المنولوج الداخلي

(نجوى الذات)

في الشعر الجاهلي

عنترة نموذجًا

بقلم

الدكتور/ محمد أحمد العزب

بسم الله الرحمن الرحيم

« تنويس »

« أتصور أن القراءة المثالية لهذا البحث تتحدد في قراءته على أنه مجموع من الدوائر المستقلة التي تكوّن في النهاية تياراً أو نهراً ، إن فقراته قد لا تتصل اتصالاً عضوياً ؛ لأن كلاً منها يعمل في إضاءة بقعة معينة ، ولكنها مجتمعةً تشكل حالة من حالات الفهم لمصطلح نعتقد أنه ما يزال رجراجاً ومختلطاً بغيره ، وهذه خطوة على طريق تحديده عالماً له تخومه المتمايزة » !!

دكتور/ محمد أحمد العزب

-١-

يعزف إدوارد دوجاردي (المنولوج الداخليّ) على هذا النحو : ((كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمُنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذه الشخصية ، دون تدخل المؤلف ، من خلال الشروح والتعليقات ... وهو يختلف عن المنولوج التقليدي في أنه في محتواه تعبير عن الفكرة الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاّوَعْي أما في قالبه فهو يقدّم في تعابير مباشرة مختصرة إلى الحدّ الأدنى من التركيب اللغوي ، وعلى هذا النحو فهو يقترب بالضرورة من مفهومنا اليوم للشعر)) (١) .

ولأن هذا التعريف مضطرب - كما يرى همفري - فإنه يقترح هذا التعريف البديل :

((المنولوج الداخلي هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها ، دون التكلم بذلك على نحو كلّي أو جزئيّ ، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي ، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)) (٢) .

أما المنولج الدرامي : فهو ما يميز القصيدة الدرامية : متكلم خيالي يتوجه بالحديث إلى جمهور متخيل ، وتتكشّف الشخصية فيه آناً

---

(١) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة - همفري ص٤٣ .

(٢) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديث - همفري ص٤٤ .

بعد آن ، وترسم تضاريسها من خلال الاتكاء على حدث متخيل هو الآخر، وتصرّ على أن تكون أحادية في انفرادها بالمسرح لتخاطب الآخر أو الآخرين الذين تتخيلهم هم كذلك في مواجهتها .

ويعرّف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (المناجاة الفردية) على هذا النحو : " تعتبر المناجاة الفردية من الاصطلاحات الدرامية ، وهي خطبة طويلة إلى حدّ مّا ، تلقيها شخصية واحدة بمفردها ، وفي صوت مسموع دون مقاطعة ، وفي هذه الإلقاءة الانفعالية قد تعبّر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معيّنة ترتبط بما يجري على خشبة التمثيل ، وإذا كانت الدراما الإغريقية والرومانية قد عرفت المناجاة الفردية في حدود ضيقة وبسيطة ، فإن الدراما الإليزابيثية مارست ذلك في إجادة واهتمام بالغين ، ولكن في أواخر القرن الماضي أهمل استعمال المناجاة الفردّية مع الدعوة إلى تمثيل الواقع ، والالتزام بالمُعاش، غير أن هذا لم يمنع من استعمال التناجي في بعض المسرحيات المعاصرة ، ولعل خير مثل نسوقه للتعريف بالمناجاة الفردية ، المنولوج الشهير لهاملت ((أن تكون أو لا تكون)) " [١] .

واضح أن التعريف هنا يضيئ المناجاة في العمل المسرحي ، الدرامي ؛ لأن (الخطبة) التي تلقيها (شخصية) بمفردها (في صوت مسموع) بهدف (إخطار المتفرجين) (بمعلومات) معينة ، كلها مصطلحات

---

(١) د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٢٩٥ – ٢٩٦ .

مسرحية خالصة ، ولكننا – مع ذلك – نستطيع سحبها على الشعر بتحريفات طفيفة ، تضع النجوى موضع الخطبة ، والشاعر موضع الشخصية ، والهمس الداخلي موضع المسموع ، واسترجاع الماضي أو الاستباق إلى الآتي مكان إخطار المتفرجين، والدفقة الشعورية مكان المعلومات .. وقتها تصير هذه المصطلحات ، ومن ثم يصير هذا التعريف منطبقاً على ما هو شعر انطباقه على ما هو مسرح ...

والمناجاة النفسية : طريقة للسرد يلتزمها بعض كتّاب الرواية في الكشف عمّا يدور في نفوس شخوصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ ، ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام ، ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معين .

والغرض من تقديم هذا النوع من المناجاة هو الكشف عمّا سمّاه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير . ويلاحظ أن هذه المناجاة خالية من علامات الترقيم .

والغرض من تسجيلها الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق [١] .

وهذا التعريف هو الآخر ينحو منحىً روائياً ، ويعرف بالمصطلح من الوجهة الروائية والنفسية ، ويضع عن المناجاة عبء النهوض بالحدث أو الحوار الملفوظ أو الترتيب النحوي والمنطقي ، أو الاهتمام

---

(١) د. مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص٢١٣ .

بعلامات الترقيم، ويكرّس تدفق الأفكار وجريانها حسب قانون التداعي الحرّ ، لأن الذهن لا يركز على شئ واحد طويلاً ..

وعلى الرغم من أن تعريف المنولوج الداخلي والنجوى يضعهما ضمن مصطلحات الأعمال القصصية والمسرحية بما هما حديث النفس إلى النفس (بعيدًا عن الآخرين) فإن هذين المصطلحين يجدان صداهما الهائل في الأعمال الشعرية كذلك ، وخاصة في السياقات المعترضة أو ذات التوجه الاستطرادي أو الساقطة في قاع الذات لاستبطانها .. وإذا كانت المناجاة تدخلنا – في العمل الروائي والمسرحي – إلى وعي الشخصية لاكتناه عالمها الداخلي ، فهي في الشعر تدخلنا إلى وعي اللحظة الوجدانية ، أو إلى وعي السياق الشعري ذاته ، إلا إذا كانت القصيدة ذات توجه قصصي أو درامي أو غنادرامي ، فإن النجوى في هذه الحالة تنوع في الولوج إلى عالم الشخوص وعالم اللحظة وعالم السياق ، دون إشعارنا هنا أو هناك بأنها تفعل ذلك ..

وعلى أية حال فإن كل هذه التقنيات تنطوي تحت عباءة ما يسمى (بتيار الوعي) ، لأن تيار الوعي هو النشاط العقلي المتدفق الذي يفرز نشاطاً إبداعياً متدفقاً ، يعرّي العالم الداخلي لشخوص العمل القصصي وأحداثه ، ويعتمد غالباً على (المنولوج الداخلي) الذي تستجيب فيه الشخصية للتدفق التلقائي للوعي دون نظام نمطي ، وفي اتجاهات شتى في نفس الوقت .

ويرى همفري أن تيار الوعي يتعلق في الأعمال الأدبية بمرحلة

(ما قبل الكلام) ، لأن مرحلة الكلام مرحلة يتحقق فيها (التوصيل) وهو ليس وارداً هنا [١] .

ومن ثم فإن مرحلة ما قبل الكلام لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي [٢] .

وتيار الوعي مصطلح اهتدى إلى صياغته هنري جيمس حين اكتشف أن الذكريات والأفكار والمشاعر توجد خارج الوعي الظاهر [٣]. وأكثر من ذلك فهي تظهر للإنسان على أنها سلسلة ، بل على أنها تيار ، أو فيضان [٤] .

-٢-

ومن المسلّم به أن (شيوع) المنولوج الداخلي في الشعر المعاصر كان أثراً من آثار تبادل الخبرات بين النص الروائي والنص المسرحي من جهة - والنص الشعري من جهة أخرى - أي تقارض التقنيات بينهما ، ولعل الرافد الأضخم تأثيراً في هذا الصدد كان هو المسرح .

فالإبداع المسرحي يتعامل مع المنولوج الداخلي تعاملاً كيفياً مثيراً على أن من الروائيين - كبروست وجويس - من أقام معماره الروائي عليه .. وكان اتجاه النص الغنائي إلى استقطاب شعور واحد يمضي

---

(١) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة - همفري ص١٧ .
(٢) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة - همفري ص١٧ .
(٣) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة - همفري ص٢٠ .
(٤) أنظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة - همفري ص٢١ .

في اتجاه واحد قد أفقر هذا النص الغنائي ، ومن هنا كان من المحتم أن تتعدد أصوات النص ، ومن ثم محاوره واتجاهاته ، والمنولوج الداخلي يعمل في هذا الاتجاه ، فهو ينوع أصوات القصيدة ، حتى على مستوى الأنا المتكلمة في تجلياتها (الخارجية) و(الداخلية) ، ثم هو يعكس نوعاً من التجارب الشاملة وليس مجرد التجارب الأحادية ..

ومن ثم كذلك كان المنولوج الداخلي في الشعر مغايراً له في الرواية والمسرح ؛ لأنه في الشعر ينطلق أساساً من الشخصية الشاعرة أي من الشخصية القائلة ، على العكس منه في الرواية والمسرح ، إذ يكون هناك عملاً من أعمال المؤلف مسنوداً إلى شخصية من شخصياته .. وقد يمثل (وجهة نظر) شخصية من شخصيات هذا العمل . وإذن فهو محاصر في مثل هذه الدائرة .

أما في القصيدة فإن المنولوج الداخلي يمثل رؤية الشاعر للعالم ، وجهة نظره في الأشياء والأحياء ، ووجهة نظر القصيدة ككل في الأحياء والأشياء .. المنولوج في العمل المسرحي ينهض بالدور المسند إلى الشخصية المتحدثة ، أما في القصيدة فينهض بوجهة نظر الشاعر والقصيدة على السواء ..

ومن هنا يمكن القول بأن المبدع في العمل المسرحي يفقد بعض ذاته ليوزعه في ذوات شخوصه ، أما في القصيدة فهو يكثف من حضور الذات ومن وحدتها ومن فرادة عالمها ، ومن ثم تصبح (الذات) أو (عالم الذات) موضوع المناجاة الذاتية التي تحاول استقصاء البعد

العميق والمضبّب فيها ، ومن ثم ترسيخ موقفها حيال الكون والأشياء والمابعد .. وهنا تتبدى مستويات العمل المسرحي (الشعري) ذات طبقات متفاوتة تبعاً لتفاوت الشخوص والأصوات التي تجسدها ، أما في العمل الشعري (القصيدة) فتتبدى ذات مستوى واحد ، فإن تفاوتت فبتفاوت (الحالات) التي تعكسها ، وليس الأصوات التي تتردد فيها ..

يقول إليوت : " وفي المسرحية يتوزع ولاء الكاتب ، ولا بد له وأن يتعاطف مع شخصيات لا تتعاطف بعضها مع البعض ، ولابد له وأن يوزع (الشعر) بقدر ما تتسع له الحدود التي تحدّ كل شخصية مرسومة ، وضرورة تقسيم (الشعر) هذه تنطوي على ضرورة التنوع في أسلوبه وفقا للشخصية التي يعهد به إليها ، ولكل شخصية من شخصيات المسرحية حقها على الكاتب ، حقها في أن تأخذ نصيبها من الحدث الشعري ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محاولة استخراج هذا الشعر من الشخصية بدلاً من إملائه عليها ، أما في المنولوج الدرامي فلا نجد مثل هذا الحائل ، فمن المحتمل أن يتمثل الكاتب نفسه في الشخصية بقدر ما يحتمل أن يتمثل الشخصية في نفسه ، إذ ليس هناك ما يحول بينه وبين أن يفعل ذلك ، والحائل هو ضرورة تمثل نفسه مع شخصية أخرى تجيب الشخصية الأولى ، وما نستمع إليه عادة في المنولوج الدرامي هو في الواقع صوت الشاعر وقد لبس مسوح شخصية تاريخية أو شخصية روائية ، ولابد لنا وأن نتعرف على

شخصيته كفرد أو على الأقلّ كنمط قبل أن يبدأ في الكلام " (١) .

والمنولوج الداخلي ، أو المناجاة الذاتية ، يتم توظيفها مسرحيا في افتتاح المشاهد ، أو إنهائها ، أو عرض الأفكار، أو ربطها في تسلسل متتابع ، أو سرد الأحداث ، أو تعامدها ، أو استبطان الشخصية ، أو تحديد تحول الاتجاه في الحبكة .. أما في الشعر فتوظف في استعادة الزمن، واستباقه ، وإضاءة الغائم من الذات والحياة، وتعطيل الاطراد، وتأكيد جدلية العقل والعاطفة .

وقد حدت الحركة النقدية ترددات المنولوج الداخلي في هذه المحاور : الانغلاق على الذات والحديث معها .. وانتفاء أدوات الربط وعلامات الترقيم ربما للإيحاء بعشوائية جريان الشعور والوعي .. وسيطرة ضمير المتكلم ، والشرط .. والسفر في الزمن إلى الماضي والحاضر طرداً وعكساً .. وتداخل الأفكار واختلاطها .. كل ذلك في إطار من تقصّد الاطلاع على عالم الموقف وأفكاره ومشاعره الداخلية وتغيير طقس العمل الشعري ، والبوح غير المباشر من خلال القناع ، وخلق صوتين في النص : صوت الداخل الذي لا يسمعه إلاّ الشاعر ، وصوت الخارج الذي يتحدث به إلى الآخرين ..

وقد يلوح في كثير من النماذج الشعرية أن المنولوج الداخلي (في الشعر) يمثل التوقف المفاجئ عن التواصل مع الآخرين : الممدوح ، والمجتمع ، والوصف ، والرثاء ، والدخول في جدل صامت وصائت

---

(١) ت.س. اليوت : مقالات في النقد الأدبي – أصوات الشعر الثلاثة ص٧٢ – ٧٣ .

معاً مع الذات الأسيانة أو المبتهجة ، مع الحاضر الآني أو مع الغابر الماضويّ ، مع الأشياء أو مع الأحياء ..

وقد يفضي الاستقصاءُ النقدي إلى أن المنولوج الداخلي إما أن يكون (اعترافاً) أو استرجاعاً) أو (استباقاً) أو (ملئاً لفراغات) أو(مناجاة حرّة) أو (عملية مونتاجية) تحذف بعض الأفعال وتقيم من الكلام بديلا عنها، أو (فتحاً لأبواب الغرف المظلمة داخل الذات) أو (محاولة لتبرير فعل أو موقف هروبي أو سئ) أو (خلفية للمشهد الشعري) أو (تمهيداً لتحول سلوكي أو فني) أو (وضع الذات في مواجهة ذاتها) إلى آخر هذه الدوائر التي تشكل تجليات المنولوج وتدفقاته عبر الأنساق الشعرية .

وليس من الضروري أن تكون القصيدة كلها (نجوى) أو(منولوجا) فقد يمكن أن يكون بعضها كذلك والبعض الآخر غناء مجرد غناء ، أو سرد ، أو تأمل ..

كما أنه ليس من الضروري أن تكون النجوى في العمل الشعري نجوى حقيقية ، فقد يمكن أن تكون أطيافا للنجوى فحسب ، وهذه خصوصية النجوى في الشعر .. وينبغي دائما أن نتجاوز اعتماد الحركة النقدية للمنولوج كأساس متصلب من أسس تيار الوعي في الرواية ، فذلك في الرواية ..

أما في الشعر فالأمر مختلف ومرن ، لأن استبطان الداخل بعيداً عن تصلّب الرؤية المذهبية هو المنشود من المنولوجات في العمل الشعري ..

وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى أن تقنية الاسترجاع تقف في طليعة تقنيات العمل المنولوجي ، فإن الاسترجاع ذاته يتم غالبا من خلال التحدث بضمير المتكلم ، أي أنه يمرّ من خلال سيرة الشاعر ، كما أنه ينتمي إلى (الشعرية) بامتياز ، إذ أنه الصبغة الأساس (نعني التحدث بضمير المتكلم) لما هو شعري ، لأن ضمير المتكلم في الخطاب الإبداعي يستعمل لاستبطان عوالم الشخوص والأحداث، وأيضاً لفضاء الذات المتكلمة من الداخل .. وحين يستخدم المنولوج ضمير الغائب أو حتى ضمير المخاطب ، فإنه يفعل ذلك على أنه قناع للمنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم [١] ..

وإذا كان (الاسترجاع) يتم غالبا من خلال ضمير المتكلم ، فإن الاستراجاع ذاته هو (المنظر المسرحي، أو المناجاة الفردية، أو الحوار .. إلخ الذي يقاطع تسلسل الأحداث من الناحية الزمنية لينقل إلى المتفرج أحداثا وقعت في زمن سابق) [٢] .

وإلى جوار ضمير المتكلم تنهض تقنية أخرى دالة على شعرية الخطاب الإبداعي ، تلك هي الجملة الطويلة المليئة بالاستطرادات الملتفة على نفسها كأنها المتاهة ..

وإلى جوار ذلك أيضاً يتبدى الإيقاع والرّنين المتولدان عن التوازنات والتقابلات والتشاكلات والتكرارات كما يرى تادي .. على

---

(١) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة – همفري ص٤٨ .

(٢) د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٧٠ .

أن شعر المنولوج أو المناجاة يشكل تحولا هائلا من وضعية ملامسة السطوح إلى تفرّس الأعماق .. ومن ثم تكثر فيه أدوات الاستفهام وأدوات التشبيه والتصوير الحسي للمجردات وتخييل الصائت وإنطاق الصامت وتحويل الحسي إلى نفسي لتكثيف الزمان والمكان ..

ومن هنا يلوح سياق المنولوج تجليا من تجليات عدم الترابط المدروس بعناية ، والغموض المتقصد اللا مشروح ، والاستطراد وعدم الوحدة ، والانغلاق على الذات ، وانتفاء أدوات الربط ، وسيطرة ضمير المتكلم ، والعبور بين الأزمنة الثلاثة ، وتداخل الأفكار ..

وإذا كان من ملامح القصيدة التي تعتمد المنولوج الداخلي والمناجاة أساساً لها ، أن تكون لغتها مفتتة ، وعالمها غير مترابط ، وطقسها الشعوري متقلبا بين أقصى الفرح وأقصى الحزن .. فإن افتراض الآخر في المنولوج والمناجاة والتداعي يضع الشاعر في حتمية العبور من (اللغة) إلى (الكلام) حتى يتحقق (التواصل) بين الطرفين .. إنني مفرداً أغلق دائرتي علي ، ولكني مع الآخر أشيد جسراً للعبور منه وإليه ..

على أن المنولوج الداخلي ليس فقط حديث النفس إلى النفس ، وإنما هو كذلك حديث الطبيعة إلى الطبيعة ، والحياة للموت ، والقانص للفريسة ، والعصفور للسهم ، والرضيع للثدي ، والرمل للمطر .. هو حديث الشاعر إلى الطلل وإلى سائر الجوامد ، لأنه في النهاية حوار الذات مع الذات مسقطا على الأشياء ..

كما أن الحديث الوجداني ليس وحده حديث النفس إلى النفس في الشعر، ولكن الحديث الفكري كذلك مسارة من نوع آخر ، تقوم بها النفس الشاعرة : ماذا في الكون ؟ من أين ؟ وإلى أين ؟ متى نتحرر من أوهاق التراب ؟ هل نجد حريتنا هناك ؟ ما العدم إذا كنا قد خبرنا ما الوجود ؟ الجسد سجن أو انعتاق ؟ إلى آخر هذه الأسئلة الجارحة ..

والمنولوج الداخلي أو المناجاة نوع من البحث الكادح عن بديل لمعاناة معينة ، أو البحث الكادح للحفاظ على أمنية تحققت ويخشى عليها من العدوان الخارجي ، أو البحث الكادح عن يقين مكان الشك ، أو حرية بدلاً من العبودية ، أو طلاقة بدلاً من السجن ...

ولعل تساؤلاً يخامرنا في هذه المرحلة : هل يشكل (المنولوج) وضعا يائساً بديلا من (الحوار) المفتوح ؟ هل نلجأ إلى مناجاة الذات تحت وطأة غياب الآخر ؟ هل المنولوج إبحار أعمق إلى مناطق أعمق في الفكر والذات وتجادل المقولات ؟

ربما تختلف التقنيات ، فيعمد المنولوج في الشعر إلى تعرية الواقع الخارجي والداخلي ، ولكن من خلال منطق شعري وليس من خلال منطق واقعي أو فكري ، ونعني بالمنطق الشعري هنا خلق واقع آخر في الواقع المعاش ، وهنا تتحقق مقولة أن الشاعر يرى الأشياء رؤية شعرية ، يرى العالم من خلال موقف شعري ، يحيل الواقع إلى قصيدة ثم يراه من هذا المنظور ..

ويمكن أن يكون (الواقع الخارجي) عائقا لفيضان الوعي وتدفقه

وجريانه ، ويمكن أن يكون هذا (الواقع الخارجي) مثيراً ، ومن ثم يفضي إلى استدعاءات وتداعيات تتيح للمنولوج الداخلي أن يمارس فعله في طلاقة ...

وصعوبة المعادلة هنا تتبدى في كون الشاعر في مناجاته يعزل نفسه عن العالم ، يتحدث إلى ذاته كأن ذاته هي الكون ، ومع ذلك ينهض بعملية إسقاط يلقي من خلالها بهمومه الخاصة على الأشياء وينطقها بها ، ومن ثم يقفز في حديثه إلى ذاته من الأنا إلى الآخر ، ومن الماضي إلى الحاضر ، ومن الحاضر إلى الماضي ، ومنهما إلى المستقبل، وهنا لابد أن يلوح في سياقه الشعري نوع مصمم من التفكك ، يشي بتفكك الزمان والمكان والفعل الشعري ..

ويسلمنا هذا القول إلى قول مزامل ، وهو أن الشاعر هنا ينبغي أن يهزّ قواعد الوحدة بشكل عمدي حقيقي ، فالتنقل من معنى إلى معنى، ومن موضوع إلى آخر، ومن سياق معرفي إلى سياق معرفي ، ضروري لمثل هذا التوجه الإبداعي ، حتى يحقق التداعي الحر ..

وتلعب الضمائر هنا دوراً مهماً ، فضمير المتكلم يفرز حالة غنائية ، أما ضمير الغائب فيفرز حالة سردية أو شبه تاريخية ، إذ يتحدث عن حركة الآخر في جدله مع الأشياء والأحياء ، أما ضمير المخاطب فيفرز حالة مسرحية يشتبك فيها الأنا مع الأنت .. ومن ثم تصبح مناجاة النفس إما استرجاعا أو تطهيرا بالبوح أو استسلاما للتداعي أو تحضيرًا للآخر أو تغييباً للذات فيه أو سخرية من منطق

الواقع أو هروبا من الواقع إلى الخيال .. ويعمل (التداعي الحر) عمل المنولوج والمناجاة .. ربما بإغراقه في الاستسلام للبوح والتفريغ الذهني والعاطفي ، والإيحاء بعدم الترابط الذي ما يلبث أن يترابط ، وفقا لشروط أن العمل الإبداعي تصميم حتى للفوضى .

والاستباق – في الشعر – حديثٌ إلى النفس هو الآخر ، ولكنه فتح للأنيّ على الآتي .. وإحلال (الاحتمال) محلّ (الضرورة) ، وتعرية للمتمنى في ذاكرة الشاعر .. وتحديد هوية المتمني فرديا وجمعيّا .. أمميا أو إنسانيا .. إنه نوع من القفز إلى الأمام ...

وما دام المنولوج حديث الذات إلى ذاتها فلابد أن يتسم بكثير من الغموض والإيهام واللبس ، أولاً لأنه صدى لحالات ذهنية ونفسية متغايرة ، وثانيا لأنه تعبير عن طقس نفسي ليس أحادياً ، وثالثا لأنه يتعامل مع اللغة تعاملاً ميتافيزيقيا إذا شئنا أن نقول ، فاللغة هنا مطر فوقيّ متفتت .

ومناص شعر المناجاة مع الموروث الشعبي ومجمل الخرافات والحكايات والأساطير التي تغذينا عليها في الصغر ، ومن ثم يعمل على تكثيف الزمان والمكان من خلال صورة أو جملة شعرية تشير إلى واقع تاريخي أو ديني معين ، فيطوي المسافات الفاصلة زمانا ومكانا بيننا وبين هذه الحالات .

ويلوح في نصوص المنولوج الداخلي أو نصوص المناجاة نوع من البناء المشهدي ، بمعنى أن القصيدة تتكون من عدة مشاهد تبدو

منفصلة تماماً ، بينما هي في الواقع تجليات لحقيقة واحدة ، إن تداعي المعاني يخيل من فرط تباينه الظاهري أنه تشذير للكل ، بينما هو تكتيل للمتشذر .

وفي شعر المنولوج الداخلي / المناجاة يصطدم الحلم بالواقع ، الخيالي بالعملي ، وهنا تجدر المتابعة النقدية لحالات مثل هؤلاء الشعراء : هل بدد الحلم واقعهم ؟ أو أنه أغناه ؟ وكيف ؟ إن المنولوج الداخلي يقف على العتبة بين الطموح المشروع والإحباط المستمر .

وينبغي أن نفرق دائما بين (الحوار) هكذا كمطلق ، و (الحوار الداخلي) كتقنية مغايرة ، إن الحوار الخارجي يتم بين صوتين على الأقل . أما الحوار الداخلي فيتم بين الذات وذاتها ، صحيح أن أحد الجانبين في الحوار الداخلي مفترض بالقوة ، ولكن هذا هو الفرق الأساسي أن الصوتين في الحوار الداخلي لشخص واحد .

ومن هنا يتضمن نص الحوار الداخلي نوعا من الدرامية الفاعلة التي تجنب هذا النوع من الإبداع أحادية السير في اتجاه واحد ؛ لأن التفكير في اتجاه واحد يصيب العمل بالرتابة والتخشب وتخاذل الأضداد ، ومن ثم تقلص المساحة الدرامية ، وتعطيل الأفعال الشعرية .. وغير خافٍ أن إشراك الشخوص والأفعال في جدل أي حوار يثرى بالضرورة هذا الحوار، ويوسع من رقعة الرؤية المطروحة، ويستدعي رؤى وثقافات متعددة ، ويعقد الجدل بين طبائع وأمزجة متفاوتة ، ومن ثم يتاح أكبركمّ من التكشف كما يتاح أكبركمّ من حركة الجدل الثقافي .

ولأن المنولوج الداخلي يمثل انقطاعا لجريان الزمن والحدث وإضاءة في نفس الوقت لجوانية الزمن والحدث ، فإنه يضيف إلى التدفق الغنائي أو السردي في القصيدة عنصر التشويق واللعب بتقنية الضمائر بين متحدث وغائب ومخاطب .. والغريب في تقنية المنولوج الداخلي أن الشاعر يثبت المكان ليتحدث عن تدفق الزمان بلا حد ، ويفعل النقيض فيثبت الزمان ليستعرض أمكنة بلا حد ، ويمكن أن نسحب هذا الفعل على تعطيل التكلم لإتاحة الفرصة للغياب ، أو للحضور، وتعطيلهما لإتاحة الفرصة للتكلم أيضاً ..

وقد يكون المنولوج الداخلي تقنية مبيتة لاستدراج بوح اللحظة أو الشخوص أو الفعل الحدثي ، إن معنى سقوط الشاعر في ذاته أنه يتيح للصوت الآخر المضمن في النصّ فرصة الحلول في النص ..

كما أن المنولوج الداخلي يمزج اللحظة المسرودة بأنا السارد ، وهنا يتوقف اتساع أفق النص على حرفية الشاعر ، فإن شاء جعل من اللحظة زمانا بكامله ، ومن السارد جيلا أو أجيالا ، وإن شاء جعل حدود اللحظة في لحظيتها ، والسارد في أناه الخاصة ..

وإذا كان المنولوج الداخلي يحمل بطبيعته حساً سردياً بينما تحمل القصيدة حساً لحظياً ، فإن الصدام بين هاتين التقنيتين يولد شرارة الحركة الفاعلة في النص ، ويجعله دائماً نصاً راقصاً على الحافة ، ومن ثم متيقظاً بدرجة هائلة ، لأن الهوة دائما في قدميه ..

والمنولوج الداخلي – في النص الشعري – يخلق وضعيات مكانية

متعددة ، مكان ما قبل التشكيل ، ومكان التشكيل ، ومكان ما بعد التشكيل ، والمكان المزيج منها جميعا .. ولكن مكان الما قبل يشي بواقع ينطلق النص منه ، ومكان التشكيل يشي بجمالية مكانية يخلقها النص ، ومكان المابعد يشي بالمتخيل أو المأمول ، والمكان المزيج ينعتق من كل أولئك خالقاً مكانة الميتافيزيقي الخاص .

وقد يعمل المنولوج الداخلي على استعادة بناء العالم بناء استرجاعياً .. بمعنى أن يستحضر الشاعر الماضي ليبني به عالما كان وعالما ينبغي أن يكون ؛ إنه يعيش في العالمين في وقت معاً ، العالم الذي يمده بالمرجعية الاسترجاعية ، والعالم الذي يصحح به أخطاء هذا العالم المستردّ في تهشمه وتفككه .. وفي استعادة الذات الشاعرة من خلال المنولوج الداخلي لعالمها وبناء عالم آخر ينهض من رحمه ، يبدوُ في الأغلب عالماً مهشما وغير مترابط ، وهذا هوّ الذي يسيد (الوعي) في بناء هذه العوالم المستردة عن طريق عمليات الاسترجاع.

وهذا يدعونا إلى كثير من الحيطة في تعاملنا مع مثل هذه النصوص وأخذها من جوانب بذاتها تبرر النظر النقدي الخاص لها . إن النقد هنا يبحث في النص عن تشكيله من خلال تحليله إلى وحدات، ثم رد هذه الوحدات إلى تركيبها التشكيلي ، وليس من خلال مجرد تفسيره ورده إلى مجرد دوائر معنوية .

واللافت أن الذات المبدعة تستحيل من خلال تمام الإبداع إلى ذات متلقية ، أي أنها بعد الفراغ من عملية التشكيل الجمالي للنص تستحيل

إلى ذات متأملة في هذا النص كإنجاز جمالي . ومن ثم يتحد شرخ القائل والمتلقي علامة جدلية مستمرة ، ويصبح الفعل فعل الذات الجمالية أولاً وأخيراً .

وتجدر الإشارة إلى أن الإبداع الشعري من خلال المنولوج الداخلي يمتلك مساحة إبداعية وجمالية أعرض من التي يمتلكها الإبداع الصائت أو المنفرد ، لأن اللغة والشاعر يتقاسمان عملية الإبداع في المنولوج ، بينما ينفرد الشاعر بالإبداع في النسق الصائت أو يكاد ، وتقف اللغة محايدة أو شبه محايدة .. إن شعر الداخل يقفز فوق تعطيل الصوت والمراقبة والكتابة . وتساعد لعبة الضمائر في تجلية هذه الوضعية السالفة ، بحيث يشير ضمير المتكلم إلى الذات القائلة ، وضمير الغيبة إلى الذات المقولة ..

- ٣ -

ويرى همفري أن الروايات التي استخدمت منهج (المنولوج الداخلي) ذات اتجاهات مختلفة ، وهناك عشرات من الروايات التي تستخدم المنولوج الداخلي ولا يستطيع أحد أن يضعها بشكل جاد في اتجاه (تيار الوعي) [١] .

كما يرى أن اتضاح عمل البصيرة ، والتعرف على الذات ، يكمنان في حركة تيار الوعي .. وأن قالب مناجاة النفس قريب من الشعر في خصائصه المكثفة ، وفي اعتماده على الإيقاع ، وفي معجمه

---

(١) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة – همفري ص٢١ .

الدقيق [١] .

وحسب همفري فإنه جُويس حقق ما سمى (بالحضور الدرامي) [٢] وخلص العمل من آثار صاحبه ، حتى يحس المتلقي بأنه على صلة مباشرة بالحياة التي يمثلها هذا الإبداع ، وإذن فالكاتب يصور الواقع كما هو دون تعليق أو تقويم ، إن الأفعال تبدو كما لو كانت بفعل فاعل غير مرئي تلوح ..

ويتساءل همفري : ما وجهة نظر جويس في الحياة التي يوصلها عن طريق تشخيص ما يبدعه من خلال المنولوجات الداخلية المباشرة لشخصياته ؟

ويجيب : إن الوجود عند جويس ملهاة ، ولابد أن يكون الإنسان محل سخرية ، برفق لا بمرارة ، لدوره غير المناسب في هذا الوجود ، ذلك الدور الذي يدعو للرثاء .. ومن ثم كان المنولوج الداخلي المختلط أداة للتسوية بين (التافه) و (العميق) [٣] .

وكما أسلفنا فإنه يمكن للمنولوج أن يكون أوفر مردودا على القصيدة إذا هو لم يستطرد في نفس الاتجاه الذي تؤثره القصيدة أو تنوع عليه ، إنه بانعطافه الحاد أو حتى غير الحاد عن المسار العام للعمل الشعري يشكل إضافة وتوسيعا للفضاء ، وتنويعا مثرياً ، ولحظة

---

(١) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة – همفري ص٣٣ .

(٢) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة – همفري ص٣٤ .

(٣) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة – همفري ص٣٥ .

توقف أو انعطاف تثير يقظة النص على عوالم بعيدة أو متاخمة .

والمنولوج في صميمه يشكل مفارقة سياقية حقيقية ، فهو يُخفي ويُظهر، يؤكد وينفي، يوافق ويصادم ، يجمّل ويشوّه ، يوجز ويشرح ، يطفو ويتغلغل ، يقاوم النص ويؤازره ، يعرّي طهارة الذات ودعارتها معاً ، أو يهيل على دعارتها وطهارتها من مراوغات التخييل والحدس ما يواريهما تماماً .

هل يمكن إذن أن نعد المنولوج نوعاً من محاولات اكتشاف الموقف والهوية ووجهة النظر ؟ هل يمكن عدّه دخولاً في ظلام الذات بعيداً عن وهج الخارج الذي زيفّ كثيراً من ثوابت هذه الذات ، ومن ثم فهو يحاول استعادة المفقود ؟ هل يمكن عده رفضا للمنطق وإيثار تشويه هذا المنطق بحثا عن أفق جديد يطرح المدهش بديلا عن المألوف ، والمشعث بديلا عن المنمق ، والمتكثر بديلا عن المتوحد ، والخارق بديلا عن العادي ، والحقيقي بديلا عن السطحي ؟

هل يمكن عده نوعا من استفتاء الذات في سلوك القصيدة من حيث هي نص قد يداجي وقد يموه ، ومن ثم فهو يعرض هذا الموقف النصي غير الأخلاقي – من الوجهة الفنية – على ثوابت الذات في كينونتها المستسرة ليقول رأيها في مثل هذه السلوكات ؟

إن المناجاة الذاتية تكشف المناطق المجهولة في نفس الحاكي ، وتطوّر الفعل الإبداعي في الاتجاه الذي تريد ، وهي مرادفة لما يسمى (بتيار الوعي) عند علماء النفس ، وربما كان همها الأساس هو الكشف

عن تموجات العقل الباطن وتيار اللاشعور ، وربما بهّت هذا الاتجاه من (حركة السياق) ولكن البنية الشاعرية الحاملة تعوض هذا الإبطاء .

وهنا يتجلى إيقاع خلط الماضي بالحاضر، والتداعيات التي تترادف بلا ترتيب ، وتهميش الزمن إلا منقطعا مضطربا ، وانفتاح كل شئ على كل شئ ، الخيال على الواقع ، والصور المتنافرة بعضها على بعض ، وتشييد اللوامع الذهنية الطارئة ، والتفكيك والتناثر ، ولجب الحياة التي لا تعرف نظاماً ، والبدايات والنهايات .. انقلاب في كل شئ ..

من هنا كان مهما في المنولوج الداخلي أو النجوى الذاتية توظيف الذاكرة والحواس والخيال ، مع حرص على اختيار الكلمات ، وتوفير رنين موسيقي لها ، وإرهاف للبنية اللغوية ، وتلاشي علامات الترقيم ، وسبر أغوار الذات أو الآخر أو الحدث من خلال الذات ..

على أن المنولوج الداخلي أو النجوى الذاتية تعمل على تشويه الخلفية الواقعية التي يصدر عنها النص ، لأنها تستدعي أشياء غريبة على طقس النص ، وحالات ليست من جنس السياق ، بحيث يصير طقس النص غير ما كان ، ويذوب الواقع تحت أمطار الوعي المتدفق وفيضانه غير المنمط ..

وربما عمل المنولوج الداخلي أو النجوى الذاتية على إعطاء عناصر النص تقليباتها المحتملة ، وصرفها عن السير في اتجاه واحد ، ومن ثم نستطيع قراءة هذه العناصر في تجلياتها المتفاوتة ، أو في تجلياتها

التي تحددها حالات الوعي المتفاوتة ، إن الشئ الواحد يرى من وجوه عدة في تجليات عدة .

إن تيارات الوعي التي يستدعيها المنولوج الداخلي تشكل في صميمها نوعاً من التعليق على سياق النص ، أو فتحه على مخزون نفسي يخلق فيه هذا البُعد الكياني ، أو إذابة الجليد بين قطاعاته حتى تعمل كلها في اتجاه قلقلة الثابت وتركه في عراء الدهشة ، يتأمل جراحه وجمالياته وتطويعه للحظة الفهم ومن ثم التجلي .

ولعل من أهم خصائص المنولوج الداخلي أن يعمل على تبديد خوفنا من (العرف) و (المواضعات) و (المستقر) أي على تبديد الزيف الذي نحكم به علاقاتنا وأذواقنا ، إنه تشريح لعالم لم يكن قابلاً حتى لمجرد الرؤية ، فضلا عن الرؤية الثاقبة الموجعة .

ولأن التجربة مكونة من عناصر شتيتة فلابد من إدراكها عبر علاقات متباينة ، وضمن أشكال متباينة كذلك ، إن وعي الذات يحتم لغة ليست هي اللغة الواصفة أو المكرسة أو الثبوتية ، إنها لغة غير مؤسساتية ، لغة خاصة فريدة معاندة أكثر اقتحاما .

وإذا كان الوعي ينهض على أسس التداعي الحر في النفس الذي ينهض بدوره على عوالم ثلاثة : الذاكرة وهي أساسه ، والحواس التي تقوده ، والخيال الذي يحدد طواعيته ، فإن التداعي والحلم بكل ما لهما من شروط التجاوز واللعب بالأضداد أو معها ، هما محور هذه الحركة التي ينبغي أن توظف سياقا معينا ، وأن تختار لغتها المفاجئة .

ودائماً تثيرنا في أدب المنولوج الداخلي أو النجوى الذاتية أنماط من النقلات المفاجئة المدهشة ، والجمع بين سياقات نفسية وفكرية وخيالية متخالفة ، والجرأة على تجريب أشكال باترة تقطع صلتها بالمستقر وتغامر في ثبج اللامتوقع وإيثار الهجين الذي ينبئ عن داخل ممزق موزع متخالط ، والتعبير عن حس المأساة والنقد وعبثية المنطق الحاكم ، مما يشعل حرائق الضيق بكل شئ !!!

هل نقول مع بروست أن السفر القهقري في الزمن الفائت هو عذاب الفن الجميل الذي لا ينتهي ؟ وهل تجميع الذاكرة لما تبدد من معاناتنا للوجود هو فحوى أي إبداع إنساني يريد أن يستعيد للإنسان ما فقده ؟ وأن يجسد صراع الحب والفن في داخله ؟ وأن ينصّب التساؤل ملكا على عرش تفكيره ؟

إن الذي يعود القهقري في الزمن لاستحضار عالمه الطفولي الأولى يوقف الزمن عن جريانه ، يصيبه أنيا بالعطب ، يصبح لحظتها متحررا من وطأته ، فالزمن آن واحد ينتهي فيه – عبر هذا الفعل الاستحضاري – ما نسميه بالماضي ، لأن الماضي أصبح باستدعائنا له حاضراً ، والمستقبل حين نستدعيه يصبح حاضراً هو الآخر ، إذن فالزمن الضائع قبلاً وبعداً أصبح في حوزتنا .

وقل في المكان مثل ما تقول في الزمان ، الزمان ضائع لأنه موجود أبدي ، والمكان بلا فواصل ، وبلا مناخات ، وبلا ملامح ، وبلا شيات ، لا ضباب في السماء ، ولا ظلام في الليل ، ولا سطوع

في النهار، ولا علامات على السطح .. إنه سرمد مكاني بلا مسافات فاصلة، بلا مسافات ميتة، وحضوره ليس وقفاً على حالاتنا الانفعالية .

إن الاعتراف أو عدم الاعتراف بالشاعر المغامر قد لا يعنيه كثيراً ، لأنه يعيش في (الزمن) وليس في (المرحلة) في (الكون) وليس في (المدينة) وقد لا يفهم (الآن) ، ولكنه يحدد فهما مغايراً للإبداع فيما بعد ، وقد يعوقه الغيم الذي يواجه به ، ولكن عينيه دائماً على الأفق البعيد .

إن الشاعر الذي (يعاين) تجربته من خلال استبطان عالمه الداخلي إنما يحاول معاينة (الحياة) الحقيقية ، فقط عليه أن يقنعنا بأن ما نهمله من هذه الحياة أعرض وأعمق مما نردده ، إن ترديد الحياة غير معايشة هذه الحياة في أقصى مدارات اختفائها عنا .

على أن شعرَ المناجاة الذاتية قد يتهم بأنه ضيق يتمركز حول الذات بما هي وجود أناني صغير، وهو اتهام مردود لأننا مهما راقبنا حركة الكون ولم نتأمل هذه الحركة فنحن لا نرى من الكون شيئا ، نحن نرى من الكون ما نعرفه، ما نتأمله ، ما نصل إلى فهمه عن طريق استبطانه .

وعلى أية حال فإننا في الأماكن المظلمة من عالمنا النفسي نرى بوضوح أشد ، والتواضع يفرض علينا التسليم بأننا لسنا حتى أهم ما فيه ، ومن ثم فكلما توفرنا على استبطان كوننا الخاص نكون قد امتلكنا ذواتنا جيداً ، إن السبح خارج أمواج الذات سبح في الطين في نهاية الأمر .

ومتى امتلكنا العطف على الأشياء فقد شاركنا في خلق هذه الأشياء ، لأن الأشياء ليست هيآتها السكونية الجامدة ، ولكنها هيآتها العاشقة الصخابة المتأملة الثرثارة الخضراء .. نحن بعطفنا على الأشياء نوجد الأشياء .

إن الشاعر الذي يناجي نفسه يعيد تأمل الأفعال المنجزة في حياته ، يعيد النظر إليها ، ومن ثم يراها من منظور مختلف ، أو قد يختلف ، بل إنه يراها (الآن) رؤيتين متجادلتين ، هي كما حدثت وقت حدوثها ، وهي كما يراها الآن .

البعد السيكولجي في المناجاة ليست ذاتيا كما هو عند الرومانسيين وليس مسافرا في اللاوعي كما هو عند جويس وأضرابه ، إنه بُعد يتجه إلى الخارج لاحتوائه تماماً ، كما توجه إلى الداخل فاحتواه .. إنه يحاور الواقع الذي عاشه ، والذي يعيشه .. لماذا ؟ وكيف ؟ وإلى أين ؟

أما الواقع المعطي بشكل جاهز ومسبق فهو ليس مهمة الشاعر الحقيقي، إن مهمته تتجسد في إنتاج واقع عاشه وصار ربما ذكريات ، أو ماضيا ملتفا ، إنه يسترجع هذا الواقع ، هذا العالم ، ويؤسس له في أبنية جمالية شعرية ، يصبح الشاعر ليس واضعا لحياته في أدبه ، بل هو الذي يجعل حياته عملاً أدبيا .

والشاعر قد يتمزق في محاولة استعادة ماضيه بين عذاب هذا الاسترجاع ولذة العيش في هذا الماضي البعيد ، والغريب أنه هنا يعيش حالات من الفقد وحالات من الوجدان ، حالات من البراءة وحالات من

الاتهام ، حالات من الحب وحالات من الحرب ، لأن الماضي بكل تضاريسه ينبعث من هذه الأضداد ، أو يتشكل من هذه الأضداد ، ومن ثم تصبح تجربة الشاعر غصّانة بزخم المعاناة .

وحين يقال : إن الشعر أفاد من الرواية والمسرح تقنية المنولوج – فينبغي على الفور أن نتذكر أن الرواية هي التي استعادت من الشعر عالم الإحساسات والاعترافات والسرد الباطني وتقديم الأشياء وفق إدراكنا لها لا وفق شرحها بأسبابها ، حسب ألبيرس .

(إن الفن ليجد هنا مادة أخرى كان الشعر وحده قد استنفدها ، ولكن بطريقة أشد جلاء : شعور الكائن الحيّ بنفسه) (١) .

يصبح العالم الذي يقدمه المنولوج في الشعر قادراً على تقديم مزيد من الارتباطات المحتملة ، وليس المنطقية أو الاجتماعية المؤطرة إنه يقدم عالماً لا يقبل أن يكون نموذجاً ، إنه يقدم تلوينات إحساساتنا التي لا تنفد ، وحين نخلد إلى أسرّتنا نستعيد لا سرداً موضوعياً اجتماعيا ، وإنما صوراً للإزهار والتفتح (٢) .

(الرواية استعادت منذ ظهور الرمزية بعض مطامح الشعر ، ومن بين هذه المطامح مطمح أساسي جداً : أن تعطي الانفعالات دلالتها الكاملة ، وتحول الإنفعالي إلى حقيقة كونية) (٣) .

---

(١) ألبيرس : الإتجاهات الأدبية الحديثة ص٢١٧ .

(٢) ألبيرس : الإتجاهات الأدبية الحديثة ص٢٢٠ .

(٣) ألبيرس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ص٢٢١ .

وإذا كان الشعر بعامة منوطا باجتتاب الأعماق الباطنية ، فإن الشاعر منغمس في ذاته أولاً ، ولنقل منذ البدء : لابد من التسليم بأننا غارقون في تيار الوعي شئنا أم أبينا ، لأنه راقد فينا ، ولأنه التعويض الكوني عن عجزنا الفعلي في حلبة الصراع التاريخي ، إننا لا نملك في حالة الاستلاب هذه إلا أن نلجأ إلى تأمل سماواتنا وسجوننا معاً .

وربما كان من المزالق التي يتعرض لها شعر المناجاة الذاتية تجميل أو محاولة تجميل الذات وطمس هبوطاتها، نعني التحيز للذات ، وواضح أننا نرى هذه الذات في مرآة الحاضر الذي نكتب فيه ، وليس كما هي لحظة فعلها الذي عانيناه ، الماضي من منظور الحاضر ، ولكن ينبغي الاعتراف بأن تأمل الماضي من منظور الحاضر لا يغير هذا الماضي ، إن التذكر يعني اكتشاف كيف صارت هذه الذات ما هي وماذا كانته .

ولماذا لا نقرأ شعر المناجاة الذاتية على ضوء كونه واقعا تغير لأن المنظور الآني الذي نطلّ منه عليه قد اختلف . ولكن ألا تتضمن هذه الفرضية انقسام الذات إلى ذات فاعلة وأخرى متأملة ؟

ربما يهون من الأمر كون هذا الانقسام المقصود مجرد تخييل شعري ، أو تجلّ للذات في لحظة فعلها الإبداعي ، أي في مرحلة من مراحل تأملها لذاتها وليس في كل صيرورتها .

إن السياقات الغيرية (المفترضة) تتخلل السياق الشعري الذي ينهل من رحيق المناجاة ، نعني أن الشاعر يفترض أسئلة واعتراضات

غيرية ثم يشرع في الرد عليها أو تضمينها في سياقه على الأقل ، وهذا الفعل يعطي شعره نبرة جدالية ودرامية واضحة ، ويعدد من أصوات النص بلا حد ، ويجعل من الذات ميدانا مفتوحا ومرئيا منه ومن الآخرين ، أو هو بسبيل التفتح .

يقول باختين : (لنفرض أن ردّين اثنين داخل حوار متوتر جداً ، كلمة وكلمة مضادة ، بدلاً من أن تقع الواحدة بعد الأخرى ، وأن ينطق بهما شخصان مختلفان ، تنضدتا الواحدة فوق الأخرى ، واندمجتا في تعبير واحد ، ووردتا على لسان شخص واحد ، إن هذه الردود سارت في اتجاهين متعارضين ، وتصادمت فيما بينها ، ولهذا فإن تنضيدها الواحد فوق الآخر ، ودمجها في تعبير واحد ، يؤدي إلى صراع جذا ، إن تصادم مجموعة من الردود ، مأخوذ كل ردّ بذاته .

وبنبرته المتميزة ، يتحول الآن إلى تعبير جديد ، حصلنا عليه نتيجة اندماج الردود مع بعضها ، تعبير في صراع حادّ بين الأصوات المتعارضة ، في كل تفصيل من التفاصيل ، وفي كل ذرة من ذرات هذا التعبير ، إن التصادم الحواري ينكفئ إلى الداخل ، يدخل إلى عناصر الكلام البنائية الدقيقة ، وبالتالي إلى عناصر الوعي) [١] .

وفي الأعمال القصصية والأعمال الدرامية يحاور البطل ذاته والآخرين ، أي أن المؤلف يضع على لسان البطل هنا وهناك ما شاء من هذه الحوارات ، أو هذه المناجيات ، ولكن في الشعر – الغنائي

---

(١) باختين : شعرية دوستويفسكي ص٣٠٥ – ٣٠٦ .

بالذات – يحاور المؤلف/ الشاعر عالمه ، يناجي نفسه ، يضع شروطه على عالمه ، ويخضع لشروط عالمه عليه .. ومن ثم يتربع ضمير الغائب على عرش القصّ ، وضمير المخاطب على عرش الدراما وضمير المتكلم على عرش الغنائي .

صحيح أننا نملأ بصوتنا صوت الآخرين في القصّ على حد تعبير باختين ، ولكننا نملأ صوتنا بأصوات الآخرين في الشعر كما أتصور.

(وعبارة " الحوار الداخلي " هي ذاتها عبارة اصطلاحية مستعارة بلاشك من ميدان الفن الروائي كذلك ، وبخاصة من ميدان الأدب المسرحي ، فالحوار العادي – ببساطة – صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد ، تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف ، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد ، أحدهما هو صوته الخارجي العام ، أى صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين ، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر ، وهذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير ، إنما يضيف بعداً جديداً من جهة ، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى) [١] .

(أما البعد الجديد فيتمثل في لغتنا إلى صوت آخر مقابل ، قد يكون الغرض منه إغراؤنا بما يقول هذا الصوت ، وقد يكون العكس ،

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص٢٩٤ .

أي تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة واقناعنا بها ، وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير بنفس الطريقة التي سبق شرحها في الفقرة السابقة) [١] .

(أما الحركة الذهنية فتتمثل في العملية الدرامية نفسها ، أي في الوصول إلى حالة الاقتناع عن طريق " المرور " من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجه آخر ، فالواقع أنه ليس هناك شعور موحد صرف يعتري الإنسان فلا يجد في نفسه غيره ، لأن التجربة " والشاعر من أهل التجربة " علمت الإنسان أن كل شعور مقترن في النفس بشعور مقابل ، ومن ثم يستعصي على الإنسان أن يفكر أو يشعر في اتجاه واحد ، إذا هو أخلص للتجربة ، وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة ، وحين يمضي التفكير الشعري في اتجاه واحد نجد أنفسنا إزاء شعر لا نقبل عليه بحماسة وإن كنا كذلك لا نرفضه) [٢].

وقد سبق أن أشرنا إلى رأي إليوت الذي يرى أن ولاء الكاتب يتوزع في العمل المسرحي بين شخوص هذا العمل بحسب حاجة كل شخصية – مرسومة – وعلى ضوء ذلك تلوح ضرورة تنويع الأسلوب وفقا للشخصية التي يعهد به إليها ، وهذه الحقيقة تضطره إلى محاولة استخراج هذا الشعر من الشخصية بدلاً من إملائه عليها [٣] .

---

(١) نفس المرجع السابق ص٢٩٤ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص٢٩٤ – ٢٩٥ .

(٣) ت.س. إليوت : مقالات في النقد الأدبي ص٧٢ .

وقد أرادت فرجينيا وولف أن تضع قالبا لإمكانيات التجسيم الداخلي للحقيقة ومجرياته ، تلك الحقيقة التي اعتقدت هي أنها تستعصي على التعبير ، ومن ثم فإنه لا يمكن لها أن تهتدي إلى مجرى هذا التجسيم إلاّ وهو في حالة نشاط .. في حالة من الحالات الذهنية غير المعبر عنها [١] .

ومعروف أن قالب مناجاة النفس قريب من الشعر في خصائصه المكثفة ، وفي اعتماده على الإيقاع ، وفي معجمه الدقيق .. وهو أيضاً أضعف ما يكون قدرة على التوصيل [٢] .

كما أن (تيار الوعي) ليس تكنيكا لذات التكنيك ولكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر [٣] .

ويرى همفري أن هناك (أنواعا) من (التكنيك) تستخدم في (تيار الوعي) وليس (تكنيكا واحداً) ، وحدد هذه الأنواع في أربعة أنواع أساسية وهي : المنولوج الداخلي المباشر ، والمنولوج الداخلي غير المباشر ، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ، ومناجاة النفس .. يضاف إلى ذلك أنواع أخرى خاصة حاولها قليل من الكتاب [٤] .

إن جوهر العمل الشعري في قصائد المنولوج الداخلي (مناجاة الذات) يتحدد من خلال الموقف الحواري الصامت الذي يعمق وحدة ،

---

(١) همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ص٣١ .

(٢) همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ص٣٣ .

(٣) المصدر السابق ص٤٠ .

(٤) انظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة – همفري ص٤٢ .

ربما حتى لا تندغم في الآخرين وتضيع ، وربما حتى يعممها هذا الفعل فتصير الشكل الجمالي الذي يصبو إلى التوحّد معه حتى الغارقون في غيرية الوجود .

وقد تشكل (المناجاة) حواراً مع الآخر الغائب ، ومن ثم تلوح مفعمة بالجدل الحارّ والحادّ .. وقد تشكل مناطق عنادٍ للشاعر ذاته ، نعني مناطق تحمل صوتاً مختلفا عن صوته ، بل ومعارضا لصوته ، وهذا هو الذي يخلق في مثل هذا النص ديناميته الفاعلة ، وتعدد فضاءاته بما لايقاس .

أما حين تكون المناجاة صوتاًواحدا ، والمكان ثابتاً لا يتغير ، والزمان كذلك فهو لا يسترجع الماضي ولا يبحر إلى المستقبل، أو حين يفيض الشاعر في السرد على حساب الحوار ، تصبح المناجاة مناجاة بسيطة تماماً .

والشاعر في المنولوج الداخلي أو المناجاة لا يبحث عن الاتساق الداخلي للنموذج الذي تقدمه هذه المناجاة ، بل أنه يعمل على تشويشه وتشويهه وعدم مبالاته بالحقيقة المجردة المتواضع عليها ، لأن الخيال الجامح وضبابية المنطق المسيطر، وارتداء الأقنعة ، والغرق في إبداء وجهة النظر الخاصة المتعالية بالطبع عن فجاجة المباشرة ، هي المساحة الأساس في القصيدة المنولوجية .. لأن المنولوج يعمل على هدم التوازن بين العاطفة والبصيرة ، فهو ليس محاكاة للحياة من جهة وليس رؤية مجانية للكون من جهة أخرى ، إنه وجهة نظر ، خبرة

ذات خصوصية معينة بالكون والأشياء ، وهو يعمل على ذلك ابتداء من قصده إلى تشويهه المتقصد للحقيقة ، المادية والمعنوية ، ذلك التشويه الذي يعطي للرؤية فرادتها .

وواضح أن رؤية العالم تتضح في القصيدة الناهضة على تقنية المنولوج أكثر مما تتضح في المسرح الناهض بدوره على المنولوج ، لأن العالم في القصيدة هو معاناة الشاعر الخاصة ، بينما العالم في المسرح هو معاناة الشخوص الدراميين (١) .

على أن هناك شعراء تسطع موهبتهم الدرامية خارج المسرح ، أي في العمل الغنائي ، ومن ثم يلوح الفرق بين المنولوج الدرامي والمسرحي .. المنولوج في صميمه خلق لمستويات من الحوارية التي تفعم النص بتعدد الأصوات ، ومن ثم بتعدد البنى الرؤيوية والعاطفية التي تشترك في إنجاز العمل الشعري ، لأن كل صوت يحمل رؤيته وعاطفته ، ويستقل بهذا الفعل قليلا أو كثيراً عن صوت الشاعر ، وقد يعارضه ، وقد يحجبه ، وقد يتآزر معه .

وقد تكون الأصوات المتعددة التي يجسدها المنولوج الداخلي أصواتا مجردة في الشعر بالذات ، وفي القصيدة من الشعر بالذات ، لأنها غناء مهما كان دراميا فإنه ينأى بنفسه عن أن يكون غير غنائي ولكن هذا التجريد لا ينفي جدلية الفعل في قصيدة المنولوج . إنها تضئ الرؤية والرؤية النقيضة ، تضئ الحاضر والماضي والمستقبل ،

---

(١) انظر : أصوات الشعر الثلاثة – إليوت ص٧٠ .

تضئ المعقول وغير المعقول .

ولا يبقى مع المنولوج شئ مقدس تماماً ، إنه قابل للهز والإدالة ومصادرة الإزدهار .. الذي كان بالأمس ينبغي أن نوقظه على وجود جديد يتخلق من حوارنا معه ، ورفض سكونيته ونهائيته ، والذي يكون اليوم ينبغي أن نوقظه على صليل جذوره فيه ، على حضور ماضيه فيه ، وأيضا على توغل المستقبل حتى المستقبل الذي لم يتشكل بعد في نسيجه الحاضر المتحول إلى الوراء والأمام على السواء .

إن أشكال الوعي المستقلة والمتدامجة في آن تفرض حضورنا في النص المنولوجي ، لأنها إبحار وتذكر واستحضار واستباق وارتفاع غير محلق تماماً عن منطق العقل والتراتب وجدوى ما يقال .. هذا الوعي المتنوع بتنوع أصوات النص موحّد في النهاية ، لأن ينابيعه الأولى تتفجر من تجربة الشاعر المبدع ومن مخاضاته المتعددة .

إن حذاقة الشاعر في النص المنولوجي تتبدى في كونه يحافظ باستمرار على فرادة هذا النص ، وعلى صميمية أن لا يصير صوت النص صدى صوته هو ، إنه يمنحه استقلالية الوجود ما أمكن ، ولكنه يضع في نهايته المشهد أو في خلفية المشهد دائرة ضوء أو دائرة ظل تفئ إليها سائر الأصوات والأصداء .

هذا التوجه المنولوجي والغنادرامي لا يصنف هذا الإبداع ضمن سائر الإبداعات السائدة ، ولكنه يمنحه خصوصية إبداعية تضع على عاتقه مهمة التفجير الدائم وليس الإخلاد إلى نمطية من نوع جديد ،

وكلما كان الإبداع حاضر الذاكرة في النوع الذي يتحرك فيه ، ونعني بالحضور استمرارية القلق ، فإنه سيرفض الدعة الوثيرة ليجادل رياح التشكيل بلا حد .

وبالطبع هناك منولوجيات متجانسة ومنولوجيات متعاكسة ، وقد يرجع هذا التجانس وهذا التعاكس إلى (مفردات) العمل ، (ومواده) الأولى التي تتنافر ولا تتآزر، وقد يرجع إلى (بناء) العمل الشعري وصياغاته الجمالية ، قد يفرز المفردات والمواد أيديولوجيًّا معينة تشد انتباهنا إليها ، وقد تفرز خصائص شكلية لنظريات الإبداع يمكن أن نطيل النظر إليها .

وقد يستدرجنا النظر إلى المواد إلى تأمل الأبنية والعكس صحيح .. وهكذا .. وهكذا .. على أن النزوع المنولوجي هو القادر وحده على صهر كل أشكال الوعي المتعددة داخل إطاره الجمالي ، متآزرة أو متنافرة ، وكلها في النهاية تضغط على وعي الشاعر الخاص والعام ، المتفرد المتدامج ، الحر الملتزم ، في آن .. ولعل تجسيد هذا الوعي في منولوجات يخرج به إلى ملموسية ناصعة .

ولأن التداعي يعمل من خلال تنويع المادة التي يشتغل عليها ، فإنه يعمل في نفس اللحظة من خلال تحصين هذه المادة المتنوعة ضد الاختراق لكليتها ، لتبقى لها وحدتها الكاملة والتكوينية ، إن غير المترابط يقسره الشاعر على الاتحاد والتوحد والترابط ، وعلى قدر ما في التداعي من منولوجية يتبدى ما فيه من حوارية ، لأنه حينذاك يصبح

جامعاً للضدين .

والمنولوج الداخلي ذو الطابع الحواري - كما يرى باختين - تبدو فيه كل كلمة ذات صوتين، وفي كل كلمة منه يجري جدل بين صوتين، أي أن الطابع الحواري مغروس فيه من بدايته حتى نهايته، ربما ليفجر روح الصراع والدينامية ، على أن البنية النصية كلها ينبغي أن تكون حواراً كبيراً .

والمبدأ الحواري قديم قدم سقراط وأفلاطون ومن تلاهما من فلاسفة العالم القديم ، صحيح أن أنواعا من السرد الخفيف كان يتخلل هذه الحوارات، ولكن الإلحاح عليه حوله إلى مبدأ في الكشف عن الحقيقة .

وما سماه باختين في دراسته لشعرية دوستويفسكي بالكلمة الغيرية يعني افتراض حضور صوت الآخر الغائب ، أي ردود أفعال الآخرين حيال كلماتهم التي يقولونها ويفترضون أن الصوت الآخر الغائب يجادلهم فيها ، وعلى ضوء حضور هذا الصوت الغائب يتحدد ليس الأسلوب والنغمة وحدهما ، بل ومعهما حتى البنية الداخلية الدلالية لهذه الجداليات .

وهذا يتحدد من خلال ارتباك السياق ، ليس ارتباكا ذهنيا معطلاً ، وإنما ارتباكات تراتبية منطقية بحيث يبدو هذا السياق وهو خطوة إلى الأمام وخطوتان إلى الخلف ، تقدمٌ وتقهقر ، استرسال وانقطاع ، بناء ونقض لهذا البناء ، سرد ومنولوج .. وفي هذا الأسلوب يبدو الشاعر متلفتاً بارتباك يحاور صوت محاوره الغائب ، ومن ثم يكثر التكرار

في سياقه ، ربما لتقوية نبرته فيه ، وربما لكي يضفي عليها ظلالا جديدة تبعاً لرد الفعل المحتمل من جانب المتحاور معه ، لأن الكلمة المنعكسة هي المتوقعة من جانب المرسل إليه ، أي الآخر الغائب . وربما لأنه يرهف السمع جيداً لكل كلمة غيرية يظن أنها تحاصره ، أو تحاول أن تحاصره ..

تأكيد الذات في المنولوج الداخلي تعني توجس الذات من عدوان الآخر عليها ، ويتطور هذا التأكيد للذات بتطور الفعل الشعري من مرحلة الإحساس المتخالج إلى مرحلة العنف الذي يمارسه هذا الإحساس على الذات ، إلى مرحلة التدامج النهائي بهذا الإحساس على مستوى الشعور به ومستوى التعبير عنه في آن .. أي في مراحل وعي الذات ومراحل تأكيد الذات .

وتتميز الكلمات في السياق المنولوجي بنوع من القطع المفاجئ ، من الاستدراك المستمر، من التلفت المرتبك ، ربما لأنها تفترض الآخر في الأنا ، وربما لأن الاستدعاء بطبيعته موغل في الجدالية بين الماضي والحاضر، بين المستقر والمتحول ، بين المخزون وقراءة هذا المخزون من منظور مختلف .

يقول باختين : (نلاحظ خصوصية عدم انتظام الكلام ، إنه كلام مقطع ، وهذا التقطيع هو الذي يحدد البنية النحوية واللهجية للكلام نفسه ، في هذا الكلام يبدو كأن ردوداً غيرية تندسّ ، هذه الردود التي تعتبر من الناحية العملية غائبة في الحقيقة ، إلا أن أثرها تترتب عليه

بنية نحوية ونبرة حادة للكلام ، لا وجود للردود الغيرية ، إلا أن ظلها يخيم بكثافة على الكلام ، وكذلك أثرها .

إن هذا الظل وهذا الأثر حقيقتان ، غير أن الردود الغيرية تترك أحيانا – بالإضافة إلى تأثيرها على البنية النحوية والنبرية في كلام ماكارد ديفوشكين – كلمة واحدة أو اثنتين من كلماتها ، وتترك أحيانا جملة كاملة) [١] .

(إن الحوار يتيح المجال من أجل أن نملأ بصوتنا الشخصي صوت الإنسان الآخر) هكذا قال باختين [٢] .

الكلمة المنولوجية تمتلئ حتى الحافة بروحها الحوارية ، بتجريد آخر نتحدث إليه غالبا بضمير المخاطب " أنت " بمحاولة إقناع الذات ، محاصرتها ، بالأسئلة ، وأيضا بالردود المستفزة ، نعني بامتلاء حديثه الداخلي بالكلمات الغيرية .

وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى اقتراض كلمة الغير وإعادة تعبئتها ليغير من نبرتها ونغمتها ، ومن ثم يصير الآخر رمزًا ، اسم جنس ، ليس واحداً بذاته ، رمزاً لموقف أيدلوجي ، لقرار حياتي [٣] .

* * * *

(١) باختين : شعرية دستويفسكي ص٢٠٤ .

(٢) باختين : شعرية دستويفسكي ص٣١١ .

(٣) انظر : شعرية دستويفسكي لباختين ص٣٤٦ .

- ٤ -

عنترة .. نموذجاً

سوف نلاحظ أن المنولوج الداخلي ، أو مناجاة الذات ، ملمح من ملامح الشعرية الإنسانية بعامة ، والشعر العربي بالذات ، لأن عديداً من شعرائه الرواد في العصر الجاهلي كانوا مؤهلين بطبيعتهم لهذه الشعرية المنولوجية ، كالشعراء الصعاليك ، والشعراء السّود ، الذين تنزع بهم الصعلكة إلى تقرّي أحوال الذات ، واستبطان حقائق الوجود الإنساني الذي هجرهم أو هجروه ، أو الذين تنزغ بهم اللونية الحادة إلى نوع من الانطواء على الذات ، وطرح أسئلتها على اللغة الشعرية: لماذا رغم بطولتها أو فذاذتها أو إنسانيتها العالية يُحال بينها وبين تبوّأ مكانتها الاجتماعية التي تستحق ؟

ولا نبالغ إذا قلنا إن الشعر القديم الذي انكفأ على العالم الداخلي للذات كان في مجمله شعر مغامرة وتجريب وإدهاش ، وأن الشعر الذي انكفأ على العالم الخارجي للأشياء كان في مجمله شعر شهادة وتطويب وإذعان .. صحيح أن السائد كان أقوى من أن يتيح لشعر المغامرة أن يوغل في التجريب إلى آماد أبعد ، ولكن إشارة البدء التي أطلقها هذا الشعر كانت طليعة الانقلابات التالية .

وقد تمثلت مأساة الشعر الجاهلي ومن ثم مأساة الشاعر الجاهلي في أنه عبْر الاسترجاعات ومحاولات القبض على اللحظات الهاربة وأيضاً في الاستباقات ومحاولة تخليق عالم آخر، كان ينبغي أن يتحرك

من خلال لغة أخرى غير اللغة المستعملة ، مفردات وتراكيب وأبنية وجماليات ، أي من خلال لغة مُبنينة ، ولما كانت قبضة السائد لم تزل أقوى ، تفجرت عناصر المأساة بين إرادة الخلق الحر ولزوجة العادة المستتبة .

وهناك تنويع مأساوي آخر تعارو حركة الإبداع في الشعر الجاهلي ، هذا التنويع هو اضطراب الشاعر بين عالم الشعور بوضوحيته ومنطقيته وكلية مثوله في الذاكرة ، وعالم اللاشعور بغموضه وتشوّشه وانبثاقاته المتفجرة هنا وهناك ، ومن هذه النقطة تحيرت اللغة الشعرية بين الوضوح والغموض، بين الآنية والسرمدية ، بين الجزئية والكلية .

وفي شعرنا القديم سوف نلاحظ أن الذين كتبوا من خلال تيار الوعي مأزومون غالباً ، فعنترة عانى من أزمة الحرية ، وعروة بن الورد عانى من أزمة الانقطاع ، وسائر الصعاليك عانوا من أزمة الانتماء ، والشعراء السود بعامة عانوا من أزمة اللون ، وهكذا نجد أن معظم الذين تحدثوا بالشعر إلى أنفسهم كانوا يرثون أملاً ، أو يغنون لأمل ، أو يسخرون من مطلق فارغ .

والمعاناة من أزمة ليست بالضرورة معاناة حياتية فحسب ، بل هي معاناة فكرية كما عند طرفة ، أو معاناة لغوية كما عند زهير ، أو معاناة تشكيلية كما عند شعراء الصعلكة الذين ثاروا على الثابت التشكيلي .. أي أن أي انتهاك للمقدس الفكري أو اللغوي أو التشكيلي إنما يعكس أزمة نوعية تجد في الإبداع المتمرد متنفسها الطبيعي .

والغريب أنّنا مع هؤلاء المأزومين نحس بأن إبداعهم لا يحدّق في مرآتهم وحسب ، وإنما في مرايا كل العصور، إن حساً نبوئياً يطغى على إبداعهم بحيث يبدو هذا الإبداع نوعاً من الكشف والرؤيا المستقبلية التي تحمل جنين الآتي بكل قساوته أو نعومته ، أضف إلى هذا أنهم يعانون المستقبل من خلال معاناتهم للماضي وللحاضر على السواء .

فإذا استطردنا إلى ما بعد الشعر الجاهلي فلنقل أن أزمة ابن أبي ربيعة كانت في تمزقه بين تعاليات الروح وتدليات الجسد ، ومعاناة بشار كانت في تمزقه بين شهوة انتهاك المحرم الاجتماعي والديني وسلطة القيم التي تساندها الهيئة المدنية ، ومعاناة أبي الطيب المتنبي كانت بين طموحه الجارف وقدراته الحياتية المحدودة. ومعاناة المتصوفة بعامة كانت بين توقهم إلى الخلاص بالحب ، وعشقهم للجمال في تجلياته الفوقية والوجودية .

إن قصائد للمتلمس والمثقب العبدي وعبيد بن الأبرص في الجاهلية لتشير إلى أنواع من الغموض البوّاح الذي يشي بأنها تعني حركة الرمز في التعبير الشعري ، والذي يشي كذلك بأنها تتحدث صامتة إلى نفسها .

وإذا كان شاعر كامرئ القيس يتقرّى تضاريس الواقع من خلال تأمل الفعل الخيانيّ في قتل أبيه ، فهو يتأمله في صيرورة الأشياء ، وفي هطول السيل ، وفي فراهة الجواد ، وفي خلوة الصحب ، وفي الليل، وفي الموج، وفي الطير ، وفي النجوم ، إلى آخر هذه المتتالية ،

المهم أنه (يتأمل) في غياب الجمع ووحدة الذات .

ولا نعتسف القول في الشعر القديم إذا قلنا إن الحوار فيه كان يروي : (فقال .. فقلت له ..) ومن ثم كان سرديا لا مسرحيا ، وكان أقرب إلى سياق القص منه إلى جدلية التمسرح ، ومن هنا أفلتت منه في كثير من نماذجه روح التجربة المركبة التي تنوع الأصوات وتعدد الشخوص وتشعل جذوة الجدل في النصوص .

إن الآخر في الشعر القديم يلوح في : ياصاحبي، وخليليّ ، وقفا ، وأفاطم ، إلى آخر هذا الرتل من الآخرين المسالمين والمشاكسين ، وأيضا يلوح في كاف المخاطب ، وفي أنا المتكلم المنشق ، وفي الفرس ، وفي الناقة ، وفي الطلل ، وفي الفدْفد ، وفي الخواء .

والمثير أن الشاعر في هذه المراحل كان يخلي بين العالم الغيري وبين مفرداته ، بين الحيوان والطبيعة ، بين الإنسان والمصير ، بين الحرية والقيد الاجتماعي ، بين الأنا الشاعرة والأنا العاملة ، بين التوق الخاص والإحباط الجمعي، وبذلك يخلق نصاً حركياً في النص السكوني .

وحين تتقاطع الأصوات وتتصالب تحت وابل اشتباكها الجدلي ، تتعذر إقامة صلة سردية بينها ، وتهيئ المسرح للفعل الشعري وللسياق الشعري الذي يؤثر التقاطع على الاضطراد ، والمراوحة على التراتب ، وهذا يجعل من الإدراك الشعري إدراكاً مفاجئا وكليّاً ومباغتا ، وليس إدراكا فكرياً متساوقاً .. إن الحقيقة الشعرية حقيقة قبلية .. منجزة .. ولكن بشكل هيولي مخاضي ، ثم تتشكل في الدفق الشعري وهليّا لأنها

هناك ، في منطقة ما ، يظل النص باحثا عنها ، منقباً ، حتى يجدها كاملة ، ومن ثم يتغير الشكل الشعري ، الصيغ الشعرية ، التجريب الشعري ، حتى يمكنه القبض على هذه الحقيقة الكامنة .

وفي بعض الشعر المأزوم يلوح النص كأنه عمل في سبيل إنصاف الذات الشاعرة ، ربما بين الحين والحين ، بين مساحة نصّية ومساحة أخرى ، إنه يتصور أن كل شئ حوله يتآمر عليه ، على حريته، أو انتمائه ، أو تطلعه الفكري، أو حكمة رؤيته لجدوى وعبثية الأشياء ، ومن ثم ينفر في شعره لإنصاف ذاته من هذه الحصارات .

وتحت إيقاع ذلك اللهب الباطني الذي يعانيه الشاعر يعمد إلى الاسترجاعات والاستباقات ضارباً عرض الحائط بما يسمونه القاعدة ، أو اللياقة ، أو الترابط ، أو غير ذلك من اللافتات .. إنه لا يقصد إلى دعم ذاكرة المتلقي بقدر ما يقصد إلى دعم مغامرته الخاصة .

ويجسد الحب للشعراء السّود تحدياً نفسياً مريراً ، فهم من ناحية مشدودون إلى عجلة الكدح اليومي الذي لا يترك لهم هذه الفراغات التي يملأونها بالخلوة إلى هذه العاطفة النبيلة ، كما أنهم من ناحية أخرى مذادون عن الحب إذا كان لامرأة غير سوداء بقوة القهر الاجتماعي ، وربما جرّ عليهم مثل هذا العشق وابلاً من المطاردة والعذاب النفسي الرجيم ، حتى من حبيباتهم الجميلات .

وهذا بعض ما فجر في شعرهم ينابيع الأسى والضراعة والإحساس بالفقد ، وعدم الإيغال في حدائق المتاع الجمالي الذي ربما

يكون فاتناً إلى درجة عالية ، ولكنه ممنّع إلى درجة أعلى ، فيتوفر الشعر على تجسيد هذه الجدلية النازفة .

ومن هنا يمكن القول بأن اللونية في الجاهلية كانت حاجزاً بين السّود وبين دخولهم في النسيج الاجتماعي المستقر ، إلا إذا ألجأت الضرورة القاهرة هذا الاجتماع على الاعتراف بالشخصية السوداء تحت ضغط الحاجة الماسة إليها ، أو اللياذ بها من خطر داهم لا يدفعه بجدارة إلا هؤلاء .. كان السود إذن يعيشون على هامش المجتمع حتى تدعو الضرورة الملحة إلى غير ذلك .

وإذا كانت الناقة أو الفرس في الشعر العربي الجاهلي قد احتلت مكانة بارزة ، وأوشكت أن تكون طقساً من طقوس القصيدة القديمة ، فليس ذلك لأنها صديقة الرحلة ووسيلة اجتياب الكون بكل مظاهره المستطاعة ، وإنما أيضاً لأنها وسيلة لالتماس أنواع من التسرية عن الذات الشاعرة ، ومحط لأنواع أخرى من المناجاة والحوار والدخول في شبكة هائلة من تبادل الإسرار .

على أن الناقة أو الفرس قد يكونان في كثير من نماذج هذا الشعر معادلاً موضوعياً للذات الشاعرة ، يقول الشاعر من خلالهما ما يريد أن يبوح به ، ويضع عليهما رداء أحلامه وينام .. فحنين الناقة هو حنينه إلى وطنه أو إلى عشقه ، وحمحمة الفرس هي حمحمة أشواقه أو نوازعه، وجمال هذه الناقة أو هذا الجواد رمز لجمال المرأة المعشوقة، أو الأمل المرجي ، أو الكون المثالي .

وأُوشك أن أظن أن حصار الزمان والمكان للشاعر الجاهلي هو الذي حرّضه بالإضافة إلى عوامل أخرى كالحب والحرب على تحدي الزمان بالحب والحرب ، وتحدي المكان بالناقة والفرس ، وخلق فضاء آخر يموج بزمان مختلف ومكان مختلف ، يُطلع الشاعر فيه ما شاء من أقمار ، وينبت فيه ما شاء من زهور .

ومن ثم كان الشاعر الجاهلي يسأل ناقته ويسأل فرسه عن حدود الزمان الذي يبغيان ، وعن حدود المكان الذي يريدان ، ويصر على أن يلغي الزمن التاريخي ليخلق زمنا عشقيا تطول ثوانيه حتى يصير الأبد ، وتقصر لياليه حتى تصير ومضة ، ويصر كذلك على إلغاء المكان الواقعي ليخلق مكانا في عيني فتاته أرحب من حدود الأرض ، وأعمق من رجفة البراكين .

إن استعادة الزمن ، وتشييد مسرح للفعل الماضي ، وحوار الذاهب كأنه ماثل ، والالتحام الكياني بالذكرى كأنها وحدها محور الوجود وزهرة العمر ، ومحاولة تعديل هذه الذكرى بالإضافة والحذف والتساؤل والاستدراك حتى تصير جمالا مطلقا .. إن هذه جميعها تشكل ملمح المنولوج الداخلي .. نجوى الذات .. في الشعر الجاهلي ، وفي قصائد لامرئ القيس والنابغة ولبيد والمتلمس وسويد بن أبي كاهل والمرقش وزهير .. ما يؤكد هذه الفرضيات المنولوجية الواردة .

وقل مثل ذلك في المقدمات الطللية والغزلية التي تفيض بألوان من الشجن الداخلي ربما بعيداً عن جريان السياق العام للقصائد التي تقدم

لها .

وإذا كان ذلك كذلك في سائر الشعر الجاهلي أو في معظمه على الأقل ، فإن شعر شاعر كعنترة بن شداد يجسد هذه الظاهرة بما لا يدع مجالا للحدس بحلولها في هذا الموروث الشعري ، وعنترة نموذجا يضع اللمسات الدالة على أن الشعر الذي يجوس خلال الذات المحتدمة يصنع خطاباً شعرياً قادراً على عناق الزمن بأضلاعه المثلثة .. وإذا كان شاعر كعمرو بن كلثوم وضع أرضية شعريةللغناء الجمعي أو فلنقل للغناء القبلي ، فإن شاعراً كعنترة وضع بجسارة ثاقبة أرضية لشعر الغناء الفردي الذي يتحسس جراح الذات وهمومها الشاغلة ، والذي يحمل عن الذات إحساسها بالوحدة كأنها نبات بري بزغ في الصحراء ، وبأن بطولته في سياق القبيلة ليست سوى مجرد مخلص إذا دهمتها ساعات عصيبة .

ولا نبالغ حين نقول إن أروع ما تنفست عنه قريحة عنترة هو ذلك الشعر الذي يناجي فيه ذاته المحاصرة، ويغني فيه جرحه النازف، ويبكي فيه قيده اللوني الأبدي ، والذي يلوح أنه عمق فيه هذا الحسّ هو عشقه اللامحدود لعبلة ، وانصراف عبلة عنه للأسف ، دعك من معارضة أبيها عمه ، وموقف القبيلة العرقي تجاهه .

نحن مضطرون مع شاعر كعنترة إلى أن نقرأ شعره الجاهلي على أنه (سيرة ذاتية نفسية له) ومن ثم فإن المناجاة أو المنولوج الذي يتخلل هذا الشعر يعد بشكل أو بآخر نوعاً من السبْر النفسي ، نوعا من

محاولات القبض على الغائم المتفلت ، نوعا من استرجاع الزمن المراوغ ، نوعاً من عبثية الانتماء وعبثية مقاومة اللون الملازم .

ونخطئ حين نتصور أن انكفاء شاعر كعنترة على ذاته ، يجسد موقفًا من مواقف الأنانية التي تعزله عن خطاب الحس الإنساني العام ، لأن المعوّل هنا على كيفية حركة الشعرية المبدعة عند عنترة وأضرابه من الشعراء ، كيفية عمل الذهنية الإبداعية في تشكيلها الفني عند هؤلاء ، كيفية اكتشاف العالم ، وأيضاً اكتشاف غباء هذا العالم الذي يرتكب حماقة عدم الاعتراف بهم .

وأتصور أن الأزمة الحقيقية في شعر عنترة وأضرابه ينبغي أن تنبع من هنا ، من إحساسه عاشقاً بأنه عبد ، ودميم ، ومغترب ، وهذا نزفه الأول ، ثم من إحساسه بأن الحرية والوسامة والانتماء تصبح بلا معنى حقيقي إذا لم يسكنها وتسكنه ، وهذا نزفه الآخر، وعنه ينبغي أن ننقب في شعره .

إن في شخص عنترة من الأشخاص بقدر ما يعاني من توترات نفسية وأزمات انفعالية ، إنهم يتكثرون فيه بتكثر هذه التوترات وهذه الإنفعالات ، وهو مضطر إلى معايشتهم وأيضاً إلى معاناتهم وأيضا إلى تسميتهم، هذه التسمية التي يحملها نصه الإبداعي، وتتعدد أصواته بتعدد وجوداتهم .

وما دام عنترة يطوي بين جناحيه العبد والحرّ والراعي والفارس والمستلب والمنتمي والأسود والفاتن والمنسي والبطل ، ما دام كل

هؤلاء فهو يحدث كل هؤلاء في نجويات ذاتية متتالية ، ومن ثم فنصه (كعالم) يزخر بوجوه كثيرة من جهة ، ومتناقضة من جهة أخرى .

تنهض سيرة عنترة على ولادته من زبيبة الجارية الحبشية السوداء ، ولكن عنترة شاعر فارس مخلّص ، فكيف لاختلاط الدم من أب ماجدٍ وأمّ لَمَة أن يعوق أجنحته عن الطيران ؟ وكيف تقف اللونية من جهة والطبقية من جهة أخرى حائلاً بينه وبين عشقه لابنة عمه عبلة ؟ لقد نهض شعره وسيفه بما لم ينهض به لونه وبعض جذوره .

والمثير في قصة عنترة هو أنه أدرك بخياله ورؤيته الثاقبة أن الحب والحرب أضلاعٌ في مثلث واحد ، فالحب شجرة وارفة ، والشعر ثمر هذه الشجرة ، والحرب حراسة ضرورية ضد من يحاول اقتحام البساتين وانتهاك حرمة الأشجار.. على أنِ عنترة كان ممتلئا من داخله بنفسه ، فناضل عن وضعيته ، وبرّر لونه ، وأعجز الآخرين بسيفه وشعره ، وقهر القبيلة على الاعتراف به .

وعنترة يجسد رمزاً أكثر مما يثير واقعاً ، فهو رمز البطولة والفن والحب في صراعها التاريخي مع الادعاء والبلادة وغلاظة الإحساس ، وهو رمز لا يحمل قضيته في حياد حياتي ، ولكنه يحملها بين أهدابه حتى يموت تحت رايتها في شرف ، لقد كان انتصاره على السادة رمزاً لهشاشة هؤلاء السادة ، وكان حبه لعبلة رمزاً لتحليق الحب فوق مياه العنصر واللون ، وكان شعره المحتدم رمزاً لذكاء البطولة والحب معاً .

وعلى الرغم من رفض عنترة في مجمل مواقفه وبوحه الشعري ، لإحساسه المتأزم باللونية ، وانخراطه في جدلية الدفاع والذود عن القبيلة ، فإنه أعطاه إحساساً بالمسافة التي تفصل بينه وبين القبيلة ، في اللحظة التي توحد بينه وبين سائر الملونين المعذبين بلونيّتهم ، وهذا هو الذي فجرّ فيه جذوة البطولة والشعر .

حتى حين تحرر عنترة، حين حرره أبوه باعترافه به، ظل يحمل مأساته ونزفه ، فالرقيق الأبيض ربما يتوارى عن الذين لا يعرفونه حين يتحرر، أما أمثال عنترة من السود فإنهم يحملون وشْمهم الأبدي ، يحملونه جرحا في الأعماق كما يحملونه لونا في الجلود يعرّف بهم ويدل عليهم .

وكنوع من الدفاع عن النفس راح يتغنى بلونه ، ويؤكد فذاذته الذاتية ، ويشير في كل أولئك إلى بسط حمايته على القبيلة ، فارساً ، وشاعراً ، ويجادل الذات عن مأساتها العارضة ليمنحها حق المواطنة في فخر بلا حدود :

يعيبون لوني بالسواد جهالة ولولا سواد الليل ما طلع الفجر

إن النجوى هنا تستنجد بالطبيعة ، تماماً كما تستنجد بطبائع الأشياء في الأحياء :

خضت الغبار ومُهْري أدهم حلك فعاد مختضبا بالدم والحيف

وهنا تهديد ضمني لمن يحاول النيل من لونه .. كما يستنجد حتى

بالأشياء :

وإن يعيبوا سواداً قد كسيتُ به فالدّر يستره لون من الصدف

وأوشك أن ألمح هنا وهناك نوعا من التوجه الصامت الصائت إلى عبلة ، وإلى عبلة أولاً ، فالقبيلة تعرف من هو ، ولكن عبلة قد تتوه في مفارق الآراء .. كما يستنجد حتى بالزمان :

ولا عاب الزمان عليّ لوني ولا حط الزمان رفيع قدري

كما يستنجد بالمعنى الإنساني في شموله وتعاليه على اللونية المغلقة :

تعيرّني العدي بسواد لوني وبيض خصائلي تمحو السوادا

وقوله :

وإن كان لوني أسودا فخصائلي بياض ومن كفّى يستنزل القطر

سوادي بياض حين تبدو شمائلي وفعلي على الأنساب يزهو به الفخر

وقوله :

جوادي نسبتي ، وأبي وأمي حُسامي ، والسنان إذا انتسبنا

وكأنه في صمت يردّ على أبيه اعترافه المتأخر والمعلول به ، مؤكدا أنه كان وما يزال في غنى عن مثل هذا الاعتراف ، فله أصول أخرى أعرق في المجد هي جواده وحسامه .

فإذا أصمّت القبيلة آذانها عن هذه النداءات الطبيعية والإنسانية

والمنطقية فإن التلويح لها يبدو بديهية مقنعة :

وإن كان جلدي يُرى أسْودا فلي في المكارم عز ورتبهْ
ولو صلت العرْب يوم الوغي لأبطالها كنت للعرب كعبهْ
ولو أن للموت شخصا يُرى لروّعتُه ولأكثرتُ رعبهْ

ومن ثم فهو ينعي على قومه اضطرابهم الجبان بين التكريم والتهوين :

ينادونني في السّلم بابن زبيبة وعند صدام الخيل يا ابن الأكارم

وهذا منولوج نفسي داخلي متأزم يفصح عن نفاق الأخلاق القبلية والاجتماعية الجائرة ، ربما لا يباريه في تأزمه وانفجاره سوى فخره على الرغم من كل شئ بأمّه الجارية السوداء :

وأنا ابن سوداء الجبين كأنها ضبع ترعرع في رسوم المنزل
الساق منها مثل ساق نعامة والشّعر منها مثل حب الفلفل
والثغر من تحت اللثام كأنه برق تلألأ في الظلام المسدل

وهذه هي قمة المواجهة بالتعري مرة ، وبردّ القيم وانقلابها في وجه القبيلة مرة أخرى .

وقد ينيخ الواقع الاجتماعي الغليظ بكلكله على صدر الفارس الشاعر فيجهش في عذاب أسْره قائلاً :

أذكّر قومي ظلمهم لي وبغيهم وقلة إنصافي على القرب والبُعْد
بنيت لهم بالسيف مجداً مشيداً فلما تناهى مجدهم هدموا مجدي

وتستبد به نجوى الذات فيهمس في نزف أليم ينكأ به جرحه الغائر:

ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم
فازورّ من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرة وتحمم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

وينزف ثانية تحت إيقاع حروفه المجروحة :

وأنا الأسود والعبد الذي يقصد الخيل إذا النقع ارتفع
نسبتي سيفي ورمحي وهما يؤنساني كلما اشتد الفزع

في كل هذه النماذج يلوح أن عنترة كان ينسحب إلى ذاته ، إلى داخله ، إلى جرحه الخاص، ليمسح على نزفه واندفاعه ، رغم ما يلوح في النص من لهجة خطابية ممتلئة بالآخر أو بالآخرين ، إنه يتوحد في النزف مع جرحه ، ويتحدث إليه فيما يتحدث إلى الآخرين، ويجسد بذلك عذاباً شعرياً ضارياً ..

أزمة اللون كما أقول دائما عطفت بالشعر عند عنترة من كونه كان صدى صوت القبيلة إلى كونه صار صدى صوت الذات المتململة ، أي من (نحن) إلى (أنا) ، ربما لإثبات الذات المفتتة تحت سماء قدرها الغائم ، وربما لفرادة الجرح الذي يفرز فرادة الصوت .

يقول البغدادي في خزانته : (وكان عنترة أشجع أهل زمانه ، وأجودهم بما ملكت يده ، وكان شهد حرب داحس والغبراء ، وحُمدت مشاهده فيها ، وقتل فيها ضمضما المرّي، أبا الحصين بن ضمضم ، وأبا أخيه هرم ، ولذلك قال في هذه القصيدة :

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدُر للحرب دائرة على ابني ضمضم

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما والناذرين إذا القهما دمى
إن يفعلا فلقد تركت أباهما جزر السباع وكل نسر قشعم [١]

والغريب أن الأسود المخلص كان يتعذب بنظرات الآخرين حتى بعد أن يخلصهم ويضعهم في مناطهم الطبيعي من حركة الوجود ..

إن عنترة نموذج فذّ لهذه الوضعية المختلة ، فبينما كان فارس القبيلة وشاعرها المغرّد، كانت تتناوشه بقايا التقاليد الرثة التي تدعوه بابن السوداء ، مما عمّق فيه حسّ الرفض والاحتجاج والنظر بريبة شديدة حتى إلى بعض الإنصاف الذي يناله .

والغريب أن عنترة ظل واحداً من الفرسان الذين يحترمهم أعداؤهم ، لنبالة نفسه وعفة حسّه وتألق فروسيته ، وظل كذلك يحترم هو الآخر الفرسان الحقيقيين الذين نازلوه ، فوضع مبدأ تقدير العظمة ، حتى في أعدائه المصاولين ، وكان يتوج هذه الطبيعة المركوزة فيه بالعفو عن خصُومه الأبطال إذا وقعوا في أسره ، أو تحت سنابك جواده ، إلا إذا لجت بهم المكابرة أو ساورهم هاجس الغدر الوبيل .

وعنترة بهذا كله يجسد أسطورة عربية باقية وبارزة، أسطورة في حبه ، وأسطورة في بطولته ، وأسطورة في شاعريته ، وأسطورة في وعيه السياسي والاجتماعي .

إن حبه الحزين لابنة عمّه نضح على شعره لوناً من النزوع

---

(١) البغدادي : الخزانة ج١ ص١٢٨ - ١٢٩ .

المأساوي ، ونوعا آخر من رهافة الحسّ الذي نعجب كيف تتعانق فيه مع جسارة البطولة ولا مبالاتها الخارقة .

وشئ آخر أخطر من ذلك، هو أن سيرة عنترة سيرة مقاتل أبدي ، لا ينتهي من معركة إلا ليخوض معركة، ولا يفرغ من غزو إلاّ ليواصل أو يواجه غزواً ، ولا يطمئن إلى فراشه الوثير اطمئنانه إلى ظهور الجبال وبطون الأودية وصهوات الجياد ، لأن قمر الوجه الجميل الذي يعشقه يمكن أن يُرى في هذه المتاهات بصورة أوضح .

وتتألق عبقرية الذكاء في عنترة حين قال له أبوه وقد أغار الأعداء على قبيلة عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلا : كرّ يا عنترة ، فقال عنترة بدهاء شعري : العبد لا يحس الكرّ ، وإنما يحسن الحلاب والصرّ، فقال : كرّ وأنت حرّ ، فكرّ وهو يقول :

أنا الهجين عنتره كل امرئ يحمي حره

قال ابن الكلبي : (وعنترة أحد أغربة العرب وهم ثلاثة : عنترة وأمه زبيبة ، وخُفاف بن عمير الشريدي وأمه نُدبة، والسليك بن عمير السعدي وأمه السُّلكه ، وإليهم ينسبون) [١] .

ويلقب بعنترة الفلحاء (ذهبوا به إلى تأنيث الشفة ، مأخوذة من الفلح ، وهو انشقاق الشفة السفلى ، كما أن الأعلم مأخوذ من العلمة وهي انشقاق الشفة العليا) [٢] .

---

(١) الأصفهاني : الأغاني ج٨ ص٢٩٨٦ .

(٢) العقد الفريد – لابن عبد ربه – باب أيام العرب .

وحين أنشد النبي ﷺ قول عنترة :

ولقد أبيت على الطوى وأظلُّه حتى أنال به كريم المأكل

فقال ﷺ : ((ما وصف لي أعرابي قط فأحببتُ أن أراه إلا عنترة)) .

ويعرف عنترة دائماً كيف يردّ على أعدائه وحاسديه، ودائماً تتضمن ردوده نوعاً من الإرجاع إلى نبالة النفس ، وبطولة السيف ، وحكمة الرأي ، وتبرير قتامة اللون .

(جلس يوما في مجلس، بعدما أبلى واعترف به أبوه ، وكان قبل ذلك ينكره أبوه لسواده ، ودناءة أمه ، فسابّه رجل من بني عبس فذكر سواده وأمه وإخوته ، فسبّه عنترة حتى قال له : إن الناس ليترافدون بالعطية فما حضرت مرفد الناس أنت ولا أبوك ولا جدك قط ، وإن الناس ليدعون فيفزعون فما رأيناك في خيل مغيرة في أوائل الناس قط ، وإن اللبس ليكون بيننا فما حضرت أنت ولا أحد من أهل بيتك بخطة فصل قط ، فلو كنت فقعا نبتت بقرقرة ، وكنت في مرزّك الذي أنت به الآن فما جدتك لمجدتك ، فلو سألت أمك وأباك عن ذلك لأخبراك إن نصحا لك) [١] .

فعنترة يتماجد هنا بالعطاء والبطولة وحكمة الرأي، ويدع صاحبه، في غاشية العجز عن مجاراته في هذه المجالات .

ويلاحظ أن عنترة في رده تجاوز تعيير صاحبه له بسواده، وبأمه

---

(١) الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات .

وبأخوته . كأنه أراد أن يقول له : لقد باتت هذه التهم منخوبة من طول ما رددها الآخرون، إن الإنسان هو ما صنع وما أنجز، وليس هو الذي دبّ على الأرض كسائر الدوابّ .

فإذا تأملنا شعر عنترة مزيداً من التأمل، فستواجهنا جدلية (سقوطه في ذاته) بلا تخلف ، حتى في أنصع مواقع فخره ، وغناء بطولته ، إن الجرح يلحّ عليه بلا مفارقة ، ولكنه يجادله ويبرره ويتفوق عليه في غير يأس واضح .. وفي قول عنترة :

أنا العبد الذي خبّرت عنه

تعرية للجرح الغائر الذي لم يندمل باعتراف شدّاد به ابناً له ، وظل يغني لعبلة ابنة عمه غناء الشاعر المحروم ، حاملا كالوشم هذه اللونية فيه وفي أمه على السواء .

ومع إحساسه الفادح بهذه اللونية فقد ظل على حبه واحترامه وحدبه على أمّه ، تماماً كما ظل غديراً صافي الطبع رائق الموج نبيل الشجاعة .. وأجزم أن نظرة القبيلة إليه لم تغير صفاءه لأنه كان ممتلئ الداخل ، ولأن هذه القبيلة نفسها كم ركعت بين يديه تطلب خلاصها منه كلما ألمّت بها نازلة ، وقد علمها أنه بطلها المخلص دائماً ، وعطفها إلى لون من اللوم الذاتي لموقفها من اللونية والإلحاق .. وكانت جهشته الحارقة دليلاً على ذلك :

إني امرؤ من خير عبس منصبا شطري، وأحمي سائري بالمنصل
وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت ألفيت خيراً من معّم مخْول

وهذا تأكيد على فذاذة الذات ، وإيماء إلى أن الأرومة قد تكون بعض مجد الفارس ، ولكن الفروسية فيه هي سائر مجده بلا جدال .. وهذا نوع من التوغل في أحراش الذات الغاضبة المعانية ، ومحاولة للانتصاف لهذه الذات الغاضبة المعانية ، وهو من ثم يضع الآخرين أمام ذواتهم الأشد معاناة ، لأنها ذوات قاتمة بأكثر من السواد الذي يعانيه :

يعيبون لوني بالسواد وإنما فعالهم باللؤم أسود من جلدي

وبداهة فإن أحداً ليس مع عنترة وهو يقدم هذا الاعتراف المأساوي، إنه حديث النفس إلى النفس ، إنه هذا المنولوج الداخليّ الذي يقف به على أعراف الحقيقة الدامية المليئة بالمفارقات والمتناقضات، إن سواده يخيّم عليه ، بينما سواد الآخرين – وهو أبشع – يتوارى في مجرد عالمهم الداخلي .

ويجادل عنترة ذاته هذا الجدال الحادم :

بكرت تخوّفني الحتوف كأنني أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل

فأجبتها : إن المنية منهل لابّد أن أسقي بكأس المنهل

فاقني حياءك لا أبالك واعلمي أني امرؤ سأموت إن لم أقتل

إن المنية لو تمثل مُثّلتْ مثلي إذا نزلوا بضنك المنزل

ولو تساءلنا : لماذا حفر عنترة صورته في ذاكرة الشعب العربي على هذا النحو الذي يتفوق فيه على سائر الأبطال المخلصين ؟ لبدهتنا

هذه الإجابة : لأنه كان هتاف الحرية الفردية والجمعية في المجتمع الجاهلي ، ولأنه كان فارساً وشاعراً قرن القول بالعمل وخلدهما في جدليّة وجودية بارزة .. صحيح أن هناك فارقاً هائلاً بين عنترة (السيرة) وعنترة (التاريخ) ، بين عنترة الشاعر المبدع الحقيقي ، وعنترة الشاعر الشعبي المنحول، بين عنترة المثال والنموذج الذي يجسّد ظمأ الشعب إلى البطولة والحرية والمساواة ، وعنترة الواقع المأساوي الناصب في سبيل تحرير ذاته من ذاته ومن الآخرين .

إن الإحساس باهتزاز النسب ، والصراع النفسي بين ما يتمناه وما يعيشه ، وواقع المغايرة بينه وبين إخوته وأترابه ، كل أولئك جعله يلتفت إلى نفسه ، إلى ذاته ، وينصرف بها كثيرا أو قليلا عن سواه . كما أتاحت له نوعاً من التصفية النفسية لم يتح للآخرين . كان عنترة واقعاً دائماً بين حدّين : تبرير لونه من جهة . واستحالة تبرير وضعه من جهة أخرى .

وأهم من كل أولئك في تكوين ملامح شخصية عنترة أنه كان دائم الحوار مع نفسه ، في المواريث التي حملها ، وفي عقدة اللون التي تطارده ، وفي معنى البطولة التي يجسدها ، وفي سلوك البطل المثالي الذي يلتزمه ، وفي الإبداع الجمالي المغموس في جرح الذات ونزف الحب المعطل ، هذا الإبداع الذي أوغل في البوح عن قدرية المواريث الضاغطة ، وعن طغيان اللونية على الأصل الإنساني ، وعن قدرة البطولة على ترسيخ الوضع الإنساني للإنسان قبل قدرتها على قتل الآخر أو مناجزته ، وعن فحوى الشعر إذا فقد صوته في معركة التصدي للقبح

والجبن ، وتخلي السيف عن دوره في الحفاظ على التخوم .

إن شعر عنترة ناطق بهذه النجوى الذاتية حول هذه المحاور، وحول محاور أخرى قد يكون اغترابه النفسي والوجودي أبرزها جميعاً .

إن هذا الاغتراب يتسرب إله من ألسنة الآخرين ونظراتهم ، ويتسرب إليه من أمثال عمّه مالك الذي رفض بإصرار غليظ ارتباطه بابنته ، ويتسرب إليه حتى من عبلة ذاتها ، التي قد تجرحه بكلمات نادّة عنها ، أو نظرات مشفقة منها عليه ، أو بعض مهادنة للقبيلة التي تجمع على ضرورة صرفها عنه وتزويجها من سواه .

إن هذا الليل الذي يعيشه عنترة يحتم نوعاً من نجوى الذات يستنبطن به جرحه، ويتحسس من خلاله قدره، ويطلق في أثره صرخة الرفض ووهلية الاحتجاج .

وأزعم أننا لو أخلينا حكمنا النقدي على شعر عنترة .. ومن ثم على مجمل حياته من جدليات نجوى الذات في شعره وفي حياته ، لكنّا كمن يسلب الوجه ملامحه ، والعينين لونهما ، والطير رفيفه على الأغصان .

وإذا تصفحنا ديوان عنترة أو سيرته وجدنا عبلة فيهما قاسما مشتركا ، قمراً يتربع على سمائهما معا ، ومع ذلك فإن العرف الاجتماعي لم يرتب حرمان عنترة من عبلة على غنائه بها ، كما حدث من بعد لقيس وصاحبته ليلى ، بل ربما كان النقيض هو الصحيح، فإن التحام عنترة بإطاره الاجتماعي كان ناهضا في جانب من جوانبه على

حبه لعبلة معشوقته وابنة عمّه .

أما سيرة عنترة فأساسها تاريخي بغير شك، حتى لقد نسبوا أصلها إلى الأصمعي، ولكن خيال القصاص والرواة وانفلات الوجدان الشعبي بدّل فيها وغيّر ، وزاد فيها حتى استحالت إلى شبه عمل أسطوري ، وألحقوا بعنترة أعمالا خارقة وأخرى معجزة ، وامتدت فيها بعض الحيوات مئات السنين ، وجاس فيها الرجال أرض العفاريت وكهوف الساحرات .. وحين طُلب إليه أن يكون مهر فتاته ألفاً من النوق العصافير ، غزا النعمان بن المنذر ليبّر لفتاته بوعده .. وحين قدّم إليه كسرى من الجواري التي قدّمها قيصر إليه واللواتي هنّ أجمل من الكواكب كما تقول سيرة عنترة ، لم يلفته شئ من ذلك عن وجه فتاته الغائب الذي كان دائما شرق شاعرنا وغرّبه على السواء .

ونلاحظ في سيرة عنترة إصراره على جعل سلاحه جارحة من جوارحه وليس مجرد أداة مقاتلة ، وعلى جعل فرسه نجيا يهمس إليه ويتلقى عنه وليس مجرد دابّة جاهلة أو ناقلة ..

كان (الأبجر) فرس عنترة رفيق سلاح حقيقي، ومشاركا أساسًا في معارك النصر والانكسار، حتى زعموا أنه كان ينام على صهوته .

أما (مالك) عم عنترة ووالد عبلة ، فيمثل نوعاً من البداوة الجافية والمتمسكة بتقاليدها العتيقة ، فقد رفض تزويجهما ، ورفض أن يتيح لوالد عنترة أن يعترف به ابناً له ، وحاول أن يورد عنترة موارد الهلاك حين جعل مهر ابنته ألفاً من النوق العصافير التي يمتلكها المنذر

يريد بذلك الخلاص منه .

وقد عاش عنترة مرحلة حياته الأولى راعيا لإبل قومه ، وهي مرحلة التكوين التي تعلم فيها الفروسية وضروب القتال ورسخ فيه أخلاقية الصحراء والبادية ، فنشأ عيوفاً قوياً مجيداً لركوب الخيل دائم التأمل لفضاء الطبيعة خارجا من لغط القبيلة وخلافاتها اليومية الشاحنة تواقاً إلى الحرية عاشقا لها رغم كونه كان راسفا في أغلالها الفاحشة .

أما المرحلة الأخرى من حياته فتبدأ يوم أغار بعض أحياء العرب على بني عبس واقتادوا منهم إبلا ، فتبعهم العبسيّون وناضلوهم وعنترة فيهم عبد مرافق، فقال له أبوه : كرّ يا عنترة ، فقال: أنا عبد ، والعبد لا يحسن الكرّ ، وإنما يحسن الحلاب والصرّ ، فقال له شداد : كرّ وأنت حرّ .. فنزل على أعدائه نزول الصاعقة واستنقذ منهم كل ما سلبوه !!

وهنا لابدّ أن نلاحظ عنترة كان حتى هذه المرحلة ، وربما بعدها، يعاني إحساسه الحادم بالعبودية ، وإحساسه النازف باللونية ، وإحساسه المحروم بإحباطه في الحب ، وإحساسه المتأزم بضرورة التعويض ، وإحساسه المتفوق ببطولته ، وإحساسه المرهف بشعرية الأشياء وشاعرية التعبير عنها .

كل هذه العوامل كونت شخصية عنترة ، هذه الشخصية التاريخية الفذة التي سخرت سيرتُها حتى من التاريخ ، وحاضنت الأسطورة والفعل الخرافي ، ورسمت معالم سلوك إنساني لبطل نبيل يؤمن بالمثل

العليا إيمانا عمليا لا مجرد إيمان قوليّ ، حتى مع المرأة التي يعشقها في فتاته حتى الجنون :

وأغضّ طرفي مابدتْ ليَ جارتي ∴ حتى يواري جارتي مأواها

تقول الرواية : إنه كان من واجبات عنترة أن يقدم لبن الجمال بعد تبريده في الهواء إلى نساء أبيه ونساء القبيلة بعامة في الصباح وفي المساء ، وذات صباح دخل عنترة خباء عمّه فرأى أم عبلة تمشط لها شعرها الناعم الطويل ، فوقعت في نفسه موقع الإعجاب ، وهو ما عبر عنه في قوله :

وجناء تسحب شعرها من طوله ∴ وتغيب فيه وهو ليل أسحم

فكأنما فيه نهار طالع ∴ وكأنه قد بان ليل مظلم

وكأنه بدر بدا فيْ تمّه ∴ وبنوره الوهّاج تخفى الأنجم

زادت محاسنها على من حولها ∴ فسعى لخدمتها الجميع ويمّموا

وتمتعوا بجمالها وكمالها ∴ وتلذذوا في حسنها وتنعّموا

لا تعذلوني في هواها إنني ∴ مضنى وقلبي في هواى متيم؟؟

وواضح أن شعر السيرة ، ومنه هذا النموذج ، يقف في المنتصف بين الثبوت والانتحال ، بين الأصالة والزيف ، ولكنه هنا دالّ على أية حال على طبيعة العلاقة الناشئة أو التي يمكن أن تنشأ في هذا المناخ .

وقد ترك عنترة ملامح وجهه وأعماقه معاً في معلقته التي وضعته شاعراً بين الفحول، وحملت عنه إحساسه بأزمة الذات، وتوقه إلى

ضرورة الحرية، وخلاصه بالحب والحرب، ورسمه لفضاء من المثاليات العالية ، وتسريبه لكل هذه المشاعر من خلال حركة المنولوج الداخلي التي نجدها في سائر شعره وليس في المعلقة وحدها ، مما يؤكد أنها لم تكن سوانح تلوح في سمائه وتختفي ، وإنما كانت ثوابت تلحّ على ذاكرته الشعرية ، وتشكل همّا أساساً من همومه الوجودية .

يقول :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها ∴ قيلُ الفوارس ويك عنتر أقدم

ويقول :

يدعون عنتر والرماح كأنها ∴ أشطان بئر في لبان الأدهم

ويقول :

وإذا حملت على الكريهة لم اقل ∴ بعد الكريهة ليتني لم أفعل

ويقول :

وما دانيت شخص الموت إلا ∴ كما يدنو الشجاع من الجبان

وقد علمت بنو عبس بأني ∴ أهش إذا دعيت إلى الطعان

وأن الموت طوع يدي إذا ما ∴ وصلت بنانها بالهند وانى

وإذا كانت المراجع العربية تذكر أن سبب قوله المعلقة أن حواراً دار بينه وبين رجل عيّره بالسواد ، وبإجباله عن قول الشعر ، فأنشد عنترة معلقته بعض ردّ على دعوى الآخر السابّ ، ولكنّ ما في المعلقة من أغراض متعددة يجعلها قسمة محتملة بينها ، كما أن ما فيها

من إتقان وبناء محكم ومعمار فني ينفي أنها مرتجلة جوابا على سؤال عارض .

وفي المعلقة منذ مطلعها إحساس جارف بالموت والصيرورة وتحول الأشياء :

هل غادر الشعراء من متردّم ∴ أم هل عرفت الدار بعد توهّم

أعياك رسم الدار لم يتكلم ∴ حتى تكلم كالأصم الأعجم

كما أن فيها قصداً إلى اللعب بالألوان ربما فجره الأبيض والأسود الذي يعانيه .

كما أن عنترة يستخدم فيها معجماً يضجّ بالأشياء والأحياء الحميمة : الغراب، والعبد، والفارة، والمسك، والكحل، والدار، والبرق، والغضب، والسيف ، والغبار ، والدم ، والشرار، والكواكب ، والطعن ، والناقة ، والفرس ، والخيمة .

ويتكئ عنترة في المعلقة على خاصية الحركة وبناء الصورة من مفردات الواقع الدارج وعنصر التشخيص والقصّ والتشبيه والالتفات وإيثار نوع من تعدد الأصوات الذي قد يتجسد من خلال تعدد الشخوص الحقيقيين ، وقد يتجسد من خلال شخوص مفترضين أو رامزين إلى أفكار .

كما يتكئ عنترة في معلقته أساساً على المنولوج الداخلي الذي يعكس أزمة الذات في أوج اشتعالها ، أو يراوح بينها وبين الامتلاء الداخلي، أو يحاول تدوير الدائرة التي ينتقص من كمالها كونه كان

عبداً ، وكون أمه كانت أمة ليست بيضاء ولا حتى أسيرة .

ويرى طه حسين أن معلقة عنترة – دعك من شكه في وجود عنترة الواحد المتعين – تتميز من سائر المعلقات بنوع من السهولة واللّين قلما يوجدان في الشعر النجدي القديم .. ولكن عنترة تابع في بنائها منهج القدماء . كما يقول طه حسين : فذكر الديار، ووصف الناقة ، وافتخر بالكرم والجود والنجدة ، ومع ذلك فالمعلقة على الرغم من تنويعاتها المتعددة تمتلك نغمة واحدة متصلة هي حديثه عن صاحبته، واستدعاؤه لصورتها في نغم حلو رقيق ، لأن عنترة ذاته كان يملك نفساً حلوة ، وقلبا رقيقا ، وعاطفة جياشة ، زكاها فيه أنه عزّ بعد ذلّ ، وتحرر بعد رقّ، وتعذب بالقدر الذي صفى نفسه ولطف مشاعره، وربما كانت هذه المعاناة التي لازمته منذ صغره باعثاً من بواعث تشكيله على هذا النسق الإنساني الشفيف ، مع خشونة بدوية مسلّمة .

وليست رقّة عنترة بوقف على حديثه عن محبوبته فحسب ، بل تتعداها إلى عدوّه الذي يقتله ويمثّل به :

فشككتُ بالرمح الطويل ثيابه ∴ ليس الكريم على القنا بمحرّم

وإلى فرسه الذي يشاركه الألم والبكاء ويمنحه هذا التعبير الجميل عن عالمه :

فازورّ من وقع القنــا بلبانه ∴ وشكا إلى بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ∴ ولكان لو علم الكلام مكلّمي

ولعل نوعاً من الإيجاز المحتشد يختصر رحلة المعلقة حتى ليمكن القول بأن أبياتها أو كثيراً من أبياتها جرت مجرى الأمثال .

على أن المعلقة تعكس في عنترة معنى الرجولة العربية الكاملة ، فهو رقيق في غير ضعف ، شديد في غير عنف ، شرّاب بلا سكر ، مقدم بلا تهور ، عفيف إذا قسّمت أو انتهبت الغنائم :

فإذا شربت فإنني مستهلك ∴ مالي ، وعرضي وافر لم يثلم

إن جنوح أبيات المعلقة أو معظمها إلى الإيجاز وسيرورتها أمثالاً يمنحها بطاقة سفر في الزمن على الرغم من تباين الأجيال والقيم الاجتماعية ، لا فرق في ذلك بين غزل ووصف وفخر ووعيد ، ربما باستثناء وصف ناقته .. ويظل غزله في عبلة ذروة إبداعه الشعري بلا جدال (١) .

وفي المعلقة يجمجم عنترة بما دار في حرب داحس والغبراء التي دّوخ فيها أبطال ذبيان وفتك بهم ، ويتوجه بها اساساً إلى عبلة سارداً ما فعله بكماة ذبيان وصناديدها . وقد استهلها بالوقوف على الأطلال ناثراً عليها ورود تحاياه ، واصفا لها عبقرية حبه لعبلة ، ثم يقص عليها مشاهد من فروسيته الجامحة التي لم تتخلّ عن أخلاقياتها العالية ويختم المعلقة بتوعده بني ذبيان ممّن يهجونه ويشتمونه .. هذا هو البادي من المعلقة ، أمّا المستسرّ فهو تحرّق عنترة إلى اعتراف عبلة

---

(١) انظر : حديث الأربعاء – لطه حسين .

حتى وحْدها به ، إن الفضاء الذي تخلقه المعلقة لا ينتمي إلى الفخر الجاهلي بقدر ما ينتمي إلى تأثيل الحب الذي يجتاح عنترة إلى عبلة .

إن التغني بأسطورية بطولته يصبّ في استرضاء عشقه الغلاب من جهة ، وفي تعويض إحساسه باللونية الفاجعة من جهة أخرى .

ونوشك أن نلمح في تجسيد المعلقة للبطولة وهزائم الأعداء أمامها ليس مجرد سرد لما حدث ، وإنما أيضاً محاولة لإسكات الآتي إذا حاول أن يلغط بتحقيره أو بهجائه لسيف الفارس أو عبقرية الشاعر أو هيام العاشق .. إن اللونية تطارد عنترة وتعطف بشعره كله أو تكاد إلى نوع من النجوى الذاتية التي يبكي فيها جرحه النازف ، ويروّع فيها من يجترئ على فتح هذا الجرح أو لمسه حتى من بعيد ، لا يهم أن تتخلل السياق نزعة سردية توحي بأنه يقصّ (للآخرين) ما حدث ، أو يخاطب بمعاناته جمهوره حتى المفترض ، فمسرح الفعل كله داخل الذات الشاعرة ، أمّا مضامينه وأحداثه وشخوصه فمن مخزون ما حقق السيف من بطولات وما افترعت الذراع البطلة من أرواح .. وتعطف بالحدث الشعري بالذات من جدلية الخارج إلى جدلية الداخل ، حتى يستحيل همساً يفكر فيه الجرح بصوت مسموع ، ويدير فيه اللون حواره مع لونيته ، وتأخذ البطولة مساراً يفيض بنبالة العظمة قبل عرامة الفتك .

إذن فعنترة في الجزء الأول من المعلقة يتحدث عن بطولاته ومغامراته وأنه إذا فاته تكامل النسب فقد أسعفته بطولة السيف وعبقرية

الشعر، وأن البطولة فيه تتخذ مساراً مختلفا فهي معتصمة بخلق الفارس، ونبالة الشاعر وعفّة العيوف .

وفي الجزء الثاني من المعلقة يتحدث عنترة عن أوار المعركة واحتدام الملحمة، ويصف كيف كان يتصرف في أرواح المقاتلين كأنها أوراق أشجار تتساقط بين يديه وتحت أقدامه ، وكيف استحال الفرس تحت فارسه إلى أسطورة مخضبة بالدم تطيق الحرب ولكنها لا تطيق الشكوى، كمّ ودّ الفارس لو منح فرسه لساناً ينطق ليفصح عن عالمه .. ولا ينسى عنترة في دوار هذه الحرب الضروس أن يعتذر لفتاته عن عدم إلمامه بديارها ، لانشغاله الآنيّ بتحقيق حلمه وحلمها في النصر .

ودائما تتضافر الحرب والحب ونبالة الفارس الشاعر في صنع عالم عنترة الشعري ، حتى صار لا مجرد ذكرى في سيرة فذة ، وإنما فيض إلهام يضع للبطولة والحب والشعر قوانينها المرهفة .

وبالنظر الموضوعي في المعلقة نجد أنها في النهاية وعلى الرغم من تعدد محاورها المضمونية وترددها بين عالم الحب والحرب والوصف ، إنما تستقطب همّا واحداً هو توصيل ذاته ومعاناته إلى محبوبته ، والكدح في سبيل تبرير لونيته إذا لم يكن إلى نفيها سبيل .

ويتراوح التكرار في مطلع المعلقة بين (عبلة) و(دار) كأنه يستعيد العصفور، والعشّ ، وذلك على الرغم من قول بعض الباحثين إن الشعراء السُّود لا يحنّون إلى مساقط رءوسهم لأنهم بلا وطن ، أو لأن وطنهم الأساس هو لونهم المحنة .

وتلوح صيغ (الإضراب) نوعاً من التمزق الكياني في سياق النص (أم هل عرفت الدار بعد توهم) (وعمى صباحا دار عبلة واسلمى)، أو نوعا من الانعطاف على الداخل الممتلئ بالآخر، داراً ، وصباحا ، ومعشوقة فاتنة .

ففي البيت الأول إضراب عن حديث الشعر والشعراء (هل غادر الشعراء من متردّم) وأخذ في فن آخر (أم هل عرفت الدار بعد توهم).

وفي البيت الثاني (يا دار عبلة بالجواء تكلمي) حديث عن الدار والمحبوبة واستنطاق الطلل ، ثم إضراب عن ذلك كله إلى تحية الدار والمحبوبة (وعمي صباحا دار عبلة واسلمي) .. ويضع الناقة معادلاً له أو شارحاً لعذابه في هجير الفراق .. فحين حبس الناقة الآن في دار حبيبته فلكي ينتقم من كمال الانقطاع ، وليجعل من المكوث في هذه الدار تعويضا عما افتقده من كمال الاتصال ، ويوحي لنا وصف الناقة بالفدن أي بالقصر العظيم أن المكان امتلأ بمكان أجمل وأرقى ، الطلل الآن صار قصراً منيفاً ، أو صار احتواء عاطفا لقصر منيف .

ويوغل عنترة في تحديد المكان كأنما ليمنعه من الفرار من بين يديه : (وتحُلّ عبلة بالجِواء) امّا أهل عنترة فيحُلّون (بالحَزن فالصمّان فالمتثلّم) ويجمع بضرب من التأكيد بين الإقواء والإقفار ، هذين العنصرين اللذين يجدان حلولهما الوجودي في رحيل عبلة عنهما ، فمجرد رحيلها يعدّ إيغالاً في إقفار المكان وإقوائه معًا .

وإذا كانت ديارها قد أقفرت برحيلها عنها ، فقد حلّت بأرض

الأعداء الذين يزأرون زئيرهم الموحش ، ولا بأس أن يضرب عن الخبر الظاهر إلى الخطاب ، أي من الغيبة إلى المخاطبة ، كأنما ليمسك بآخر حبال الأمل حتى لا تتفلت من يديه .. إنه لم يشأ أن يمضي في الحكى والسرد ، والتفت إلى ضمير المخاطب ربما ليستحضره ، ويستديم وجوده فيه (حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسراً على طلابك ابنة محزم) .. ويغرس أظافر حيرته فيما صار إليه، فقد علّقها عرضاً، وهو يقتل ويقاتل أهلها ، ومن ثم توجه بسؤاله الحائر إلى نفسه : كيف ؟ ويجهش : أزعم زعما ليس بمزعم أقسم بحياة أبيك أنه كذلك : (علّقتها عرضا .. إلخ) .. إنك تنزلين من قلبي – يقول – منزلة من يُحب ويُكرم فتيقّني هذا واعلميه قطعاً ولا تظنّي غيره : (ولقد نزلت فلا تظني غيره منّي بمنزلة المحب المكرم) .. وحين تؤلم المسافة وجدان شاعرنا الوامق يتساءل : كيف المزار وقد أقام أهلها زمن الربيع في وادٍ وأقمنا نحن في وادٍ آخر ؟ ولا يفتأ يتوجه بخطابه إليها (إن كنت أزمعت الفراق فإنما زمّت ركابكم بليل مظلم) وهنا تشترك الطبيعة (الليل المظلم) مع الفراق في نشر جناحيها الأسودين على هذا الفعل المفاجئ ، أو فلنقل إن الفراق أحال الموقف إلى ظلمة دامسة ، حتى إزماع الفراق مجرد إزماعه ، مما يؤكد فداحة الليل الذي يعانيه الشاعر العاشق قبل وبعد الرحيل .. ولا يروعه شئ قدر ما يروعه انقضاء مدة الانتجاع والكلأ ، واستفاف الإبل الراحلة بها وبقومها حبّ الخمخم إيذانا بالرحيل الأليم .. وهنا يلعب الالتفات أيضا دوره البارز في تجسيد حركية الفقد ، فكأنما يقف الشاعر سليبا

يضع على عاتق ضمير الغيبة (أهلها) عبء تعميق الإحساس بالفقد ، فكأن كل شئ كان وانتهى الأمر، لا يهمّ أن يكون ذلك قد راع الشاعر أو لم يرعه .

وتلتقط عدسة الشعر حتى أعداد النوق (فيها اثنتان وأربعون) وحتى كونها (حلوبة) وحتى لونها الفاحم (سوداً كخافية الغراب الأسحم) .

ويخيل هذا الفعل مشهداً من مشاهد الذهول المستيقظ الحواس الذي يروعه الرحيل فلا يرى إلا أشباح نوق تسف في طريقها إلى اللاّ أيْن حبّ الخمخم ..

ثم ينتبه إلى كل نبضة من نبضات المشهد كأنما يتحسّاه فهو يعدّ الإبل، وهو يرصد وضعيتها الثرّة، وهو يحاصر بدموعه سوادها الليلي.

وتنتقل كاميرا الشاعر من مشهد الفقد إلى استدعاء مشهد الحب ، بما فيه من اختلاب وأسْر يستريحان على فم رقيق تصحو وتنام على حريره القبل ، ويضجّ المسك على حفافيه كأنه بطاقة دعوة إلى الغياب في حلمه الرائع ، وتتفتح الروضات فيه على إيقاع مطرٍ فوقيّ يستدير باستدارته ، ويتواصل بقدر ما فيه من إغراء وثير .

ويمعن الشاعر في تجسيده الصوري فيلتقط حتى تحليق الذباب وتغريده في حواشي هذه الروضة ، تماماً كما يغرد شارب الخمر بعد امتلائه بنشوته ، فإذا حكّ هذا الذباب إحدى ذراعيه بالأخرى خيّل للشاعر أنه رجل أقطع اليد يحاول أن يقدح الزناد ليستخرج منه جذوة

النار، وإذ يتخايل طيف النار في النص نفاجأ بحرائق الذكرى التي تعتمل في قلب الشاعر وفي شعره معاً ، وتستدنى له طيف من أشعلت النار في قلبه ، إذ تمسى وتصبح فوق فراشها الوطئ ، ويظل هو ساهراً وساهداً فوق ظهر جواده المطهّم .

وتحتدم تحت هذا القناع الصوري استراحة المحبوبة وفك أزرارها على السرير، مع توحد العاشق العذب وسفره فيها إلى سحابات الموت والمجد والذهول .

ومع أن الموقف حادم بالرحيل ما يزال، إلا أن شاعرنا يتطوح في الفقد كأنه قد وقع ، وحتى يظن أن حلولها سيكون في أقصى المسافات، ومن ثم يهرع إلى التمزق فوق حافة سؤاله النازف : هل تبلغني دارها شدنيّة حرمت تدفق اللبن في ضرعها اليابس من طول ما اغتربت عن فعل لقاحها البدهي ؟ صحيح أن اغترابها عن فعل اللقاح يجعلها أوثق وأفره ، ولكنه أيضا يجعلها فضاء بلا نجوم .

وتستدرج الناقة خيال الشاعر المعذب فيفيض في وصفها أو تغريبها حتى تصير خيالا مستحيلا كما صارت عذراؤه الراحلة ، فهي خطّارة غبّ السُّرى ، وهي زيافة تتبختر في مشيتها، وهي في ركضها تطس الأكام ، وتمعن في تكسيرها المتواتر بوخدها وانهمارها في المسير، تماما كالظليم المصلّم الذي لا أذن له ، وهو معروف بجدّه في السير وإسراعه فيه ، والذي تأوى إليه صغائر النعام كما تأوى الإبل اليمانية إلى راعٍ أعجم عيي لا يفصح ، تتبع هؤلاء النعام أعلى رأس

هذا الظليم ، أي تجعله نصب أعينها لا تنحرف عنه ، ثم شبه خلقه بمركب من مراكب النساء جعل كالخيمة فوق مكان مرتفع .. (صعل) صغير الرأس ، يتعهد بيضه ، كعبد لبس فروا طويلاً .

هذا التنقل من وصف الناقة إلى وصف الظليم نوع من الاستطراد الشعري الجميل الذي يوسع قاعدة المعنى في النص بما يضيفه إلى مساحته من مساحات ، والذي يلوّن تضاريس النصّ حتى لا تصبح تنويعاً على لحن واحد ، وإن كانت واحدّية اللحن كامنة في أعماق النصّ بلا فكاك .

وتأصيلاً لهذا التوجه يعود الشاعر من حديث الظليم إلى حديث الناقة مرة أخرى ، هذه الناقة التي شربت بماء الدُّحرضيْن فأصبحت مائلة عن مياه الأعداء ونافرة عنها ، وليت عبلة تقتدي بها فتقبل على حبه لها ، وتنسى به وشايات القالين .

وإذا كان للناقة جانب وحشي لا تركب منه ولا ينزل، فقد نأت به من هزج العشي القبيح الذي هو سنّور عظيم الرأس إذا تعشى القوم فإنه يصيح على هذا الطعام ليطعم ، وكلما أحالت إليه رأسها زادها خدشاً وعضّا ، وكلما تنحتّ عنه وتباعدت أو انصرفت غضبي لتعقره استقبلها السنّور بالخدش والعضّ ، وإذا بركت الناقة على الطين اليابس فكأنما بركت على قصب أجشّ مكسّر .

أما صورة الناقة فكأن رُبّاً (طلاءً) أو كحيلا (قطرانا) حشّ الوقود بإغلائه في جوانب قمقم عرقها الذي يترشح منها ، هذا الزفير الذي

يغلي يعكس ربما داخل عنترة في سواده الأزمة ، وعشقه الأمل المستحيل .. هذا الزفير العارق ينبع من خلف أذن الناقة الغضوب الموثقة الخلق .

وكرّة أخرى يعود عنترة إلى عبلة ، معشوقته وفاتنته ، ولكنه هذه المرة يخلط حديثه عنها بحديثه عن نفسه ، وكأنه قد سئم هذا التدلل الجارم ، فيتهددها (باسماً) بأنها مهما تسدل القناع على وجهها وتتستر عنه ، فإنه قادر بفراسة الشاعر وشاعرية الفارس أن يؤكد لها حذاقته وبطولته ، التي تنتزع الأبطال الدارعين ، فكيف تستعصي مهاة صغيرة على اقتناصه واستيلائه ؟ ويناشدها أن تثنى عليه بما علمت من أخلاقه وفضائله ، فإنه سهل المخالطة والمخالقة إذا لم يهضم له حق ، أو يضع له ذمام .. أما إذا ظلم فإن ظلمه باسل كريه مرّ كطعم العلقم .

وصحيح أنه ربما شرب من الخمر ما يطفئ به حرّ الهواجر كما يقول ، وربما شربها في زجاجة صفراء ذات أسّرة كأسرة الوجوه ، يصب فيها من إبريق أزهر مفدّم مسدود الرأس بالفدام (المصفاة على فم الإبريق) ولكنه دائما كان يضع شرطه البطولي على لحظة شربه للخمر، فهو فائت لما لِه نعم ، ولكنه حريص على أن يظل عرضه وافراً لم يكلم ، وهو هكذا في سكره وصحوه ، فإذا صحا لا يقصر عن ندى ، ولا يجبن عن ترسيخ أخلاقيته .. ورب زوج امرأة بارعة الجمال مستغنية بجمالها عن التزيّن طرحته أرضا وقتلته ، ففريصته

تمكو بانصباب الدم منها كشدق الأعلم .. أما قتل الأبطال فقد أصبح عادة تمارسها يداه ، وتريق فيها من الدم ما يتحدّر تحدّر السيل .

(هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك) عودة مرة أخرى إلى ضراعة العاشق ، وتبرير فعل العشق الذي يتوق أن يتحقق ، مقدماً بين يديه تبريراته المتألقة ، من بطولة ترتاح على سرج سابح نهدْ ، تداول الكماة جرحه وتعاوروا تكليمه ، ولكنه لم يجبن ، فطوراً أحمل به على الأعداء فأنكى فيهم أبلغ نكاية ، وطوراً أنضمّ به إلى قوم محكمي القسي كثيف عددهم .

وتستطيعين يا عبل أن تسألي ، فإذا سألت ، فسيخبرك من شهد الحرب أني أغشى الوغي ، وأعف عند اغتنام الأموال .

وينوع عنترة على بعض طقوس بطولته ، فهذا فارس يتحاماه أعداؤه جادت له كفيّ بعاجل طعنة ، وشككت بالرمح الأصمّ ثيابه .. ويسخر عنترة من خواء الوضعية السيادية التي يتنفج بها بعض السادة الفارغين، هذه السخرية المريرة التي تتبدى في قوله (ليس الكريم على القنا بمحرم) وهو ليس بكريم ما دام لم يذد عن حياته ووجوده ، ومن ثم فقد تركه سيفي جزر السباع ينشنه .. ويتوقلّ في مدارج السخرية إلى درجة أبعد في قوله (يقضمن حسن بنانه والمعصم) بكل ما في كلمة (حسن بنانه) من تورية عن الأنوثة الكامنة في أيدي هؤلاء المترفين ، وليس عن الخشونة التي ينبغي أن يتحلى بها الرجال .

إن السيف في يد عنترة موكلّ بهتك كل درع سابغة ، وباقتحام كل طقس من طقوس السادة الفارغين .. إن الواحد منهم ليكشر عن أنيابه إرهاباً ربما أو فرقاً على الأرجح ، وعلى مدّ النهار يتركه السيف في يدي مطروحاً في العراء ودماؤه جافة عليه ، من طعنة له بالرمح ، وإجهاز عليه بالسيف ، فيميل كالشجرة الهائلة .

ويعود عنترة من الحرب إلى الحب، ويشهد الجميع على أن محبوبته أجمل من كل من يرى من النساء ، ومع ذلك حرمت عليه وليتها لم تحرم .. حتى إذا استيأس من المعاينة بعث جاريته تتحسس أخبارها له .. والغريب أنها وجدت أعداءه غافلين عن كل هذا الجمال، وأن زيارة محبوبته ممكنة .. ويتوثب في شعاب مشاعره المتضاربة ، وتلوح له عبلة كلما التفتت بجيد ظبية صغيرة نافرة ، ثم يتوثب مرة أخرى إلى كفران عمرو لنعمته ، وإلى وصاة عمه له في حومة الحرب ، وإلى اتقاء أصحابه به وبرّه لهم بذياده عنهم ، وإلى عطفه على أعدائه قدراً لا يقاوم ، وإلى صياح الآخرين وهو يقتحم بفرسه الموت حتى تسربل مهره بالدم ، وأرسل صهيله كأنما ليرجو فارسه بعض راحة من نزال أعدائه ، وإلى سماع عنترة ما لا يسمع من نجوى فرسه له ، وإلى غيابه في إيقاع الأصوات التي تتنادى من حوله في الروع باسمه ، وإلى توحّل الأرض من تحته بالدم والطين وإصراره على الرغم من ذلك على مواصلة الغزو والاجتياح .

وهكذا تذلل الإبل من وطائها له فيوجهها كيف شاء وأني أراد ..

وقرب نهاية المطاف في المعلقة يتوجس عنترة من خاطر الموت الذي كان يمكن أن يجتازه قبل أن يقتل ابني ضمضم :

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما ∴ والناذرين إذا لم القهما دمى

إن يفعلا فلقد تركت أباهما ∴ جزر السباع وكل نسْر قشعم

وتنتهي المعلقة !!

إن المنولوج الداخلي، أو النجوى الذاتية ، هي عالم عنترة الشعري، وكل ما يتعاور النص من التفات وتشبيه ووصف لأحراش الساحة التي تدور عليها معاركه ، لا يتجاوز كونه تجسيداً لأحزان ذاته الآسية ، وتكثيفاً لنزف جرحه العاشق المحروم .. ربما بدا عنترة في بعض مراحل المعلقة شارداً أو كالشارد ، ولكنه أبداً – حتى في شروده – لم يفقد صميمية الرؤية التي تركز على عبلة ، وتتأمل الأشياء والأحياء من خلال نظراتها الساجية أو المتوحشة ، وأيضا من خلال كلماتها العاتبة أو الغاضبة .

إن عنترة يخلق في المعلقة أركان عالم شبه حقيقي ، ومن أجل ذلك يُنطق فيه الجوامد والجلامد والهوامد ، حتى يصير عالماً شبه أسطوري ، ويعبئ فيه الأحياء العجماء بجدليات باذخة تبدأ ربما بالمحاورة ، وتنتهي بعبقرية الاحتجاج .

إن إيغال عنترة في وصف الناقة ليس لمجرد وصف الناقة ، وإنما هو نوع من تعرية مفردات الواقع اليومي الذي يعيشه الشاعر، بما فيه

من سفر في الصحراء ، وعذاب في اجتياحها أملاً في الوصول إلى محبوبته (هل تبلغني دارَها شدنية ؟) ويروح يرسم لوحاته لوخد الناقة وخببها في البيداء ، خطارة ، زيافة ، تطس الأكام ، وتشرب من ماء تعاف به ماء الأعداء ، وتتقي سنّوراً جنيباً ، وتتفصد عرقا كأنما أفرزته حركة قمقم أوقدت عليه النار ... إلخ .

هذه إذن ليست ناقة واقعية بعينها ، إنها ناقة حمالة أوجه ، ربما تكون الحياة التي عاشها هذا الشاعر البدوي ، وربما تكون حزمة الأشواق التي حملها لمعشوقته، وربما تكون نوعا من التوق إلى جناحين آخرين يطيران به إلى أرض عبلاه ، وربما تكون الناقة غير مقصودة بذاتها أو لذاتها ، بقدر ما هي مقصودة لما يندّ عنها من إيغال في السفر ، وإصرار على الوصول ومعاناة لحواجز الليل والبيد والطقس ، وإصرار مع ذلك على اقتناص لحظة حلوة مع فتاته اللاهية أو المعذبة لا يهم .

على أنني أستشعر دائما أن الناقة أو الفرس في شعر عنترة يشكلان مدخلاً إلى عوالم تتوالد من عوالم : إلى الصحراء، والأطلال، والنجوم ، والأحياء ، والأشياء ، والطبيعة ، والصمت ، والوحشة ، وأسرار الكائن الغائب في هذه الأدغال .

وربما كانت مثاليات عنترة في شعره نوعاً من التوق إلى خلق عالم جديد ، بفضاءاته وزمانه ومكانه وناسه الآخرين ، ويصبح الشعر هنا نبوءة من نوع فريد .. إن التحرش والقمع واللونية والعذاب أطلال

كون ينبغي أن يتوارى ، لينهض مكانه كون جديد ملئ بالثورة على الجوع والعبودية وانتهاز الفرص وانتهاك لغة الأمان .

إن حديث عنترة في شعره عن ذاته يبدو حديث ذات منكسرة إلى أشطار متعددة ، إن انكسار الذات هنا لا يعني تقزيمها في مواجهة سواها ، ولكنه انكسار الذات الواعية بغربتها في زمانها ومكانها ومنطق إنسانها على السواء .. هذا الاغتراب هو الذي يلفت الشاعر إلى ذاته ، هو الذي يفذذه في مواجهة القبيلة ، هو الذي يخرج به إلى براري الشعر والعشق والموت والحرية .. والذي نراه في المعلقة من تمزق عنترة الكياني ليس شيئاً آخر سوى تأمل المفارقات التي يغصّ بها العالم الجاهلي من حوله ، فقد يكون أنبل أقرانه ، ولكنه لوضعيته اللونية يقف في نهاية الزحام على ما يريد . وقد يكون أشعر أنداده ، ولكنه لوضعيته العبودية لا يوضع في مكانه الطبيعي .. وقد يكون أشجع أصحابه ،ولكنه لوضعيته العرقية يمت إلى طائفة العبيد وليس إلى طائفة السادة .

معلقة عنترة في النهاية خيمة جاهلية منجزة في شكل شعري، خيمة لها أرضها ، وأوتادها ، وحبالها ، وقماشها ، ولها طقسها النفسي والجغرافي .

إن أرضها تترامى بين ضفتي الحب والحرب .. وأوتادها تتمثل في الأخلاقية الفروسية التي تشع منها .. وحبالها تمتد من التوق للحرية إلى تحرير اللون من لونيته ، وقماشها يفرد مساحته على القبيلة

تاريخاً وأرضا وعرضا .. أما طقسها فهي تفتح على شرق الذات ، وتغازل شمس الأمل ، وتؤثل خطاب الحب ، وترنوا إلى نجوم الآتي!!