أناشيد الفارس المهزوم من العشق إلى الموت قراءة تأويلية

د. خولة شخاترة *

تاريخ تقديم البحث:١٩/ ١٠ /٢٠١٧م. تاريخ قبول البحث:٤ /٣/٢٠١٨م.

ملخص

يقوم هذا البحث على دراسة قصيدة "أناشيد الفارس المهزوم" للشاعر مهدي نصير –وهي قصيدة مركبة ذات نفس ملحمي – دراسية نصية تأويلية تنطلق من النص وتنتهي إليه، تبتعد عن الأفكار المسبقة عن النص وما حوله، وتتخذ من التأويل منهجا للقراءة، وهو تأويل يوظف كل جوانب المعرفة لدراسة النص الشعري وفك مغاليقه، دون إغفال لبناء القصيدة وما تحويه من مجاز وإيحاءات. مع الأخذ بعين الاعتبار المرجعيات الثقافية التي شكلت ملمحا هاما من ملامح القصيدة. وقد انتهى البحث إلى أن الشاعر مسكون بالتراث الإنساني بمكوناته المتعددة، به وتوظيفه لفهم الحاضر وتحدياته المختلفة والمعقدة في الآن ذاته. والشاعر في محاولاته لفهم الحاضر لا يملك إجابات قاطعة، ولا يدعي أنه يملكها؛ فالنص يكتفي بطرح المزيد من الأسئلة؛ لأن هذا الواقع يستعصي على الفهم والتفسير بالنظر إلى غرابته وإلى تغييراته المتسارعة، ولا يملك له تغييرا أو تبديلا. لذا نجده يلوذ بعالم الكتابة والإبداع لعله يجد فيه نفسه ومبتغاه؛ فتصبح ملاذه الوحيد الذي يحميه من هذا العالم.

الكلمات الدالة: الشاعر المهزوم، المرجعية الثقافية، التراث الإنساني، القصيدة المركبة، مهدي نصير، قراءة تأويلية.

* جامعة جدارا، الأردن.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Songs of the Defeated Knight from Adoration to Death - An Hermeneutic Reading

Dr. Khawla Shakhatra

Abstract

This study aims at considering the poem: “Songs of the Defeated Knight” by the Jordanian poet Mahdi Nosier. It can be described as a compound poem of an epic style and the study is hermeneutic that starts from the text and ends with it. It avoids all preconceived notions produced on the text and adopts an interpretive approach in reading it. This process of interpretation employs all possible aspects of knowledge so as to read and deconstruct this poetic text, bearing in mind the structure of the poem as well as its rhetoric and suggestions.

This is carried out with an eye on which constitutes a significant feature of the poem. The research work concludes that the poet has been inspired by the human heritage and its various components and that the latter employs them in his endeavor to comprehend the present and its different and complex challenges simultaneously. The poet in this attempt to comprehend the dilemma of present has no conclusive answers, and does not claim to have any, for the text seeks only to state more questions. This is because reality is hard to grasp or interpret in the light of its complexity and its rapid variables. He cannot alter or change it. Therefore, he resorts to the world of writing and creativity in order to express himself or fulfill his artistic aims. It thus becomes his only shelter, which shells him from this outer world.

Keywords: The Defeated Poet, Human Heritage, cultural references, Compound Poem، Mahdi Nosier, Hermeneutic Reading

قصيدة أناشيد الفارس العاشق من ديوان الشاعر مهدي نصير[١] تحولات أبي رغال الثقفي[٢] ذات نفس ملحمي وهي قصيدة مركبة بالمفهوم الذي قدمه نايف العجلوني "تصور تجربة شعورية ذهنية معقدة تصويرا متعدد الطبقات يستخدم فيه أدوات فنية، سواء أكانت هذه الأدوات مستمدة من فن الشعر نفسه أم من الفنون الأدبية الأخرى"[٣] يستحضر فيها الأسطورة والتاريخ ، والموروث الديني؛ لا بهدف استعراض ثقافته الموسوعية، وإنما بهدف توظيف هذه الثقافة لمقاربة هذا الحاضر ومحاولة تعليله وتفسيره ؛ كون الحاضر ابناً للتاريخ، وللأسطورة، وللدين، وما زال هذا الموروث بكل مكوناته يحكم حاضرنا. فالشاعر معني في هذه القصيدة بطرح الأسئلة دون محاولة البحث عن أجوبة. فهو لا يطمح إلى امتلاك الحقيقة، ولا إلى تقديم إجاباتٍ جاهزةٍ، بل إلى مقاربة الواقع متجاوزا الهم الذاتي ليؤسس مشروعه الشعري الخاص.

إنه يحاور الموروث الإنساني تارة، ويسائله تارة ثانية، ويدينه تارة أخرى. فالشاعر لا يستدعي هذا الموروث بوصفه قناعا، وإنما يلجأ إليه لإكساب رؤيته أبعادا موضوعيةً تقلل من غنائيتها"[٤] يضم الديوان ١٨ قصيدة تحمل كلٌ قصيدةٍ عنواناً خاصا بها، وكل قصيدة تضم عنوانات صغرى تشكل نصوصا شعرية فرعية أو مقاطع شعرية مستقلة تحمل رقما من (١-١٠) ترتبط بوثاقة مع عنوان القصيدة الأم، وتتفاوت هذه الأرقام من قصيدة لأخرى، ومن عنوان فرعي إلى آخر. وهي تقسيمات تذكر بالتقسيمات في "الكوميديا الآلهية" لدانتي و "الأرض اليباب" ل ت. س. إليوت.

أناشيد الفارس العاشق طويلة نسبيا، والطول شرط للقصيدة المركبة، "إن لم يكن شرطا جوهريا لازبا لها"[٥] يضم ثلاثة عنوانات الأول "أناشيد الفارس العاشق" ويضم ١٠ مقاطع شعرية والثاني "أناشيد الفارس المهزوم " ويتضمن ١٠ مقاطع شعرية. ونشيد الفارس المقتول.

(١) مهدي نصير: شاعر أردني ولد بمدينة الزرقاء عام ١٩٦٠ له دواوين شعرية ومقالات نقدية وأدبية في الشعر والرواية والتراث. دواوينه الشعرية: أساطير" عام ٢٠٠٦، "مئة نشيد لأقمارها الهائجة" الذي نال جائزة إربد الإبداعية لاحتفالية إربد مدينة الثقافة الأردنية ،٢٠٠٧، " تحولات أبي رغال الثقفي" ٢٠٠٩، "وقراءة في نقش صحراوي"٢٠١٠.

(٢) نصير، مهدي: تحولات أبي رغال الثقفي، دار أزمنة: عمان، ٢٠٠٩.

(٣) العجلوني، نايف: قراءة في قصيدة "الوقت" لأدونيس، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد ٧، العدد ١، ١٩٨٩، ص٩٨.

(٤) لمزيد من التفاصيل، انظر: الشيخ، خليل: السيرة في إطار الشعر. قراءة في ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيدا"، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، المجلد ١٦، العدد٢ ، ١٩٩٨، ص١٨٠. والعجلوني، نايف: قراءة في قصيدة الوقت، مرجع سابق، ص٩٨.

(٥) العجلوني نايف: "قراءة في قصيدة الوقت"، مرجع سابق، ص٩٨.

من العتبة إلى النص

قبل البدء بتحليل النص لابد من المرور أولاً على عتبة النص أو ما يسمى النص الموازي(١). إن "الولوج إلى عالم النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه لاختزاله وإبرازه في نقطة مضيئة هي العنوان"(٢)؛ لأن العنوان من أهم المفاتيح التي تساعد على فك رموز النص للدخول إلى عوالمه المتشابكة والمعقدة، لذا ينبغي التوقف عنده قبل البدء بتحليل النص.

العنوان ضرورة كتابية عند–الكاتب–ومرتبط بالوعي التنظيمي كي لا يلتبس مع نصوص أخرى(٣). فكل نص له بصمته الخاصة التي تميزه عن النصوص الأخرى، ويتضافر العنوان مع مكونات النص الأخرى في تحديد هويته، وتمييزه عن غيره من النصوص. فهو مفتتح النص ودال عليه، يمارس غوايته على القارئ، ويضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة(٤). فالعنوان يظهر في بداية النص وأعلاه .. يعرف به ويحيل عليه(٥).

بالعودة إلى أناشيد الفارس العاشق فإن أول ما يواجه المتلقي لفظة أناشيد التي تحيل إلى سياق نصي ديني عشقي إذا جاز التعبير هو نشيد الأنشاد. فعلى الرغم من الاختلاف في تأويل هذا النشيد أهو رسالة عشق من سليمان إلى امرأة وفق القراءة الحرفية للنص؟ أم نص يعبر فيه الله عن حبه لكنيسته بأسلوب رمزي وفق قراءة تأويلية؟ أم هو نوع من أنواع العشق الإلهي؟ فإن نشيد الإنشاد سواء أكانت مرجعيته إيروتيكية أم رمزية يشير إلى أنه النشيد بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، فلا نشيد يضاهيه لتقديم كل معاني الحب والعشق والوله والمودة للمنشد إليه.

أما عنوان القصيدة الحالية فهي أناشيد أضيفت إلى الفارس العاشق بكل ما للفارس في موروثنا من دلالة القوة والفتوة، فالفروسية قيمة بحد ذاتها. كما تذكر بقصص الفروسية في الآداب الأوربية؛ لأن الفارس العاشق الذي يذوب عشقا وتهذيبا في حضرة المرأة، يبذل حياته رخيصة في ساحة الوغى.

---

(١) لمزيد من التفاصيل راجع: حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي، حقوق النشر للمؤلف، ط٢، ٢٠١٦، الفصل الأول بعنوان: لماذا النص الموازي؟ ص٥–١٧.

(٢) درمش، باسمة: عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي: جدة، مج١٦/ج٦١/٢٠٠٧، ص٣٩.

(٣) لمزيد من التفاصيل، انظر: حليفي، شعيب، الرحلة في الأدب العربي: التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية: القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٧٠–١٧١.

(٤) كيليطو، عبدالفتاح، الغائب: دراسة تحليلية في مقامة للحريري، دار توبقال: الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٢٧.

(٥) لمزيد من التفاصيل، انظر: درمش، باسمة، عتبات النص، مرجع سابق، ص٥٢.

هذا العنوان لا يمكن الاستغناء عنه في النص، فهو جزء لا يتجزأ منه؛ لارتباطه العضوي فيه بأقسامه الثلاث وبدلالته. ويشير العنوان إلى توظيف ثقافة الشاعر الموسوعية في نصه كما في القصيدة المركبة؛ لأن" النص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب ولا يحد من قدرتها شيء"(١) لهذا فقد قدم الفارس العاشق أناشيده في القصيدة لطلب الشفاعة؟ أو الرحمة؟ أو للوصول إليها؟ مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأناشيد تقدم بالعادة وفق طقوس جماعية يغلب عليها الطابع الديني لاستنزال المطر أو الشفاعة أو طلب المغفرة. لكن الفارس في هذه القصيدة قدم أناشيده لسيدته، لكن هذه الأناشيد ستتحول من العشق إلى الهزيمة ثم تختزل إلى نشيد الفارس المقتول، لكن الفارس ظل فارسا في كل المراحل المذكورة.

أناشيد الفارس العاشق

السيدة الأسطورة

يقدم الفارس أناشيده لسيدته التي لا تشبه أي امرأة، سيدته التي تجاوزت كل المقاييس المتعارف عليها في الجمال: "سيِّدتي/ يا وردَ هذهِ السماءِ /يا حَفيفَ القمرِ المختبئ الآنَ بظلِّ الماء/ يا زنبقاً أبيضَ/ يا جدائلاً من النخيلِ والضياء/أيتّـُها القامةُ والهامةُ /والسنبلةُ البيضاء"(٢).

يحرص الفارس في الصورة السابقة على مخاطبتها بـ سيدتي يناديها غفلاً من حرف النداء، مع إضافة الياء إلى سيدة، فهي سيدته وحده؛ ولأنها سيدته وحده فقد نادها بياء النداء أربع مرات، ثم ناداها بصيغة أخرى من صيغ النداء أيتها؛ ولأنها سيدته وحده فقد قدم لها أناشيده، وخاطبها بما يليق بها من صفات، وألقاب. السؤال: لمَ؟ أهي فروض الطاعة والاحترام؟ أم الحب الذي يفرض عليه خطاباً يليق بها؟ أم أن وجوهها المتعددة وتحولات صورتها تدفعه إلى تقديم مثل هذه الصيغ؟ أم أن ملامحها لا تحيط بها اللغة المعتادة بين الناس؟ وللمتلقي أن يتساءل: ماذا بعد النداء بالصيغ المتعددة؟ وماذا بعد الصفات التي أضفاها عليها؟

يأتي الجواب تاليا حين يستحضر الشاعر ردة فعل الرسول صلى الله عليه وسلم على حادثة الوحي "دثريني" مخاطبا السيدة خديجة. لقد استحضر الشاعر الجملة المشهورة لكن بضمير الغائب "دثرني" ولم يستحضر الحادثة، فهو يعي أهمية هذه العبارة التي قيلت وقدرتها على التأثير، مما يعيدنا مرة أخرى إلى مرجعيات الشاعر الثقافية التي شكلت ملمحا من ملامح القصيدة؛ لأن "مرجعية الشاعر

(١) إيكو، أمبرتو، التأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء ،٢٠٠٠، ص١٢.
(٢) نصير، مهدي، تحولات أبي رغال الثقفي، مرجع سابق، ص٣١.

تشكل لغته وصوره .. فالشعر العربي المعاصر لا يقيم في فراغ ... إنه يستند إلى رصيد هائل من الأنسجة الفكرية واللغوية والتصويرية.[١] لكن الفارس العاشق لم يتدثر بغطاء مادي؛ طلباً للدفء، والطمأنينة، وإنما دثره صوتها في البرد ووقاه من قسوة الشتاء، فكان صوتها ملاذه الذي يمنحه الدفء والاحتواء، لكنه لا يكتفي بما قدم من صور وصفات بحضرتها، ويستصغر ما قدم أمام عظمة سيدته.

لكي يفي هذه السيدة حقها يعود إلى صيغة النداء سيدتي مرة أخرى ليقدم من خلالها ما يليق بهذه السيدة من التكريم والاحتفاء؛ ولأنها قيمة بحد ذاتها يأتي على ذكر مجموعة من الصور لمقاربة صورة هذه السيدة بالإضافة إلى حشد مجموعة من معايير الزينة والجمال الخاصة بالمرأة الشرقية، مثل: الروائح الزكية، والألوان الجميلة، وكأنه يقول لنا: إنها ليست جميلة فحسب بل هي موكب الجمال وربما جمالها يستدعي موكبا يرافقها: يا موكب البخور والعطور والحناء[٢]

وإذا كان النداء يتكون من: أداة النداء + المنادي + مضمون النداء إلا أن المتلقي يلحظ أن مضمون النداء يتأخر عن أداة النداء، والمنادى يظهر نهاية المقطع الشعري الثاني:

لأجلك ابتدأتُ رقصة الذبيحِ/ رقصةً لسنبلاتِ الريح[٣]

لأجلها ابتدأ رقصة الألم لا رقصة البهجة والفرح –الصلب والذبح– والصلب يحيل إلى حادثة صلب السيد المسيح وفق المعتقد المسيحي، رمز الخلاص وتحمل آلام البشرية، والذبح تحيل إلى الرسول ابن الذبيحين مما يعيدنا مرة أخرى إلى دثّرني صوتُكِ. لقد تحمل لأجل من دثره صوتها الذبح والصلب معا، ويتعمق المعنى السابق: "رقصة لسنبلات الريح" فالرقصة الأولى والثانية يعبران عن اللاجدوى: فالذبح والصلب يفتقران إلى الجدوى أو القيمة. "إن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته المتعددة، كالسياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية. لكنها علاقة محملة بدلالات معاصرة مستحضرة لصور تعبر عن الواقع، فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره أمر فعال في عملية الإبداع، وحين يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل. قد تنحاز إلى التخالف أو

(١) لمزيد من التفاصيل، انظر: الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك: إربد، الأردن، ١٩٩١، ص٦٦.

(٢) تحولات إبي رغال الثقفي، ص٣١.

(٣) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٢.

التناقض. في ذلك كله يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس. فكل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة"[١]

يلفت الشاعر انتباه المتلقي إلى أن سيدته التي نادها بصيغ النداء المتعددة، وابتدأ لأجلها رقصة الذبيح والمسيح كانت في الماضي ذات مكانة وقدرة على الاحتواء؛ فتمنح الدفء للكائنات: فالعصافير والسوسنات كانتا في الصباح الباكر تخبئان أقمارهما تحت خيوط معطفها الدافئات[٢].

إنها تمنح الحياة لمفردات الكون؛ ولأنها مانحة للحياة وواهبة لها؛ فقد توجه إليها بالطلب لإعادة الدماء إليه؛ كي يعود قلبه إلى النمو والتفتح والأزها كي تعود له البهجة. أهي شخصية أسطورية مثل عشتار ذات الوجوه المتعددة: عشتار الأم، والعاشقة، والمحاربة...آلهة الخصب؟ "تتغذى الأسطورة من ذاتها، وبالانتقال من ذاكرة إلى أخرى تهمل الأسطورة أشياء وتحتفظ بأخرى، دون أن تفقد شيئا من ملامحها التكوينية، وبعد مرور الزمن ضمانا للتحول الذي يأخذ في الغالب شكل التعديل نتيجة لنزع القداسة"[٣].

يطلب من هذه السيدة مركز الكون إلى من ابتدأ لأجلها رقصة الذبيح والمسيح بشيء من الضراعة والتوسل أعيدي –وهو في حالة من نكران الذات –أن تعيد له ما كانت تمنحه له وللآخرين. إنه يطلب حسب بل لا يقدم لها القرابين لاستعادة مكانتها، في هذه الحالة فقط ستعود له الحياة.

لقد توسطت جملة أعيدي التي تكررت مرتين في الفقرة الشعرية الرابعة (٤) التي تشي بالضراعة والتوسل توسطت الفضاء الكتابي للقصيدة بين صورتها التي قدمها في الفقرات الشعرية (١ ، ٢، ٣) وصورتها في الفقرات (٥ ، ٦)[٤].كي يكمل هذه الصورة متوسلاً بالتقديم والتأخير وحرف التشبيه الكاف واستدعاء جملة شعرية لأبي القاسم الشابي: "عذبةٌ أنت" ليتقاطع معه: جميلةٌ أنتِ كهمسِ الريحِ للغيمات/ كصوتِ الخيل في الفلوات/ كوشوشةِ العصافيرِ الصغيرةِ للبراعمِ/ والجذورِ الهاجعات / جميلةٌ كزنبقِ الماءِ/ كصوتِ المطرِ النازلِ في فوضى/ على ياقةِ صدري في مساءاتِ الشتاء."[٥]

(١) موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤيا الشعرية، وزارة الثقافة الفلسطينية: رام الله، ٢٠٠٥. ص١٥–١٧.

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٢.

(٣) سامبول، نيفين، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق ،٢٠٠٧، ص٨٠–٨٢.

(٤) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٢.

(٥) نفسه ،٣٣.

إن جمالها يعيدنا إلى لفظة أناشيد وتقاطعها مع نشيد الإنشاد ووظيفة العتبة ودورها "التواصلي المهم الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها، لدرجة يمكن عدت كل قراءة بدونها بمنزلة دراسة قيصرية اختزالية، من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه(١).

إن جمالها آت من هذه القدرة على توليد المعاني الجمالية، فهي ليست جميلة حسب، بل إنها تمتلك القدرة على تسخير الريح بهمسة، فيتحول إلى مطر غزير فكأن السحر في همستها، وجمالها مستمد من صوت الخيل بكامل انطلاقتها، وحركاتها المتحررة من كل قيد في الفلوات الشاسعة. فالصورة الحية الناطقة تقرب للمتلقي هذا الجمال: فهي توشوش البراعم والجذور كوشوشة العصافير فتوقظها من النوم فتحول الجذور إلى براعم نظرة جميلة. إنها تونسن مفردات الكون وتمنحها الحياة، لا بل إنها تمتلك طقوس الملء والتفريغ(٢).

طقوس لحظة البوح

إن المقدمات السابقة كانت تمهيداً لإعلان لحظة البوح والتصريح بمشاعره، التي شكلت ميلادا جديدا له، ولا يتم الإعلان عن هذه المشاعر إلا وفق طقوس خاصة تليق بهذه اللحظة. هذا البوح الآن دفعه إلى البدء بالتسلق الهنيهة التي تناسب الآن كونها من حقل دلالي واحد، ولكنه يكسر أفق توقع المتلقي، وقبل أن يتساءل هذا الأخير: أين سيتسلق؟

يقول: سأبدأُ الهُنيهةَ التسلُّقَ/ نحوَ عينيكِ الصغيرتينِ/ ثُمَّ أبدأُ التقاط أنجمِ السماءِ/كي أنسجَها شالاً /وأبدأُ التقاطَ بُرعُماتِ الماءِ/ كي أنسجَها جداولاً .. جدائلاً/ وموكباً لزهرةٍ من السماء(٣)

يمارس الفارس طقوسا خاصة مغايرة للسائد تناسب لحظة البوح: اللحظة الخجولة، لحظة البدايات، لحظة التردد، تبدأ بالتسلق نحو عينيها وتنتهي للزهرة من السماء. وكأنه يحيل إلى مشروع قادم لا يذكره الآن.

(١) بوطيب، عبدالعالي، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، ١٩٩٧، السنة ٢٢، ع٥٥، ص٦٤. نقلا عن شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، ص١١. ورد في النص أعلاه: الهام والصواب: المهم، واعتبار والصواب: عد، وبمثابة والصواب: بمنزلة

(٢) أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، تر: حسن البنا عزالدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨، ص٦١-٦٢.

(٣) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٣.

هل سيدته مستحيلة كاستحالة التقاط النجوم ونسجها شالاً؟ ومتطلبة وتحتاج الكثير من الطقوس للوصول إليها؟ أم أنه يرسم لها عالماً متخيلاً يؤثثه وفق منطق خاص به، ووفق مخيلته: تتحول فيه النجوم إلى شال صنعته يد ماهرة، وتتحول البراعم إلى جداول شبيهة بالجدائل مع الإشارة إلى التلاعب بالأصوات (الجداول _الجدائل)؛ كي يؤلف منها موكبا لزهرة من السماء. إنه عالم حي وناطق مؤنسن مرسوم بدقة لا تناقض فيه. مع التذكير أنه في مقطع شعري سابق طلب من سيدته أن تعيد إليه دماه، وهاهو يعود لكن عودته إليها مشروطه:

إليكِ أعودُ / ونحوكِ أبكي / إذا ما تعبتُ / وإنْ مسَّني كَرْبٌ / وإذا اقتربتْ من سنابلِ حقليَ نار[١] يعود إليها؛ لأنها ملاذه ساعة التعب وساعة الكرب. هذا الرجوع يذكرنا بمرجعيات الشاعر التراثية التي يستحضرها لمقاربة الصورة. فهو يستدعي النص القرآني الذي عرض قصة أيوب عليه السلام، دون الدخول بتفاصيل القصة، مع التوقف عند الفارق بين النص القرآني والنص الشعري، فهذا الأخير يلمح إلى أن سيدته ملاذه إن أصابه الضر، أو إن اقتربت النار من سنابله، لكن أيوب يدفعه يقينه الجازم إلى التوجه إلى الذات الإلهية بالدعاء والشكوى كي يرفع عنه الهم والحزن، أما الفارس في هذه القصيدة فلا يملك يقين أيوب، بل هو دائم التردد والسؤال فكانت عودته إلى من تمتلك المكانة وربما القداسة في نفسه.

إن الارتداد إلى الماضي أو استحضاره "أمر فعال في عملية الإبداع، وحين يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف أو التناقض. وفي ذلك كله يكون للنص الجديد موقف إزاء هذا التماس. فكل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة"[٢]. ليس الهدف إعادة رواية الحادثة أو القصة الدينية أو الأسطورة أو التعريف بها، وإنما توظيفها بما يخدم النص. "النص ذاكرة معقدة، نشيج من تفاعلات عميقة تتوارى خلف نص يرفض أن يتعرى أمام قارئه وتلك مسألة الإدراك. ويتألف النص من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع بعضها بعضا، تتحاكى وتتعارض"[٣]

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٣

(٢) موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤيا الشعرية، مرجع سابق، ص١٥-١٧.وانظر ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية: بغداد، ٢٠٠٤ص٢٠-٢٢.

(٣) جودات، محمد، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث: إربد، الأردن ،٢٠١١، ص ٣٧ -٣٩.

وإذا كان الفارس في المقطع السابق قد عاد إلى سيدته وتوجه إليها بالبكاء، فإنه عاد في هذا المقطع كي ينام فوق يديها وبين جدائلها: إليكِ أعودُ/ ونحوَكِ أُرسلُ كلَّ جِراحي/ وفوقَ يديكِ أنامُ / وبين جدائلِ شعركِ / أُخفي غَمامي وأُخفي الجِمار[١]. ومن النوم فوق يديها، وبين جدائل شعرها ينتقل إلى الاستفهام عن استيقاظ الجسد الصدئ المتكوم تحت جدار الريح، وهي انتقالة مفاجئة يستدعي فيها حادثة أهل الكهف التي لا يرغب بإعادة روايتها أو التذكير بها، وإنما بسبب رغبته الدفينة بالبقاء في هذا الحضن الدافئ الذي يمنحه السكينة والاستقرار بعيدا عن أعين الناس وضوضاء الحياة، مع أنه أشار في المقطع الثالث: كانتْ تجيء إليكِ العصافيرُ والسوسنات .../ تحتَ خيوطِ معاطِفِكِ الدافئات[٢].

إن استدعاء الآية القرآنية في نهاية المقطع (٩): تقرضه الشمس ذات الشمال وذات اليمين[٣] {وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا}[٤] .تمهد للمقطع العاشر، ومن وحي الجملة الشعرية السابقة يبدأ المقطع العاشر:

أنا في الكهوفِ/ مُقيَّـدةٌ أنجمي /ويدايَ مُقيَّـدتانِ / وقلبيَ ينزفُ/ والعَثُّ يأكلُ أطرافَي الباردهْ/ أنا في الكهوفِ / وأنتِ بصحرائِكِ الوثنيَّـة تنتفضين[٥].

لقد أصبح في حالة عجز: (الأنا) أنجمه مقيدة ويداه أيضا، لا يملك من أمره شيئا، أفقه مقيد، وقلبه ينزف، والعث يأكل أطرافه الباردة في الكهف، مع أنه قبل أسطر قليلة كان يتسلق إليها ويطلب منها أن تعيد إليه دماه. والآخر (أنت) تنتفض خوفاً وذعراً، مع أنها كانت دثارا له في البرد، تمنحه الدفء والسكينة وتحميه من رعشة الشتاء وقسوته. أي مفارقة هذه؟

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٤.

(٢) نفسه، ص٣٢.

(٣) نفسه، ص٣٤.

(٤) سورة الكهف، آية:١٧.

(٥)تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٤

أناشيد الفارس المهزوم

الغياب

يهيمن أسلوب الاستفهام على القسم الأول من هذا النشيد بصيغة (أما) وتنويعاتها. فهو يتساءل عن سر غياب الفراشات عن نافذته كي يعلق بعض شرانقها فوق الشبابيك؟ وعن غياب الزغاريد التي تطلقها النسوة فرحاتٍ لحظة تدافع الخيل عند رجوعها من الحرب؟ أو عندما تتهيأ لرفع البيارق كالشهب؟ وعن سر غياب الرعاة عن المراعي الجبلية؟ وعن غياب نار القرى التي كانت تضيءُ الهضاب لاستقبال الضيوف؟ وعن غياب الرجال الذين يضيئون الليالي الحالكة بأعمالهم؟ فيحولون حلكتها إلى نجوم مضيئة؟ وعن غياب القصائد التي كتبها رسول وعاشق؟ إن الاستفهام من غياب التفصيلات السابقة التي كانت تؤثث حياة الفارس، وتشكل عالمه، هي رغبة دفينة بالحنين إليها وتشعره (بالفقد):

أما من فَراشٍ يمرُّ بنافذتي/ ويُعلـِّق فوقَ الشبابيكِ بعضَ الشرانقْ؟/ أما من زغاريدَ تـُطلقـُها نسوةٌ فرحاتٌ/ إذا ما تدافعتِ الخيلُ /عند الرجوعِ من الحربِ/ أو عندما تتهيأُ شـُهْباً بوارقْ؟/ أما من رُعاةٍ بهذا الجَريدِ ؟ / أما من هضابٍ تضيءُ بنارِ القِرى؟/ أو ما من رجالٍ يضيئونَ حُلـْكَ الدُجى؟/ أو ما من قصائدَ دبـَّجَها بالمديحِ، رسولٌ وعاشقٌ ؟[١]

إن المتلقي يشاطر الراوي في القصيدة تساؤله: من هذا الذي تمكن من إطفاء عالمه وتجرأ على فعل ما فعل؟ ونجح في تجريد عالمه الضاج بالحياة: بالفراشات والشرانق، بزغاريد النسوة الفرحات بعودة الرجال من الحرب، وبالمجالس التي يزينها رجال كالأقمار، وبنار القرى التي لا تنطفئ، وبالقصائد التي يكتبها عاشق أو رسولٌ. من هذا؟ وتكون الإجابة الصادمة: صَنَمٌ يتسلـَّقُ في العتماتِ/ ويطفئ شـُمَّ النجومِ الشواهقْ [٢]. صنم؟

لقد نزع عنه الإنسانية فهو غفل بلا اسم، ولا صفة، ولا ملامح معروفة. وعلى الرغم من كل هذا فقد تسلق كالنباتات الطفيلية، في الخفاء دون معرفة بكيفية تسلقه، مع الإشارة إلى أن التسلق كان طقساً من طقوس لحظة البوح، وكانت الأنسنة ميزة لسيدته. لكن في غفلة من الزمن تمكن هذا الصنم من إطفاء النجوم الشاهقة. ولكي يكتمل المشهد فقد أوكل السرد لكبير الغزاة كي يكتب خاتمة تليق بما حدث وتناسب المشهد.

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٥.

(٢) نفسه، ص٣٦.

يقولُ كبيرُ الغُزاةْ: لأصعدَ لا بُدَّ أنْ أطفِيءَ/ الأنجمَ الصاعداتِ الثواقبْ[1].

يتقدم كبير الغزاة بوصفه راوياً يروي ما حدث وواصفا للمشهد من وجهة نظره، وكأن الأمر قد حدث وانتهى، فصار حدثاً يروى، ويتناقله الراوة من جيل إلى آخر. إن شرط الصعود هو اطفاء الأنجم، فلن يتحقق الصعود إن لم يتم الإطفاء إنه على يقين من هذا الأمر، إنها عملية مدبرة خطط لها بالخفاء، وفي هذا إجابة على تساؤل المتلقي آنف الذكر.

النشيد الثاني من أناشيد الفارس المهزوم

بداية الهزيمة

لم يكن سبب الهزيمة معركة حاسمة، بل شيء عارض، حظ عاثر بعد أن علقت كسرة حصاة بقدم الفارس الذي يروي ما حدث بضمير المتكلم. هو سبب غير منطقي ربما، وغير متوقع، لكن علينا أن نتذكر أن أخيل رمز الشجاعة والقتال تعثر بحصاة قبل يسدد خصمه السهم إلى كعبه نقطة ضعفه فوقع صريعا. لكن الفارس حاول في هذه اللحظة الحاسمة والفارقة السيطرة على جرحه: بالبحث عن أربطة لوقف النزيف، والتحامل على نفسه، والتعالي على جراحه. لقد حاول لكنه شغل بالإماء وحسنها، فشغل بلذة عاجلة ونسى مصيراً آجلا، كسره حسن الإماء، والكسر الأشد وقعا وتناسب مقام هزيمة الفارس. في هذه اللحظة التي لا تحتمل التأجيل، لحظة التعث، نسي الذئاب التي تحوم حوله، وطفق يلاحق بعض العسل، تجاهل مواجهة الذئاب مواجهة العدو القادم، مواجهة الموت في موقف لا يحتمل التجاهل.

لم يتوقف عند هذا الحد، بل تجاوز مرحلة الإعجاب التي أشار إليها (بالكسر) إلى مرحلة الخضوع والتسليم، وأصبح زمام أمره بيد الإماء فنسي نفسه، ونسى المخاطر التي تحيط به، والذئاب التي تحوم حوله. اقتنص اللحظة، وعاشها بكل تفصيلاتها، ولم يفطن إلى ما يحيق به من مكائد. إن لحظة الانكسار–الحاضر–دفعته إلى استحضار ماض سابق على حاضر مأزوم ومهزوم، ودفعته ربما إلى الاستنجاد بماض سابق سطرت فيه بطولات وصولات وجولات، لا ندري مدى صحتها، لا نعرفها إلا من بطون الكتب، ورواية الرواة: كان يصطاد الفراش أمامه، ويحنطه على الرغم من هشاشة الفراش وضعفه وعلى الرغم من صعوبة التحكم به وتشكيله. والصيد يتطلب مهارة وحنكة، وكثيراً من الذكاء، واستخدام الحيلة، والصبر الشديد، والقدرة على التعامل مع هذه الهشاشة. ولم يكن يكتفي بالصيد فقط، وإنما يتجاوزه إلى التثقيب، كما تثقب اللؤلؤ ويعرض نتاج عمله في المتاحف. ولم تتوقف

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٦.

مهارته في الصيد عند اصطياد الفراش بل كان ماهرا في اصطياد الإماء، مع ما تمثله كل من الفراشات والإماء من هشاشة وجمال:

كانَ يمرُّ الفـَراشُ أمامي/ فأصطادُهُ/ ثم أثقبُـهُ وأُحنـَّطُهُ/ ثمَّ أعرضُهُ في متاحفِ تلكَ القصور/ كانتْ تمرُّ الإماءُ أمامي عَرايا /فأصطادُها/ وأُلملمُ بينَ يديَّ خصورَ المها والبدور /كانتْ تمرُّ القوافلُ ملآى/ فأقطفُ منها غِلالَ الجنوبِ/ وأقطفُ منها سِلال البَخور(١).

وكما كان يصطاد الفراشات كان يتعرض للقوافل الملآى بغلال الحبوب، وسلال البخور فيقطف منها ما يشاء، بكل سهولة كانت حصته مكفولة يقطف منها ما يشاء، ومتى شاء.

السؤال: لم الهزيمة إذن؟ ولم الوقوع في شركها؟ لم هذه النهاية غير المتوقعة؟ على الرغم من مهاراته المتعددة وقدرته على الاصطياد؟ وحيله التي يتقنها؟ لمَ لم يستخدم الحيلة والخديعة للخلاص من هذا الطارئ الآني؟

ولم يقتصر الأمر على اصطياد الفراش والإماء وقطف سلال البخور بل تعدى هذا إلى الحديث عن تسلطه وجبروته، ومنعته. فيأتي لنا بأمثلة وحجج دامغة، منها: أنه أقام الحد على قمر تجرأ عليه؛ فألبسه القيد ثم غيبه في ظلمات السجن. فقد استطاع الفارس السيطرة على القمر وإخضاعه، مع أنه عصي على السيطرة والتحكم: تجرَّأَ في مرَّةٍ قمرٌ/ فأقمتُ عليهِ الحدودَ/ وألبستُهُ زَرَدَ القيدِ/ ثمَّ سكبتُ عليهِ الظلامَ وثِقْلَ الحديد(٢).

يعود السؤال مرة أخرى: لم الهزيمة وهو يملك القدرة على الخروج من المآزق، ومن الواقع المفروض عليه؟ ثم يستفيض بذكر حوادث أخرى دالة على جبروته في الماضي: أتاني يُذكـِّرُني /فسلبتُ عِمامتَهُ / وأمرتُ زبانيتي / فأقاموا عليهِ حدودَ الزنادقةِ المارقين(٣)

الحادثة الأولى: جاء من يذكره بواجبه تجاه الرعية، وبوجوب تحقيق العدل، فما كان منه إلا أن سلبه عمامته، والعمامة رمز تعطي صاحبها الشرعية: شرعية الأمر والنهي. وهذه الشرعية سلطة دينية؛ فجرده من كل مظاهر السلطة الدينية والاحترام حين أمر زبانيته الذين يأتمرون بأمره، فأقاموا عليه حد المارق مع أنه يملك الأهلية والسلطة الدينية للحكم على الآخرين بالمروق والزندقة، فهو يملك سلطه الحكم على الآخرين بالإيمان أو الكفر. ومع كل هذا لقد سلبه دون

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ٣٦-٣٧.

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٧.

(٣) نفسه، ص٣٧.

وجه حق، سلبه العمامة. إنها مفارقة: من لا يملك الحق يسلب صاحب الحق، ويتهمه بالمروق والزندقة. مما يحيل الى الفيلسوف بيدبا[١] الذي تقدم إلى دبشليم الملك، ينهاه عن جبروته وتسلطه، ويبين له سوء عاقبة سياسته، إلا أن دبشليم أودعه السجن. إن الجبروت، والتسلط، والتعالي، والظلم جعلته ينسى أو يتناسى ما يحاك ضده.

الحادثة الثانية: حين جاء من ينذره، ويقدم له النصيحة، ويحذره أن الدم على قميص يوسف دم صادق، لكنه عاقب كل من أنذره، وصارحه بالحقيقة، بدليل دامغ على وقوع جريمة قتل؛ فالدم صادق، لا يكذب، فكان مصيرهم الموت على أعواد المشانق، على باب قصره، المحاط بسور منع يحجب عنه رؤية الخارج، ويمنعه من الاعتراف بما حدث ويحدث:

أتوني بفجرٍ عتيقٍ/ وبينَ يديهِمْ قميصٌ ليوسفَ فيهِ دمٌ صادقٌ: أنذَروني/ فعلَّقْتُ كلَّ جماجِمِهِمْ كفوانيسَ/ في بابِ قصري المُحاطِ بسورٍ عظيم[٢]

لقد استفاد النص الشعري من التراث السردي- كليلة ودمنة- ومن النص القرآني؛ لأن النص الشعري "يرتبط بالنصوص السابقة عليه بوشائج عميقة تجعل منها جزءاً من حيوية النص الجديد ونسيجه وبنيته. وهذا الارتباط بين النص الراصد والنصوص الأخرى، يشكل شبكة من علاقات التناص أو التفاعل النصي الذي يؤكد انتماء النص لسلسلة من الثنائيات الفاعلة: الأنا والآخر، الحاضر الماضي، الجسد والذاكرة"[٣]

ثم يعود إلى تاريخه حين كان يملك كل شيء، بين المقطع الثالث الذي يروى انتصاراته، وبين العودة إلى انجازاته، ثلاثة مقاطع شعرية فيها حديث عن جبروته وسلطته وتسلطه، وهي نتائج حتمية لمقدمات سابقة للهيمنة وللاستحواذ، بعد أن كدس الذهب الذي نهبه من كل مكان كان يطأه، كما كان يفعل الإسكندر الفاتح، وملأ سراديب قصره بأغلى الجواه، ولم يسخرها لرعاية شعبه وخدمته، ولا لتحقيق رفاهيته، فكانت هذه الأموال وبالا عليه وعلى شعبه:

كدَّسْتُ من ذهبٍ كلَّ ما وَطِئتْ فيهِ راحلتي /وملأتُ سراديبَ قصري بأغلى الجواهِرِ/ ثمَّ طفقتُ أُخبِّئُها/ وأخبُئ في متنِها رَصَداً حارِساً/ لتكونَ معي سَنَداً/ وتكونَ لبعضِ خيامي عَمدْ[٤].

(١) ابن المقفع، عبدالله بن المقفع، كليلة ودمنة، دار الهدى: بيروت ،١٩٨٣، ص٧١-٧٢.

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٧-٣٨

(٣) العلاق، علي جعفر، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢، ص٥٢.

(٤) تحولات أبي رغال الثقفي،٣٨.

الهزيمة

لقد بالغ في التكديس، والتغييب، فكما كان يغيب الخصوم في سردايب الاعتقال، ويخفي المال ويضع عليه رصداً، إمعانا في الحرص عليه، ويمنع كل من يقترب منه. أما من سولت له نفسه الاقتراب فقد حلت عليه اللعنة: فيتحول إلى مسخ كما في الحكايات الخرافية.

لقد أفنى عمره في تحصيل المال، وأرهق نفسه بالتكديس والحرص والمنع. كل هذا ضاع بلحظة، حين سبته جارية بلحظة لهو واستخفاف؛ فنسي المفاتيح في خصور الجواري والإماء والعبيد. كان لاهيا لا يعي ما يدور حوله، أخذته العزة بالإثم أخذته اللحظة الآنية، فصار لا يملك من أمره شيئاً، لحظة غير مشرفة، لحظة عربدة، قام الخصي وأجهز على السلطان على صاحب الحول والطول، ونصب نفسه سيداً أميراً.

نسيتُ بغَمْرةِ لْهوي مفاتيحَها/في خصورِ الجواري / وبعضِ الإماءِ / وبعضِ العبيد فقامَ الخصيُّ وأجهَزَ بالسيفِ رأسي /ونصبَّ من نفسِهِ سيِّداً وأمير! .[١]

صارَ الخصيُّ إماماً، سيد القصر، سيد الموقف مستحضرا بيت المتنبي هجاء كافور:

صارَ الخصيُ إمامَ الآبقين بها فالحُر مستعبدٌ والعبُد معبودُ[٢]

صار الناس يأتمرون بأمر سيد القصر الجديد: فانقلبت الموازين، صار العاجز يتحكم بالرقاب العباد، ومقدرات البلاد. لقد أجهز طرف ضعيف على من كان يملك كل شيء، كما فعل بروتوس، كما فعل العبيد بأبي جهل، فصار القصر له وكرا. منذ هذه اللحظة جاء من الشتات أطياف لا نعلم عنها، أطياف غريبة من كل أنحاء العالم: هبوا كالريح، واجتاحوا كل شيء مما يذكر بالديلم الذي حذر منهم المعتضد إلى أن استولوا على كل شيء[٣]، كما هو حال دولة الصهاينة التي تضم شراذم العالم تحت علم واحد ودولة واحدة ونشيد واحد.

صارَ الخصيُّ إماماً/ وصارتْ قصورُ الإمامةِ وكْراً ووجْراً/ وهبَّتْ من النومِ كلُّ طيوفِ الشَتات![٤]. إن هذه النتيجة هي تحصيل حاصل للمقدمات السابقة:

(١) تحولات أبي رغال، ٣٨.

(٢) المتنبي، أحمد بن الحسين، الديوان بشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية: بيروت ٤ج، ٢٠٠١، ج١٠٢/٢.

(٣) لمزيد من التفاصيل انظر: التنوخي، المحسن: نشوار المحاضرة وأخبار المناظرة، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥، ج٢٨٨/١.

(٤) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٣٨-٣٩.

فماتت الفراشات، وغطى السواد السماء منذرة بالسخط والحرب وتداعي الأمم.

ماتتْ فَراشاتُ حقلي/ وغطـَّتْ سمائي سروبُ الجَراد! [١].

نشيد الفارس المقتول:

رقصة القتيل

هو نشيد واحد وأطول الأناشيد السابقة، فكأن القتيل لا يملك إلا رقصته الأخيرة، ونشيده الأخير؛ لأنه لا يملك خياراً، ولا يملك وقتا. بدأ هذا النشيد بالاستفهام أيضا فكما كان الاستفهام مبتدأ أناشيد الفارس المهزوم كان الاستفهام مبتدأ نشيد الفارس المقتول.

إلا أن ما يميز الاستفهام في النشيد السابق أنه كان محاولة للبحث عن العلة: علة غياب الفراشات، واختفاء زغاريد النسوة الفرحات بعودة الرجال من الحرب، وعن غياب نار القرى، عن أسباب الهزيم، عن العلة، لكن الاستفهام في نشيد الفارس المقتول استفهام مغاير: فقد لحظ المتلقي أنه استخدم صيغتين هما: هل، وأين، بدلا من أما، ولحظ أيضا أن سقف طموحات الفارس في أناشيد الفارس المهزوم أعلى بكثير من طموحه في هذا النشيد؛ لأن الفارس كان يملك خيارات متعددة، إلا أنه في هذا النشيد ويا للغرابة! يبحث عما يبقيه على قيد الحيا: يبحث عن كأس ماء، وكسرة خبز، ورداء ممزق.

إنه يتحدث عن اللحظة (الآن) التي تكررت ثلاث مرات، وفيها يستفهم عن صوتها المتهدج بخوف. لكن: هل يملك الحق بالاستفهام أو السؤال؟ وأين أصبح هذا الصوت؟ هو يسأل بخجل: أي أرض تحتضن هذا الصوت؟

هل لكِ الآن في كأسِ ماءٍ / وكسرةِ خبزٍ/ وبعض رداءٍ مُمزق؟/ هل أسألُ الآنَ عن صوتِكِ المتهّدجِ خوفاً؟ / وأينَ هو الآن؟[٢]

أين الصوت الذي كان يدثره في السابق؟ وكانت صاحبته تخبئ تحت معطفها العصافير والسوسنات طلباً للدفء والحماية والحنان؟ ثم يسأل عن القبرات وأغنيات الصباح العتيق أين اختفت؟ وكانت صاحبة الصوت الدافئ تجيءُ كالنهر المتدفق كي تعيد الحياة إلى صحاريه:

(١) تحولات أبي رغال، ص٣٩.

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٠

أينَ مضتْ قُبـُّراتـُكِ؟/ أينَ اختفتْ أغنياتُ الصباحِ العتيقِ/ الذي كنتِ فيهِ تجيئنَ نهراً / تدفـَّقَ فوقَ جفافِ صحاريَّ ؟[١]

بعد الاستفهام يبدأ الحوار بين الآنا والآخر. إنه يستعيد مشهداً سابقاً قد حدث وانتهى، ويرسمه بكل تفصيلاته:

جئتِ / وكنتُ على حجرٍ/ كنتُ أجلسُ أرقـُب طلـَّةَ خـُصلاتِكِ الوثنيـَّةِ / من بينِ أعمدةِ البابِ ذاكَ الُمزخرفِ/ كنتِ تلمـَّينَ شـَعرَكِ من خلفِ قِرطٍ صغيرٍ / لُه حبـَّتانِ من الخرزِ الأزرق ..كنتِ[٢] .

جاءت وكان يجلس على حجر يراقب وجلسته في هذا المكان منحته فرصة المراقبة: مراقبة المشهد، والوصف بوضوح، ونقل التفاصيل بدقه، ومكنته من رسم تصفيفة شعرها التي أظهرت القرط الصغير الذي يضم حبات الخرز الأزرق، ومكَّنته من مراقبة خصلات شعرها، التي تنامت، واستطالت بطريقة فيها الكثير من الحرية، والقليل من الترتيب. في هذه اللحظة استحضر حوارها، استحضر كل ما نطقت به، ورواه على لسانها، وأسند الحديث إليها:

كنتِ تقولينَ: هذا الشتاءَ سأهديكَ بعضَ النبيذِ الُمعتـَّقِ/أيقونتينِ لمريمَ/ ثمَّ سأُهديكَ قلبي الصغيرَ/ ليحرسَ أحلامَكَ الشتويـَّةَ /والغضبَ المتراكمَ فيكَ/سأُهديكَ بعضَ جدائلِ شـَعري/ وبعضَ قـُصاصاتِ حـُزنـِكَ/ حينَ تكسـَّرتِ الكلماتُ على شفتيكَ/ بذاكَ اللقاءِ الأخير.[٣]

فمما قالته له في اللقاء الأخي: إنها ستهديه مجموعةً من الأشياء: نبيذ معتق، قلبها الصغر ليحرس أحلامه الشتوية والغضب المتراكم فيك، وستهديه جدائل شعرها وبعض قصاصات حزنه. كيف يمكن أن يكون للحزن قصاصات؟ ربما لأنه حزن مقيم يصعب وصفه أو مقاربته أو الحديث عنها بدقة، لذا جعله في قصاصات مفرقة، ومبعثرة، ومتناثرة هنا وهناك، مع التذكير بالجدائل التي تكررت وتذكر بجدائل نساء صور اللواتي جدلن من شعرهن حبالاً للسفن [٤] لتكون وسيلة للإنقاذ والإبحار والنصر.

(١) نفسه، ص٤٠

(٢) تحولات أبي رغال، ص٤١

(٣) نفسه، ص٤١

(٤) ليستر، إيفار، الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، تر: شاكر إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة ،١٩٨١، ص١٠٤

بداية الانـهيار

يستحضر اللقاء الأخير في بداية انهياره وقد مضت بعيدا، فكان لوقع خطاها انهمار في حين كان لوقع خطاه انهيار. ثم يعود إلى ضمير المتكلم يروي ما حدث في هذا اللقاء. لا يتذكر ما حدث لكن ما يعلق بذاكرته انه حمل كتاباً، ولا يعرف لم حمل هذا الكتاب بالذات؟ لم وقع الاختيار عليه ليكون رفيقاً له في هذه اللحظة؟ فلم يكن هذا الاختيار وليد صدفة، وإنما اختاره ربما عن وعي. لقد تذكر أنه ذات يوم في سنين مضت قرأ به لعينيها، ولبعض الفراشات، ولأجل تعلق روحه بتلك الأماكن. ثم يعود إلى الاستفهام فهذا النص يزخر بالكثير من الأسئلة:

مضيتُ / ولا أتذكـَّرُ أين مضيتُ/ حملتُ كتاباً صغيراً/ قرأتُ بِه في السنينِ العتيقاتِ شيئاً لعينيكِ/شيئاً لبعضِ الفرَاشاتِ /شيئاً لبعضِ اشتعالاتِ روحي بتلكَ الأماكنِ[١].

هل تذكرينَ؟ ربما يذكرها بلحظة إهداء الكتاب وحظة القراءة. ثم يعود إلى ترتيب المشهد في ذهنه ويعيد روايته من حلال حوار درامي بينه وبينها. يستحضر مشهداً سابقاً حين كانت تلوذ بقلبه بعيدة عن الأعين خوفاً ربما، فلمس جوانب شعرها بحذر وخوف شديدين. والمفارقة أنها كانت سابقاً ملاذاً للآخرين وهاهي الآن تلوذ عن الأعين خوفاً! كان القرب منها كفيلاً ببث الطمأنينة والحنان، وهاهي الآن تفتقد إلى لمسة من حنان.

هل تذكرينَ/ بعُلـّيةٍ كنت لائذةً/ ولمستُ بخوفٍ شديدٍ جدائلَ شَعرِكِ[٢] ثم تتوالى المشاهد يتذكر: أنها كسرت بعض الحجارة في لحظة غضب فهل كانت هذه الكسرة، سبباً في جرحه فيما بعد، وربما كانت سببا في عجزه. يتذكر الآن ملامح وجهها بعيد استذكاره، بعد مضي ردحٍ من الزمن، ربما هو لا يتذكر المشهد، وإنما هو يعيد تشكيله، ربما يحاول فهمه من جديد، وإعادة تفكيكه.

إن وجهها لوحةٌ جميلةٌ يمتزج فيها النرجس شديد البياض الممزوج بالأصفر والزنبق الأحمر. ربما يكون وجهها في هذه اللحظة تلون بألوان متعددة يتراوح بين الحمرة والصفرة للدلالة على شدة الانفعال وربما امتقع وجهها وشحب للحظة ثم عاد وامتلأ بالدم:

أذكرُ أنـَّكِ كسَّرْتِ بعضَ الحِجارةِ في غضبٍ/ أذكرُ الآنَ وجهَكِ/ كانَ كنرجسةٍ .. كزنابقَ تحمرُّ من خَجَلٍ[٣].

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص ٤١.

(٢) نفسه، ص٤١.

(٣) تحولات أبي رغال الثقفي ص٤٢.

لقد عاودها الانفعال وحين حاول الاقتراب منها، انتفضت بصورة، تذكر ببيت أبي ذؤيب الهذلي:

تكادُ يدي تندى إذا ما مسستها وينبتُ في أطرافها الورقُ النضر(١)

فكسرت بعد انتفاضتها غير المتوقعة، علبة عطر صغيرة. مع التأكيد على أنه يخاطبها وكأنها حاضرةٌ أمامه، ثم يحكى لنا ما قالته له، ويرويه بلسانها. قالت: أنا أحب أن تتعطر به؛ ولأنه كان لا يرفض لها طلبا، كان يتعطر بالعطر الذي أحضرته، مع أنه لا يحب العط، بل كان يحرص على تخبئته وتعليقه بقلبه، وكأنه أيقونةٌ أو تميمةٌ تحفظه وتحميه، ويفتخر أنها منحته هذا العطر وحده دون غيره.

قلتِ: إنّي أُحبـُّكَ أنْ تتعطـَّرَ منها بكلِ صباحٍ/ووافقتُ مع أنـَّني لا أُحبُّ العطورَ كثيراً/ وصرتُ أُخبـِّئـُها لتدومَ طويلاً /وصرتُ أُعلـِّقـُها مثلَ أيقونةٍ /كنتُ أفخرُ أنـَّكِ أنتِ التي مَنَحتني العطور(٢).

كل هذا الاهتمام وهذا الحرص على إرضائها، قد تغير ذات صباح حين انقلب الحال، هجس بما في داخلها من بكاء وضعف، حاول معرفة ما الذي تغير؟.

لكنها لم تحتمل فانقلب الكأس من شده الانفعال فنهضت ولملمت الأشياء، وأغلقت باب الجدال، وما زال يتذكر أنها تمتمت ببعض الرموز، هي رموز لأنها عصية على الفهم، ما زال يجهل ماهية هذه الرموز، لذا كرر (لم) مرات عدة، وكل محاولاته للفهم باءت بالفشل، ولم تفلح في تقديم إجابة، كل محاولاته في فك رموز كلماتها ضاعت أدراج الرياح. لم يتذكر في هذه اللحظة بالذات سوى كلام منفلت، شبيه بالرقى، يصعب فهمه أو متابعته:

بذاتِ صباحٍ عتيقٍ أتيتِ وفي شفتيكِ – هجستُ–/ بكاءٌ وضَعْفٌ وأسئلةٌ سودُ: / لمْ أكنِ الفـَظـَّ / لكنـَّكِ انقَلَبَتْ في أصابِعِكِ الكأسُ / ثمَّ نهضتِ ولمْلمْتِ أشياءَ/ كنتِ عبثتِ بها في انفعالٍ / وأغلقْتِ بابَ الحوارِ ببعضِ رموزٍ غوامضَ/ ما زلتُ حتى الهُنيهةَ أجهلُها /لمْ أجدْكِ / ولمْ أستطعْ أنْ أُتابعَ سيلَ الكلامِ المُبعثـَرِ/ ولمْ أتذكـَّرْ سوى أنـَّكِ انفـَلـَتـَتْ من لسانِكِ تلكَ الُرقى المُبهمات(٣).

(١) الهذلي، أبو صخر، شرح ديوان الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين، تح: عبدالسلام فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة العروبة: القاهرة، د. ت ،٣ج، ص٩٥٧

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٢.

(٣) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٢–٤٣

في هذه اللحظة بالذات تكسَّرتِ الريحُ في قدميَّ/ ورحتُ أجرُّ ذيولَ انهزامي/ ورحتُ أحاولُ كسَركِ[١]

إنه يعيد سرد ما حدث، يعيد رواية حكاية الانهزام، وربما يحاول تفسير ما حدث أو يحاول تأويله أو إعادة لملمة ما حدث. حاول أن يقول شيئا مختلفا حاول استيعاب ما حدث، وهو يجر ذيول هزيمته. حاول أن يثنيها لكنها اصطدمت بالجدار، كنتُ أقولُ لبعضِ الرفاقِ:

هيَ اصطدَمَتْ بالجِدارِ ولمْ تستطعْ أنْ ترى/أنَّ فوقَ الجِدارِ كوىً مُمكنات. لمْ أكنْ واعياً[٢] هي من حالة فقدان الوعي جعلته يروي الحادثة بغير رواية، يعيد سردها، ويعيد تشكيلها ويرويها بروايات متعددة. كان ملتصقاً بالعذاب فكأن العذاب صار جزءاً منه، لم يتعذب فقط، بل أحرقه العذاب فبكى، إلا أن البكاء لم يكن شافياً لقد جاء بعد فوات الأوان، ربما شبيه ببكاء أبي عبد الله الصغير الذي بكى ضياع غرناطة.

إن لحظه الضعف، لحظة الانكسار دفعته للعودة إلى البدايات، يستعيد زمنا غائبا، بدايات اللقاء ذات شتاء قديم، حين كانت شفاءً له. لملم أوراق حزنه الطري، وغادر:

كنتُ ملتصقاً بالعذابِ الذي أحرَقَني بهِ / فبكيتُ / ولم يشْفني من هزائميَ العاتياتِ البكاء/ كنتُ التقيتُكِ ذاتَ شتاءٍ قديمٍ/ وحينَ رأيتُكِ لمْلمْتُ أوراقَ حزني الطَريِّ/ وغادرتُ مُضطرِبا.. قلقاً كالفَراشاتِ / مُنهزماً كالنوارسِ والقبَّرات!/ غضبتُ كطفْلٍ / وغبت ككوكبةٍ من صهيل الخيول.[٣]

لقد شكل غيابها فراغاً، فأحدث جلبة، وصخباً كصهيل الخيول، وقبلها كانت جميلة كهمس الريح للغيمات، وكصوت الخيل في الفلوات.

والسؤال: لم الآن بعد كل هذه السنين وبعد سلسلة من الانهيارات؟ لم يستحضر هذه المشاهد؟ لقد هزم وما زال مهزوما. ولم يجد لحظة الهزيمة إلا الكتابة؛ في محاوله منه لفهم ما حدث، ومازال يحدث. الكتابة محاولة للبحث عن أجوبه، محاول للفهم، لفهم هذا الحاضر. عليه التعامل مع هذا الواقع الغريب عنه وعنها، ويشعر بالاغتراب فيه.

واذا لم يبقَ أمام المتكلم في قصيدة الوقت لأدونيس إلا "أن يلوذ بعالم الشعر عالم الإبداع والدهشة والانخطاف"[٤] واذا كان فعل الكتابة عند درويش "يشكل مفترق الطريق بين الشاعر والصحراء، حيث

(١) نفسه، ص٤٢.

(٢) نفسه،٤٣

(٣) تحولات أبي رغال، ص٤٣.

(٤) قراءة في قصيدة الوقت، مرجع سابق، ص١٠٢.

تصبح الكتابة مجسدة لرؤية الشاعر المعاصر.. إلى امتلاك عالمه وتاريخه بكل ما ينطوي عليه هذا التاريخ من هواجس تشكل محور حياته وسيرته "[١] فإن الشاعر في هذه القصيدة يلوذ بالكتابة كي يستوعب الحاضر ويحاول فهمه، وربما كي يتمكن من احتماله، فالكتابة تمثل الجانب الإنساني للكاتب، تشعره بإنسانيته، وبالتواصل مع الآخرين، فهي بديلا عن الوحدة وربما تعويضا عن الخيبة، وهي فعل تحرر بالأساس.

لماذا تذكـَّرتـُكِ الآنَ بعدَ سنينَ طوالٍ من الانهيار؟/ الأنـّي انهزمتُ وما زلتُ منهزِماً / الأنـّي أُحاولُ أنْ أكتبَ الآنَ / أن افهمَ الآنَ /أنْ أتعاملَ مع واقعٍ لستِ فيهِ.[٢]

إنه واقع ليس كأي واقع، لقد سقطت فيه الكواكب، وسقطت فيه الصحاري بالوحل، هذا السقوط المريع لكل ما حوله، ومن حوله. ثم يعود للسؤال مرة أخرى: لم يريد ظهورها الآن؟ وماذا يخبئ؟ لماذا يريد ظهورها الآن، وكأن خلاصه بظهورها؟

هل سقوطه هو الذي استدعى حضورها؟ أم هو الخوف الذي قيده، وصار جزءاً منه إذ عشعش فيه واستوطن، فنما فيه كسعفة النخل، مع أنه أصغر من السعفة، وأقل من الرطب الفارغ الذابل الهالك. "إن التفاعل بين هذه النصوص، يكشف من كفاءتها الشعرية، ويزيدها فضاء، فلا يعود النص الجديد وحيدا في ممارسة تأثيره بناء ودلالة. كما أنه يكف عن احتفاظه بكماله الجامد المحاط بتميز شكله وفرادته"[٣]

لماذا أريدكِ أنْ تظهري الآنَ؟/ ماذا أخبئُ خلفَ دمي؟/ الأنـّي سقطتُ / وقيـَّدَني الخوفُ في جذعِ نخلتِهِ/ فنَمْوتُ كسعفَتِهِ[٤].

نعود لسؤاله: لماذا يريدها الآن؟ فيستذكر سؤالها لها ذات لقاء عاصف بينهما عن جدارته ليكون بهذا البهاء؟ هل هو جدير بها؟ وهل من الممكن أن يمتلك تلك الضفائر، والقمر المستدق.. الا أنها في لحظة ما اتهمته بالانهزامية، وأن الوساوس ستقتله من الداخل. فالخوف واللعنة والخواء ستصيبه بمقتل عاجلا أم آجل[٥] .

(١) السيرة في إطار الشعر، مرجع سابق، ص١٧٥.

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٤

(٣) حسني، المختار، نظرية التناص، مجلة علامات مرجع سابق، مج١٠/ح٣٤/١٩٩٩/ ص٢٣٤.

(٤) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٤.

(٥) نفسه، ص٤٤.

رقصة الوداع الأخير

بعد تلك المواجهة تمالك خوفه، وراح يكسر أواني العشاء الأخي، وقد كانت مدعوة كي ترقص رقصة الوداع الأخير بحضور عدد من الأصدقاء الذين يضيقون ذرعا بالانتظار الطويل. وقد جاء كباقي الرفاق، وفي ذهنه المشوش الشبيه بالآنية المتكسرة أنها ستكون هناك، وستكون سيدة للمكان، بكامل زينتها حين رآها للمرة الأولى، حين قدمت إليه، وحين أغرم بلثغتها البريئة، وضحاكاتها التي أسقطته بهذا الهوى القاتل القبلي. فوقع أسيرا لها.

تمالكتُ خوفي / ورحتُ أُكسِّرُ في الباحةِ – حيثُ كنتِ جلستِ– / أواني العَشاءِ الأخيرِ الذي كنتِ مدعوَّةً فيهِ/كي ترقصي رقصةً للوداعِ الأخير/ دُعيتُ من الأصدقاءِ القدامى الذينَ بهمْ نَزَقُ الانتظار الطويلِ/ وفي دمِهِمْ تسكنُ الرعَشَاتُ الأخيرةُ/ جئتُ كباقي الرِفاقِ/ وفي ذهنيَ المتكسِّرِ أنَّكِ سوفَ تكونينَ حاضرةً/ وبأنَّكِ سوفَ تكونينَ سيدةً للمكان/ حين رأيتُكِ كنتِ بكاملِ زينَتِكِ القبليَّة تلكَ التي جئتِني/ حينَ أُغرمتُ باللثغاتِ البريئةِ والضحِكاتِ التي أسقَطتْني بهذا الهوى القاتلِ القبليّ[1].

في هذا المشهد المحبوك بعناية، لم يكن هذا الأمر بالحسبان أن يطلب منه أحد، دون ذكر اسم له أو صفة أن يبارزه. حركته هذه شبيهة بحركة وحشي حين تحين الفرصة وقتل حمزة، تذكرنا ب (صنم الذي يتسلق العتمات) آنفة الذكر بأناشيد الفارس المهزوم، وشبيهة بما فعله كليب حين تسلل إلى مخدع الجليلة ورقص بالسيف وقتل الملك–تبع اليمن – وكان الرهان على امرأة من حليب الرخام. وهل للرخام حليب؟ فهل يشير إلى جمالها وإلى نعومته؟ لكن الرخام صلب وبارد. وما أن ذكرت له المرأة حتى نظر نحوها وكانت منكسة الرأس. تخيل حوارا بينه وبينها، وفي هذا الحوار ما يشير إلى تنكرها له "كنت أعرفه. وطلبت منه أن يلقى بالسيف سيف عدوه. لكنها ركضت نحوه. كان لديها نظرة ثاقبة، كانت ترى هزيمته، كانت ترى أبعد مما يراه هو، كانت تدرك ما سيحدث. فلم تملك إلا الصراخ لكن بعض الرفاق أمسكوا صوتها، وهل الصوت يمسك؟ وقالوا: سينجح.

تسلَّلَ من بينِ أروقةِ الرقصِ / أمسكَ سيفاً وألقى إليَّ بسيفٍ/ وقال: تُبارزُني ولكَ أمرأةٌ من حليبِ الرُخام/كنتُ أنظُر نحوَكِ /كنتِ مُنكسِّةَ الرأسِ / كنتِ كأنَّكِ كنتِ تقولين في غضبٍ – كنتُ أعرفُهُ – ابتعد الآنَ/ ألْقِ بسيفكَ –سيفِ عدِّوكَ – ثمَّ انصرفْ/ وركضتِ إليَّ / تقدَّمَ نحوَكِ ثُلَّةُ

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٥.

صحْبٍ: دعيهِ سيُحكِمُ قبضَـتَـهُ ويقاتلُ /كنتِ ترينَ بعيداً / كنتِ ترينَ انهزامي/صرختِ فأمسكَ صوتَـكِ بعضُ الرِفاقِ/ وقالوا: سينجحُ[١].

كانت تدرك ما سيحدث كانت تقرأ ما بداخله. لكن من هؤلاء الرفاق الذين قالوا: سينجح، ومن هؤلاء الذين توقعوا أن يحكم قبضته ويقاتل؟ كانوا بقية حلم تكسر[٢]، كانوا أصحاب حلم ذات يوم، كانت لأحلامهم ألوان كثيرة، لكنهم ربما لم يدركوا حجم اللعبة، ولا المخاطرة التي يقدمون عليها حاولت أن توقف عربدة الراقصين ولم تكن تملك إلا الدعاء والابتهال. لكنها في قرارة نفسها، وهذا ما قرأه من ملامحها، كانت تقول: ما زلت ضعيفا، أضعف من الحرب، فالصحراء جديرة بك والقفا، عليك أن تغلق قلبك على كل الأوجاع، ودع مياه النهر تجري، لينظف السبخات من الملوحة، كي تعيد لك الحياة، كي تصبح صالحة للحياة والخصب. بعد سنوات من دمامل القلق والدماء.

كأنَّـكِ كنتِ تقولينَ: / ما زلتَ أضعفَ من هذهِ الحربِ / إذهبْ لرملكَ .. قفرِكَ/ أغلقْ بقلبِـكَ أوجاعَ تلكَ السنينِ/ ودعْ ماءَ نهركَ يجري/ ليوقظَ سبخاتِـكَ المُتناثِـرةِ الآنَ/ فوقَ قرونِ السنينِ دمامِلَ من قلقٍ ودماء.[٣]

لقد حتم عليه الموقف الدخول بالمعركة والمبارزة، بعد أن استفزه الحماس وأصوات الرعاع. أمسك السيف وكبر. لم يكن يملك إلا العطر الذي أهدته إليه ذات وصل قديم. جاء إليه المبارز بسيف باذخ، تقدم نحوه كالراقصين. فكانت النتيجة أن سقط مضرجا بالدماء فرسم دمه فوق البلاط الملمع أشكالا عبثية. هاج وصاح المبارز يعلن انتصاره: هي لي الأن ويقصد المرأة التي كانت ذات يوم سيدة الفارس، ولكم أيها الرفاق جسد الفارس المنهزم!.

أخذتُ بتصفيقِ بعضِ الرُعاعِ/ وأمسكتُ سيفيَ كبَّرتُ/ كانت خيوليَ راكعةً ودمي كانَ أجردَ إلا من العطرِ ذاكَ الذي كنتِ/ أهديتِـني ذاتَ وصْلٍ قديم/ جاءَ وفي يدِهِ سيفُـهُ الباذخُ المُتألِّـقُ والمتأنِّـقُ كالراقصين/ تقدَّمَ نحوي/ ودونَ مقاومةٍ كنتُ أجردَ من كلَّ شيءٍ/ وكنتُ مضرَّجَاً مُلقىً/ دمي كانَ يرسمُ فوقَ البلاطِ المُلمَّعِ أشكالَهُ العبثـَّيةَ/ هاجَ وصاحَ بأعلى السيوفِ التي في يديهِ: هيَ الآنَ لي ولَكمْ جسدُ الفارسِ المُنهزمْ[٤].

(١) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٥.

(٢) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٦.

(٣) نفسه، ص٤٦.

(٤) تحولات أبي رغال الثقفي، ص٤٦-٤٧.

وحين أسدل الستار على هذا المشهد كان النهاية نهاية حتمية، نهاية مأسوية، شبيهة بنهايات الشخصيات في المسرحيات اليونانية. وهي نهاية تشي بخيط فيه أمل بالعودة لكنها عودة بعيدة، بعد العودة إلى الجذور والتطهر بالرمل كي يتمكن من العبور من لحظة تاريخية إلى أخرى.

الخاتمة:

- حاولت هذه الدراسة التوقف عند تجربة شاعر أردني له انتاج شعري لم يحظَ بالدراسة بعد إلا من بعض المراجعات والمقالات الصحفية هنا وهناك.
- لقد توقفت الدراسة الحالية عند نص شعري مطول من ديوان تحولات أبي رغال الثقفي لمهدي نصير ودرسته، لا سيما أن كل قصائد هذا الديوان من القصائد المطولة
- هذه القصيدة قصيدة مركبة وفق تصنيف نايف العجلوني للقصيدة المركبة حين درس قصيدة الوقت لأدونيس. والقصيدة المدروسة وظف فيها الشاعر كل مرجعياته الثقافية وحاول من خلالها مقاربة الحاضر ومساءلته.
- اعتمدت الدراسة التأويل وانطلقت من النص لمقاربته.

المراجع

القرآن الكريم

إيكو، أمبرتو: التأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء ،٢٠٠٠م.

بوطيب، عبدالعالي: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، ١٩٩٧، السنة ٢٢، ع٥٥.

التنوخ، المحسن: نشوار المحاضرة وأخبار المناظرة، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٥،٨ج.

جودات، محمد: تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث: إربد، الأردن، ٢٠١١م.

حسني، المختار، نظرية التناص، مجلة علامات، النادي الأدبي: جدة، المجلد١٠/ الجزء٣٤/١٩٩٩م.

حليفي، شعيب: الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية: القاهرة، ٢٠٠٠.

حمداوي، جميل: شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، حقوق النشر للمؤلف، ط٢، ٢٠١٦.

دانتي، اليجييري: الكوميديا الآلهية، تر: حنا عبود، دار ورد: دمشق، ط٢٠٠٢،٢.

درمش، باسمة: عتبات النص، مجلة علامات، النادي الأدبي: جدة، المجلد ١٦/ الجزء٦١/٢٠٠٧.

سامبول، نيفين: التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٧.

ستيتكيفتش، سوزان: أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، تر: حسن البنا عزالدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٨.

الشرع، علي: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك: إربد، الأردن ،١٩٩٦.

الشيخ، خليل: السيرة في إطار الشعر. قراءة في ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيدا"، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، المجلد ١٦، العدد٢، ١٩٩٨.

العجلوني، نايف: قراءة في قصيدة "الوقت" لأدونيس، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد ٧، العدد ١٩٨٩،١.

العلاق، علي جعفر: الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٢.

كيليطو، عبدالفتاح: الغائب، دراسة تحليلية في مقامة للحريري دار توبقال: الدار البيضاء، ١٩٩٧.

ليست، إيفار: الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، تر: شاكر إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، المتنبي، أحمد بن الحسين: الديوان بشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية: بيروت ٤ج، ٢٠٠١.

ابن المقفع، عبدالله بن المقفع: كليلة ودمنة، دار الهدى: بيروت، ١٩٨٣.

موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرؤيا الشعرية، وزارة الثقافة الفلسطينية: رام الله، ٢٠٠٥.

ناهم، أحمد: التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية: بغداد ،٢٠٠٤.

نصير، مهدي: تحولات أبي رغال الثقفي، دار أزمنة: عمان، ٢٠٠٩.

الهذلي، أبو صخر: شرح ديوان الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين، تح: عبدالسلام فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة العروبة: القاهرة، د. ت ،٣ج.