

## توظيف الصورة التراثية في شعر ممدوح عدوان

الدكتور محمد معلا حسن\*

محمد إبراهيم علي\*\*

(تاريخ الإيداع 24 / 7 / 2016. قبل للنشر في 12 / 12 / 2016)

### □ ملخص □

تُعدُّ الصورة التراثية من أهم أنواع الصورة الشعرية الحديثة، إذ يعوّل الشعر العربي الحديث كثيراً على التراث بوصفه مصدراً غنياً من مصادر الصورة الشعرية. وقد تناول البحث إحدى آليات توظيف الصورة التراثية في شعر ممدوح عدوان، وهي آلية التوظيف التراكمي، فاختار قصيدة (سفر الدم والميلاد) أنموذجاً، متوخياً تسليط الضوء على أهمية تآزر الصور التراثية الجزئية في بناء مشهد شعري متكامل تحتضنه صورة كلية. ويسعى البحث - أيضاً - إلى تأكيد أهمية التراث في رقد الصور الشعرية بدلالات راسخة في الذاكرة المعرفية، ليغدو التفاعل بين الشاعر الحديث والتراث منتجاً على مستوى الرؤية الشعرية؛ إذ يرفد التراث الشاعرَ بمعطيات موضوعية وفنية لا تلغي أصالته بقدر ما تعمق إيداعه شكلاً و مضموناً.

الكلمات المفتاحية : الصورة الشعرية ، التراث ، ممدوح عدوان .

\* أستاذ - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة طرطوس - طرطوس - سورية .  
\*\* طالب دراسات عليا (دكتوراه) - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين - اللاذقية - سورية .

## The Utilization of the Cultural Heritage in Mamdouh Adwan's Poetry

Dr. Muhammad Moulla Hasan\*  
Muhammad Ebrahim Ali\*\*

(Received 24 / 7 / 2016. Accepted 12 / 12 / 2016)

### □ ABSTRACT □

The cultural heritage image, which is one of the modern figurative images, has been increasingly used in modern Arabic literature which finds in traditions a rich source for figurative image.

This research deals with one of the mechanisms to employ this image in Mamdouh Adwan's poetry, which is the cumulative employment. The research has chosen one example highlighting the significance of this partial image in constructing integrated scenery which, in turn, produces a full image. Moreover, this research confirms the importance of cultural heritage in providing the poetic image with components and elements that have specific semantic nature. Consequently, the interaction between the author and the cultural heritage becomes effective, at the level of the image, in order to produce poetic vision of a traditional reference. However, it does not eliminate the originality of the poet; rather it deepens the content and gives the form new artistic devices.

**Key words:** Figurative image, heritage , Mamdouh Adwan.

---

\*Professor , Department of Arabic , Faculty of Arts and Humanities , Tartous University , Tartous , Syria .

\*\*Postgraduate student , Department of Arabic , Faculty of Arts and Humanities , Tishreen University , Lattakia , Syria

## مقدمة

تمثل الصورة الشعرية جوهر العمل الأدبي، فبواسطتها يحاكي الشاعر واقعه ويكتفه من جهة، ويُقارب عالمه النفسي ويُوحي به من جهة أخرى، إنها علاقة فاعلة ومنفصلة بين الخارج والداخل، وهي مظهر من مظاهر التعبير عن التجربة والإحساس المتولد عنها.

ويعدّ التراث بأشكاله المتنوعة مصدراً غنياً من مصادر الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، وسيحاول البحث مقارنة العلاقة بين التراث والصورة الشعرية الحديثة انطلاقاً من تأصيل مفهوم الصورة الشعرية، وتوظيف التراث فيها. وقد اختار البحث قصيدة ممدوح عدوان (سفر الدم والميلاد) لدراسة إحدى آليات توظيف التراث في الصورة الشعرية، وهي آلية التوظيف التراكمي للصور التراثية الجزئية؛ إذ يعد عدوان من شعراء الحداثة الذين أبدعوا في استلهم التراث، وقصيدته هذه حافلة بالصور التراثية المتراكمة.

## أهمية البحث وأهدافه

تكتسب القراءة المتأنية لتوظيف الصورة التراثية في شعر عدوان أهميتها انطلاقاً من قدرتها على إبراز الدور الإسقاطي التعبيري للصور التراثية، في ردد رؤى الشاعر بمعطيات تحتفي بمرجعيتها التراثية، في الوقت الذي تقارب فيه نبض الحاضر، فقد يلجأ الشاعر أحياناً إلى الصورة التراثية، مستخدماً ألفاظها، أو إحالاتها المعنوية، ثم يُدرجها في سياق جديد تؤدي فيه الدلالة الوظيفية المتشكّلة من تفاعل الماضي والحاضر على المستوى النصي. وتلك مزية تنفرد بها الصورة التراثية عن بقية أنواع الصور؛ إذ تتيح للقارئ إمكانية المقارنة بين طرفي الصورة اعتماداً على مخزون الذاكرة الوجداني، ليمارس هذا المخزون سلطته الدلالية على تأويل القارئ، ويدفعه باتجاه تلمس جماليات النص الحديث انطلاقاً من معرفته التراثية النابضة في شعوره.

ويهدف البحث إلى تسليط الضوء على عملية التوظيف التصويري التراثي، ودورها الفعّال في إثارة القارئ جمالياً ونفسياً، إذ ترتقي هذه العملية بالنص الشعري إلى ذرى دلالية ترتاد آفاق التراث، ثم تتجلى في رهن النص على هيئة صورة شعرية تقابلت فيها معطيات التراث مع الحاضر على المستوى الإدراكي الأولي، ثم تقاطعت على المستوى الفني العميق .

## منهجية البحث

سيعتمد البحث على المنهج التحليلي الدلالي في تناوله لتوظيف التراث في الصورة الشعرية، وهو منهج لا يقف عند حدود وصف الظاهرة، وإنما يذهب إلى التحليل والتأويل والمقارنة، بما يتيح إمكانية مقارنة هذا التوظيف وفق رؤية نقدية تعيد إنتاج النص بعد الكشف عن دلالاته الكامنة، ويكون ذلك بالوقوف على الدلالة التراثية أولاً، ثم إسقاطها على تجربة الشاعر المعاصرة.

## مفهوم الصورة الشعرية

تطوّر مفهوم الصورة عند الشعراء والنقاد على مرّ العصور، فهي منطقية عقلية عند العرب القدماء، تقوم على التشبيه والاستعارة بأنواعهما، أما عند الرومانتيكيين فهي تتحاز إلى العاطفة والإحساس بوصفها تمثيلاً للمشاعر والأفكار الذاتية عبر ارتباطها بالطبيعة ومظاهرها، ثم جاء الرمزيون ليركّزوا على البعد الإيحائي للصورة، فعمدوا إلى رفض قوانين العقل باعتمادهم على غموض الصورة وتراسل الحواس فيها، أما السرياليون فقد ذهبوا إلى ما هو أبعد، إذ

نزعا إلى التناقض أو التباين بين عناصر الصورة على نحو يُسلّم فيه الشاعر نفسه لإلهامه وتداعياته النفسية غير المنتظمة، لتأتي حركة الحداثة بعد ذلك فتستفيد من كل المعطيات السابقة وغيرها، وتصهرها في رؤية شعرية تعتمد التخيل والخلق والكشف والرؤيا والتكثيف الزماني والمكاني، وغير ذلك من الوسائل التي تُعلي من شأن الدلالة الكامنة في عمق النص الشعري بوصفه صورةً للفكر والعاطفة معاً<sup>1</sup>. وانطلاقاً من هذا التداخل المعرفي في بنية الصورة الشعرية؛ فإن محاولة حصرها في تعريفٍ متكاملٍ يبدو شديد الصعوبة، ولذا فقد تباينت نظرات النقاد العرب في العصر الحديث إلى الصورة، إذ يرى ساسين عساف أن " الصورة في أساس تكوينها شعورٌ وجدانيٌّ غامضٌ، بغير شكل، تناوله الخيال المؤلف، أو الخيال المركب، فحدده وأعطاه شكله، أي حوّله إلى صورة تجسده " <sup>2</sup>، فهو إذن يربطها بالوجدان، كما الدكتور عز الدين إسماعيل<sup>3</sup>، بينما يحيلها عبد القادر الرباعي على العقل<sup>4</sup>، وأما علي البطل فيرى أن "الصورة تشكيلٌ لغويٌّ يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها" <sup>5</sup>، بمعنى أن اللغة هي أسس الجمال في الصورة الشعرية، ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ الصورة هي وعاءٌ للفكر والإحساس، ويذهب بعضهم الآخر إلى تسمية الصور وتقسيمها بحسب المادة المكوّنة لها، ونحن نتفق مع الدكتور عبدالله عساف في قصور أي تعريف أو تقسيم عن الإلمام بالصورة الشعرية<sup>6</sup>. ويرى الدكتور عساف أنّ مواد الصورة الفنية هي خمس: الواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال<sup>7</sup>، وأضاف إليها الدكتور رضوان القضماني عنصراً سادساً وهو اللغة<sup>8</sup>. أما الدكتور نعيم اليافي فقد حصر خصائص الصورة المعاصرة في ثلاث: الحسيّة والتكثيف والجذّة أو الابتكار<sup>9</sup>، وأما وظائفها فتلاث أيضاً: الكشف والخلق والجمالية أو الشعرية<sup>10</sup>.

#### الصورة الشعرية الحديثة والتراث

ترتبط الصورة الشعرية بالتراث بوصفه مصدراً من مصادر هذه الصورة، وعنصراً حيوياً من عناصر تشكيلها؛ إذ يستعير الشاعر من التراث صورةً ما تتوافق مع حالته الشعورية، ليعبّر من خلالها عن رؤية أو رؤيا معاصرة تلتقي نظيرتها التراثية في البناء الفني والإيحاء . وقد أشار الدكتور نعيم اليافي إلى هذا النوع من الصور في سياق تحديده أنماط الصورة الفنية في الشعر الحر، مسمياً إياها (الصور الإشارية)، وعرفها بالقول إنها "وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع

<sup>1</sup> للتوسع في مفهوم الصورة لدى المذاهب الأدبية المختلفة انظر: هلال، د. محمد غنيمي، *النقد الأدبي الحديث*، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1977 م، ص 388 – 434.

<sup>2</sup> عساف، ساسين سيمون، *الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس*، بيروت، ط 1، 1982 م، ص 26.

<sup>3</sup> انظر: إسماعيل، د. عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981 م، ص 127.

<sup>4</sup> انظر: الرباعي، عبد القادر، *الصورة في النقد الأوروبي*، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 204، شباط 1979 م، ص 42.

<sup>5</sup> البطل، علي، *الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري*، بيروت، ط 1، 1980 م، ص 30.

<sup>6</sup> للتوسع في رؤية الدكتور عساف انظر: عساف، د. عبدالله، *الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا*، دار دجلة، سورية، القامشلي، ط 1، 1996 م، ص 24 – 36.

<sup>7</sup> للتوسع انظر: نفسه، ص 36 – 43.

<sup>8</sup> انظر: القضماني، د. رضوان، *مبادئ النقد ونظرية الأدب*، القسم الثاني، منشورات جامعة البعث، 2000 م، ص 128 – 131.

<sup>9</sup> للتوسع انظر: اليافي، د. نعيم، *أوهاج الحداثة*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993 م، ص 200.

<sup>10</sup> للتوسع انظر: نفسه، ص 204.

خاص كأن يورد سطرًا أو مقطعاً لشاعر سابق بين ثنايا كلامه، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه"<sup>11</sup>، وقد عدّها اليافي صورة حتى إن كان النص المنقول حرفياً؛ "لأن الفنان يقابل عن طريقها ويقارن بين حالتين أو موقفين أو غرضين، ويثير في نفس المتلقي انفعالاً من نوع ما"<sup>12</sup>، ويذهب اليافي إلى أنّ الشاعر عند استخدامه الصور الإشارية "يريد أن يحضر إلى الأذهان مضمون عملٍ سابقٍ أو روحه أو موقفه، ويريد في الوقت نفسه أن يقيم بينه وبين صاحب النص - الشاعر القديم - حديثاً متبادلاً أو حواراً"<sup>13</sup>.

يَقصر الدكتور اليافي مصادر الصور الإشارية على الشعر القديم، في حين أن مصادر الصورة التراثية في الشعر الحديث تتسع لتشمل النصوص الدينية والتاريخية والأسطورية وغيرها، وقد تعددت أساليب بناء الصورة التراثية في الشعر العربي الحديث؛ إذ يعمد الشاعر إلى الاستفادة من معطيات التراث معيداً تشكيلها بما يتلاءم مع حالته الشعورية الراهنة، فمفردات الصور الشعرية الحديثة "إشارات انفعالية ترتبط كل منها برصيد من التجارب والمواقف الشعورية"<sup>14</sup>، وهي تعكس عالم الشاعر الداخلي بالاعتماد على طاقة الخيال التي تنفذ إلى أعماق الشعور مكتنهةً أسرارها، وترافق عملية الانعكاس تلك روافد تختزنها ذاكرة الشاعر من التراث القديم، فيوحي بها بأساليب مختلفة ساعياً إلى خلق دلالة جديدة تواكب رؤيته المعاصرة، وهكذا تتداخل العناصر وتتعدد العلاقات في سبيل إنتاج الرؤية أو الرؤيا الشعرية، فالصورة- كما يرى أدونيس- تُوحّد فيما بين الأشياء، وتتيح لنا أن نمتلك هذه الأشياء امتلاكاً تاماً، وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشاً، تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء<sup>15</sup>.

#### توظيف الصورة التراثية في شعر ممدوح عدوان

لقد كان ممدوح عدوان جزءاً من حركة شعرية حديثة غيرت زاوية النظر إلى الصورة الشعرية، فقد "ألغيت القصيدة المعاصرة ثنائية التعبير المعروفة (فكرة + صورة)، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة"<sup>16</sup>، وبذا تغدو العلاقة التجاذلية حاملاً رؤيويًا لعناصر الصورة الحديثة، وتمتاز الصورة التراثية في الشعر الحديث عن سواها من الصور الشعرية بطبيعتها التقابلية، فعناصرها التي تتجادل داخل النص الشعري محكومةً بمقابلاتها خارجه، ولذا فإن التعبير عن الفكرة بالصورة التراثية يستند إلى مرجعية ماضوية تهيمن على فضاء النص، ولا ينبغي لهذه الهيمنة أن تلغي أصالة الشاعر. فهل استطاع عدوان المحافظة على أصالته التعبيرية خلال استخدامه الصورة التراثية؟

سيحاول البحث الإجابة عن هذا السؤال، وسواه من الأسئلة المتولدة عنه، من خلال دراسة إحدى آليات توظيف الصورة التراثية في شعر عدوان، وهي التوظيف التراكمي للصور التراثية في القصيدة الواحدة.

يعد التوظيف التراكمي للصور الجزئية في الشعر العربي الحديث وسيلة فنية من وسائل بناء الصورة الكلية، وقد احتفى شعراء الحداثة بتقنية الصورة الكلية الناتجة من تراكم تصوري يتكامل على مستوى القصيدة؛ إذ تتيح الصورة الكلية للشاعر الحديث النظر إلى الظاهرة في جوانبها المختلفة والمتعددة، وهو بذلك يتجاوز الرؤية التقليدية للصورة في

<sup>11</sup> اليافي، د.نعيم، *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث*، صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط 1، 2008 م، ص 288.

<sup>12</sup> نفسه، ص 288.

<sup>13</sup> نفسه، ص 288.

<sup>14</sup> الورقي، د.السعيد، *لغة الشعر العربي الحديث*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1984م، ص 133.

<sup>15</sup> انظر: أدونيس، *زمن الشعر*، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005 م، ص 261.

<sup>16</sup> اليافي، د.نعيم، *أوهام الحداثة*، ص 198 - 199.

بعض الشعر القديم، حيث يمكن لصورة جزئية قديمة أن تحتل بيتاً شعرياً كاملاً لتغدو بذلك عامل إيضاح أو تزيين يمكن إسقاطه، دون أن تتأثر بنية القصيدة بذلك، أما الصور الشعرية الحديثة فإنها لا تتراكم في النص دون ارتباط، بل تتفاعل معاً لإنتاج الصورة الكلية التي تعبر عن تجربة متكاملة، ومهما بلغ شأن الصورة الجزئية من إحياء فإنها تظل قاصرة عن اختزال تجربة شعرية كلية. ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي "أن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيتها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة"<sup>17</sup>، بمعنى أن التجربة الشعرية ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء، ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تأزرت جميعها في نقل التجربة نقلاً أميناً. ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل في كلية الصورة الشعرية ملمحاً أساسياً من ملامح الشعر الحديث، "فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"<sup>18</sup>. وهكذا يمكننا القول إن تشكيل الصورة ودورها الوظيفي قد تغيراً تغيراً جذرياً في كنف الحداثة الشعرية، "لقد تحولت الصورة من نتاج المخيلة التي كان يملكها الشاعر الملمه (النبوي) إلى المشهدية التي هي نتاج الشاعر الرائي وحده الحسي، الذي يتأسس على الانطباع المباشر تجاه الأشياء، ولذا تراجعت الصورة الجزئية وسادت الصورة الكلية، وساد السرد الذي تمثله اللغة التداولية بديلاً من اللغة المتعالية. والمشهدية هنا تعتمد خلق مشهد شعري يتسم بالاضطراد والاكتمال، وهذا الاكتمال لا يتحقق إلا عند الوصول إلى الكلمة الأخيرة من المقطع، أو القصيدة"<sup>19</sup>.

وهكذا يمكننا تعريف الصورة الكلية - بحسب الباحث فايز الشرع - بأنها "صورة شعرية موسعة، تستند إلى فكرة مركزية توجهها دلاليًا"<sup>20</sup>، كما يمكننا تعريفها بالتفصيل بأنها "تركيب تصويري يستند إلى فكرة مركزية ينقلها من التجريد إلى التجسيد، بوساطة تحول مجازي عن التعبير المباشر عنها، وتوسيع يؤديه السرد الذي يضيف صورة إلى صورة، ومشهداً إلى مشهد بربطها الفاعل، الذي تتنامى حركته، ويتسع فعله بكل إضافة حتى بلوغ نهاية تستوعب تأدية الفكرة"<sup>21</sup>.

وقد احتفى ممدوح عدوان بالتوظيف التراكمي للصورة التراثية في أكثر من قصيدة، فعاد إلى التراث بأشكاله المختلفة مستمداً منه مجموعة من الصور، ثم قام بمراكمتها على مستوى القصيدة بأسلوب تعاقبي، لتؤدي كل صورة دوراً دلاليًا معيناً يتآزر مع غيره من الأدوار في سبيل التعبير عن صورة كلية تقارب تجربته الشعرية، وقد اختار البحث صورة الموت في قصيدة (سفر الدم والميلاد) أنموذجاً لمعاينة طريقة التوظيف التراكمي للصورة التراثية، ودورها في بناء الصورة الكلية لدى عدوان.

يستهل الشاعر قصيدته بمشهد شعري يحيل على الإنجيل المقدس، وما جاء فيه من حادثة صلب السيد المسيح، وموته الفادي، فيقول:

<sup>17</sup> العشماوي، د. محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص 108.

<sup>18</sup> إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص 149.

<sup>19</sup> فؤاد، أماني، تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 18، الجزء 70، أغسطس 2009م، ص 71.

<sup>20</sup> الشرع، فايز، استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح، مجلة علامات، المجلد 16، الجزء 64، فبراير 2008م، ص 116.

<sup>21</sup> نفسه، ص 116.

## على خشب الصليب قضيت محنياً

وصوتك عباً الساحة

فلم نعرف بماذا غمغم المفجوع

ولم نسمع سوى شهقات نواحه<sup>22</sup>

يرسم الشاعر في هذا المقطع صورة شعرية للموت، ويرفدها بجملة من الدوال اللفظية والتراثية التي تجلو أسبابه وآلامه وآثاره، فالمسيح - الغائب باسمه الصريح عن فضاء الصورة - قضى على خشب الصليب (محنياً)، وصورة الانحناء تدل على حجم العذاب الذي أثقل كاهل المسيح، وهو عذاب ارتضاه في سبيل الغاية العليا التي تتمثل تراثياً في إيصال رسالة الحياة إلى البشر، فالموت هنا صرخة وجودية في وجه الخطايا التي تقود الناس إلى العدم، وقد عبر الشاعر عن ذلك بصورة سمعية انتصرت للحياة بعد الموت (وصوتك عباً الساحة)؛ إذ يحمل هذا الصوت دلالة شمولية ينهض بها الفعل (عباً)، كما يحمل - ضمناً - وصية الميت إلى الناس الذين ألقوا سباتهم الساكن، داعياً إياهم إلى الحياة الحقيقية، غير أنّ الصدى كان ضعيفاً، بل معدوماً، فالناس المتحلقون حول الميت لم يسمعوا صوته، ولم يعرفوا (بماذا غمغم المفجوع)، وتحويل الصوت الصارخ إلى غمغمة مفجوعة عبر أسلوب النفي المتكرر في النص يشي بضياح الرسالة التي أراد المسيح إيصالها بموته، أما سبب ضياحها فيعود إلى العطالة المتأصلة في نفوس السامعين، وهكذا بدد صوت النواح فاعلية الموت، ليبقى الانفعال به محصوراً في البكاء، والبكاء رد فعل سلمي على فعلٍ ساهم في إرادته المسيحية سبباً إلى ارتقاء الناس فوق خطاياهم، والشاعر لا يُحمّل المسيح / الميت مسؤولية ضياح الرسالة / الغاية، فالوسيلة (الموت) تفيض بالتضحية والفداء، والعلّة في الناس الذين نظروا إلى الموت على أنه غياب يؤسس للحزن، متجاوزين حضور القيم التي حاول هذا الموت ترسيخها في وجدانهم، ليؤسس هذا الحضور للحياة، وبذا فإن الموت في هذا الاستهلال الشعري لا يلحقه الانبعاث المؤمل، و مهاده الشاعر النفسي مشفوع بالأسى على واقع مسكون بالعطالة. يتابع الشاعر رصد صور الموت المتشابهة عبر التاريخ، فنراه ينتقل بالزمان إلى صدر الإسلام، ليرثي موتاً آخر لم يلق صداه بين الناس، يقول:

وفي الصحراء عدت تموت منفيًا

غريقاً في خضمّ الجوع

وكان القهر يبرق جارحاً من سيفك المصدوع

فقلنا: عمر سيدنا انتهى

والموت كان عليه مقضياً<sup>23</sup>

يستحضر الشاعر في هذا المقطع صورة أبي ذر الغفاري، من دون ذكره صراحةً أيضاً، وأبو ذر شخصية إسلامية أمضت جلّ حياتها دفاعاً عن الحق، فكان ممن لا تأخذهم في الحق لومة لائم، على حدة فيه، وقد عاش زاهداً فقيراً، ومات وحيداً منفيًا في أرض الربذة، بعد أن ضاق به أولو الأمر، وضجوا من دعوته الفقراء إلى الثورة على الأغنياء، وقد أثار عنه قوله (عجبت لمن لا يجد في بيته قوت يومه؛ كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه). ويلتقي هذا المقطع الشعري سابقه في أكثر من دلالة، فأبو ذر مات (منفيًا) و (غريقاً في خضم الجوع)، ومات المسيح (محنياً)، فهما إذن يتشاركان الأعباء نفسها؛ إذ إن نفي أبي ذر كان تحييداً له عن مسمع الناس، وإسكاتاً

<sup>22</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، 2005 م، م 1، ص 201.<sup>23</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 201.

لصوته الداعي إلى الثورة والحق، كما كان صوت المسيح، ولئن ضاع صوت المسيح بين الناس الذين قابله بالبكاء السلبي، فكذلك صوت أبي ذر، إذ رأى الناس في موته غياباً (مقضيّاً)، ولم يستلهموا من موته تلك القيم التي حاول أبو ذر بنّها في نفوسهم، فاستكانوا إلى التسليم (عُمُرُ سيدنا انتهى)، وأضحى موت أبي ذر حادثاً عرضياً أورثه القهر (وكان القهر يبرق جارحاً من سيفك المصدوع)، وبذا فإن الشاعر يكرّس سلبية المجتمع إزاء موت الأفراد الداعين إلى التغيير، وينهض التعبير اللفظي (عدتَ تموت) بمهمة تأكيد تكرار التجربة على الرغم من اختلاف الشخصيات، فالمخاطبُ في القصيدة يبدو واحداً، وانبعاته في هذا المقطع مقرون بالموت أيضاً، فيما يبقى انبعاث القيم بعد موت أصحابها بعيداً عن مشهدية القصيدة وصورها .

يتابع الشاعر استلهاه التراث في صوره الدالة على الموت المتكرر، ليصل إلى العصر الأموي، لكنه يضيف إلى مكونات الصورة عنصراً جديداً، فيقول في المقطع التالي:

وحين غضبتَ كي لا ترتمي في الموت منسيا

وتصبح رحلة الموتى بغير رجوع

صرختَ بهم

رموا عنهم صفائحهم

رأيتك هائماً بين المقابر،

تبعث الرمم التي اختنقت

بعتم القبر موؤوده<sup>24</sup>

يلوح طيف (الحسين) في هذا المقطع، مع ملاحظة غياب اسمه أيضاً، وتتميز صورة الموت هنا عن سابقتها بعنصر الغضب الذي يوشّي به الشاعر موتَ الحسين، متجاوزاً حالات الانحناء والنواح والنفي والجوع والقهر التي رافقت موتَ سابقه، لكنّ غضب الحسين المتبوع بالصراخ يلقى المصير ذاته، فالناس الذين دعاهم الحسين إلى الثورة على الواقع الفاسد (رموا عنهم صفائحهم)، ويقسو الشاعر على هؤلاء الناس واصفاً إياهم بـ (الرمم)، كما يصوّر واقعهم على هيئة مقبرة كبيرة تضم أجسادهم النابضة بالحياة الدليلة، فيما أرواحهم تختنق في عتمة هذا الواقع، وتحضر لفظة (تبعثُ) في سياق محاولة النهوض بالقيم الثائرة، لكنّ النتيجة تعود لتلتقي بما سبقها من سلبية تكتنف المجتمع، فالغضب الذي اتخذته الحسين وسيلةً تكال الموت بالأنفة والكبرياء، لم يصل إلى غايته، وتتضح نقمة الشاعر على المجتمع في الصورة التالية التي تنزع إلى الرؤية التراثية المسربلة بالسواد، فيقول مصوراً مصير الحسين:

رأيتهم

تواروا عنك في خوف

وأنت تصعر الخدين،

تخطر بينهم ... وتغص كالمخدوع

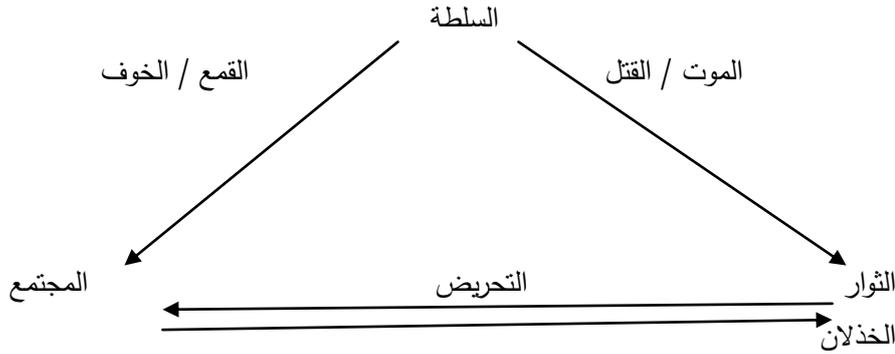
رأيتهم

وقد حملوا إلى قصر الخليفة رأسك المقطوع<sup>25</sup>

<sup>24</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 201 - 202.

<sup>25</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 202.

تختزن عبارة (تواروا عنك في خوف) أزمة المجتمع الذي ينتقده عدوان، وهو إذ يستعير من التراث صوراً مفعمة بالدلالات، فإنه بذلك يرسم صورة أزلية لعلاقة ثلاثية الأطراف (الثوار - المجتمع - السلطة)، إذ يسعى (الثوار) إلى تغيير شروط الواقع الخرب، وتحريض (المجتمع) على مواجهته والانتقال عليه، وهذا ما يثير حفيظة (السلطة) الفاسدة التي تسعى إلى تمتين حضورها للحفاظ على مكتسباتها، فتواجه المجتمع بالقمع الذي يزرع الخوف في النفوس، وتواجه الثوار بالموت الذي يتجلى في النص صلباً ونفياً وقتلاً، والمخطط التالي يوضح نوعية العلاقة بين الأطراف الثلاثة:



تغييب الأسماء الصريحة عن الصور التراثية التي يستلهمها الشاعر، إذ يركز الشاعر على الموت بوصفه قاسماً مشتركاً بينها، والموت المقصود هنا هو موت الفرد في سبيل الجماعة، وهذا الأسلوب التراكمي لصورة الموت التراثية أولاً، وامتداد الصورة الزماني والمكاني ثانياً، وتغييب الأسماء عن فضائها ثالثاً، كل ذلك دليل على أن الشاعر يعاين قضية إنسانية عامة، وهو في سياق ذلك يرصد جدلية العلاقة بين مكونات الصور كما أسلفنا، أما انعكاس ذلك على ساحة شعره، فيأتي في المقطع التالي:

أيا ميتاً يعذبني طوال الدهر،

لم يشبع من الموتِ

ولم ييأس من العوده

جراحك أيقظتني،

ثم ألقنتني على بوابة الصمت<sup>26</sup>

إن الميلاد / الانبعاث المتكرر للميت لا يغيّر في واقع الحال نحو الأفضل بقدر ما يعمق المأساة؛ لأن النتيجة واحدة، وعلى الرغم من اليقظة التي تتتاب الشاعر إزاء الجراح النازفة دون توقّف، فإن شعور التعاطف وحده هو الذي يسيطر على روح الشاعر، وتعاطفه ذاك محكوم بالصمت، ويرجع انتفاء القدرة على الانتصار لهذا الميت إلى سلبية المجتمع التي تخنق الشاعر، وتدفعه إلى مزيج من الغضب والحزن، فالناس (فوق النطع لا يبكون / لا يهتز نبض تحت حد السيف)، والشاعر الذي يُقسِم: (لن أبيع الدمع حتى تنتهي من رحلة الموت)، يعود إلى التراث مستلهماً صوراً جديدة تعينه على مقارنة واقعه المزري، فيقول موسعاً أفق الرؤية:

ففي بغداد بين جنود هولاء

سقطت وما درى أحد من المصروع

<sup>26</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 202.

رأيتك رجةً تمتد ما بين اللهبِ  
 ووجه طفلٍ مات مشويًا  
 وفي حزن العذارى  
 عندما يبكين، بعد السبي، دون دموع  
 وفي وطنٍ عبَدنا فيئنه إذ كان محميًا  
 عبدنا وجهه بخشوع  
 وحين هوى أمام تزامم الغرباء مسبيًا  
 سقطنا منه في ليل الأسي ورقاً خريفياً  
 وفوق مياه دجلة كنت مرمياً

وكان النهر يحمل للبتاتين اليتيمة وجهك الموجوع<sup>27</sup>

يصل الشاعر في استلهامه التراثي إلى أواخر عهد الخلافة العباسية، مستعيناً بصورة الموت عشية سقوط بغداد بأيدي المغول، وتبدو الصورة هنا أشدّ وقعاً في النفس، فالميت مجهول، والقائل غريب، وبذا فإن الشاعر ينتقل إلى مقارنة الأسباب الخارجية لموات المجتمع، بعد أن وقف على الأسباب الداخلية في المقاطع السابقة، والحق أن هذه الأسباب - الداخلية والخارجية - متداخلة على المستوى الواقعي، والشاعر يعي هذه الحقيقة جيداً، فالمجتمع المسلح بالوعي عصي على الاحتلال الخارجي، والغريب (هولاكو) لم يجد في الوطن من يدافع عنه من أولئك الذين تنعموا بخيراته أيام الرخاء، لتغدو الصورة التراثية وسيلةً للتعبير عن عبثية موت الأبطال إزاء سلبية المجتمع، وغياب السلطة الحاكمة (العباسية) عن مكونات هذه الصورة لا يعني براعتها من المسؤولية، فهي التي كمت الأفواه، ودجنت الشعب، وأسست للفساد، وارتفعت للأجنبي، حتى غدا الوطن مرتعاً للغرباء، والشاعر الذي يستعين ببعض الصور العاطفية للموت (وجه الطفل الذي مات مشويًا، بكاء السبايا العذارى من دون دموع)، يبدو حزيناً وفاقداً للأمل بالمستقبل، فنحن نكرر أخطاء الماضي من دون أن نتعلم من تجاربنا السابقة، ولأن الحلم قدر الشاعر؛ نراه يقول في خاتمة هذا المشهد المأساوي:

وعدت أراك في الصحراء كالواحة  
 تلوح لليتامى التائهين، وللطفاة:  
 أنا هنا ما زلتُ في صحرائكم حياً<sup>28</sup>

إن تشبيه الميت الأزلي / البطل الفادي بالواحة في الصحراء دليلٌ شعري على خصب البطل وعقم المجتمع، وإصرار الشاعر على رؤيته حياً - على الرغم من موته المتكرر - يحمل في طياته رغبة دفينية في انبعاث القيم أو المثل العليا من رماد هذا الموت، ليتجدد السؤال: كيف يكون ذلك والمجتمع يرقد في سبات الجهل؟ إن معطيات الواقع تجعلنا نحكم على رؤية الشاعر للبطل / الواحة بوصفها محض سراب، وها هو ذا الشاعر يتابع مواكبة السيرورة التراثية واستنطاقها تصويرياً للتعبير عن الواقع، فيقول في مطلع المقطع التالي:

أقول لهم  
 وقد ناح الحمام وأنت لم تأت:

<sup>27</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 203.

<sup>28</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 203 - 204.

أنا وحدي

ويخنفني أسي أخفيته في النفس،

سألتهم

ترى قتلوك في بغداد: كان الخصم مجنوناً مغولياً ؟

أم أنك عدت لي من رحلة الموت

لكي تُرمى قتيلاً في بطاح القدس ؟

أكان الخصم مغواراً صليبياً

فرحت تصول في حطين

أم أن الخصم عاد إليك في سر يهودياً ؟

ولم يرجع صلاح الدين<sup>29</sup>

يستمد عدوان من التراث الشعري صورة للحنين ولوعة الفقد، إذ يقول أبو فراس الحمداني:

أقولُ وقد ناحت بِفُربي حَمَامَةٌ      أيا جازتَا هل تَشْعُرِينَ بِحالي<sup>30</sup>

سوى أن الحمامة أصبحت (حمام)، والجارة البعيدة أصبحت مثلاً أعلى (لم يأت)، والخطاب الفردي أصبح جماعياً (أقول لهم)، وهذا التغيير السياقي القائم على صيغتي التكثير والنفي يشي بفداحة مصاب الشاعر في موت فردي لا يلحقه انبعاث جماعي، وتحت عناوين الوحدة والاختناق والأسى تتسدل الأسئلة الحائرة عن بطل يستجدي الشاعر ظهوره، فيعود بالتاريخ إلى العصر الأيوبي الذي شهد انتصار (حطين)، وصورة الانتصار التاريخي النافرة تلك ضمن سياق الموت توحى بانبعاث مؤقت، لأن أسئلة الشاعر عن ذاك البطل الذي عاد من رحلة الموت ليصول في حطين يكتنفها الشك، وبارقة اليقين السريعة تلك تمحقها عودة الخصم في إهاب آخر بعد غياب البطل، ليصل الشاعر بالمأساة إلى عصره الراهن، بعد أن استعرض التاريخ الذي يكرر نفسه موتاً تراكمياً، وهكذا يتعاقب الأعداء على هذه الأمة (المغول - الصليبيون - الصهاينة)، كما يتعاقب موت الأبطال الساعين إلى تغيير الواقع (المسيح - أبودر الغفاري - الحسين - الجندي المجهول - صلاح الدين الأيوبي)، والمجتمع الغافل متواطئ مع السلطة الفاسدة في نفي انبعاث الأبطال، ليكتمل المشهد الشعري على أفق مسدود، ينوء بالموت، ولا يحتفي بالانبعاث .

يمثل التراث في هذه القصيدة خيطاً دلاليًا يمتد من عمق التاريخ حتى وقتنا الحاضر، ويتوَّخى الشاعر منه رثاء الواقع الراض لاستخلاص العبر، وانطلاقاً من لحظة اليأس الراهنة ؛ يقول الشاعر مكابداً الموت:

أمرٌ على تواريخ الكآبة والهزائم مثقل الخطوات

وشيءٌ مبهمٌ في خاطري قد مات<sup>31</sup>

إذن فالتاريخ عند عدوان شاهدٌ على خيبات متلاحقة، وصوره التراكمية في النص تفيض بالأسى والحزن واليأس، لكنَّ الشاعر يحاول استنبات الأمل من العدم، فهو يصرِّح لاحقاً باستمرار رؤيته وجه ذاك البطل المخلَّص الذي لا يكاد يموت حتى يُبعث من جديد، إنه يراه في (ثقل الضباب) و(وسط الرعد) و(في نرق العواصف)، وهذا يعني أنَّ الرؤية

<sup>29</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 204.

<sup>30</sup> الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس، رواية: أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر، بيروت، 1990م، ص 238.

<sup>31</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 204.

محكومة بالقلق، لكنها تؤمن بالانبعاث، ولئن كانت صورة الموت تحتل مساحة التاريخ وصولاً إلى الحاضر، فإن صورة الانبعاث تنهض من بين ركام الموت على وقع الحلم الشعري، يقول عدوان:

دماؤك تمنح الأشجار خضرتها

وتسري في مغيب الشمس

وتهمي بين أمطار الأسى

فتلَوْنُ الأزهار والرمضاء<sup>32</sup>

تحاكي صورة الموت المتكرر في النص الواقع، فيما تتزع صورة الانبعاث إلى مقارنة الحلم، وبين الواقع والحلم تلوب الذات الشعرية بحثاً عن أدوات التغيير الحقيقية، وعلى الرغم من غياب عناصر تحقيق الحلم الشعري بواقع أفضل؛ فإن الشاعر يرفض - في عمقه اللاشعوري - الاستسلام للموت، وفي سؤاله الاستنكاري (كيف أقولُ فيكَ رثاء؟) صرخة شعرية في وجه الموت، وإيمان غيبي بضرورة الانبعاث، ليختتم الشاعر قراءته التاريخية / النفسية للواقع بالبقاء العاجز المقرون ببصيص الأمل الراض للتلشي:

سأبقى تائهاً أبكيك في سري

وأعبد ذلك الوجه الذي امتلأت به الصحراء<sup>33</sup>

يتأرجح موقف الشاعر في هذه القصيدة بين ثنائيات متشاكلة (القدرة والعجز، الوجود والعدم، الحلم والواقع، ...)، وتختصر صورة (الموت والانبعاث) هذه الثنائيات على المستوى الشعري، في مقارنة ضمنية لأسطورة العنقاء، أو طائر الفينيق، وتعتبر هذه المقارنة مفارقة دلالية تمنح النص الشعري خصوصيته الإبداعية؛ إذ تزعم الأسطورة أن العنقاء كانت تحرق نفسها عند نهاية كل دورة حياة، لتخرج عنقاء أخرى من الرماد بجمال وشباب متجدد، في رمزية واضحة إلى الخلود والانبعاث، أما النص الشعري فهو يرصد موت الأبطال في عز نضالهم وشبابهم، تاركين فينا رسالتهم الخالدة التي تتبعث في أبطال جدد لا يلبثون أن يلقوا المصير نفسه، فالخلود والانبعاث للرسالة، أما البطل أو الثائر فهو وسيلة مسريلة بالموت المتكرر، ولا عزاء .

وها هو ذا عدوان - بعد أن وصل في رؤيته إلى العصر الحاضر - يتكئ على التراث الشعبي في استجلاء

ملاح هذا العصر، فيقول مكابداً دائرة الموت والانبعاث ذاتها:

أتانا صاحبك بنعيك المبهم

وقالاً: من جديد مات في سينا

كما كتبا وصيتك العجيبة فوق وجه الماء

وبالأشواك:

" ألا من مبلغ الأرقام أن مهلهلاً .. لله دَرَكَمَا .. "

فلم نعلم إذا دَفْنَاكَ أم قَتَلَاكَ

ولكننا صمتنا عنك، أغلقتنا نوافذنا

فتحنا ما اختزناً من جرار الدمع للضراء

فسال الدمع في كل المواويل الجريحة في الصدى الموجوع<sup>34</sup>

<sup>32</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 205.

<sup>33</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 206.

يتلبس الموت في هذا المقطع صورة المهلهل (الزير سالم)، لتحمل معها ملامح هذه الشخصية الراضية للذل والهوان، والساعية - في إصرار عجيب - للتأثر من قتل الأخ والملك (كليب)، وإذ يمثل كليب صورةً للحلم العربي السامق، فإن تأثر المهلهل لموته الغادر يمثل السبيل المعمد بالدم للمحافظة على القيمة المعنوية لهذا الحلم، ورفده بمقومات البقاء في الذاكرة، ولكن الشاعر يُعرض عن ذلك كله مركزاً على موت المهلهل، وتروي بعض الكتب أن المهلهل مات مقتولاً في شيخوخته بعد عجز أصابه في معركته الأخيرة، فقد جاء في (خزانة الأدب) للبغدادي: "... وكان السبب في قتله: أنه أسنّ وخرف، وكان له عبدان يخدمانه فملاه، وخرج بهما إلى سفر، فبينما هو في بعض الفلوات عزم على قتله، فلما عرف ذلك كتب على قتب رحله، وقيل أوصاهما:

من مبلغ الحيين أن مهلهلاً      لله دركما ودر أبيكما

ثم قتلاه ورجعا إلى قومه فقالا: مات، وأنشدهم قوله. فقال بعض ولده - قيل هي ابنته - إن مهلهلاً لا يقول مثل هذا الشعر! وإنما أراد:

من مبلغ الحيين أن مهلهلاً      أمسى قتيلاً في الفلاة مجندلاً  
الله دركما ودر أبيكما      لا يبرح العبدان حتى يُقتلا  
فضربوا العبدين حتى أقرأ بقتله " 35 .

يتكى عدوان على هذا التراث الشعبي في قصيدته، ليبدو المهلهل بطلاً آخر يلتحق بركب الأبطال الذين أصابهم الموت من دون أن يُغيّب ذكرهم، وتحديد المكان (سيناء)، مشفوعاً باستمرارية المأساة (من جديد مات)، يدفعنا إلى القول إن الشاعر يقارب نكسة حزيران بمنظور تراثي، مضيفاً إلى الصورة التراثية عناصر جديدة -شكلية ومضمونية - تقودنا إلى تأويلها كما يلي:

تصل مسيرة الثوار الأبطال مع الموت إلى الوقت الحاضر، فالمهلهل رمز لبطلٍ قضى في سيناء متابعاً رسالة سابقه، وساعياً إلى التأثر لهم، وتبدو الوصية المكتوبة (فوق وجه الماء) و(بالأشواك) حافزاً لدفع المجتمع إلى الاقتصاد ممن قتله، وهذه الصورة الحديثة تشي بحجم الألم الذي يكتنف حياة البطل وموته على السواء، وإذ يحافظ الشاعر على مرجعية الوصية المبتورة؛ فإنه لا يلتزم باكتشاف حقيقتها من قبل الأهل (المجتمع)، فالحيرة تسكن هذا المجتمع من موت البطل (فلم نعلم إذا دفنك أم قتلناك)، ثم تنزع هذه الحيرة إلى السلبية المفرطة في صورة الصمت وإغلاق النوافذ والبكاء العاجز، ويكتمل التأويل بالقول إن قاتلي البطل المعنيين في القصيدة هما (السلطة الحاكمة والعدو الخارجي)، فالظروف المحيطة بهزيمة حزيران تؤكد تقاعس السلطة الحاكمة عن الاستعداد للحرب، واستغلال العدو الخارجي لذلك، فكانت الهزيمة مفاجئة وسريعة، أما الأبطال الذين قضوا فقد حَقَّهم المجتمع آنذاك بالبكاء، ولعل عدم فهم المجتمع للوصية التي تحدد هوية القاتلين مواربة، واستقبالهم موت البطل بالدموع المخترنة، والصمت عن هذا الموت بإغلاق نوافذ التأثر، كل ذلك يشي بموقف الشاعر من مجتمع يفتقد للوعي الثوري، وبذا تبدو غاية الصورة هنا الإيحاء باستمرار سلبية المجتمع إزاء موت الأبطال الثوار، إذ يتلاشى الوعي بضرورة اتخاذ هذا الموت الفردي سبيلاً إلى الانبعاث الجماعي في (جرار الدمع)، كما يتلاشى صوت البطل الساكن في وصيته في (الصدى الموجه)، وهذه

<sup>34</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 206.

<sup>35</sup> البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997 م، ج 2، ص 173 - 174.

هي المأساة الحقيقية التي تفوق الهزيمة الآتية في أثرها الممتد عبر التاريخ، ونعني بذلك صورة الموت الفادي الذي لا يؤسس للانبعاث بقدر ما يعمق الفجيعة .

لا ينتهي المقطع السابق عند صورة الموت المسيطرة، فالشاعر الذي يأبى الاستسلام يستحضر طيف البطل المقتول في انبعاث جديد، يلحقه موت جديد، فيقول:

غفونا هارين من العذاب المر والذكرى

فأقبل وجهك المحقون كالبشرى

يحرر كل ما في عمرنا المخضوب مغلولاً

يجول بنا الصحارى خالقاً قهر " الصدى " فينا

ومن خب الخيول نكاد نهض،

تنفض النوم المعبأ في مآقينا

يكاد سهيل خيلك يطرد الأحلام

على خفقاتها البيضاء كنت تلوحُ محمولاً

ولكنا

نلف خمولنا ونعود للأحلام كالأسرى

فتبهرنا على أبوابنا العمياء مقتولاً<sup>36</sup>

يُراكم الشاعر في هذا المقطع صور الموت الذي يحيق بالمجتمع، ويتجلى ذلك في النوم والهرب والعمر المخضوب والأغلال والصحارى ..، لكنه - في الوقت نفسه - يبدو مصراً على انبعاث البطل إزاء موت المجتمع، وهو إذ يشبه وجهه بالبشرى؛ فإنه يُسند إليه أفعالاً مغرقة في الاستمرارية الفاعلة (يحرر، يجول، يطرد، تلوح)، وعلى إيقاع هذه الثنائية التي تعلي من شأن البطل (القادر) في مواجهة المجتمع (العاجز)، يكاد صوت البطل أن يلقي صداه، فنحن (نكاد نهض، تنفض النوم) و(يكاد سهيل خيلك يطرد الأحلام)، والفعل (كاد) يحمل دلالة اقتراب حدوث الانبعاث الجماعي من رماد الموت، سوى أن الواقع يفرض شرطه الاجتماعي مجدداً، ليموت هذا الأمل في مهده، إذ يستدرك الشاعر سريعاً (لكنا)، مُفرداً لأداة الاستدراك تلك سطرًا شعرياً يمنحها طاقة الانعطاف من حالة إلى حالة، ليعود المجتمع إلى موته (نلف خمولنا ونعود للأحلام كالأسرى) بعد أن راود الشاعر حلم الانبعاث، ويعود البطل إلى موته (مقتولاً) على أبوابنا العمياء، أما القاتل فنحن، جميعاً .

قد يحمل المقطع السابق إشارة عابرة إلى ما لحق النكسة من عمليات فدائية وحريرية استنزافية، لكن هذه العمليات لم تُرجع حقاً، ولم تُحرر أرضاً، فقد افتقدت للتنظيم والاستمرارية، وظلّت في إطار الثأر الآني الذي ما أن هبّ حتى خمد، ومع ضياع سيناء والجولان والصفحة الغربية يموت البطل مجدداً، ليسرل الشاعر موته بالثناء، فيقول:

تأوهنا على بطل

يعيش لكي يموت،

يموتُ كي يحيا

يُقلّب طرفه المجروح : " مَنْ يبكي عليّ ؟ "

فلا يرى إلا حساماً غارقاً في الرمل ملوياً

<sup>36</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 206 - 207.

ومهراً لم يعد في الناس من يسقيه

فيقضي ماسكاً رمحاً رديئياً

وحزناً ليس من يحكيه<sup>37</sup>

يتقاطع النص السابق مع بيتين لمالك بن الريب في يائته التي يرثي فيها نفسه، فيقول:

تَدَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السِّيفِ وَالرُّمْحِ الرُّدِيِّيِّ بَاكِياً

وَأَشْفَرَ مَحْبُوكٍ يَجْرُ لِحَامِهِ إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرِكْ لَهُ الْمَوْتَ سَاقِيَا<sup>38</sup>

ويبدو الحزن العميق هو القاسم المشترك بين النصين، لكن حزنَ البطل في نص عدوان أشد غوراً، فالبطل الذي

يتساءل بحرقه: مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ؟ (لا يرى إلا حساماً غارقاً في الرمل ملوياً / ومهراً لم يعد في الناس من يسقيه)، وهذا

إعلان صريح بالعجز؛ إذ تختزن هذه الصورة الشعرية ألماً وبأساً من قوة / حسام حاول البطل تسليح المجتمع به، فكان

مصيره الغرق في الرمل والالتواء معاً، وما الرمل إلا نحن، إذ ندفن أبطالنا في النسيان، وندفن معهم قيمهم المحفزة على

النهوض، فلا يبقى إلا الحزن والبكاء، يقول الشاعر، وفي ظنه أن الانبعاث بات محالاً:

تَأْوَهُنَا .. وَقَلْنَا: مَاتَ مَيِّتَهُ الْأَخِيرَةَ لَمْ يَعدِ يَحْيَا

تعالوا عَلْنَا نَبْكِيه<sup>39</sup>

تندرج أسطورة الموت في القصيدة ضمن سياقٍ يحاول رقد الواقع بمقومات الانبعاث، إلا أن الأسطورة الفينيقية

تأبى الاكتمال على المستوى النصي، على الرغم من امتداده الزمني العميق، وصولاً إلى العصر الحاضر، ولكن

الشاعر الذي كتب هذه القصيدة بعيد النكسة؛ يحاول التمسك بطيف الأمل، مستتباً إياه من شبه العدم، فيقول في

خواتيم القصيدة متابعاً - على مستوى الحلم - دورة الموت والانبعاث:

ولكني رأيتك في وحول الحيّ

طفلاً لاهياً بالبؤس واللعنة

وفي ليل الرجال خلعت ما لبسوه من جلبنة

ورجت تصول في الميدان

بكفك رحّت تمسح من وجوه الناديين الدمع والأحزان

وأنت تخوض في المحنة

قفزت عن الصليب،

قلعت في كفك مسمارين من خشبة

صفقت الباب في وجه التردد،

دست صرخته على العتبة

وقفت مع المصير وكان ظل الموت بينكما

يطولُ وفيك يمتدُّ<sup>40</sup>

<sup>37</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 207 .

<sup>38</sup> البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج 2، ص 204.

<sup>39</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 208.

<sup>40</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 208.

يبدو الشاعر مسكوناً بهاجس الانبعاث، راحلاً به إلى المستقبل الذي يتجلى في صورة الطفل الصغير، لكنّ الحقل الدلالي الذي يشكّل إطاراً للانبعاث القادم محفوفاً بالسواد، ويبدو ذلك واضحاً في سلسلة من الصور والألفاظ الدالة على سكونية الواقع (البؤس، اللعنه، ليل، الناديين، الدمع، الأحزان، المحنه، التردد...)، وإزاء هذه السكونية تبرز حركية الانبعاث المؤمّلة ضمن حقل دلالي تهض به سلسلة من الأفعال الدالة على إرادة التغيير (خلعت، تصول، تمسح، تخوض، قفرت، قلعت، صفقت، دست...)، فكيف يستقيم هذا مع ذاك؟

يشكل الأمل بالانبعاث لازمة رؤيوية تتكرر في هذه القصيدة، إلا أن هذا الأمل لا يبدو متساوقاً مع رؤى الشاعر السوداوية، ولعل ذلك يعود إلى الرغبة الجامحة في الخلاص التي يحاول الشاعر مقاربتها على مستوى الحلم، فيما تبدو هذه الرغبة محاولة طوباوية تحتاج إلى معطيات يفقدها واقع الشاعر، ولذلك فهو يقوم بترحيل الحل إلى المستقبل، وهذا ما قد يجعلنا نسّم تفاعل الشاعر بأنه تجاهل للواقع وسوء فهم لمعطياته. لكننا نستطيع تسويغ المفارقة بين الحقلين الدلاليين المتناقضين بموقف شعري يتخذه عدوان سلاحاً في وجه الموت، ساعياً إلى الانبعاث، وهو (تشاؤم الفكر وتفاؤل الإرادة)<sup>41</sup>، وهذا موقف يمكن أن يقال عن مريديه "إنهم الذين يمتلكون الإيمان والشجاعة والتصميم على العمل، وعلى الرغم من أنهم لا يحولون أنظارهم عن لجج الظلام في الواقع؛ لا يتوانون عن السير إلى الأمام"<sup>42</sup>، فالشاعر يؤمن بقدرة الإنسان العربي على تجاوز محنه انطلاقاً من وعيه لمشكلات واقعه، والإيمان هو الوجه الإيجابي للتفاؤل الذي يغدو ساذجاً في غياب الإيمان، ولا بد لهذا الإيمان من أن يقترن بالعمل سعياً وراء الممكن، ومن هنا فإن الشاعر يحرض على العمل بواسطة استعراض التراث الذي يستصرخ ضمائر الشعب العربي، ويحضه على التغيير نقادياً لقتامة ما سيأتي، إنه شاعر راء، ورؤاه حالكة السواد، لكنه يتشوق إلى الخلاص، ولا يتوب عن الحلم .

لا يملك الشعر أن يغير الواقع، لكنه يجاهد في سبيل تشكيل وعي فكري وثوري يرهص لتغييره؛ إذ يسعى الشاعر إلى إيقاظ النفوس من غفلتها في مقارنته لجذلية الموت والانبعاث، ولئن كان ظل الموت الطويل حاجزاً أمام الانبعاث، فالشاعر يؤمن بضرورة هذا الانبعاث، مسبقاً عليه دلالات المعجزات، فيقول مستعيناً بالتراث:

بكفك قد رددت السيف حتى تُلمّ الحدّ

بكفك ليس فيها غير صمت الأرض،

غير جذور إيمانٍ

مسحت خطوطها الأولى

صنعت مصيرك الثاني

بكفك قد رددت الشمس حتى تشهد الوقعة<sup>43</sup>

تحمل لفظة (بكفك) المكررة في بعدها المعنوي دلالة صريحة على الفعل، لا القول، والشاعر إذ يؤمن بقدرة هذه الكف على الفعل؛ فإنه يودعها حلمه الأثير بالانبعاث، ويضفي عليها مجموعة من الصفات التي تليق بها، مستعيناً في ذلك بطاقة التراث: أولاً التضحية المقرونة بالجرأة والقوة، وثانيها الإيمان العميق الراسخ، وثالثها الإعجاز الخارق لقوانين الطبيعة. وقد عبّر الشاعر عن هذه الصفات بإحالاتها التراثية، موظفاً تلك الإحالات في سياق تحديد شروط

<sup>41</sup> قال بهذا الموقف المفكر الإيطالي الماركسي أنطونيو غرامشي، انظر: الهاشمي، محمود منقذ، *التفاؤل الساذج أو البيانغوسية*، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 424، آب 2006 م، ص 55.

<sup>42</sup> نفسه، ص 55.

<sup>43</sup> عدوان، ممدوح، *الأعمال الشعرية الكاملة*، م 1، ص 208 - 209.

الانبعاث، إنها أدوات مواجهة الموت الفاعلة التي يسعى الشاعر إلى تكريسها في حلمه، أما إسنادها إلى الفرد لا الجماعة، فهو يعكس رؤية الشاعر إلى البطولة الفردية التي تقود المجتمع إلى الانبعاث، فالشاعر إذن يُضمر بأساً من نهوض المجتمع بنفسه، ويرى الحل في معجزة تعيد خلق بطل يحدد المجتمع إلى مستقبل أفضل، وتعد هذه الفردانية من أهم ملامح الإبداع الشعري الرؤيوي لدى عدوان، إذ تفتقد هذه الرؤية إلى ضرورة التكامل بين البطل والجماعة، والتفاضل بينهما محسوم غالباً لصالح البطل الفردي، فيما يضفي الشاعر على الجماعة صفات الجبن والخوف والخذلان والاستسلام والخنوع وسوى ذلك من القيم الاجتماعية السلبية، ولعل مكابدة الشاعر لواقع مهزوم، ومعاناته الآتية مع صدمة الانكسار، ورجوعه إلى تاريخ من الخيبات والمآسي، كل ذلك جعل من علاقته بالواقع الاجتماعي محكومة باليأس منه، فكان ملاذه بطلاً آخر يجدد العهد بالانبعاث، لتأتي قفلة القصيدة مشفوعة بالخوف على هذا البطل، والشك في أن يلقى مصير سابقه، يقول عدوان:

أراك، أقولُ بسم الله كيف أتى!؟

وأخفق فرحتي فالخوف لم يبرح بنا زُكنه

وما زالت شكوكي في شراييني صدى لعنه:

ترى من سوف يحمل رمح وحشيّ

وفي الظهر المضيء يسدد الطعنه!؟<sup>44</sup>

يتمظهر التشكيل الشعوري في خاتمة القصيدة صوراً متراكمة، تجتمع لتعبّر عن حالة القلق التي تسيطر على الشاعر في معابنته للانبعاث القادم، فمن تداعيات المفاجأة الصاعقة، والفرحة المخنوقة، والخوف المقيم، والشك القاتل، يبرز السؤال عن هوية الموت الماحق للانبعاث / المعجزة، ويبدو الشاعر موقناً من عبثية الانبعاث أكثر من يقينه بجذواه، وهو يستعير من التراث صورة للغدر الكامن في (رمح وحشي)، جاعلاً منها حاملاً دلاليّاً للموت الذي يستهدف (الظهر المضيء)، ويشي ذلك كله بلانهائية العذاب المهيم على جدلية الموت والانبعاث في القصيدة كلها، ويلوح طيف (سيزيف) من التراث الأسطوري، مسريلاً بدلالاته الخفية رؤية الشاعر إزاء بطل يموت ويحيا في حركة تعاقبية لا تبلغ الغاية، ويذا فإن الشاعر يكاد يُقفل أفق الحلم - كما الواقع - على العذاب، فهو، وإن كان مؤمناً باستمرارية الانبعاث، لا يرى فيه قيامة حقيقية على مستوى الواقع، وكذا على مستوى الحلم المسكون بالشك، إنه شاعر صادق مع نفسه التي تلوب بحثاً عن الخلاص، على الرغم من رحيل الخلاص المستمر إلى تخوم المحال .

### خاتمة

لقد أدت الصور التراثية المتراكمة في القصيدة دورها الفعّال في رسم مشهد شعري شامل لجدلية الموت والانبعاث، إذ أعطت النص عمقاً تراثياً يتصل بالحاضر في قراءة استمرارية لقضية الموت، كما رفدت النص بتنويجات دلالية تضافرت في سبيل إنتاج الدلالة الكلية، وأكسبت النص بعداً درامياً عبر أسلوب سردي أسهم في حركيته على المستوى التفاعلي، والشاعر إذ يعاين آثار الهزيمة الحزيرانية على ذاته المعذبة، فإنه يسترشد التراث بأشكاله الأسطورية والتاريخية والشعبية في معابنته تلك. إنها الهزيمة التي كشفت زيف الواقع، وكادت تقتل الحلم، وتؤسس للفراغ، ولم يكن لهذه الهزيمة أن تكتسب عمقها النفسي المؤلم لولا تلك السلسلة من الصور الجزئية المترابطة التي تراكمت في النص على نحو يرسم أبعاد هذه الهزيمة وأثرها في ذات الشاعر المكلمة، إذ تنهض كل صورة تراثية جزئية بملح من ملامح هذه الهزيمة، لتحمل الصورة الكلية للموت أسباب الهزيمة وتجلياتها ونتائجها بمنظور تراثي يحاكي الواقع أولاً، ويحاول

<sup>44</sup> عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 209.

استنهاض الحلم بالانبعاث ثانياً. ويمكننا القول إن التوظيف التراكمي للصور التراثية أعطى النص مزية الوحدة العضوية، وإسقاط أي واحدة منها سيخلخل حكماً رؤية الشاعر، وسيخلق فجوات دلالية تضيق معها غاية الشاعر في رسم صورة كلية للموت الذي يعاني منه مجتمعه، ماضياً وحاضراً .

## المراجع

- 1- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005 م، ص 261.
- 2- إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981 م، ص 127.
- 3- البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، بيروت، ط 1، 1980 م، ص 30.
- 4- البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 4، 1997 م، ص 173، 174، 204.
- 5- الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس، رواية: أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار صادر، بيروت، 1990م، ص 238.
- 6- الرباعي، عبد القادر، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 204، شباط 1979 م، ص 37- 58.
- 7- الشرع، فايز، استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 16، الجزء 64، فبراير 2008م، ص 110- 122.
- 8- عدوان، ممدوح، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، 2005 م، ص 201 - 209.
- 9- عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس، بيروت، ط 1، 1982 م، ص 26.
- 10- عساف، د. عبدالله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سورية، القامشلي، ط 1، 1996 م، ص 24- 43.
- 11- العشماوي، د. محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص 149.
- 12- فؤاد، أماني، تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 18، الجزء 70، أغسطس 2009م، ص 69- 86.
- 13- القضماني، د. رضوان، مبادئ النقد ونظرية الأدب، القسم الثاني، منشورات جامعة البعث، 2000 م، ص 128- 131.
- 14- الهاشمي، محمود منقذ، التفاوض الساذج أو البانغلوسية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 424، آب 2006 م، ص 46 - 55.
- 15- هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1977 م، ص 388- 434.
- 16- الورقي، د. السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1984م، ص 133.
- 17- اليافي، د.نعيم، أوهام الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993 م، ص 198- 204.
- 18- اليافي، د.نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط 1، 2008 م، ص 288.