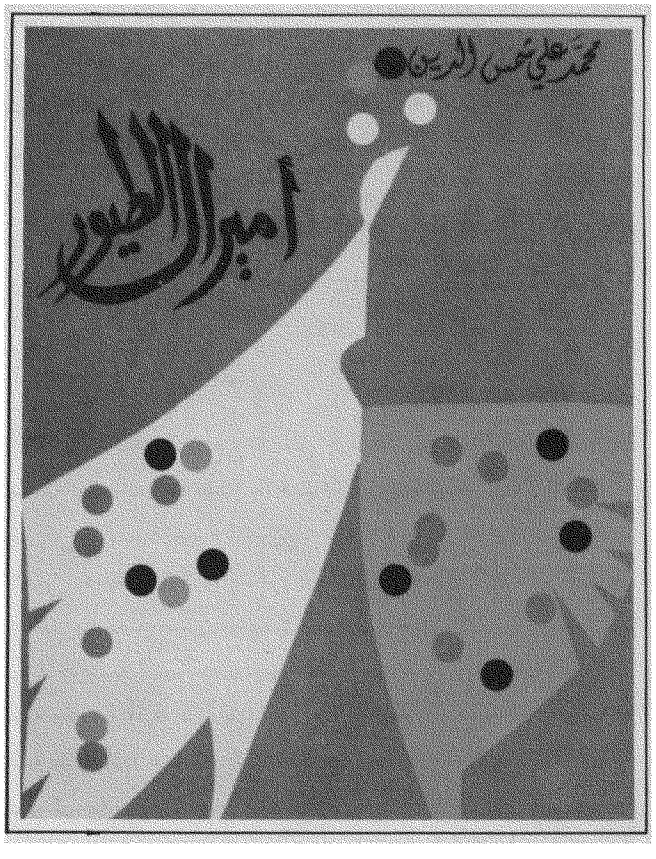
اللّغة المغامرة في رياح المرحلة الموصدة ٢(*)

د. سامي سويدان

● عند هذا الحدّ يكتمل مدى الحركة الأولى للقصيدة في تلاحم مقاطعها الأربعة الأولى حتى البلورة النهائيّة لعلاقة الحبّ الراقية التي تقوم بين المناضل الشهيد وقضيّته من ناحية، وبين ملتزمي هذه القضيّة ومناصريها من ناحية ثانية، وهي علاقة تتحدَّد على ضوئها القراءةُ المناسبة لهذه المقاطع. ولما كانت هذه الحركة تعرف في المقطعين الأخيرين خاصة وعبر تلاحمها الدلالي مداها النهائيَّ، فإنَّ هذين المقطعين يؤدِّيان أيضاً على المستوى الإيقاعي دوراً مماثلاً من خلال ما يرسيانه عبر التطابق القائم بين وحداتهما من توازن إيقاعي للقسم الأول بأكمله. فالوحدة الإيقاعيّة الأولى في المقاطع الأربعة ـ وإن شكَّلت علاقة مميَّزة على اشتراكها جميعاً في وضع محدَّد ـ فإنَّها لا تؤدِّي وحدها إلى تبيّن توازن إيقاعي في هذه المقاطع. إلاَّ أنَّ المقطعين الأخيرين يضيفان إلى التطابق المذكور بين الوحدتين الأوليين فيهما تطابقاً بين الوحدتين الأخيرتين في كل منهما مع مقابلتيهما لدى الآخر (كما يمكن تبين ذلك من خلال مراجعة وحدات المقطعين المذكورين اللذين يأتيان تباعاً على النحو التالي: 3 أ/3 و/3 ج/3 أ ـ 3 أ/3ز/ 3ج/3أ) يتسم بحدٍّ عالٍ من التناغم والتجانس والانسجام، ويتيح اتصاله بما قبله عبر الوحدة الأولى تكامل وانسجام المقاطع الأربعة جميعها. كما تتقدم القوافي في هذين المقطعين لترفد الحركة الإيقاعية المتجانسة بمزيد من التدعيم والفعالية، ذلك أن قوافي المقطع الرابع تأتي جميعها مطابقةً في إيقاعها لتلك القائمة في المقطع الثالث، وتأتي المختلفة منها في حرف الروي في المواقع نفسها (كما يمكن تملّي ذلك من خلال المقارنة بين المقطعين بناء لما سبقت الإشارة إليه من رموز، إذ تأتي قوافيهما تباعاً على النحو التالي: أ١/د٣/د١/ أ١ ـ أ١/ج٣/ج١/أ١). وإذ يستعيد المقطع الأخير بالإضافة إلى روي وإيقاع قافية الوحدة الأولى التي تشمل المقاطع الأربعة رويَّ وإيقاعَ القافية الأخرى الواردة في المقطع الثاني (الذي يأتي على النحو التالي: أ١/ج١/أ١/ج٣) فإنه يمد هذا التلاؤم الإيقاعي ليشمل المقاطع الأربعة بأكملها. كأن الحركة الإيقاعية هنا تهدّم دائرة قبل أن تعرف في المقطع الأخير (الرابع) مرتكزها واستقرارها، كأنه نقطة جذبها ومآلها.

● على وضع مماثل يتشكل التعبير في صوره وإيحاءاته. ففي الحين الذي تعتمد فيه الصورة/الرمزية الموحية بالدلالات المتعددة في هذه المقاطع، فإن ارتكازها إلى التشبيه في المقطعين الأخيرين يسهم بدوره على المستوى الأسلوبي بتأمين التكافؤ بين العناصر المكونة للقسم الأول، حيث تتجه الصور العديدة فيه قادمة من أطراف خارجية شتى إلى الانصباب على الوضع الخاص للمخاطب: من مدى الرحيل إلى باب الولد، ومن الموت والغياب إلى الساعدين والأطراف، ومن نجم الفَلَوات إلى الجفنين، ومن الرسول في



(*) سقط سهواً الإشارة في العدد الماضي إلى أنَّ جزءاً آخر من مقال د. سامي سويدان سيتبع ما نشر منه في العدد المذكور تحت العنوان نفسه، وهنا تتمّة البحث.

الخارج إلى الغيبوبة في الداخل. . . لتعطي الطابع اللولبي الجاذب للحركة الأولى الممثلة في هذا القسم.

● منذ المقطع الخامس تعلن الحركة الثانية عن نفسها بالتوقف عن استعادة الوحدة الأولى-للمقطع الأول كما كان يجري حتى حينه. وهو المقطع الوحيد في النص الذي يبدأ بقافية (ج١) مختلفة عما كان معتمداً حتى مجيئه (أ١) وعما هو وارد بعده (أ١). يضاف إلى ذلك أن حرف الردف المعتمد في القافية الثانية من هذا المقطع (أ١) والتي لا يخلو منها أي من مقاطع النص جميعها، دلالة على وحدته وتكامله، يرد لأول مرة هنا واواً مقابل مجيئه ياء في جميع المقاطع الأربعة الأولى دون استثناء.

ليس صدفة كذلك أن ينطلق هذا المقطع (الخامس) إيقاعيّاً من وحدتين متطابقتين لما انتهى إليه القسم الأوّل من تطابق (3ج/3أ) ليتلاءم ذلك تماماً مع وضع الحركة الثانية باعتبارها استكمالاً وتتمة للأولى. وهو وضع يجد في استعادة هاتين الوحدتين لإيقاع وحدات ترد، بالإضافة إلى تلك التي ترسي التطابق في المقطعين الثالث والرابع، في المقطعين الأول والثاني تدعيماً له.

من التصور الذي انتهت إليه الحركة الأولى في اعتبار الموت غيبوبةً في العشق، تنطلق الحركة الثانية متابعةً لهذا العاشق في حالته المذكورة، لتصله بما يتلاءم وشروطَها. هكذا تختلف مخاطبته لتعينه في فعالية جديدة تميزه وحده بقدر ما يشكل الوصل والحلول من سر لا يمكن البوح به أو التعبير عنه. إلا أن هذه الحلول تتيح اتصالاً خاصاً بالأرض والطبيعة التي تتفاعل معه، ووحده يفهم لغتها. ففي الموقع الذي أضحى فيه المخاطب في حلوله الصوفي في المحبوب الوطن والقضية، بكل ما يتضمنه ذلك من بلوغ أسرار ومعرفة خبايا، يمكن للمتكلم أن يدعوه إلى السعي في الأرض والتعرف إلى حالاتها. فيتعين بذلك مسار الحركة الثانية باعتباره مساراً يمضي من الداخل نحو الخارج، وفي حركة لولبية متوسعة لا تأتي المقاطع الأربعة التالية إلا لتمثيلها في تشكلات متمايزة تؤدي ارتياد المجهول وطرق الخفي في تجربة العشق.

● ميزة هذه المقاطع أنها تأتي مزدوجة بحيث يجتمع المقطعان السادس والسابع معاً مقابل اجتماع الثامن والتاسع. ولا شك أن بدء كل من السادس والثامن بالجملة الطلبية الواردة في المقطع الخامس («انهض الآن») يشكل إلى جانب انطلاق كل من السابع والتاسع من تعبير سبق ظهوره في المقطع السابق على كل منهما («ثم جسّ» بالنسبة للسابع، و«إنني أبصرهم» بالنسبة للتاسع) علامة لغوية ونحوية فارقة دالة على الازدواج المذكور. كأن هذا الازدواج يتقدم هنا لتأدية هذه الحركة الثانية المتوسعة، وللتمكن من الإحاطة بها. كما يدل على تكامل هذه المقاطع وتميزها التكوين الثلاثي الوحدات الذي يأتي عليه المقطعان الأول (السادس) والأخير (التاسع) فيها: إلا أن المقطع السادس لا يجيء ثلاثيَّ الوحدات فقط، بل إنه لا يعتمد إلا قافية واحدة أيضاً (أ١). والنظر في المقطع السابع يبين أنه بدوره يعتمد قافية واحدة (أ١) خلافاً للمقاطع الرباعية الوحدات الأخرى جميعها. والقافية المذكورة في المقطعين (السادس والسابع) هي ذاتها، وترد فيهما على توزيع يظهر وكأنها تسدّ في كل مقطع الفجوات التي يشكلها غيابها في المقطع الآخر، لتؤلف جميعاً في عددها ومواقعها وحدةً مماثلة لتلك التي عرفها كل من المقاطع السابقة عليهما دون استثناء (تأتي القافية في المقطع السادس على النحو التالي: أ١/-/أ١(-)، بينما ترد في السابع على النحو: -/أ١/-/أ١) مكرسة بذلك تكاملَ المقطعين وتميزهما بشكل بارز. وهو تكامل لا ينقطع عما سبقه بل يتلاحم معه، كما يمكن للإشارات النحوية أن تؤكد ذلك.

● فهذان المقطعان (السادس والسابع) يشتركان مع المقطع السابق عليهما (الخامس) باعتماد الصيغة الطلبيّة - الجوابية المتماثلة، حيث يأتي تطابقها في المقطعين المذكورين مؤكداً لتمايزهما في هذا التلاحم المتكامل (جسّ. . . ترتجف. . .، وجسّ. . . تسمع. . .، وجسّ. . . تسمع. . .) كما يشكل استعمال الضمائر الواردة في هذه المقاطع الثلاثة دالاً إضافياً على هذا التلاحم. فضمير الغائب المفرد المؤنث الذي يظهر للمرة الأولى في المقطع الخامس يمثل، في اجتماعه مع المخاطب المفرد المذكر هنا، علامةً نحوية فارقة تتلاءم مع التحول الدلالي الذي يبدأ مع هذا المقطع الذي تنطلق منه الحركة الثانية في القصيدة.

الملاحظ أن اجتماع هذين الضميرين، وخلافاً لما هو قائم في جميع المقاطع الأخرى، يشكل قاسماً مشتركاً بين المقطع الخامس والمقطعين اللاحقين ليرفد ترابطها بقوة أكبر ومتانة أشد. وربما كان في انضمام ضمير الغائب المفرد المذكر إلى المقطع الأخير بينها (السابع) إشارة إلى صلة الانعطاف الحاصل فيها والوجهة النابذة للحركة الثانية، أو طبيعتها المتنامية الاتساع.

في هذه الوجهة بالذات ينهض التلاحم المتكامل بين المقاطع الثلاثة المذكورة لينشئ على المستوى الدلالي علاقة فريدة بين الأرض والمخاطب. فالتوجه إلى هذا الأخير في المقطع الخامس يقارب، بالإضافة إلى تلاؤمه مع وضعه كعاشق يستنهض من غيبوبة الوصل إلى حركة هي أقرب ما تكون إلى وجه آخر للوصل عبر ذلك الارتعاش المتجاوب معها من قبل الأرض، العنصر الذي يتم عبره هذا الوصل الجديد، والذي تتجسد فيه تلك الفعالية التي كان لذكر الموت أن يرتبط بها، والتي تشكل إلى جانب الهدف أو القضية رهان المستقبل (في المقطع التالي): يدي المخاطب. هذا العنصر بالذات هو الذي يعتمد في المقطعين السادس والسابع للاتصال بالأرض

والنهر. ويأتي تلازم فعاليته مع حركة السعي بالأرض التي تظهر كغاية للاستدعاء والاستنهاض، مؤدى عبر ذاك الجناس اللافت بجرسه الخاص («وجسّ»... «ثمّ جسّ»...). قد لا يكون مجيء هذا الجناس هنا اعتباطياً بقدر ما يأتي تجاوب الأرض والنهر مع اليدين صوتياً. ففي المقطع السادس تتجاوب الأرض مع يدي المخاطب في نبض عال يشير إلى بالغ حيويتها وزخمها، وهو في اجتماعه مع ميزان الفصول يومئ إلى أنها هي التي تحدد الزمان ولا تتحدد به، تنتقل من دور المنفعل إلى الفاعل، وأن هذا التحديد ينزع عن الزمان اختلاله، يعيد إليه توازنه. كأن في ذلك كله إيحاء قوياً بأن التفاعل الحميم بين المخاطب العاشق ـ المناضل والأرض يعبر عن نفسه في هذه الثورة الناهدة إلى تأدية ما هو عميق وأصيل في هذه الأرض، وإلى إصلاح الخلل التاريخي عليها. ويعلن المقطع السابع عن تجاوب النهر مع اتصال المخاطب به، عبر أصوات الماء تتردد بكاء ونحيباً وعويلاً دموياً. فتأتي هذه الأصوات الحزينة المجرحة متجاوبة مع الأسف الذي يظلل خسائر هذه الثورة ومعاناتها.

● لا تأخذ الصورة التعبيرية في كل من هذين المقطعين مداها الدلالي إلا ضمن تكاملهما معاً في إطار الحلول المفترض للمناضلين العاشقين في أرضهم. فالصورة الرمزية المركبة التي يأتي بها المقطع السابع والتي توحي في خاتمتها بالتضحيات التي تبذلها النخبة الصافية، وفي الحزن العام المتغلغل في شرايين الأرض بالترابط الوثيق بين هذه النخبة والشعب، لا يحد ما تثيره بكائيتها المتفجعة من ضعف وسلبية إلا ذلك الدفق القوي لحركة هذا الشعب التي تصر على فرض قانونها الطبيعي الصحيح كما يشير إلى ذلك المقطع السادس. وربما جاء وضع القوافي في هذين المقطعين كما أشرنا إلى ذلك أعلاه ليلمع بصورة خفية إلى قراءة متداخلة أكثر من كونها متتابعة للمقطعين معاً.

● قد لا يكون هناك ما يرجح قراءة كهذه مثل المقطعين التاليين حيث يتبلور المدى الدلالي الآنف الذكر، ويعرف في الوقت نفسه اتساعاً أكبر وزخماً أشد. والجملة الطلبية التي تفتتح المقطع الثامن مكررة ما انطلق من المقطع السادس تشكل علامة لغوية ونحوية على هذا الاتجاه. ففي المقطع الثامن يُعلن نهاية موت وبدء حياة. لعل الموت المقصود هنا هو الموت الثقيل الرازح في العيش اليومي العبودي للناس، خلافاً لذاك الخفيف الذي يطرأ كالغيبوبة على المناضلين من أجل الحرية. لذلك تشكل خاتمته بداية المسيرة الجماعية العارمة التي تحقق المعجزات بقدر ما تؤدي في تحققها إلى انبعاث للذات من الموت، وإلى استرداد للحرية وتفتح وانطلاق من رتاج الكبت والخضوع.

قد يكون لاندفاع هذه الحركة الجامحة أن يفسر هذا المقطع إلى ذاك الذي يليه (التاسع) وأن يفسر أيضاً هذا الاجتياح الكاسح الذي يبني وضعاً جديداً في هذا المقطع الأخير. ذلك أن هذه الجموع المتقدمة تضيف إلى انبعاثها خلقاً جديداً للوطن على صورتها، بحيث يمتزج وجود هذا الأخير بوجودها في ذلك الأفق القريب الذي تتطلع إلى تحقيقه بقدر ما تجسده. إلا أن هذا الفتح الوجودي المتجدد الذي يفيض حتى يجمع الشعب والوطن ـ والمقطعين ببعضهما ـ في وحدة كيانية فريدة، ينتهي إلى إعلان ما يمكن اعتباره غايةً وكشفاً لسرّ الوصول، في ذكره لاسم «الجليل» في ما يمكن أخذه على أنّه إعلان لكلمة السر في القصيدة بأكملها، كلمة عندها تنتهي الحركة الثانية، ولا يأتي بعدها أي كلام جديد، نظراً لكون المقطع العاشر والأخير هو استعادة حرفية للمقطع الأول. وإذ تفضي نهاية الحركة المذكورة إلى هذا الاسم فإنها تضيء القصيدة بأكملها على معطى جديد مقوماته الأولى الانتفاضة الشعبية في فلسطين، والمساهمة الرئيسية فيها للأطفال، ولجوؤهم فيها إلى مقاومة المحتل الصهيوني بالحجارة، والانبعاث الذي أدت إليه هذه المقاومة في الوضع الشعبي الذي كان راكداً تحت الاحتلال، والخلل التاريخي الذي تحاول أن تصلحه على أرض الوطن بالذات لتحدد على هذه الأرض وبتضحياتها الجمة صورة للوطن وللوجود الفلسطيني في آن...

● يضاف إلى ما ذكر سابقاً عن ترابط هذين المقطعين (الثامن والتاسع) بعض العلامات اللغوية والنحوية والإيقاعية التي توضح صيغة هذا الترابط. ففي المقطع الثامن وللمرة الأولى في النص ضميرا الغائب المذكر (هم) والمتكلم المفرد (الياء) ـ إلى جانب ضمير المخاطب المفرد المذكر (المستتر) ـ وهما يأتيان كذلك في المقطع التاسع ـ وحدهما ـ فيشكلان علامة نحوية بارزة على تلاحم المقطعين، ويدلان باجتماعهما المتفرد فيهما على انخراط الذات بالجماعة. وهو انخراط إن بدا في المقطع الثامن في دور الشاهد على الحدث التاريخي، فإنه يتقدم في المقطع التاسع في دور مماثل لدور الخلق الذي تؤديه الجماعة، وتكون صورة المرآة هنا موحية بهذا التماثل، حيث يضاهي نضالَ المثقفين بالكلمة نضالُ المقاومين بالحجر وغيره. وفي صورة المرآة هذه بالذات يرتسم شكل الوطن. ربما بسبب ذلك يغيب للمرة الوحيدة ضمير المخاطب المفرد المذكر عن مقطع (هو التاسع) في هذه القصيدة بعد أن وسم جميع المقاطع السابقة بميسمه، ليدل هذا الغياب على الوضع الجديد والمتميز الذي ينشأ مع هذا المقطع المذكور. وإذا كان استعمال الضمائر يشهد في هذا القسم الثاني تحولاً من المفرد (في المقاطع الثلاثة: الخامس والسادس والسابع) إلى الجمع (في المقطعين الثامن والتاسع) فكأن

هذا التحول يأتي ليتناسب مع وضع الحركة الانفتاحية أو الامتدادية المتنامية التي تتكون فيه. كأن تناقض هذه الحركة بتوسعها مع الحركة الأولى بانحسارها يجد في وضع الضمائر ما يقابله ويؤيده. ففي حين يجتمع ضمير الغائب المفرد المذكر مع ضمير المخاطب المفرد المذكر في المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، ليأتي هذا الأخير وحده في المقطع الرابع (آخر الحركة الأولى) يجتمع ضمير المخاطب المذكور مع الغائب (مفرداً مؤنثاً ومذكراً وجمعاً مذكراً بناء لما بيّنا أعلاه) في المقاطع الأربعة التالية (من الخامس حتى الثامن) ليغيب عن المقطع التالي لها (التاسع والأخير في الحركة الثانية المكونة من هذه المقاطع الخمسة جميعها، من الخامس حتى التاسع) فيأتي هذا الاستعمال للضمائر متجانساً إلى حد كبير مع الوضع المتميز لتشكل النص ودلالاته.

● لا تظهر العناصر الإيقاعية في المقطعين (الثامن والتاسع) مع ذلك على تكشل متكافئ مع العناصر الدلالية والنحوية المتلائمة، فتبدو على اضطراب وتبعثر فيهما أشد من ذينك اللذين يلحظان كذلك في المقطعين السابقين عليهما (السادس والسابع) كما يمكن التحقق من ذلك بالنظر في الوحدات الإيقاعية لهذه المقاطع (التي تأتي تباعاً من السادس حتى التاسع على النحو التالي: 3 أ/3 ب/3 ج/ - 3 ب/3 أ/3 ج/3 أ - 3 ج/3 ح/3 أ/3 د - 3 هـ/3 ب/3 أ). إلا أن القافية التي جاءت على انسجام وتلاؤم في المقطعين السادس والسابع لتعوض إلى حد كبير الخلل الإيقاعي فيهما كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، تأتي هنا في الثامن والتاسع لتؤدي مثل هذا الدور، ففي مقابل ورودها في الثامن تامة متوازنة على النسق المماثل لذاك الذي عرف في المقاطع الخمسة الأولى (ترد قوافي المقطع الثامن كما يلي: أ١ - د١ - أ١ - د٢) يمكن القول إنها غائبة في التاسع (وذلك بقدر ما يتكرر حرف روي وحركة ما قبل الساكن الأخير في نهاية كل وحدة إيقاعية). لكن اجتماع المقطعين معاً يبرز تلك القافية الخفية الكامنة في الوحدة الإيقاعية الأخيرة فيه (حيث يمكن تمثيلها على النحو التالي: -/-/أ١). ولما كانت هذه القافية الأخيرة متضمنة لاسم العلم (الجليل) الوحيد في النص، فإن ورودها على هذا النحو دليل على الدور المتميز لهذا الاسم الذي يتكشف في نهاية الحركة الثانية والنهاية المبدئية للقصيدة عن كونه سر الروي المعتمد فيها، وهو الروي الذي لا يخلو منه أي مقطع من مقاطع القصيدة العشرة جميعها على الإطلاق، خلافاً لوضع بقية أحرف الروي الأخرى. إنه الأساس الذي تشاد عليه القافية، وانطلاقاً منه يجدر التعرف إلى قيمتها ودورها. وقد يكون في اعتماد حرف النون الذلقي مثله مثل اللام في نهاية الوحدة الإيقاعية الأولى من المقطع التاسع تعويض عن غياب القافية في الإطار الداخلي لهذا المقطع، وتلميح رهيف إلى وجودها في إطار النص ككل (قد يكون من الطريف أن يلاحظ، مع أخذ الإشارة الأخيرة بعين الاعتبار، التوزيع المتوازن لحرف الردف في المقاطع الأربعة الممتدة من السادس حتى التاسع، حيث يرد الواو مرتين في السادس والياء مرتين في السابع، والياء والواو تباعاً في الثامن ثم الواو والياء تباعاً في التاسع، فتمهر هذه المقاطع بمزيد من علامات التلاحم والتكامل المتناسقين).

إن المقطع الأخير إذ يكرر المقطع الأول يستعيده في توزيع جديد يفترض إلى جانب أخذ الامتداد القادم إليه من الحركة الثانية بعين الاعتبار، تمهلاً وترويا في مقاربته غير منقطعين عن الامتداد المذكور، ليغلب الرجاء على اللهفة، وليشغل فيه الولد الموقع الذي يعين فيه أفق هذا الرجاء والذي يتيح له أن يمهر النص بتوقيعه. فيبقى هذا النص في دلالته وإيقاعه مفتوحاً، رغم حزنه، على هذا الأمل الغض الجميل.

ضمن هذا المنظور تجيء استعادة المقطع الأول في الأخير (العاشر) استدراجاً إلى استعادة القصيدة على أساس هذه المقومات التي بلغتها، لتستقيم بذلك وجهة الإيحاء وتفقه لغة الرمز وتتملى أبعادها الدلالية والجمالية المتميزة؛ حيث يصبح الوجه الجميل اختصاراً رمزياً مكثفاً لأطفال الانتفاضة في فلسطين شهداء ومقاومين، والحرب عليهم وإجلالهم موقفاً ذاتياً وعاماً في الآن نفسه، ولعل نضالهم المميز الذي احتل أفق المرحلة وغطى بحضوره الفذ على أي طرح آخر، بالقدر نفسه الذي شكل ببذله اللامتناهي حداً لأي تصور وجودي خارجه، هو الذي يتيح لأصحابه أن يصبحوا رجاء المستقبل ورهان الحركة النضالية والتاريخية. وتأتي الكلمة الأخيرة في المقطع الأخير لتتجاوب مع كلمة سر القصيدة، فيبدو هؤلاء الأطفال، وبمصطلح لغوي مستمد من الديوان ومن بعض شعراء المقاومة الفلسطينية معاً «عصافير الجليل»، ويتقدم المخاطب وكأنه يصدق عليه قبل أي شخصية أخرى تعبير «أميرال الطيور» أو أنه الأجدر به.

على هذا النحو تتبدى قيمة النص الجمالية من خلال ما تقدم من إشارات إلى مدى تحقيق التناسب أو التكافؤ بين عناصره المكونة. وإن كانت هذه الإشارات تغري بالانصراف إلى أوجه أخرى تناصية أو فكروية أو نفسانية... فإن طرق هذه الأخيرة جميعاً يصبح انطلاقاً من الدراسة الجمالية أيسر وأمتن.

وإذا ما بقيت هذه الدراسة دون طموحاتها ولم تبلغ مرادها في تقديم نموذج فعّال لبحث منهجي في الإبداعية الشعرية، فلعلها تمهد الطريق لذلك، أو على الأقل تفتح باباً يفضي إليه...