة، والقافية والوزن، والبيت الشعري، والقول، والقريض، والكلام، والأنشودة، والغناء، وغيرها... كانت السياسة إدراج هذه المفاهيم تحت مصطلح الشعر، فاقتضى ذلك التأسيس العلمي لمصطلح الشعر والقصيدة كدال واحد، وتتبع تطور المصطلح منذ أن كانت القصيدة مقطوعة حتى وصلت إلى قصيدة شعرية مكتملة

البناء، وصارت ترمز إلى المقول أو الإنتاج الشعري لشعراء الكرك.

وتنبهنا إلى أمر لافت للنظر، وهو دخول المفردة الشعرية دائرة المجاز بعد دلالتها على الحقيقة، مما جعل المفردة في تغير دائم، لأنها تغطي حقولاً معجمية كثيرة بتضامها مع السياق، فالمفردة دونها سياق ضرب من التكهّن والعبث، ومن هنا طالت قامته الدلالية، واغتنت ثروته اللغوية، وربما هذا ما جعل شعراء الكرك يرتادون اللفظة الشعرية في أريحية لتضحى رفيقتهم، لما منحتهم من السعة والرحابة في تشكيلها الدلالي، ولم نكتف بهذا فحسب بل فرغنا إلى تتبع الرؤى المختلفة لشعراء الكرك في نظرتهم لمفردة الشعر استناداً على تجربتهم الفنية، فانفتحت آفاق الشعر على رؤى وتجليات جديدة أضافها شعراء الكرك للحقل المعجمي والمعرفي لمفردة الشعر والقصيدة.

إن ما جعل هذه الرؤى بضاعة ثمينة غير مزجاة هو صياغة مثل هذه الرؤى شعراً، الأمر الذي أبرز مقدرة الشعر على استيعاب هذه الصياغة شعرية تلتزم القوانين الشعرية دون الاضطرار إلى الضرورات، وإبراز مقدرة الشاعر على استيعابه لمضامين فنه، ومهره بإضافة جديدة تحلده وتمضي بالشعر إلى آفاق جديدة.

وكان المحور الثاني (التجربة الشعرية عند شعراء الكرك) أثرنا خلاله سؤالاً إشكالياً حول نزوج استعمال الذات الشاعرة للمفردة الشعرية في الفضاء الشعري؟ ورمنا من خلال هذا السؤال غاية مجيى هذه المفردة الشعرية في النصّ عن قصديّة يتكلّفها الشاعر، أم أنّها تأتي بعفوية تُنبئ عن نزوج الشاعرية، ولكن تبين أن شعراء الكرك يستعملون اللفظة الشعرية حيناً بعفوية وحيناً آخر بقصديّة، ومما يدل على عفوية مجيئها أني سألت شاعراً كركياً ذات مرة: ماذا عنيت بمفردة (قصيدة) في البيت الفلاني، فارتبك ولم يجب، وهذا يُذكرني بالمتنبّي الذي قال (إن ابن جني أعرف في شعري مني) (1)، وأذهب مع عبد المجيد زراقات أنه (ليس من ألفاظ خاصة بالشعر، وإن طبيعة التجربة هي التي تحدد شعرية

(1) انظر: ابن خلكان (شمس الدين)، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1،

اللغة⁽¹⁾. وأما قصديّة حضورها، فقد راع انتباهنا أن شعراء الكرك يجعلون اللفظة الشعريّة موضوعاً مستقلاً كالمديح والرثاء وغيره، ويخوضون فيه، ولا أدلّ على ذلك من وجود نصوص شعريّة تحمل عنوان اللفظة الشعريّة مثل قصيدة إبراهيم أبو قديري (رسالة الشعر)، وقصيدة بعنوان (حين تنأى القصيدة)، و (قصائد للقصيدة)، (شعراء)، و (شاعر) لعاطف الفراية، وكذلك قصيدة صيام المواجهة (ارسم بحروفك) وقصيدة بعنوان (حياة الشعر) لجزاء المصاروة، وقصيدة (حببتي القصيدة) لخالد المواجهة، وغيرها.

ولما كانت القصيدة وثيقة وجود الشاعر، وتأكيد حالة إبداعه، وتصور موهبته واستعداده الشعري، ورؤيته الفلسفيّة للأشياء والحياة كان لهذا الوجود طقوس يمارسها شعراء الكرك في فترة مخاض قصيدتهم وانبجاسها، وتبين الأمر بسؤال مجموعة شعراء عن طقوسهم وتحضيراتهم لنصّهم الشعري، فكانت النتيجة أنّ الموهبة تسبق الطّقس، وأنّ الموقف هو من يحدد حضور القصيدة بكلّ كبرياتها، كما كان لعوامل أخرى ساهمت في تأبّد شعراء الكرك لقصيدتهم كالمراة، والطبيعة، والخمر لدن شعراء الكرك المسيحيين. مرّ شعراء الكرك بمرحلتين أثناء ابتداء نصّهم الشعري (اللحظة الشعريّة): مرحلة عسر العمليّة الشعريّة (ظاهرة الإجمال) ومرحلة يسر العمليّة الشعريّة، ولا بد لدخول عوامل تلعب في إخماد الشاعريّة وجاهزيتها للبروغ، أو إشعال جذوتها، ونتج عن هاتين المرحلتين القصيدة المسطحة والقصيدة العميقة، وحين كان الإبداع الفني عمليّة معقدة فقد اكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين أو الآلهة، ورفض شعراء الكرك تلك العبقرية المزعومة، وظاهرة التّصور الخرافي لظاهرة الإبداع، وأكّدوا أنّهم من يصنعون فنهم، والحق أنّهم اتخذوا من ربة الشعر رمزاً يُعبّروا من خلالها عن مقدرتهم الشعريّة دون أن يؤمنون بها.

■ وأما المحور الثالث (الرّفص لواقع الشعر)، والرابع (بعث الشعر من جديد) من

(1) زراقت (عبد المجيد)، في مفهوم الشعر ونقده، منشورات دار الحق، بيروت، ط1، 1998م، ص194.

الفصل الأول تناولنا فيه رفض شعراء الكرك الشعر الضعيف، ورفضوا انحطاطه، وحاولوا تجويد شعرهم وثقيفه، ثم انطلقوا إلى إحياء الشعر عن طريق استعادة التراث الحي بعصور قوته وازدهاره؛ لخلق واقع ثقافي فني يستعيد فيه الشعر أصالته، ويعبرون عن متطلبات حاضره. كما لجأ شعراء الكرك إلى توظيف شخصيات شعرية (امرئ القيس، والمنبي، والمعري، وعرار) توظيفا حركياً جديداً، أقرب إلى الدرامية منه إلى الوصف الجامد، بعد تصويره تصوراً ذهنياً واضحاً يُمكنه من اختيار خصائص الشخصية الرئيسية وتقديمها في نصه تقديمياً حركياً، إمّا بشكل مباشر، أو غير مباشر، وتم اختيار شخصياته التراثية بعناية؛ لابتعاد هذه الشخصية عن التّمط في الشعر، كما مثلت صوت العبقريّة العربيّة، وحملت لواء التّجديد على عاتقها، واتخذ شعراء الكرك من سيرتهم حائطاً يتكى عليه في تجديد نصهم الشعري، كما تم استدعاء شخصية (ليل) من التراث، ومن الشعراء المكثرين في استدعائها: نجيب القسوس، وحامد المبيضين، وساهمت في إثراء نصوصهم الشعريّة، كما آمن شعراء الكرك بقدرتهم الشعريّة على التّغيير، وعدوه سلاحاً حضارياً في مواجهة الحالات الإنسانيّة التي تعترى الفرد.

■ أما الفصل الثاني (المفردة الشعريّة رمز للهويّة العربيّة) تناولنا فيه تظاهرات حضور المفردة الشعريّة في أبعادها الوطنيّة، وكان التّمظهر الأول: المفردة الشعريّة وصورة الشخصية الكركيّة، فقد أثبت شعراء الكرك أنهم - كما قال ابن خلدون - الإنسان ابن بيئته، وأن المكان له أثر كبير في تحديد الطّباع النفسيّة والجسديّة لساكنيه، وأتاحت لنا اللفظة الشعريّة المتسرّبة في فضائه الشعري فرصة الكشف عن معالم الشخصية الكركيّة، فظهرت شخصية مضحية، وشجاعة، ووفية، وكريمة، ومتواضعة، و مثقفة، ومحبة للعلم، كما ظهرت شخصية المرأة الكركيّة البطلة، والشّجاعة، وظلت هذه الشخصية متجددة في المرأة الكركيّة إلى يومنا الحاضر.

وقد ثبت لدينا أن هناك اتحاداً بين الشخصية الكركيّة والمكان وهذا سمح لنا بهامش رحب لظاهرة حلول المكان في الشخصية والعكس، تدرج هذا الحلول بالانتساب للمكان

بقول أسامة المفتي (وأقول للكون العريض أنا هنا كركي)، وانتقل إلى خالد الختاتنة بقوله (أنا الكركي تعرفني القوافي) ووصل الحلول والاتحاد إلى محمد الحجايا في قوله (أنا الكرك الشّماء جوداً ومعقلاً). وأضاف خالد الكركي صفة (الخُلُق الوُغر) المستعارة من بيت أبي تمام عندما حاول تأويل الرّوح التي طافت في فضاء معركة الكرامة، ووصل إلى تقريب معناه «إنه الرّفص حين يبلغ الضّيق مداه في النّفس الإنسانيّة إذا صودرت حرّيته، أو انقطع رزقه أو نُكب في حاله»، ورأينا أن هذه الصّفة قريبة من الشّخصيّة الكركيّة التي تشير إلى حالة فرديّة.

■ واختص التّمظهر الثّاني بـ(المفرّدة الشّعريّة والمكان (الكرك) الحضور الدّيني، والتّاريخي، إذ لعبت اللفظة الشّعريّة دوراً في نسج دلالتها نحو المكان الكركي واستخراج ما امتلك من خصوبة في الدّلالة، وثراء في الرّمزيّة الدّينيّة، والوطنيّة، والتّاريخيّة، وكان للحضور الدّيني والتّاريخي دور في إلهام الشّاعر والارتداد دائماً إلى هذا المكان، واستطاع الشّاعر تنشيط ذاكرة المكان والأحداث التي وقعت على أرضه مثل: مدين، ومؤتة، وقلعة الكرك، وحروب الملك ميشع، وثورة الكرك (الهيّة)، ومعركة الكرامة، فكان لها صدى في شعره، فالمكان يتحول إلى جزء من الثّقافة التي يتعاطاها القوم يثير ذكره في أذهانهم أموراً لا تنفصل عما خبروه عنه أو سمعوه، مما أصبح ملامساً لقوى الإحساس والمشاعر عندهم، واكتسبت المفردة الشّعريّة (قصيدة) رمزيّة المكان والحدث، فخرجت عن معجميتها؛ لترمي بدلالات جديدة تساهم في إنجاز النّص الشّعري.

■ وأفضى بنا البحث في النّصوص الوطنيّة والمكائيّة التي يستقطبها المكان (الكرك) - باعتباره رحي يدور عليه الفصل الثّاني - ومن خلال التّشكّلات الدّلاليّة للمفرّدة الشّعريّة في الفضاء الشّعري لشعراء الكرك، أفضى البحث إلى أن المكان (الكرك) مقدّس ديني وهذا يدرك نفسياً لا حسيّاً وحسب، والكرك نشيدة وأغنية خالدة، عمل شعراء الكرك على بقائها في شعرهم بدافع حبهم لها، وصدق انتباههم لها، والكرك

مجد وتاريخ، أبرزت اللفظة الشعريّة من خلال تواجدها في النّصّ المكاني أن الكرك كمكان وكيان تجذر في مخيلة شعراء الكرك، وأنها - أيّ الكرك - حامل ومحمول لحياة مندورة للأبهي في كل عصورها، وهي جمال وحضارة وإنسان، لذلك راح الشّاعر يعانق فيها روح الحياة ويرسم تضاريسها بلغته الشّفاقة فأتى مع لفظته الشعريّة على مناطقها معدداً: فبرزت شيحان، وشارع الخضر، والسّيل (سارة) والقلعة، والبحر الميت، والموجب، والحسا، وعي، وعراق الأمير، ولا جرم أن المفردة الشعريّة تزيلت بوجودها في النّصّ الشعري، متخذة من السّياق الشعري فضاء لاحتضان مدلولاتها، واتكأت على المكان في استجلاء هويته، وقدسيته، دون أن تصيب المعنى معرة في وصوله للمتلقّي.

■ وأما التّمظهر الثالث (المفردة الشعريّة وحب الوطن (الكرك)) أبرزنا من خلال اللفظة الشعريّة الحالة الوجدانيّة لشعراء الكرك نحو الوطن، كما استطاعوا أن يؤسسوا طاقة انتباهية عالية للوطن الذي لا حدود له، وجعلوا للكرك خصوصيّة حدّتها العلاقة الوجدانيّة الحميميّة بينهم وبين ما تنتمي إليه ذواتهم، فغدا الشّاعر هو الوطن، والوطن هو الشّاعر، بالإضافة إلى أن شعراء الكرك آمنوا أن الشّعر الوطني وسيلة فنيّة فاتخذوها مسلكاً إلى النّضال الوطني، وهذا إحساس مقدّس لا تضاهيه أي قيمة أخرى، لذلك نجدهم يوطنون القصيدة على الانتهاء لهذا الوطن بكل حالاته، فشكّل الوطن مكاناً له جماليات عندما تحول إلى حياة لها أنشطتها، وفعاليتها، ووظائفها وشكّل شعراء الكرك من مكان الكرك وطناً يحبونه وينتمون له فشكّلوا من مفردته الشعريّة أغنية ونشيدة لهذا الوطن الصّغير تساهم في خلوده، وحتى لا يلتونها حقها جعلوا منها مكان له جذوة مقدّسة، وله مجد وتاريخ، وله حضارة إنسانيّة، واستطاع شعراء الكرك نحت هويته حين تعالقوا مع المكان والقصيدة ليشكّلوا أيقونة خصبة الدّلالة، ذات ثراء لغوي وتاريخي وديني باذخ.

وأكدنا في التّمظهر الرّابع (المفردة الشعريّة والجيش والملك) أهميّة احترام السّلطة

الحاكمة؛ لأنها مقوم من مقومات استعادة الهوية العربية، وكيف إذا كان من يمثل السلطة العليا سليل العائلة الهاشمية، فما تأسس الأردن إلا بالهاشميين، ولا ازداد رفعة وأماناً إلا بهم؛ لذلك نجد القصيدة الكركية تجود في مدح القادة الهاشميين، وسار شعراء الكرك على سنن النقاد القدامى لمدح القائد (وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيدٍ، فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وابن معاملة، وشرف مقامه، وتقاض المعاني، واحذر المجهول منها)، وواكبت اللفظة الشعرية هذه السنن عندما أضاءت لشعراء الكرك معاني المدح والفخر بالقائد الأردني، والجيش اللذين يحصنان الأردن، ويذودان عنه ليظل في تساميه وتقدمه، كما رازت المفردة الشعرية منسوب الولاء والطاعة، والعاطفة الجياشة عند شعراء الكرك، وأظهرت اللفظة الشعرية ألفاظاً حديثة لأسلحة الجيش ومنها الطائرات بتشكيلاتها، والدبابات، وغيرها.

■ واجتهدنا في التّمظهر الخامس (المفردة الشعرية والغربة والحنين) في تقديم قراءة للفظّة الشعرية وتتبع انجازها الدلالي في نصوص شعرية تحكي الحالة الاغترابية، وتبكي من شدة اللوعة والشوق والحنين للوطن تلمسنا فيها تعلق شعراء الكرك بوطنهم وأهلهم وذكرياتهم، فظلت علاقتهم بأرضهم تمنحهم ضروب الإشباع وترسخ مشاعر الرضا والاطمئنان لهم، وظل الشعراء يعظمون الوطن ويقدّسونه؛ ليغدو صورة ساطعة تمدهم بأسباب الحضور والوجود، وشكل المكان (الكرك) المكان المؤلف الذي يحنون له ويتشوقون لرؤيته، ومكان الغربة المكان المعادي الذي يشكون ثقله، وما يرافقه من مشاعر الفقد والوجع.

■ وأمّا المحور الثاني من الفصل الثاني (المفردة الشعرية والرّفص للواقع المأزوم) فنظرنا فيه ردة فعل شعراء الكرك إزاء الواقع المليء بالحضور المظلم والزائف؛ نتيجة هيمنة وسيطرة الفوضى التي بات الإنسان يفتقر فيها إلى كلّ تعالٍ، وما عاد في استطاعته الوصول إلى ما هو أساسي، فما كان من شعراء الكرك ومفردتهم الشعرية إلا رفض هذا الحضور كأسلوب دفاعي، وتخطيه إلى حضور لائق غني يحاول طرح معيار

جديد حياة جديدة، وقد تباين شعراء الكرك في مواقفهم تجاه هذا الواقع، فمنهم من استوعبه، وحاول التعبير عنه بوعي كلي شمولي، وفخروا دوماً بأنهم يستظلون بديوان العرب، لذا نجدهم يندرون أنفسهم لإحياء الوعي، وتطهير الكون والذات، وحاولوا التخلص من قبضة هذا الواقع المشوه بفعل تغيير الأحوال، وتبدل القيم، ومن الشعراء الكركيين من انبرى لرفض هذا الواقع والشكوى منه، واكتفى بفضحه، وكشف حالة الحنق الاجتماعي، والضجر السياسي الأليم، دون أن يقدم حلولاً، أو أن يشرع في نهضة شعرية حياة أفضل.

ومن الشعراء من حاول التعمى عن الواقع، وانصرف إلى عالمه الذاتي وأحلامه والعيش في بوتقة الخيال، لأنه حاول تبادل العلاقة مع الواقع لم يستطع فآثر قطيعته، والانصراف إلى تعطيل الإحساس به، وهنا يبرز حجم المعاناة للذات التي تعصر بسبب تلبسها حالة الخيال، كما جاء النص الشعري يكشف هذه الشخصية الهاربة من واقعها.

■ وأما المحور الثاني من الفصل الثاني (المفردة الشعرية والذات الشاعرة) فتوج هنا فيه إلى ذات شعراء الكرك من خلال نصوصهم الشعرية ومفرداتهم الشعرية؛ لتبين هويته الشخصية، ومقومات وجودهم الواقعي بوصفهم إنساناً متميزاً وموهوباً، وبوصفهم كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانية التفرد، فهم من جهة عضو في جماعة إنسانية يتمون إليها، ومن جهة ثانية، لا يزالون ذاتاً منفردة، لها عالمها الخاص، فلكي لا يتلعم ذلك الخضم من القوى الخارجية يلزمهم أن يعيدوا بناء ذاتهم بصورة مستمرة.

ولما كان الواقع مليئاً بالمتغيرات نجد الذات الشاعرة لدن شعراء الكرك متشظية بين تجربة الاندماج مع الواقع، وتجربة التحول عنه بحثاً عن ممكن بديل عنه، فارتحلت الذات في ظل ذلك بين الانفتاح، والانكفاء في تجربتها الشعرية، وحاولت إدخال ظلها على النص الشعري؛ لتضفي عليه فرادتها الإبداعية أو الأسلوبية، وهو ما يعرف بالتمييز الذاتي، أو البصمة الأنوية، وقام يشيد ذاته بذاته، ويبنى أفاقه الخاص به، منطلقاً من تجارب شعرية خاصة، وعند الوقوف على طبيعة الذات الشاعرة في النص الشعري المتضمن

المفردة الشعريّة وجدنا أنها تتوزع بين ذوات كثيرة، ولكننا حاولنا الاجتهاد في تصنيفها بناء على النصوص إلى ما يلي: الذات الرافضة والقلقلة، والضائعة وهذه الذات لم تنسجم مع الواقع المتغير وظلت قلقلة حيال الوجود الإنساني، واتسمت تعبيراتها بالمكابدة والوجوديّة الشاقة، مثل هذه الذات معظم شعراء الكرك، والذات المحبطة، والمهمشة، وهذه ذات انكفأت على نفسها، وراحت تلملم انكساراتها وأحلامها الصّغيرة، ووقائعها البسيطة اليوميّة، والذات المتصوفة، وسارت هذه الذات على نهج الصّوفي المتأمل، الذي يطرح زخماً من الأسئلة لكل مراحل الحياة، فاقترن الطّبيعي بالإنساني في النّصّ يترجمه الصّراع لدى الصّوفي بين الطّبيعي الأرضي، والرّوحي الحب بين المحدد وبين المطلق، ومثّل هذا الاتجاه عاطف الفراية بلا منازع، وبرزت كذلك الذات القناع الأسطوري، وهي ذات هربت من الواقع واتخذت قناعاً ذهنياً أبقى من داخلها عبر عمليّة خلق فني، ومثلها حكمت النّوايسة حين تعالق مع نرسييس ومرآته؛ ليمنح ذاته صورة واقعيّة عن طريق التّبادل الجمالي بين الإنسان الباحث عن هويته في جمال الطّبيعة، والطّبيعة الباحثة عن هويتها في جمال الإنسان، كما تعالق صيام المواجدة مع أسطورة حرمون، وأسطورة تيامة، حيث ارتدت هذه الذات إلى قصة الخلق تمتح منها وجوديّة الحرف والقلم.

وتجلت الذات النّاقدة من خلال المفردة الشعريّة لتمارس نشاطها التّقدي، وقراءة النّصوص الشعريّة الغيريّة مسجلة رأيها، ولكن الوعي التّقدي عند الذات الشاعرة الكركيّة لم يحمل إلا الانطباعيّة وإطلاق العموميات، كما اعتنى بالشّكل دون الاستناد إلى أسس نقديّة يعود إليها، والمرجع كان الذات الشاعرة نفسها وتجربتها الشعريّة، كما ارتكز الخطاب التّقدي على الثّناء. ولما شغل الموت حيزاً كبيراً من تفكير الشّاعر والإنسان، حين عرف حقيقة الموت التي تلاحقه، هذه الحقيقة القابعة في عالمه الباطني، هذا العالم الذي يهزه ويقلقه كلما شعر بهذا الغريب الموت - يقترّب منه إما بمرض أو بفقدان عزيز، لذا شكّل القلق أهمّ ميزة في نصوص الموت عند الشّعراء فظهرت الذات المُخلّدة التي نقلت مراسم الموت إلى مراسم النّصّ الشعري، كما ساهمت المفردة الشعريّة في مدّ الشّعْر بأسباب

الخلود عن طريق الإشادة بالإرث الأدبي للشاعر الراحل .

ولمحننا ظهور الذات المتعاليّة والمعتدة بقدرتها الشعريّة في نصوص شعراء الكرك الذين أعطوا لأنفسهم حق هدم هذا العالم، لا تغييره فحسب، بل إعادة صياغته من جديد ما بين مساحتي: الحرّيّة والفوضى، وهذه الذات شكلت صورة متفوقة لأننا المعتدة بقدرتها، ومالت - قصد أو بدون قصد - إلى الافتخار الذي ينطبع بالتّضخم والاستعلاء، وسمح لعاطف الفراية القول (يا حسرة الكون ما ظل شعراً، يضيء الوجود لأنّي أنا خاتم الشعراء) ■ وراهنّا في الفصل الثالث وعنوانه (فاعليّة صورة المرأة وتأثيراتها الجماليّة في مدونة شعراء الكرك) على تأمين نصوص شعريّة لشعراء الكرك تواجدت فيها المفردة الشعريّة بشكل فاعل من أجل إيضاح صورة المرأة المتعددة، ولكن سبق هذا الفصل مهاد نظري يوطئ لـ (صورة المرأة في الشعر العربي) من أجل معرفة ما تبوّأته المرأة في نصوص شعراء الكرك، ولما تعددت الصّورة التي تجلت فيها المرأة جاء المحور الأول المعنون بـ (صورة المرأة والمفردة الشعريّة عند شعراء الكرك) يبرز هذه الصّور في محفلها النّصي، كما اتخذت قصيدته رمزيّة عاليّة في التّعبير عن الأنوثة، ومما يلاحظ على شعراء الكرك أنّهم تخلّوا عن أشكالٍ معيّنة من التّناول الشعري للمرأة مثل الصّورة الانهزاميّة للمرأة، وإبراز جسدها وتعريها.

واندغمت المرأة مع المفردة الشعريّة (القصيدة وأدواتها) حد الذوب في تشكيل النّصّ الشعري وبرزت صورة المرأة والمفردة الشعريّة في المجالات التّاليّة: المرأة المحصنة والأصيلة والمؤابيّة، والمرأة المحبوبة السّمراء، وصورة المرأة المحبوبة الحلم، وصورة المرأة الأمّ، والزّوجة، وصورة المرأة المعشوقة المثال، وصورة المرأة الوحيدة، وصورة المرأة القصيدة، وصورة المرأة المحبوبة الجميلة والملهمة. أظهر شعراء الكرك من خلال هذه الصّور براعة فنيّة في تشكيل معارّيّة الصّورة ووهبها الحياة عن طريق اللغة الاستعاريّة والتّشخيص.

■ وأبرزنا في المحور الثّاني المعنون بـ (صورة الوطن والمرأة والمفردة الشعريّة) صورة المرأة

مندجة مع القصيدة والوطن، فشكلت ثالوثاً خصباً، وهذا الثالوث لا يجيده إلا شاعر متمكن، لأنّ الشاعر المتمكن يُحمّل دالة الأنثى من فيوض أفكاره، فتتجسد المرأة كوطن، فتتعدد مخرجات الدلالة للقصيدة، وترمي بدلالاتها إلى ثالوث المرأة والقصيدة والوطن، فالقصيدة مكان استوعب المرأة والوطن عندما شغلا حيزاً في فضائها، والمرأة هي مكان الخصوبة والعطاء والأمن، والوطن يشمل المرأة والقصيدة والذكورة وغيرها، وبالتالي نحظى بأيقونة خصبة ثريّة ومتدفقة في الدلالة، ولعلّ الشاعر الكركي خالد المحادين من أكثر الشعراء الذين خاضوا في هذا الثالوث الصّعب مبرزاً قدرته الشعريّة وصوره البلاغيّة.

وبعد، فقد أدى توغلنا في مطاوي النصوص لشعراء الكرك الإفضاء إلى الإشارات التّاليّة:

أولاً: رفض شعراء الكرك وهم يبعثون نصّهم من جديد كل أشكال الانهزاميّة، وتجاسروا على رفض الانهزاميّة اللغويّة، عندما أبدلوا كلمات النزول والهبوط بالصّعود، وتجلى ذلك في عناوين منتجاته الشعريّة، فوجد عبد الجليل المطارنة يسم ديوانه (الصّعود إلى البحر الميت) وحكمت التّوايسة (الصّعود إلى مؤتة) كما وجدنا لغة الصّعود في النّصوص الشعريّة فيما تقدم من الكتاب، وهذه إطلالة تشف عن رغبة تقترن بالارتقاء والسّموتضارع القداسة، ولا يخلو الصّعود من معاناة وألم يناظر الموت، ولكن الكركي اعتاد صعود الجبال؛ ليؤطر مكانه بسياج العزة والكرامة.

ثانياً: برزت سمة أسلوبية عند شعراء الكرك، وهي استعمال لغة الحوار (الأسئلة الشعريّة) لذات أخرى صنعها الشّاعر في النّصّ، وغالباً ما تكون هذه الذات أنثى، إما المحبوبة أو القصيدة، ويستعمل الشّاعر الضّغط الاستفهامي الذي يعد من مفاتيح الإثراء الدلالي، وهي صيغة يتوجه بها الشّاعر إلى قارئه في البحث عن المدلولات الماورائيّة القابعة خلف مجازيّة الاستفهام، ويكشف الشّاعر رغبته في معرفة الحلول الغائبة عما يريد أن يكتبه، وفي بعض الأحيان لم يكن الهدف من وراءه الجواب، بل جاء ليكشف عن الحيرة

العميقة التي اكتنفت صاحب النّصّ.

ثالثاً: ضمّن شعراء الكرك نصّهم الشعري الأغنيّة الشعبيّة، ولعل من برز في هذا الجانب: خالد الكركي وخالد المحادين، ومخلص العمارين، وكانت هذه الأغنيّة من التّراث الشعبيّ الأردني، جاءت لتكمل الدّلالة في النّصّ الشعريّ الفصيح وعلى سبيل التّمثيل لا الحصر يقول خالد المحادين:

وَمَا غَنَّتْ بِعُرسِ الدَّارِ إِلَّا بُومَةُ الدَّارِ
« يَا دَارَ مَنْ هَدَمَكَ... يَا دَارَ خِلَانِي... لَا أَيْدٍ تَمَحِي الْأَسَى...
وَلَا وَلَفٍ يَلْقَانِي »
إِذَنْ غَنُّوا عَلَى الْأَشْلَاءِ... إِذَنْ غَنُّوا عَلَى الْأَشْلَاءِ... لَكِنْ مَنْ
يُعْنِيكُمْ.. إِذَا عُدْتُمْ إِلَى الدَّارِ

كما ظهرت بعض الأمثال المستعملة في البيئة الأردنية وتخصهم ومنها (قطوف حامضة) وهي تستعمل للعلو ولأنها حامضة لا تقطف حتى يحين استوائها، وهذا المثل يضرب للمدح والذّم، ونجد جزء المصاروة يوظفه في رثائه لهزاع المجالي فيجعل منه قطفاً حامضاً اصطادوه بالغدر⁽¹⁾:

سُلِّتْ أَيْادِي الغَدْرِ حِينَ تَوَجَّهَتْ تَبَغِي قُطُوفاً حَامِضَاتٍ فِي الذُّرَى

رابعاً: ظهرت عند شعراء الكرك المسيحيين ألفاظ مسيحيّة ضمّنها شعراهم، مثل كلمة دير وتعميد، ومصلوب، وغيرها، وهذه تأتي ضمن ثقافة الشّاعر الدينيّة ومن الأمثلة على ذلك لفظة (دير) عند مخلص العمارين عندما شبه أمّه بالدير:

أُمِّي يَا دَيْرًا لِلْحُبِّ تَسَامَتْ فِيهِ صَلَوَاتِي

كما ظهرت عند شعراء الكرك بعض الألفاظ المستعملة في لغة التّواصل اليومي، وهذا

(1) المصاروة (جزء)، ديوان مخطوط.

الاستعمال يُولد في المتلقي إحساساً بأن الشاعر ينطق بلغة بسيطة مألوفة متداولة بين الناس، ومن الأمثلة على ذلك استعمال لفظة (الترمس) عند جزاء المصاروة:

لِمَاذَا يُنَكِّرُ قَيْسٌ لَيْلَاهُ؟... وَيَبِيعُ قَصَائِدَهُ... فِي سُوقِ التَّرْمِسِ
وَالْحَلْوَى
أَوْرَاقًا تَحْمَلُ حَلْوَاهُ... وَيُصَلِّي لِلْكَعْبَةِ... حَتَّى لَوْ كَانَتْ خَلْفَهُ
لَيْلَاهُ

خامساً: تبين لنا أن مجمل التجربة الشعريّة عند شعراء الكرك ذات طابع وطني قومي وعروبي، وهذا جزء من ثقافة الكرك المكان والإنسان، فنجد الطابع الوطني والعروبي والقومي مهيمناً على التجربة الشعريّة ومتجذراً فيها.

سادساً: تفاوت قدرة الشعراء على توظيف الأسطورة والقناع الرمزي توظيفاً فنياً كل حسب قدرته، وتمكنه الشعري، وثقافته، فبرز التوظيف ناضجاً عند بعضهم، ومتكلفاً عند البعض الآخر.

وأخيراً: لعل من المفيد بعد أن امتلأت سلتنا، وما زال القطاف كثيراً وغنياً، ولكننا نطمئن أن كثيراً مما لم نقله هنا توزع في ثنايا الكتاب، وعلينا أن نشير إلى أن مدونة شعراء الكرك خصبة بالموضوعات التي تحتاج إلى أدوات نقدية تسلط عليها الضوء، ليكون هناك رف نقدي يتناول نشاط الحركة الشعريّة في الكرك.

ولعلي أكون ناصحة لمن يروم البحث في مدونة شعراء الكرك أنه يستطيع أن يتناول كل موضوع طرحته الدراسة ليُصيرَه بحثاً فالنصوص تفتح مجاريها لكثير من القراءات.

والله من وراء القصد

المصادر والمراجع

- أبركرمبي (لاسل)، قواعد النّقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، مطبعة لجنة التّأليف، القاهرة، ط3، 1954م.
- إبراهيم (زكريا)، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، 1998م.
- إبراهيم (عبد العزيز)، استرداد المعنى (دراسة في أدب الحداثة)، دار الشّؤون الثّقافيّة بغداد، 2006م.
- أبو بشير (بسام علي)، جماليات المكان في رواية باب السّاحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلاميّة، م15، ع2، 2007م.
- أبو زيد (أحمد)، الاغتراب، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 10، 1979م.
- أبو ديب (كمال)،
- ❖ جدليّة الخفاء والتّجلي، دار العلم للملايين، ط4، 1995م.
- ❖ في الشّعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987م.
- أبو العدوس (يوسف)، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلّيّة للنشر، عمان، ط1، 1997م.
- أبو الغزلان (هيثم)، الوطن والشّهادة عند الشّعراء الفلسطينيين، تاريخ النشر: 2016م، diwanalarab.com تاريخ الاسترجاع: 2021/2/8م.
- أحمد (كريم)، الشّعور الرومانسي، تاريخ النشر: 13 مايو 2018م، /mawdoo3.com، تاريخ الاسترجاع: 2020/5/5م.
- أحمد (محمد فتوح)، الرّمز والرّمزيّة في الشّعور العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.
- إدريس (عبد النّور)، رحلة المؤنث في وجدان الشّعور العربي، تاريخ النشر: 2006/2/3م، //meo.news، تاريخ الاسترجاع: 2020/10/2م.
- أدهم (عليّ)، على هامش الأدب والنّقد، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- أدونيس (عليّ أحمد سعيد)،
- ❖ الثّابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.

- ❖ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.
- ❖ مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997م.
- أسعد (سامي)، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد 4، 1985م.
- الأسعد (محمد)، بحث عن الحدائث، نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م.
- إسكارييت (روبير)، سوسولوجيا الأدب، ترجمة: آمال عرموني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1978م.
- إسماعيل (عز الدين)،
- ❖ الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7، 1978م.
- ❖ الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م.
- ❖ التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، 1988م.
- إلبوت (توماس)، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1931م.
- إمبرت (إنريك أندرسون)، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأدارب، القاهرة، ط1، 1991م.
- الأندلسي (ابن عبد ربه)، العقد الفريد، تحقيق: محمد العريان، المكتبة التجارية، القاهرة، ط2، 1953م.
- أوتو (جسبرسن)، اللغة بين الفرد والمجتمع، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت.
- إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000م.
- بارت (رولان)،
- ❖ درجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.
- ❖ درس السيمولوجيا، ترجمة: عبد العال عبد السلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م.
- باشلار (غاستون)،
- ❖ جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بغداد، 1980م.

❖ فلسفة الرّفص مبحث في العقل العلمي الجديد، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط1، دار الحدائثة، بيروت، 1985م.

- الباقلاّني (محمد بن الطّيب)، إعجاز القرآن، تحقيق: السيّد صقر، دار المعارف بمصر، 1963م.
- البتيري (عليّ)، شعراء اللامعنى تاريخ النشر: 9/ 1/ 2015م، aljazeera.net/news، تاريخ الاسترجاع: 8/ 3/ 2020م.
- بتيس (محمد)، الشّعْر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 1996م.
- البخاري (محمد)، الجامع المسند، صحيح البخاري، تحقيق: محمد النّاصر، دار طوق النّجاة، دمشق، ط1، 1422هـ.
- بدوي (أحمد)، أسس التّقْد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة، ط6، 2004م.
- بدوي (عبد)، دراسات في النّصّ الشّعري: العصر الحديث، دار قباء للطباعة، 1998م.
- برتليمي (جان)، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- بسام (عليّ)، جماليات المكان في رواية باب السّاحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلاميّة، غزة، م15، ع2.
- البستاني (صبحي)، الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1976م.
- البطل (عليّ)، الصّورة في الشّعْر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ، دار الأندلس، بيروت، 1981م.
- ابن بطوطة (محمد)، تحفة النّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق عبد الهادي التّازي، الرّباط، 1997م.
- البغوي (الحسين)، معالم التّنزيل في تفسير القرآن، تحقيق: عبد الرّزاق المهدي، دار إحياء التّراث، بيروت، ط1، 1999م.
- بقشي (عبد القادر)، التّناسخ في الخطاب النّقدي البلاغي - دراسة نظريّة وتطبيقيّة، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، 2007م.
- بكار (يوسف حسين)، بناء القصيدة في النّقْد العربي القديم، في ضوء النّقْد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان.
- بكاي (محمد)، أرخبيلات ما بعد الحدائثة، رهانات الذات الإنسانيّة، مكتبة مؤمن قريش، لبنان، ط1،

- 2017م.
- بلاوي (رسول)، ظاهرة التكرار ودلالاتها الفنية، ع 5175، 5/ 11/ 2020م، [/almothaqaf.com](http://almothaqaf.com)، تاريخ الاسترجاع: 5/ 11/ 2020م.
 - بلخير (عمر)، إجراءات التحليل التداولي للخطاب في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.
 - البلداوي (عدنان)، دور المهمة في حركة الإبداع الشعري، ع 5183، 13/ 2020م، [/almothaqaf.com](http://almothaqaf.com). تاريخ الاسترجاع: 13/ 11/ 2020م.
 - بلعابد (عبد الحق)، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية، الجزائر، ط1، 2008م.
 - البليهد (حمد)، جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح للنشر، السعودية، ط1، 2008م.
 - بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبداعاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م.
 - بهاروند (ولي) وآخرون، دراسة مظاهر الوطنية في أشعار رفاة الطهطاوي، إيران، جامعة شهيد بهمان، أهواز، د.ت.
 - بوزيان (أحمد)، المصطلح الصوفي من شعرية التآلف إلى شعرية التضاد، مجلة فكر وإبداع، د.ت.
 - بوعمار (بوعيشة)، قصيدة الحدائث من الغنائية إلى الدرامية: نحو قصيدة متكاملة، رؤى فكرية، مجلة المنهل، 2017م.
 - بوقلقول (سلمى)، صورة المرأة في شعر الأعشى، دراسة جمالية، أطروحة ماجستير، جامعة العربي، الجزائر، 2015م.
 - بوركهات، رحلات بوركهات في سوريا الجنوبية، ترجمة أنور عرفات، عمان، 1969م.
 - بيضون (خليل)، بنية الصورة في الشعر العربي الحديث، مجلة أوراق، ع1، بيروت، لبنان، 2019م.
 - التّوحيدي (علي بن محمد)،
 - ❖ الإمتاع والمؤانسة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1424هـ.
 - ❖ البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط1، 1988م.
 - تودوروف (تزفيتان)، مفهوم الأدب، تحقيق: منذر عياشي، النادي الثقافي الأدبي، المغرب، 1990م.

- التّونجي (محمد)، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1999م.
- الثّامري (ضياء)، قصيدة القناع في الشّعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، 1991م.
- الثّعالبي (عبد الرّحمن)، التّمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح الحلّو، وآخر، القاهرة، 1961م.
- ثويني، علي: المكان والعمارة، دار الجزيرة للنشر، القاهرة، 2016م.
- الجاحظ (عمرو بن بحر)،
- ❖ البيان والتبيين، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998م.
- ❖ الحنين إلى الأوطان، دار الرّائد العربي، ط2، 1982م.
- ❖ الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ط3، 1969م.
- ❖ رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990م
- ❖ المحاسن والأضداد، مطبعة السّعادة، القاهرة، 1906م.
- جاسم (علي متعب)، وآخر، فاعليّة المكان في الصّورة الشّعريّة، سيفيات المتنبي أنموذجا، مجلة ديالي، العدد40، 2009م.
- الجبار (مدحت سعيد)، الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم، ليبيا، الدّار العربيّة للكتاب، 1984م.
- جبرا (إبراهيم جبرا)، الرّحلة الثّامنة، المكتبة العصريّة، بيروت، 1967م.
- جبريل (محمد)، مصدر المكان دراسة في القصة والرّواية، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة، مصر، ط2، 2000م.
- جبري (شفيق)، أنا والشّعر، منشورات معهد الدّراسات العربيّة العاليتة، القاهرة، 1959م.
- الجبوري (حمد)، التّوظيف الفنّي للون في الشّعر العربي، السّري الرّفاء نموذجا، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
- الجبوري (مجيي)، الحنين والغربة في الشّعر العربي، الحنين إلى الأوطان، عمان، دار مجدلاوي، ط1، 2008م.
- جرادات (رائد)، بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعري الحديث (الحر، مجلة جامعة دمشق، ع «1+2»، م29، 2013م.
- جماعة من الباحثين، المناهج المعاصرة في الدّراسات الأدبيّة، منشورات كليّة الآداب والعلوم، فاس، المغرب، ط1، 1999م.
- جمال الدّين (حافظ محمد)، شعريّة المكان والزّمان، مجلة علامات في التّقذ، النّادي الأدبي بجدة، م52، ع13،

2004م.

- الجمحي (محمد ابن سلام)، طبقات فحول الشعراء، شرحه: محمود شاكر، (د.ت).
- جميعان (محمد سلام)، غيم وتراب، مكاشفات في الشعر الأردني الحديث، دار ورد الأردنية، ط1، 2008م.
- الجنداري (إبراهيم)، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار تموز، بيروت، ط1، 2013م.
- الجهاد (هلال)، جماليات الشعر العربي، مركز دراسات، بيروت، ط1، 2007م.
- جهاد (فاضل)، نساء نزار قباني، تاريخ النشر 26/12/2014م، alriyadh.com، تاريخ الاسترجاع: 12/11/2020م.
- جيرو (بيير)، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياش، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م.
- الحاج (أنسي)، حب الشعراء، تاريخ النشر: 5/12، 2009م، akhbar.com/Archive_al، تاريخ الاسترجاع: 4/11/2020م.
- الحبابي (محمد عزيز)، من الكائن إلى الشخصية، دراسات في الشخصية الواقعية، دار المعارف، القاهرة، 1993م.
- ابن حبان (محمد بن أحمد)، صحيح ابن حبان، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، 1952م.
- حجازي (أحمد)، كائنات مملكة الليل، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1987م.
- الحداد (عباس)، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط2، 2009م.
- الحزامي (عبد الله)، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر، 2002م.
- الحربي (محمد)، البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، منشورات جامعة ناصر الخامس، ط1، 1997م.
- حرفي (محمد)، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، 2006م.
- الحروب (خالد)، حكمت التوايسة شاعراً، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2016م.
- الحساني (سلمان)، الشعراء النقاد، تاريخ النشر: 13، 2018م، alquds.co.uk / تاريخ الاسترجاع: 27/10/2020م.
- الحسين (زهدي)، التواصل نحو مقارنة تكاملية للشعبي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2011م.
- حسين (طه)، مع المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013م.

- الحلواني (عامر)،
- ❖ جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، قراءة أسلوبية، مطبعة التّسفير، صفاقس، تونس، ط1، 2004م.
- ❖ على عتباتها تبنى النّصوص، دار نهى للطباعة والنّشر، صفاقس، تونس، ط1، 2012م.
- ❖ المنوال المنهاجي والرّهان العرفاني، مطبعة التّسفير الفني، صفاقس، تونس، ط1، 2009م.
- الحلوي (محمد)، رسائل الشّابي، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1966م.
- حمدان (جمال)، جغرافيّة المدن، عالم الكتب، القاهرة، ط2، د.ت.
- الحمداني (سالم)، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث، مطبعة التّعليم العالي، الموصل، 1989م.
- حمود (محمد)، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشّركة العالميّة للكتاب، ط2، 1994م.
- الحموي (ابن حجة)، خزانة الأدب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987م.
- الحموي (ياقوت)، معجم البلدان، تحقيق: فريد الجندي، دار الكتب العلميّة للنشر، 1990م.
- حميدة (عبد الرّزاق)، شياطين الشّعراء، دراسة تاريخيّة نقدية مقارنة، تستعين بعلم النّفس، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر.
- الحميري (عبد الواسع)، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات، بيروت، لبنان ط1، 1999م.
- الحناشي (يوسف)، الرّفص ومعانيه في شعر المتنبي، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1984م.
- الحنفي (عبد المنعم)، موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسي، ج2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1978م.
- الحنفي (جلال)، العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط3، 1991م.
- حنفي (محمّد)، الصّورة البيانيّة، دار النّهضة، مصر، القاهرة، 1965م.
- حنون (عبد المجيد)، صورة الفرنسي في الرّواية المغربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ت.
- حوّر (محمد)، الهويّة العربيّة في الشّعر المعاصر، من وهم الحقيقة... إلى حقيقة الوهم، وزارة الثّقافة، عمان، ط1، 2015م.
- الحوفي (أحمد)،
- ❖ المرأة في الشّعر الجاهلي، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1963م.

- ❖ الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).
- الحيدر (حيدر)، الشعراء والمغنون في أسرار الأجنان والعيون، الحوار المتمدن، العدد 5767، 24 / 1 / 2018م، ahewar.org/debat/show.art.asp0 تاريخ الاسترجاع: 11 / 7 / 2020م.
 - حيدوش (أحمد)، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
 - الحلال (يوسف)، الحدائث في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978م.
 - خرفي (محمد)، جماليات المكان في الشعر الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006م.
 - خريس (حسين)، الأعمال الشعرية الكاملة، مطبعة السفير، عمان الأردن، ج 1+2، 2007م.
 - الخضرم (محمد)، الشهيد في قصائد الشعراء، ملحمة ترتقي بقصائدهم إلى الخلود، تاريخ الاسترجاع: 14 / 6 / 2020م.
 - الخطيب (أحمد)، (المرأة في النص الشعري): تاريخ النشر: 6 / 3 / 2019م، alrai.com/article تاريخ الاسترجاع: 30 / 1 / 2020م.
 - خفاجة (محمد)، النقد الأدبي عند اليونان (من هوميروس إلى أفلاطون)، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م.
 - الخفاجي (قيس)، الشعر البطائقي، مقدمة ديوان قيس الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بغداد، ط1، 2019م.
 - خلف الله (محمد)، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، القاهرة، 1947م.
 - ابن خلكان (شمس الدين)، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م.
 - الدبسي (محمد)، المكان في الرواية السعودية.. رؤى ونماذج، نادي القصيم الأدبي، ط1، 2003م.
 - دحماني (حمة)، ظاهرة الغربية في شعر مفدي زكريا، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، الجزائر، 2006م.
 - الدروبي (سامي)، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م.
 - درويش (أسيمة)، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، بيروت: دار الآداب، ط1، 1992م.
 - الدسوقي (محمد)، البنية التكوينية للصورة الفنية، دار العلم والايان، مصر، 2009م.
 - الدسوقي (محمد)، مختارات أردنية من الشعر النبطي ورواده، أمانة عمان الكبرى، إصدارات وزارة الثقافة، ط1، 2010م.
 - دغليلب (طامي)، مفهوم الوطن في الأدب العربي، تاريخ النشر: 27، 2017م، jazirah.com_al، تاريخ

الاسترجاع: 14/11/2020م.

- دي سوسير (فردينان)، علم اللغة العام، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، دار الكتب للطباعة، الموصل، 1988م.
- دي لويس (سيسل)، الصّورة الشعريّة، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسّسة الخليج، 1984م.
- الرّباعي (عبد القادر)، الصّورة الفنيّة في النّقد الشعري دراسة في النّظريّة والتّطبيق. الرّياض، دار العلوم، ط1، 1984م.
- الرّبيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربيّة الحديثة، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م
- الرّبيعي (محمود)، في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط4، 1977م.
- الرّشيدى (بدر نايف)،: صورة المكان الفنيّة في شعر أحمد السّقاف، رسالة ماجستير، جامعة الشّرق الأوسط، 2011م.
- رضوان (عبد الله)، البنى الشعريّة، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، أمانة عمان الكبرى، 2003م.
- رماني (إبراهيم) المدينة في الشعر العربي «الجزائر نموذجاً 1925 - 1962م»، الهيئة العامة، مصر، ط1، 1997م
- الرّملي (محسن)، (الشعر بالسّنة الشعراء)، تاريخ النشر: 13، 2015م، anwaralkhatib.com / تاريخ الاسترجاع: 26/1/2020م.
- الرّواشدة (محمد)، ماذا وراء التّلال؟ (البرارشة: المكان والزّمان)، مطبعة السّفير، عمان، 2013م.
- روجر (فرانكلين)، الشعر والرّسم، ترجمة: مظفر مي، دار المأمون، بغداد، العراق، 1990م.
- أريكور (بول)، نظريّة التّأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
- الرّبيدي (عبد السلام)، في القصيدة العربيّة الحديثة، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
- زراقت (عبد المجيد)،
- ❖ الحدائث في النّقد الأدبي المعاصر، بيروت، دار الحرف العربي، 1991م
- ❖ في مفهوم الشعر ونقده، منشورات دار الحق، بيروت، ط1، 1998م.
- زكي (أحمد)، دراسات في النّقد الأدبي، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1980م.
- الزواهره (ظاهر)، اللون ودلالاته في الشعر العربي، الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد، عمان، 2008م.
- زايد (عليّ عشري)،
- ❖ استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997م.

- ❖ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م.
- زيدان (عبد القادر)، التمرّد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، د.ت.
 - الزيّدي (توفيق)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، 2002م.
 - زيعور (علي)، تأويل لغة الجسد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 54-55، 1988م.
 - الزيّودي (محمود)، قراءة في الفنون الشعبيّة المرويّة، دار يافا العلميّة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
 - سابا (عيسى)، المرأة في وحي الشعراء، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، د.ت.
 - السّاحلي (منى)، التّضاد في النّقد الأدبي: منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1996م.
 - سالم (عطاف)، أبعاد الصورة الشعريّة، تاريخ النشر: 26/4/2009م، a/qaseda.net. تاريخ الاسترجاع، 2/2/2020م.
 - السّامرائي (إبراهيم)، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 1404هـ.
 - سبندر (ستيفن)، نظم الشعر، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، مجلة المعرفة السّوريّة، العدد 231، أيار 1981م.
 - ستيس (ولتر)، تاريخ الفلسفة اليونانيّة، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، المؤسسة الجامعيّة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.
 - استيتية (سمير)، اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 1425هـ.
 - ستيتكفيتش (سوزان)، القصيدة العربيّة وطقوس العبور، دار الفكر، دمشق، ج1، المجلد 1985، 60م
 - ستورد (مارك)، أسس النّقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1966م.
 - سرحان (هيثم)، الخطاب الحجاجي في شعر بشار بن برد، مجلة جامعة أم القرى، ع11، محرم 3415 هـ، نوفمبر 2013م.
 - سعادة (علي)، بلاغة التّضاد في ديوان (أطفيّني بنارك) تاريخ النشر: 21/12/2016م، alnoor.se / article. تاريخ الاسترجاع: 30/10/2020م.
 - سعدي (علياء)، الصّورة الشعريّة في شعر الرّواد دراسة في تشاكلات الصّورة، دار الشّؤون الثقافيّة، بغداد، ط1، 2011م.
 - السّعودي (محمد)، الصّعود إلى مؤتة لحكمت التّوايسة، مجلة الكرك، الكرك مدينة الثقافة، ع9+10، ج2،

2009م.

- سعيد (خالدة)، حركة الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط 3، 1986م.
- سلوم (تامر)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1983م.
- سليم (رهويي)، صورة المرأة في ديوان الشاعر لمحمد جربوعه، أطروحة ماجستير، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2015م.
- السمرة (محمود)،
- ❖ القاضي الجرجاني الأديب الناقد، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط 2، 1979م.
- ❖ مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
- السمطي (عبد الله)،
- ❖ الذات الشاعرة في قصيدة النشر، تاريخ النشر: 17، 2009م، /9 /Culture /Web /elaph.com تاريخ الاسترجاع: 21 /3 /2020م.
- ❖ أطراف الشعرية، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 1997م.
- السميرات (سباح)،
- ❖ المفارقة في الجهود النقدية الحديثة، دراسة تحليلية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2018م.
- ❖ التشكلات الرمزية للفضاء المائي (ماء مدين) في السياق القرآني «قصة سيدنا موسى عليه السلام أنموذجاً»، قيد الطبع.
- ❖ جدلية الرّفْض وتجليات الأمل والانبعاث، في «مرثية طليطلة»، مقبول للنشر في مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، المرق، الأردن، بتاريخ 23 /9 /2009م.
- سوريو (إتيان)، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، لبنان، ط 2، 1982م.
- سويّف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، مصر، 1951م.
- سيدي (محمد)، جماليات الاستعارة في ضوء النقد الحديث، مجلة الآداب، العدد 14، نوفمبر 2008م.
- السّيف (عمر)، الرّجل في شعر المرأة، دراسة تحليلية للشعر النّسوي القديم، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م.
- الشّابّي (لطفي)، مسألة الرّفْض في الثقافة العربية. تاريخ النشر: 14 /2 /2012. alchourouk.com، تاريخ الاسترجاع: 25 /12 /2020م.
- شادو (محمد)، دالة الموت في الشعر العربي المعاصر، أطروحة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2013م.

- شرتح (عصام)، استدعاء شخصية المعري في الشعر العربي الحديث والمعاصر، التراث العربي، العدد 108، 2007م.
- شريم (جوزيف)، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية بيروت، ط1، 1984م.
- شعيب (محمد)، المتنبى بين ناقديه في القديم والحديث، دار البلاغة للطباعة، 1962م.
- الشلبي (عبيد)، دراسات في الأدب والفن، مركز حرمون للدراسات المعاصرة، الدوحة، قطر، 2018م.
- شلي (برسي)، دفاع عن الشعر، تحرير إدموند جونز، مطبعة جامعة أكسفورد، 1934م.
- شواهنة (إبراهيم)، مصادر الإلهام الشعري، تاريخ النشر: 27/1/2016م، /pulpit.alwatanvoice.com تاريخ الاسترجاع: 4/3/2020م.
- شوش (محمد)، جيمي (أحمد)، المرأة في شعر نزار قباني، مجلة Journal of Bitlis Eren University ع7، 2018م.
- شيرازاد علي (خليل)، مخاض الشعر، قراءة موضوعية في تخلق التجارب الإبداعية، مجلة الآداب، ع116، 2016م.
- صابر (محمد)،
- ❖ اللغة الناقدة مداخل إجرائية في نقد النقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، ط1، 2011م.
- ❖ المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م
- ❖ رؤيا الحدائث الشعرية (نحو قصيدة عربية جديدة)، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2005م.
- ❖ العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2010م.
- الصادق (عفيفي)، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، المغرب، 1972م.
- الصحنواوي (هدى)، فضاءات اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجاً، دار الحصاد، سورية، دمشق، ط1، 2003م.
- الاصطخري (إبراهيم)، المسالك والممالك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت).
- الصفار (ابتسام)، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م.
- الصفار (ابتسام)، حلاوي (ناصر)، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، وزارة التعليم العالي جامعة بغداد، ط2، 1999م.
- صكبان (صالح)، أسلوب الاستفهام في شعر الأعشى دراسة بلاغية، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد

- صليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.
- صمود (حمادي)، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره حتى القرن السادس، كلية الآداب منوتية، تونس، ط2، 1994م.
- الضّبع (مصطفى)، استراتيجية المكان، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 2018.
- الضّمور (عماد)،
- ❖ ظاهرة الرّثاء في القصيدة الأردنيّة، دار الكتاب الثّقافي، إربد، الأردن، 2005م.
- ❖ آفاق نقدية، دراسة لحراكية الخطاب الشعريّة في الأردن، دار يافا العلميّة، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
- ❖ مرايا النّصّ: دراسة نقدية في دواوين شعراء الكرك، (التّزعة الدّراميّة في ديوان «حنجرة غير مستعارة» للشاعر عاطف الفراية)، دراسات، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
- ❖ عمان في شعر عبد الله رضوان، دار ورد الأردنيّة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
- ❖ الإبداع المكاني في الشعر الأردني، دراسة في نماذج مختارة، مطبعة السّفير، أمانة عمان، 2011م.
- ❖ الحركة الشعريّة في الأردن (1921م-1946م)، مجلة أفكار، العدد307، 2014م.
- ❖ وهج الرّؤيا في شعر خالد الكركي قصيدة «رجع الصّهيل» نموذجاً، تاريخ النشر: 28/8/2015م، على صحيفة الرّأي: // article /alrai.com تاريخ الاسترجاع: 4/11/2020م.
- طالب (أحمد)، السّرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد403، 2004م.
- طاليس (أرسطو)، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، 1973م.
- الطّايبي (أحمد)، نصّ القراءة لدى علماء الغرب الإسلامي، نموذج الأعلام الشّتمري، دار طوب، المغرب، ط1، 2009م.
- ابن طباطبا (محمد)، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد السّتار، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
- الطّرابلسي (محمد)، الغموض في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، المجلد4، العدد4، ج2، 1984م.
- طنوس (وهيب)، الوطن في الشعر العربي من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثّاني عشر الميلادي، ط1، 1975 - 1976م.
- العالم (محمود)، مفاهيم وقضايا إشكاليّة، دار الثّقافة الجديدة، القاهرة، مصر، 1989م.

- العاني (لؤي)، المعذب في الشعر العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2005م.
- ❖ عباس (إحسان)، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959م.
- عباس (حنان)، القناع في قصيدة هواجس عيسى بن أرزق في الطريق إلى الأشغال الشاقة، مجلة الخليج العربي، م35، ع(3-4)، 2007م.
- العبابنة (يحيى)، نصب ميثع، اللغة والتاريخ وحدود الامتداد، مجلة الكرك، العدد الأول، نيسان، 2009م.
- عبد الحميد (شاكر)، الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، مجلة فصول، مجلد 13، ع4، 1995م.
- عبد الرحمن (كمال)، هندسة الصورة الشعرية في (أغنية ضد الحرب)، مجلة أفكار، الأردن، ع307، 2014م.
- عبد الرحيم (رائد)، ظاهرة التّكسب بالشعر وتجلياتها في النقد العربي القديم، مجلة جامعة الأزهر بغزة، م12، ع1، 2010م.
- عبد السلام (صفاء)، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة، الاسكندرية، مصر، 2001م.
- عبد الصبور (صلاح)،
- ❖ حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969م.
- ❖ قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت، ط3، 1982م.
- عبد الفتاح أبو زائدة)، الأدب والموقف النقدي (محاور بحثية في نظرية الأدب)، منشورات إلقاء، مالطا، 2002م.
- عبد المطلب (محمد)،
- ❖ بناء الأسلوب في شعر الحدائفة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.
- ❖ كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.
- عبد الهادي (محمد)، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية. 2009م.
- عبيدي (مهدي)، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م
- العتيبي (رحمة)، الذات بين التّفني والتأكيد، تاريخ النشر: 2014/5/15، almarefh.net تاريخ الاسترجاع: 2020/10/30م.
- العجلي (كمال)، البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012م.
- العدوان (مفلح)، قرية العراق، مذبحه السّراي، شهداء بلا مقابر، مجلة الكرك، العدد الأول، نيسان،

- 2009م.
- عزوزي (البشير)، حجاجة الاستعارة الشعر العربي، ديوان المنبني أنموذجاً، أطروحة ماجستير، الجزائر، 2014م
 - عساف (ساسين)، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، ط1، 1985م.
 - العساسفة (المنبني)، خالد الكركي ناقداً، العدد 3، حزيران 2009م.
 - العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي وآخر، دار إحياء الكتب، ط1، 1952م
 - عشا (علي)، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور، مجلة جامعة دمشق، م25، ع 2+1، 2009م.
 - العشي (عبد الله)، أسئلة الشعرية، بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
 - عصفور (جابر)،
 - ❖ الصورة الفنية في التراث التقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1993م
 - ❖ فنون الآخر وأدابه، مجلة العربي العدد 473، أبريل، 1998م.
 - العظم (صادق)، في الحب والحب العذري، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968م.
 - عطوى (خليل)، صورة المرأة في شعر الغزل الأموي، دار العلم للملايين، ط1، 1986م.
 - العقاد (عباس)، شعر الغزل، دار المعارف، مصر، ط1، 1980م.
 - عقل (أحمد)، قراءة حول التجربة الشعرية في النقد العربي الحديث، مجلة DOU'ARA TIRMALARI، العدد2، 2019م،
 - العلاق (علي)،
 - ❖ في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
 - ❖ الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، 2001م.
 - ❖ قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002م.
 - ❖ ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
 - ❖ من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار فضاءات للنشر والتوزيع، دار فضاءات، عمان، 2010م.

- علام (عمر)، الأنا والآخر، الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية، دار العلوم، ط1، 2005م.
- علوي (حافظ)، الحجاج مفهومة ومجالاته، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1431هـ.
- العلوي (يحيى)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغية وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: مؤلفين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).
- علي (إبراهيم)، الجمالية الوطنية والهوية الأدبية، مجلة إضافات، ع 25، 2014م.
- عمر (أحمد)، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 1982م.
- العناني (زيد)، حوار مع الشاعر حبيب الزبودي، جريدة الغد، الملحق الثاني، عمان، 12 أيلول، 2005م.
- عوضة (رضا)، المرأة في شعر «عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني» بيروت، لبنان، ط1، 1999م
- العوفي (نجيب)، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي، المغرب، 1987 م
- العياصي (أحمد)، تجليات المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة فنية، مجلة العلوم، ع 347، 2014م.
- عيد (يوسف)، المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري والقسم التطبيقي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994م.
- عيسى (عبد الله)،
- ❖ محمود درويش: شعرية القصيدة المتجددة، تاريخ النشر: 6/5/2014م pulpit.alwatanvoice.com
- تاريخ الاسترجاع: 10/5/2020م.
- ❖ (محمود درويش: شعرية الخلق الجمالي، مقدمة لقراءة تحولات قصيدته الجديدة رؤياً وجمالياً)، الحوار المتمدن، ع 4714، 8/2/2015م، ahewar.org/debat/0، تاريخ الاسترجاع: 2/3/2020م.
- عيسوي (عبد الرحمن)، دراسات سيكولوجية، دار المعارف، مصر، 1981م.
- الغرني (حسن)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.
- الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.
- غوانمة (يوسف)، إمارة الكرك الأيوبية، بحث في العلاقات بين صلاح الدين وأرناط، مطبعة السفير، عمان، 2011م.
- فارس (لزهر)، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، أطروحة ماجستير، جامعة منتوري،

الجزائر، 2004م/2005م.

- فرج (نبيل)، مملكة الشعراء، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.
- فرحان (فهد)، الشعر الحديث في البصرة (1947-1995م)، رسالة دكتوراه، جامعة البصرة، 1996م
- فرويد (سيغموند)، الطوطم والطابو، ترجمة: بوعلبي ياسين، دار الحوار، 1918م.
- الفريدي (توفيق)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 2002م.
- فضل (صلاح)،
- ❖ بلاغة الخطاب، وعلم النصّ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992م.
- ❖ إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقص والمسرح، د.ط، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993م.
- ❖ أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م.
- ❖ علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- ❖ تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط1، 2002م.
- الفقي (صبحي)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000م.
- فندريس (جوزيف)، اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950م.
- فهمي (محمد)، أنا وهن، ديوان شعر، النوارس للدعاية والنشر، 2018م.
- فوزي (ناهدة)، وأخرون، صورة المرأة في شعر عبد الوهاب البياتي وأحمد شاملو، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع23، م1، 2011م.
- فوكو (ميشيل)، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، 1992م.
- قادة (عقاق)، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، اتحاد الكتاب، 2001م.
- القاسم (سيزا)، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط1، 1984م.
- القاسم (سيزا)، حامد (نصر)، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، بيروت، لبنان، 1986م
- قاسم (عدنان)، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية، طرابلس، ط1، 1980م.
- القاضي (عبد العزيز)، هل الشاعر هو الناقد الأول؟ تاريخ النشر: 20 ابريل، 2019م. al-jazirah.com
- تاريخ الاسترجاع: 27/10/2020م.
- قباني (نزار)،

- ❖ المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
- ❖ لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، 1990م.
- ❖ خمسون عاماً في مديح النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، 1994م.
- ❖ تنويعات على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، 1996م.
- ابن قتيبة (عبدالله)، الشَّعر والشَّعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربيَّة، القاهرة، 1950م.
- القرطاجي (حازم)، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الخوجه، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.
- القرقوري (فؤاد)، أهم مظاهر الرومنطقيَّة في الأدب العربي الحديث، وأهم المؤثرات الأجنبيَّة فيها، الدار العربيَّة للكتاب، د.ت.
- القزويني (زكريا)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، 1960م.
- القشيري (مسلم)، صحيح مسلم، تحقيق: محمد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيَّة، بيروت، 1955م، كتاب الشَّعر،
- قطامي (سمير)، الشَّعر في الأردن دراسة، لجنة تاريخ الأردن، مؤسسة آل البيت، عمَّان، 1993م.
- القطاونة (شيرين)، أسامة المفتي، راهب القلعة، وسادن سرها الشَّعري، مجلة الكرك، العدد الأول، نيسان، 2009م.
- القلقشندي (أحمد)، صحح الأعشى في كتابة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1409هـ.
- القواسمة (محمد)، تناغم المكان والتاريخ «مسئلة نبطية» لحكمت النَّوايسة، تاريخ النشر: 8 أيار، 2009م، mdkawasm@gmail . تاريخ الاسترجاع: 3/6/2020م.
- القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشَّعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط1، 1988م.
- قيطون (أحمد)، تيمة الموت في الشَّعر الجزائري، تاريخ النشر: 10 مارس، 2011م، //: revues.univ - ouargla.dz /index تاريخ الاسترجاع: 28/10/2020م.
- كارس (جيمس)، الموت والوجود: دراسة لتصورات الفناء الإنساني، ترجمة: بدر ديب، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.
- كامو (البير)، الإنسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، ط1، مطبعة الكرم، لبنان، 1963م.

- الكبيسي (طراد)، كتاب المنزلات، منزلة الحدائفة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992م.
- الكبيسي (عمران)، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1982م.
- الكركي (خالد)،
- ❖ أوراق عربية، مؤسسة الصحفية الاردنية، عمان، الأردن، 1990م.
- ❖ حماسة الشهداء، رؤية الشهادة والشهد في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، 1998م.
- ❖ الصّائغ المحكي: صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، المؤسسة العربية، 1999م.
- ❖ دم المدائن والقصيد (هواجس عربية)، المؤسسة العربية، ط 1، 2000م.
- كريستيفا (جوليا)، علم النصّ، ترجمة: الزّاهي فريد، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 1997م.
- كريم (أحمد)، جدلية الرّمز والواقع، دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشّال، مدارات، الخرطوم، ط 1، 2011م.
- كريم (فوزي)، شحد القرية، تاريخ النشر: 30/10/2016م،، aljarida.com/ تاريخ الاسترجاع: 2/10/2020م.
- الكلاعي (محمد)، إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق: محمد الدّاية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 2، 1985م.
- كليل (عبد الإله)، التّعالي النصي في ديوان «ترانيم في حضرة الوطن» للشاعرة سعاد الوردية، تاريخ النشر: السّبت 8 فبراير، 2020م، <http://kechpresse.com/details/>، تاريخ الاسترجاع: 1/11/2020م.
- كندي (محمد)، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط 1، 2003م.
- كوبر (آدم)، الثقافة التّفسير الأنثروبولوجي، ترجمة: تراجي فتحي، مجلة عالم الفكر، ع 349، 2008م.
- كورك (جاكوب)،
- ❖ اللغة في الأدب الحديث، الحدائفة والتّجريب، ترجمة: أيون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989م.
- ❖ مقدمة في الشعر، ترجمة: رياض عبد الواحد، الموسوعة الثقافية، العدد 5، بغداد، 2004م.
- الكوفحي (إبراهيم)، خصوصية الخطاب الشعري، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد

٢٩، العدد ٢٠٠٢، ١ م.

- كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.
- الكيلاني (فالح)، الأساليب الشعرية المعاصرة، تاريخ النشر: 2017/2/11م، <http://elsada.net/>، تاريخ الاسترجاع: 2020/3/3م.
- الكيناني (إيهان)، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، عمان الأردن، ط 1، 2001م.
- لابلاش (جان)، بونتاليس (ج.ب)، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية، 1985م.
- لوتمان (يوري)، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ع 8، 1987م.
- لحمداني (حميد)، بنية النصّ السردية، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2000م.
- لخصر (العراي)، الإبداع الخرافي عند العرب، مجلة فكر ونقد، ع 84، ديسمبر 2006م، aljabriabed.net/indexl.htm تاريخ الاسترجاع: 2020/3/5م.
- لكبير (أحمد)، العناصر المكانية والتأثيرات المشهدية في الرواية المغاربية، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، الجزائر، 2016م.
- لمجادي (سورية)، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2011م.
- لوسر كل (جان جاك)، عنف اللغة، ترجمة: بدوي محمد وآخر، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط 1، 2005م.
- لوبروتون (دافيد)، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط 1، 1993م.
- مان (بول دي)، تفسير هايدغر لهيولدرلين، ترجمة سامح فكري، مجلة نزوى، ع 15، 1998م.
- مانغويل (البيروت)، في غابة المرأة، دراسات عن الكلمات والعالم، ترجمه: سلمان حرفوش، دار كنعان، دمشق، ط 1، 2006م.
- مؤنسي (حبيب)، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001م.
- مؤلفين: موسوعة المصطلح النقدي، م 1، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط 2، 1983م.

- مؤلفون، مدرسة الكرك الثانويّة رحلة المئة عام، منشورات جامعة مؤتة، ط1، لجنة إحياء التّراث، الكرك، 1994م.
- مؤلفون، الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، الاصطلاحات والمفاهيم، معهد الانماء العربي، ط1، 1998م.
- مؤلفون، الشّعْر في الأردن، نصوص ودراسات، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة السّفير، عمان، ط1، 2013م.
- مؤلفون، معجم أدباء من الجنوب، مطبعة السّفير، عمان، الأردن، ط1، 2014م.
- المجالي (جهاد)، دراسات في الإبداع الفني في الشّعْر، دار يافا العلميّة، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
- المجالي (حسن)، أثر القصة القرآنيّة في الشّعْر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، كانون الأول 2009م.
- المجالي (فراس)، ألفاظ وأشعار كركيّة، إصدارات الكرك مدينة الثقافة الأردنيّة 2009م، مطبعة السّفير، ط1، 2009م.
- مجتاح (جمال)، دلالات المكان في الشّعْر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2008م.
- المحادين (عبد الحميد)، جدليّة المكان والزّمان في الرّواية الخليجيّة، المؤسسة العربيّة، بيروت، ط1، 2001م.
- حسن (محمد)، الإبداع والتلقّي في الشّعْر الجاهلي، أطروحة ماجستير، جامعة التّجّاح، نابلس، 2004م.
- محمد (سراج الدّين)، الفخر في الشّعْر العربي، دار الرّاتب الجامعة، بيروت، د.ت.
- محمد (علي)، جماليات الفن، دار المعرفة الجامعيّة الإسكندريّة، 1994م.
- محمد (كرد)، الشّعْر والوجود عند هيدجر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2011م - 2012م.
- محمود (حواس)، الجمال الحاجة العليا للبشريّة، مجلة الأسبوع الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد 1314، 2012م.
- محمود (إخلاص)، هواجس الذات وسؤال البكاء، مجلة دراسات موصليّة، ع44، نيسان 2014م.
- محمود (نحلة)،
- ❖ أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، 2002م.
- ❖ أفاق جديدة في البحث النّحوي المعاصر، دار المعرفة الجديدة، مصر، 2002م.
- المحسنّي (عبد الرّحمن) رثاء الشّعراء بعضهم بعضاً، تاريخ النشر: 3 يوليو، 2013م، ع16445، w.alriyadh.

/com ، تاريخ الاسترجاع: 25 / 5 / 2020م.

- المدانات (عماد)، قصيدة أغنيّة إلى شارع الخضر، مجلة الكرك، العدد الأول، نيسان، 2009م.
- مراشدة (عبد الرحيم)، منازل النّصّ، خالد الكركي ناقداً وأديبا، دار البيروني للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
- مرتاض (عبد الملك)، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشرّحية لقصيدة «أشجان يمانية»)، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1991م.
- المرزباني (محمد)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965م.
- المرسومي (علي)، الشّاعر العربي الحديث ناقداً: نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النّقد الجمالي، دار غيداء، عمان، ط1، 2016م.
- مرّي (بنيلوبي)، العبقرية تاريخ الفكرة، ترجمة: محمد عبد الواحد، عالم المعرفة، الكويت، 1996م.
- المسعودي (كريم)، الوطن في شعر السّياب الدّلالة والبناء، دار صفحات للدراسات، دمشق، 2011م.
- مشوح (وليد)، الموت في الشعر العربي السّوري المعاصر (1950 - 1990)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
- مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمبوطيقا، نظريّة التّأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة، بيروت، ط1، 2003م.
- ابن المعتز (عبد الله)، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، 1956م.
- المعداوي (حمد)، أزمة الحدائثة في الحدائثة في الشعر العربي الحديث، الشركة المغربيّة للطباعة والنّشر، ط1، 1993م.
- معماش (ناصر)، النّصّ الشعري السّوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار النّشر حلب الجزائر، 2007م.
- المقرّبي (أحمد)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1418هـ.
- مقلد (عبد الفتاح)، الحوار في القصة والمسرحيّة والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشّباب، القاهرة، ط1، 1975م.
- مكّي (الطّاهر)، امرؤ القيس: حياته وشعره، دار كرم، دمشق، د.ت.
- مكليش (أرشيبالد)، الشعر والتّجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثّقافة،

القاهرة، 1966م.

■ الملائكة (نازك)،

❖ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1983م.

❖ سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.

■ المنجم (إسحاق)، آكام المرجان في ذكر المدائن المشهورة في كل مكان، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1408هـ.

■ المنصوري (جريدي)، شاعرية المكان، دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1992م.

■ ابن منظور (جمال الدين)،

❖ لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414هـ.

❖ أخبار أبي نواس، تاريخه، نوادره، شعره، مجونه، شرحه محمد إبراهيم، مطبعة الاعتماد، القاهرة، مصر،

1924م

■ منير (وليد)، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

■ مهدي (سامي)، نظرية الشعر، مجلة شعر، سنة 6. عدد 24، خريف 1962م.

■ موافي (عبد العزيز)، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010م.

■ الموسى (خليل)، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991م.

■ الموسوي (علي): القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، دراسة فنية، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، 2004م.

■ موسى (منيف)، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م.

■ ميخائيل (باختين)، القول في الحياة والقول في الشعر، ترجمة: أمينة رشيد، وآخر، الهيئة العامة، القاهرة، ع

13، 1996م.

■ الميداني (عبد الرحمن)، البلاغة العربية أسسها علومها وفنونها، دار القلم، ط1، 1996م.

■ ميلودي (دحان)، صورة المرأة في الشعر القديم، أطروحة ماجستير، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم

الإنسانية، 2009م.

■ النّابي (محمود)، سير الشعراء تُفجّر أسئلة الكتابة، تاريخ النشر: 2020/3/7م، // alarab.co.uk، تاريخ

الاسترجاع: 2020/10/30م.

■ ناصر (أمجد)، طريق الشعر والسفر، ضمن كتاب الشعر في الأردن، منشورات اللجنة العليا، عمان للثقافة

العربية، 2003م.

■ ناصر (عمارة)، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمونيوطيقا الغربية والتأويل العربي، دار الفارابي، الجزائر، ط1،

- 2007م.
- ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981م.
 - نجم (مفيد)، الذّات صوت مقموع في القصيدة العربية الحديثة، تاريخ النّشر : 9 / 7 / 2019م، /alarab.co.uk ، تاريخ الاسترجاع: 7 / 9 / 2020م.
 - نشوان (حسين)،
 - ❖ كأنك تريد الكتابة، مجلة الكرك، الكرك مدينة الثقافة، العدد4، 2009م.
 - ❖ رجع الصّهيل لخالد الكركي، استعادة زمن البطولة، مبدع من المدينة، العدد3، حزيران2009م.
 - ❖ قراءة في الخطاب الشعري لحكمت التّوايسة، مجلة الكرك، العدد الأول، نيسان، 2009م.
 - ❖ قراءة المقال معرفياً، تاريخ النشر: 21 / 12 / 2012م، /alrai.com /article ، تاريخ الاسترجاع: 15 / 10 / 2020م.
 - نصر الله (هاني)، البروج الرّمزيّة، دراسة في رموز السّياب السّنخسيّة والخاصة، جدار للكتاب، عمان، ط1، 2006م.
 - نصير (مهدي)، ديوان حنجره غير مستعاره للشاعر عاطف الفراية، تاريخ النشر: 28 / 12 / 2014م، addustour.com تاريخ الاسترجاع: 8 / 6 / 2020م.
 - التّصير (ياسين)، إشكاليّة المكان في النّصّ الأدبي، دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986م.
 - التّهشلي (عبد الكريم)، الممتع في علم الشّعور وعمله، تحقيق: منجي الكعبي، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1978م.
 - التّوايسة (حكمت)، خالد الكركي. صورة من قرب، مجلة الكرك، مبدع من المدينة، العدد3، حزيران2009م.
 - التّوايسة (نايف)، محافظة الكرك، موسوعة الجنوب، الأرض والإنسان، وزارة الثقافة، 2014م.
 - نيازي (صلاح)، الاغتراب والبطل القومي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 1999م.
 - الهاشمي، (أثير)، النّصّ الشعري ما بين الذّات الافتراضيّة وافتراض الذّات، ع56، 2011م، oudnad.net. تاريخ الاسترجاع: 3 / 11 / 2020م.
 - الهاني (التهامي)، الوطن والمرأة في شعر نزار قباني، صامد للنشر والتّوزيع، ط2، 2006م.
 - هاملتون (روستريفو)، الشّعور والتأمل، ترجمة: محمد بدوي، المؤسسة المصريّة العامّة، القاهرة، د.ت.
 - هديب (جهاد)، مختارات من الشّعور الأردني: وزارة الثقافة والسّياحة، صنعاء، اليمن، ط2، 2004م.

- هلال (محمد غنيمي)،
- ❖ التقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987م.
- ❖ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، مصر، القاهرة، د. ت.
- هيجل (جورج)، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.
- هيدجر (مارتن)، التقيّة، الحقيقة، الوجود، ترجمة: سبيلا محمد، ومفتاح، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.
- الواري (عبد اللطيف)، سير الشعراء: من بحث المعنى إلى ابتكار الهوية، دار فضاءات، 2020م.
- الوتوات (عبد الله)، أسلوب المقابلة والتضاد في شعر الرقيات (دراسة تطبيقية)، المجلة العلمية لكلية التربية، ع3، 2015م.
- الورقي (سعيد)، لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979م.
- ولفسون (إسرائيل)، تاريخ اللغات السامية، دار القلم، بيروت، لبنان، 1980م.
- وهاب (حمد)، ارتحالات الذات بين الانكفاء والانفتاح، مقاربة في البنية الاستهلاكية لقصيدة (يا دجلة الخير) للجواهري، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، م23، ع1، 2015م.
- الوهابي (منصف) الشعر على الشعر: تاريخ النشر: 30 يوليو، 2015م. alquds.co.uk. تاريخ الاسترجاع: 2020/3/2م.
- ويليك (رينيه)، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع110، 1987م.
- اليعبي (فرحان)، دلالات المكان في رواية قناديل الليالي المعتمة، اتحاد كتاب العرب دمشق، م43، ع515، 2014م.
- اليوسف (إبراهيم)، كيف يتعامل الشاعر مع قصيدته بعد كتابتها؟ تاريخ: 2012/6/18م، alkhaleej.ac تاريخ الاسترجاع: 2020/5/11م.
- يوسف (أحمد)، القراءة التسيّية: سلطة البنية وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007م.
- يوسف (حسني)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لندنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2007م.

دواوين الشعراء

- الخوري (بشارة)، الهوى والشباب، دار المعارف، القاهرة، 1953م.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوان أبي تمام، شرح: محيي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- أبو دلامة (زند)، ديوان أبي دلامة، تحقيق: أميل بديع يعقوب، دار الجليل، بيروت، 2005م.
- أبو ماضي (إيليا)، تبر وتراب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1960م.
- البديرات (سالم)،
- ❖ أوراق الخريف، ديوان شعر، دار الياقوت للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
- ❖ العاصفة، مطبعة السفير، عمان، إصدارات مدينة الكرك مدينة الثقافة الأردنية، ط1، 2009م.
- ❖ عطر الياسمين، دار الياقوت للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2014م.
- البطوش، مرزوق: مؤابيات، شعر، إصدارات وزارة الثقافة، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2010م.
- البطوش، مروان زهير: ديوان لم أكلم قبل عينيك المطر، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2011م.
- البياتي (عبد الوهاب)،
- ❖ الأعمال الكاملة، ديوان (الموت في الحياة)، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1995م.
- ❖ تجربتي الشعريّة، منشورات نزار قباني، بيروت 1968م.
- الجعافرة (عبد الرزاق)، خواطر وذكريات، عمان، 1988م.
- الحباشنة (خديجة)، نصوص الصّمت، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2018م.
- الحشوش (أحمد)،
- ❖ شجن يكبل الطرقات، فضاءات الكلمة واللون، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
- ❖ جمهرة الصّمت، وزارة الثقافة، عمان، 1995م.
- الخطيئة (جرول) ديوان الخطيئة، تحقيق: نعمان محمد، شرح: ابن السكيت، مكتبة الخانجي، ط1، 1987م.
- الختاتنة (خالد)، بقايا عطر، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2017م.
- الرّواشدة (هدى)، ديوان مخطوط.
- السيد الحميري (إسماعيل)، الدّيوان، شرحه: ضياء حسين، الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1999م.
- شيلي (بيروسي) الأعمال الكاملة، تحرير: ر. إنكين ودبليو بيك، لندن، 1965م.
- الصرايرة (إبراهيم)، قصائد مستعجلة في بريد الحب، شعر، أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،

2014م.

- ضمرة (محمد)، أعالي الكلام، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2005م.
- الضّمور (رويدة)،
- ❖ شمس تحت الظل، ديوان شعر، دار الرواية العربية للنشر والتوزيع، 2020م.
- ❖ ودق، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2020م.
- عرار (مصطفى)، ديوان عشيات وادي الياض، جمع وتحقيق زياد الزعبي، دائرة الثقافة والفنون، عمان، 1982م.
- العكشة (عبد الله)، «عرس البويضا» مجموعة قصائد نبطية للمحامي عبد الله العكشة، وزارة الثقافة، 2011م.
- العمارين (مخلص)، السندباد المؤابي، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2009م.
- الفراية (بسمه)، ديوان مخطوط.
- الفراية (طالب)، لحن الخلود، شعر، ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017م.
- الفراية (عاطف)،
- ❖ حنجرة غير مستعارة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1993م.
- ❖ أنثى الفواكه الغامضة، ثلاث مجموعات شعرية، شعر، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.
- ❖ أنثى الغياب، شعر، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية، ط1، 2019م.
- قباني (نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج1 - 3، ط16، 2007م.
- القسوس (سلطان)، الصمت والرؤيا، شعر، فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
- القسوس (نجيب)، أغنية الفجر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1990م.
- القسوس (نزيه)،
- ❖ يوميات حزينان، شعر، ط1، 1972م.
- ❖ أغنيات للحب والوطن، المؤسسة العربية، بيروت، ودار الفارس، عمان، ط1، 2000م.
- ❖ وماذا بعد يا وطني، شعر، مطابع الدستور التجارية، عمان، 2017م.
- القضاة (سلمان)، ديوان هل تزهرك الكلمات، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، 1987م.

- الكركي (خالد)،
- ❖ بغداد لا غالب إلا الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2003م.
- ❖ بكى صاحبي لما، نصوص مؤابية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م.
- ❖ رجع الصَّهيل، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2007م.
- المبيضين (حامد عبد المنعم)، السَّراج، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2009م.
- مبيضين (حسن)، و الخطبا (فوزي)، إبراهيم المبيضين، حياته وشعره، جمعية المكتبات الأردنية، عمان، الأردن، 1987م.
- المبيضين (عبد الرَّحمن)،
- ❖ أوراق أشواق، ديوان شعر، الأفاق المشرقة ناشرون، دولة الإمارات العربية، الشارقة، ط1، 2014م.
- ❖ قصائد حائرة، أمانة عمان، مديرية الثقافة، دار أجد، عمان، الأردن، 2016م.
- المجالي (ماجد)، ديوان مخطوط.
- المحادين (خالد)،
- ❖ الأعمال الكاملة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1990م.
- ❖ ما تبقى في موطننا يكفي لعشرة مواسم، ديوان شعر، إبداعات، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2008م.
- محمود (حيدر)،
- ❖ الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مكتبة عمان، 1990م.
- ❖ القصيدة المؤابية، صحيفة الدستور، 23 كانون الأول، 2006م.
- المصاروة (جزاء)، ديوان مخطوط.
- المطارنة (عبد الجليل)، الصَّعود إلى البحر الميت، شعر، مؤسسة رام للتكنولوجيا، مؤتة، الأردن، ط1، 1995م.
- المفتي (أسامة)، قصائده، تاريخ النشر: 30/1/1980م، // hashemitekingsmen.com تاريخ الاسترجاع: 5/5/2020م.
- المواجدة (صيام)،
- ❖ أغنيات مالحة، شعر، الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
- ❖ ظلال الرَّحيل، مجموعة شعرية، مؤسسة أوتاد الثقافية، عمان، الأردن، ط1، 2017م.

■ التّوايسة (حكمت)،

❖ عزف على أوتار خارجيّة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1994م.

❖ كأني السراب، منشورات بيت الشعر الأردني، أمانة عمان الكبرى، المؤسسة العربيّة، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

❖ أغنيّة ضد الحرب، وزارة الثقافة، مطبعة السّفير، عمان، ط1، 2005م.

❖ ديوان المسلة التّبطيّة الأخيرة، مطبعة السّفير، عمان، الأردن، الناشر وزارة الثقافة، 2008م.

المراجع الأجنبيّة

- Encyclopedie de la philosophie, la Pochotheque, Garzanti, 2002.
- Frankfort, **The Art and Architecture of the Ancient orient.** 1954,
- Michel Haar: **La Fracture de L'histoire**, edition Million, 1994,
- Piers.CS, **ecrits sur Le signe**, tra. Gerard Deledalle,
- Plase , **Art, and Self**, 2004, University of Virginia Press, Santa Fe, NM ,in association With Columbia College, Chicago
- shelley, **Defence of poctry in : Essays and letters**, E. Rhys, cd., London
- Talcott Parsons, **The Social System** (New York: Free Press,
- Trois Manifestes, trad, **par, R. Lalou, Paris Pope**, E.A. 1946

مسرد بأسماء شعراء الكرك

عاطف علي محمد الفراية	إبراهيم جميل عبده الصّرايرة
عبد الجليل سلامة المطارنة	إبراهيم حسين علي أبو قديري
عبد الرّحمن محمد خليل المييضين	إبراهيم محمود فلاح المييضين
عبد الرّزاق الجعافرة	أحمد موسى محمد الحشوش
عبد الله العكشة	أحمد الزّبون الحجايا
عبير الطّروانة	أسامة محمد مختار المفتي
عدنان المدانات	بسمة علي محمد الفراية
ماجد عبد السّلام المجالي	جزاء محمد حسن المصاروة
محمد عبد الغني عبد الله القضاة	حامد عبد المنعم يعقوب المييضين
محمد علي حمد الزّبون الحجايا	حكمت عبد الرّحيم التّوايسة
مخلص موسى العمارين	خالد أبو الرّشيد الختاتنة
مرزوق البطوش	خالد عبد العزيز سليمان الكركي
مروان زهير البطوش	خالد عبد المجيد عبد الرّحيم المواجدة
نجيب سليمان القسوس	خالد عطا الله المحادين .
نزار عوني اللّبيدي	خديجة الحباشنة
نزيه نجيب القسوس	رويدة أحمد الصّمور
هدى محمد بشير الرّواشدة	سالم عبد البديرات
واصل عبد القادر محمد المييضين	سلطان نجيب القسوس
وليم يعقوب الصّناع	صيام عبد الحميد عبد الرّحيم المواجدة
اليقظان الحاج مصطفى السّكران	عادل عبد المهدي الشايلة

فهرس الموضوعات

الفصل الأول

التشكلات الدلالية للمفردة الشعرية عند شعراء الكرك

- 17 أولاً: السياق المعرفي المفاهيمي للشعر والقصيدة مقارنة في بناء التصور والمفهوم
- 25 ثانياً: التجربة الشعرية
- 77 ثالثاً: الرّفص لواقع الشعر
- 85 رابعاً: بعث الشعر من جديد

الفصل الثاني

المفردة الشعرية رمز للهوية العربية

- 101 أولاً: تمظهرات حضور المفردة الشعرية في أبعادها الوطنية
- 102 التّمظهر الأول: المفردة الشعرية وصورة الشخصية الكركية
- 128 التّمظهر الثاني: المفردة الشعرية والمكان (الكرك) الحضور الديني، والتاريخي
- 167 التّمظهر الثالث: المفردة الشعرية وحب الوطن
- 191 التّمظهر الرابع: المفردة الشعرية والجيش والملك
- 203 التّمظهر الخامس: المفردة الشعرية والغربة والحنين
- 226 ثانياً: المفردة الشعرية والرّفص للواقع المأزوم
- 235 ثالثاً: المفردة الشعرية والذات الشاعرة

الفصل الثالث
فاعليّة صورة المرأة وتأثيراتها
الجماليّة في مدونة شعراء الكرك

301	توطئة: صورة المرأة في الشعر العربي
305	أولاً: صورة المرأة والمفردة الشعريّة عند شعراء الكرك
367	ثانياً: صورة الوطن والمرأة والمفردة الشعريّة
381	قطاف الدراسة
395	المصادر والمراجع
425	مسرد بأسماء شعراء الكرك
427	فهرس الموضوعات

للاطلاع على قائمة منشورات وأخبار الوزارة
يُرجى زيارة العناوين التالية :



موقع وزارة الثقافة الإلكتروني
www.culture.gov.jo



رابط صفحة وزارة الثقافة على الفيس بوك
www.facebook.com/culture.gov.jo

