

الأسطورة والمرأة في ديوان "فصول كلها تموز" للشاعر علاء الغول "دراسة وتحليل"

موسى إبراهيم أبو دقة

كلية الآداب - قسم اللغة العربية

جامعة الأقصى - غزة ، فلسطين

ملخص: تتناول هذه المقاربة النقدية تجربة فنية إبداعية واعدة ، تتمثل في ديوان "فصول كلها تموز" للشاعر الفلسطيني علاء الغول ، إذ بحثت هذه المقاربة في إمكانات نجاح هذه التجربة ، من خلال الولوج في أكثر تقنياته الفنية اعتماداً في خطابه الشعري ، وأثرها إنتاجاً للشعرية لديه ، والتي تتمثل في حقلين دلاليين ، وهما الأبرز فنياً وتوظيفية في تشكيلاته التعبيرية ، أولهما :الأسطورة وامتداداتها وإحياءاتها وشعريتها وأداؤها ومستوياتها الفنية ، وثانيها :المرأة بصورها وأشكالها وخصوصيتها ، ودرجة حضورها الفني . هذه المقاربة اعتمدت المنهج التكاملي في مسالة الخطاب الشعري ، وفي حوارها الإجرائي لرصد حالة الإبداع .

يمكن القول ، بأن الشاعر في ديوانه الأول ، حاور الحدائق الشعرية من أوسع أبوابها فأصاب في بعضها وجانبه الصواب في البعض الآخر.

Abstract:This critical study tackles a promising artistic creative experiment represented by a collection of poems entitled

(**Seasons all of which are Tamuz**) Composed by Alaa Al Ghoul . This study explored success potentialities of this Experiment by delving the most frequently used artistic technicalities in his poetic address and his most poetic ones . These manifest themselves in two semantic fields , which are the most prominent both artistically and functionally in his expressive forms . The first of these is “ **the myth** “ its Extensions , connections , poetical ness , performance and artistic levels . The second is “ **the woman** “ with her images , forms , peculiarity , and the degree of her artistic Finally , it can be said that the poet in his first collection adopted poetic modernism . He succeeded in some respects but missed the point in others .

presence , this study utilized the integral approach in questioning the poetic address , and in its procedural dialogue to servile this creative case .

تتبع أهمية دراسة التجربة الشعرية عند (علاء الغول)* (من حيث هو :شاعر فلسطيني

برز كمفرد فني حدائي ، له هويته ونكهته الخاصة وفلسفته ومحتواه وطرحه الفني الذي يتميز به

عمن سواه من الشعراء .

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

وأحسب أن دواوينه الشعرية - سواء أكانت مطبوعة و منشورة أم تحت الطبع- تشكل علامة فارقة في حياته الشعرية ، التي تطمح إلى الاعتناق من حالة الانكسار والانهزام للمشهد الثقافي الذي أضحى مرهوناً بثقافة الموقف السياسي المتراجع ؛ ليقدّم نموذجاً فنياً متميزاً ، سواء أكان ذلك على صعيد البناء اللغوي وتراكيبه والأساليب الفنية وأشكالها ، والتقنية وسياقاتها والسرد وأفانيه ، أم على صعيد الرؤية وعمقها ، وسبر أغوارها ، والمحتوى وأهدافه ، والموضوع وغاياته ، والموقف وتشكيلاته ، التي تتأزر - جميعاً - في بناء المعمار الفني للنص ؛ لتمييزه وتجعله نصاً أصيلاً معاصراً ، يستند على المخزون التراثي ، دون أن يتجاهل حق المتلقي المعاصر ، والمبدع المثقف في ثقافة الحداثة الأدبية بجميع صورها ، إذ باتت تلقي بظلالها - قسراً - على جل ما تنتج القرائح في هذا العصر .

نحن في هذا الجهد النقدي المتواضع بصدد دراسة هذه التجربة ، واستقصاء أبعادها ، والكشف عن ملامح الإبداع فيها : مرجعياتها ، وإشاراتها ، وتناصها وتوظيفاتها من خلال الولوج في حقلين دلاليين ، وهما : الأسطورة والمرأة .

* * *

الناظر في المتن الشعري عند علاء الغول ، يشعر بأنه أمام حضور قوي ومتين ، لصور وأشكال شعرية متميزة ، إذ تتقاذف المتلقي قصائد لا تقوم على أسس استطرادية ملفعة بالقص الشعري ، التي يشعر من خلالها ، بأنه قد قبض على المبتغى الذي أراده الشاعر ، فضلاً عن عدم توقعه عن رج ذهنية المتلقي ، من خلال صورته الفنية ومجازاته الإبداعية ، ودلالاته التي تدخل المتلقي في أتون المفارقة ، التي تعفيه من حالة الاسترخاء أو الرضا ، "من هنا كان احتياج المبدع إلى إحداث نوع من الفوضى في هذه العلاقات اللغوية ، وتحطيم ذلك التعسف القائم في الربط بين اللفظة ومدلولها ، و تلك الفوضى المستحدثة تتحول ؛ لتخلق نظاماً جديداً يطلق عليه كلمة المجاز¹ ."

ولكن ، ذلك لا يعني أن عصفاً جذرياً يضرب بالمكونات اللغوية والقياسية لنص الغول ، سواء أكان ذلك من حيث دورها الوظيفي أم دورها الدلالي ، بل هذا يعني أن الشاعر يؤسس لصيغ جديدة ، تتوافق مع حجم العبء الدرامي المرهون باحتمالات التغيير أو التوافق ، أو التحول أو الثبات ، وذلك "لتحرر الكلمة من الكثير من مسبقاتها وتصبح جزءاً من السياق ، لا يمكن فهمها

بذاتها .

الكلمة هي بمعنى آخر ، تشكيل لمعان محتملة ، والسياق وحده هو الذي يؤكد على العناصر التي يجب تغليبها في هذا الاحتمال .² إذا كان الخطاب الشعري عند علاء الغول مثقلاً بالسّمات الحداثيّة ، فمرد ذلك لمناقفته للآداب الأجنبيّة المختلفة ، وخاصة الأدب الإنجليزي ، الذي تعامل معه مبكراً ، وذلك بحكم تحصيله الدراسي ، وأدائه المهني ، كمدرس يعمل في مجال التدريس الجامعي ، بجامعة الأقصى قسم اللغة الإنجليزيّة ، فانفتح على أكثر رموز الأدب الإنجليزيّ حداثيّة ، الحد الذي جعل البعض يحكم على طريقة خطابه الشعري وتقنياتها بأنها تنتفس برنة إنجليزية وأخرى عربيّة . وعليه فإن هذه الدراسة النقدية ، التي اتخذت من المنهج التكاملي وسيلة ؛ نشرع من خلاله إلى الاستفادة من معظم المناهج النقدية ؛ لتحقق طموحها وشرعيتها في الولوج إلى أكثر الحقول الدلالية انتشاراً في شعر علاء الغول .

قامت هذه الدراسة ؛ للوقوف عن كثب على هذين المحورين ، المحور الأول : الأسطورة بفعالها وتفاعلها ، بحضورها وتشكلاتها وغيابها وتجاوزاتها ، والمحور الثاني : المرأة بوصفها حقلاً دلاليّاً محرّكاً ، وباعتنا للطاقة الشعرية لدى الشاعر .

المحور الأول : الغول وفضاءات الأسطورة

إن الوعي بالذات معرفة تكاد أن تتميز عن شتى أشكال المعرفة ، بالخصوصية والكشفية، بل هي إدراك ضروري لأي عمل تعبيرية ، فضلاً عن كونها جمالية لا تفارق الحالة الإبداعية .

علاء الغول حين بدأ المنجز النصي يأخذ طريقه للتحرير الكتابي كان واعياً لذاته ، ولكن هذا الوعي يبقى أنأى من أي تنظير يسبق النص .

بناءً عليه ، نبدأ بديوانه الأول "فصول كلها تموز" الذي بدا فيه الشاعر أكثر اكتهالاً ونضجاً من ثقل قضيته ، التي أسس حضورها فنياً من العنوان ، وإن استخدم المعادل الموضوعي - في جل قصائده - دون التعبير المباشر ؛ إذ لا نجد فيها فكرة واحدة تخاطب بأسلوب مباشر ، متجاوزاً "حدود الصورة المألوفة ببراعة وغازة، تجعل تتابع الصور وتسلسل المشاهد العنصر

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

الأهم في بناء النص ، وقد رأيناه ينوع في صورته فيعجب من التراث مرة ، و يُعترف من معين الخيال ثانية ، وثالثة يلجأ إلى كثافة الأسطورة وسحر الخرافة ، ورابعة يعتمد الإشارة والرمز بألوانه؛ لبيدع في نهاية المطاف ناصاً شعرياً ينسجم في لغته وحركة إيقاعه ، ومنظومة صورته مع تجربة الشاعر وعمق دلالتها³ " جعل الشاعر "تموز" في عنوان ديوانه واسم قصيدته الأولى ، كأكثر الرموز الأسطورية والتراثية ضغطاً على المتكأ الفني الذي يستطيع أن ينهض بعبء تجربته ، -شأنه في ذلك شأن شعراء الحداثة - ويفتح له باب الخلاص من وطأة القهر الذي لا يفارقه قط ، فأطلق حكماً عاماً على جميع فصول السنة ، فبدت الفصول كلها تموز ؛ لتبدأ المفارقة الدرامية في عويلها منذ اللحظة الأولى . وهذا الديوان -بهذا الاسم - يذكرنا بديوان الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان " (تموز والشيء الآخر " التي لم تشذ عن طائفة الحدائين في توظيفها للأسطورة .

الشاعر ربيب المأساة الفلسطينية وابن قضيتها ، فطبيعي ألا تخرج هذه الذات عن نطاقها ، ومدار تكونها ، مستعيناً في إبراز هويتها بكل ما يمتلك من مكونات ثقافية وفنية ، مما دفعه إلى أن يستشرف الخلاص في الرمز الأسطوري ، وأن يستخلصه لقضيته : مستنقع ما تبقى من سراب متقل باللافتات .

أطرافه البلهاء حتى ملنقى أبوأبنا والحارة المغروس في أحشائها أسطورة⁴ .

من منطلق هذا الاستخلاص ؛ أخذت الأسطورة ودوالها ، تؤسس لنفسها طبيعة انتشارية، غير مقتصرة على الحضور الصريح بمجسماتها ومفرداتها ، إذ تحضر - أحياناً - وفق مستويات توظيفية وأشكال مختلفة ، دون أن يجعلها متكأً للاسترسال أو التقريرية المبتذلة . فالتجربة الحية -إذن " -تتضح شعراً من الوجدان والوعي الكامن ، ولا تقوم على الزخرف الخارجي المموه، أو على تراكمات لفظية في الذاكرة ، أو محصول ذهني منفصل عن الإحساس بإيقاع الحدث تدور حوله القصيدة ، وارتباطه بالسياق الاجتماعي والإنساني العام .⁵

بهذا العنوان للديوان والقصيدة (فصول كلها تموز) (تتكشف -بتلقائية- الأحمال الدلالية المكثفة التي يسعى الشاعر إلى تأسيسها ، ويجعلها إطاراً عاماً يحفظ وهج حضورها في جميع قصائده ، إضافة إلى أن هذا الديوان يشكل باكورة نتاجه الفني ، الذي اختزل فيه الشاعر واقعته السياسي ، وكشف إشكالياته ، لا ليتجاوز التجربة بحضورها الزمني فحسب ؛ بل ليكشف عن

مفارقة موقفية ، ذات طابع نسقي درامي ، يشرع في الكشف عن دواخله واتجاهاته .
عمد الشاعر إلى توظيف تموز ؛ ليكون هذا الرمز الأقدر على استدعاء أعماق المخيلة
في التفكير الجمعي عند المتلقي ، إضافة إلى ذلك ، قدرته على التصلب والتحمل لتحويلات
الصورة الشعرية ، إذ باتت كل صورة تحمل في ثناياها بعداً تموزياً يبايياً مترعاً بالدرامية ، دون
تشرنق يفقد التناص معها ، قدرته على الحلول التفاعلي داخل النص ، أو تعطيل توظيفي يشي
بعدم قدرة الرمز الأسطوري على احتمال التجربة ، وإدراك اعتباراتها الأساسية في عملية
الاستدعاء ، ومخلصاً تموز من مرجعياته التراثية الإشارية ؛ ليحققه بطبيعة التجربة الواقع المحيط
به :

فراشات

وحر الصيف يطردها فتسلك من نوافذنا

تواصل زحفها والغاب يبعد وجهه عنها

فحطت جنب صبار تمرغ فوق ساميه

وهذا منتهى الوادي ، فصول كلها تموز⁶

لم يكتف الشاعر بعنوان الديوان والقصيدة كفضاء أسطوري يكتنف تجربته الشعاعية ،
بل حاور الكثير من الأساطير ، وفق مستويات مختلفة ، ولغايات توظيفية متباينة ، نجده - مثلاً -
يستدعي رمز (عبر) (الأسطوري ، في قصيدته "كل المداخل غادرت : "حيرانة قبب المساجد
تحت أحجبة السماء وبينها سادات عبر ينسجون ثيابهم من شعرنا كي نرتمي بحجورهم وتذوب
شوكة وردة وتعود أروقة السراب نؤمها إذ لا يرى ما بعد ذاك سوى الرياح تسوق أجنحة
الرماد.⁷

لم تكتف الصياغة الأسطورية في هذه الدفقة الشعرية ، بتحطيم قوالب العقل عبر
الأحمال المجازية والرموز الفنية فحسب ، بل أعادت إنتاجها وفق رؤية عملت على تقويض
الحدود الفاصلة بين ما هو أسطوري ، وبين ما هو واقعي ، بين ما هو فني ، وبين ما هو حقيقي
؛ لتتأثر - جميعاً - في حبك نسيج درامي متنامٍ ؛ ليتجاوز حالة الصراع النافر بين العقل
ومتطلباته المنطقية من توافق وانتظام ، وتسلسل ، وبين الإحساس بالانفعال والقهر الذي يسيطر
على عاطفته .

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

كما حرص الشاعر على شحن الصياغة بنوع من التوتر الدلالي عن المجازات :

المساجد	حيرانة
السماء	أحجية
سادات عبقر	ينسجون شعرنا
تذوب	شوكة وردة
أروقة السراب	تعود نؤمها
الرياح تسوق	أجنحة الرماد

وكأن المجازات على كثافتها والرمز الأسطوري - عبقر - بمحملاته ، لم تكن كافية إرضاء الذات الشاعرة ، فحشد الأفعال المضارعة ينسجون /نرتمي /تذوب تعود /نؤمها /يرى /تسوق ؛ لكي تبقي المتلقي في حالة استقبال مستمر للحدث ، وتحفظ للتجربة مراتها وفعاليتها الدرامية .

ويتساق على هذا الخط البلاغي ، الاستدعاء الأسطوري لعبقر ، الذي استدعى على عجل ؛ ليمارس فاعلية سلبية تختلف تماماً عن دوره الوظيفي في التراث . فسادات عبقر ، تم استدعاؤهم ؛ ليمارسوا طقوساً تدميرية تأخذ طابعاً مأساوياً ، مع أنها من أكثر الرموز التراثية التي تُستدعى لاحتضان التجارب الإيجابية والإبداعية والجميلة ، فهذه المفارقة بين تراثية عبقر ، وآلية توظيفه في النص خلق درجة عالية من التوتر الساخر والاستهزائي .

عندما ينسج سادات عبقر ثيابهم يتوقع المتلقي أن يكون نسيجها من إبداعاتنا وقوتنا ، ولكن كلمة من "شعرنا" فتحت الصياغة الشعرية نحو الانحراف الضدي .

إذا كان الرمز الأسطوري يخضع في توظيفه وضرورة استدعائه للشاعر ، فإنه يخرج - وبالضرورة - في كل موضع توظيفي عن سياقه ؛ ليصبح الرمز الأسطوري حمّال أوجه ، ومع ذلك ، فإن (علاء الغول) عهد لقصائده رموزاً تختلف في مستويات حضورها وإيحاءاتها وآليات توظيفها عن بعضها البعض ، على النحو الذي نجده في قصيدته "الضفة الأخرى" ، التي يقول فيها :

توارثنا

حدود القرية المدفون في أثوابها شيخ
ومالت شمسنا للغرب خوفاً من أعاصير
تبيد الزهرة البيضاء ففي أعياننا هدم
وإن قالوا بأننا واحد دوماً فلي رأي :
أخيلوس عقبه في كلمة أخرى :تقاسمنا⁸ .

هذه الدفقة الشعرية الحاضنة لأسطورة أخيلوس ، وفرت لها مناخاً فنياً متميزاً ، حيث
بدت الطبيعة الدرامية تشكل نفرة تتجاوز في جمالياتها ، حركة المفارقة البنائية لشاعرية النص ؛
لتدخل الأسطورة في منطق التجربة وتداعياتها .

فإذا ما نظرنا إلى صيغ التعبير المهيئة لتناص الأسطورة ، نجدتها تتفرق في ضمائرنا
على النحو التالي :نحن =توارثنا ، شمسنا ، أعياننا ، أنا .

هم =قالوا .

أنا =فلي .

وبين تحولات الحوار "الديالوج" في هذه الدفقة الشعرية ، تأخذ الشعرية قوة في
إنتاجها، حين تتدخل الأسطورة تدخلاً مباشراً ، لتغير مسار الدلالة ، وتوقف الديالوج السابق ؛
ولتؤسس دلالة بديلة ، تجمع بين كل أطراف الحوار السابق لها . وفي قراءة استرجاعية لإشارية
أسطورة أخيلوس ومرجعيتها التراثية ، حيث يقتل (أخيل (بسمه) بارييس (في حرب طروادة ، من
حيث لا يحتسب⁹ ، في حين أن) أخيلوس (في التناص الشعري الحالي ، لم يكن وحده في
الإصابة بالموت من حيث لا يحتسب ، إذ يشترك معه أطراف الحوار :

نحن ، وهم ، وأنا ؛ لتصبح فاعلية الأسطورة أكثر تدميرية ودرامية .

ويتنامى هذا الاستدعاء الأسطوري ؛ ليستوعب أكثر الإشارات الأسطورية انتشاراً في

تراثنا العربي :

وغرفة عمتي طوباً وفي تشربين معتمة
وقالوا أنها مسكونة بالجن وابن الغول
صغيراً كنت وقتنذ وأسمع كل يوم شيئاً

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

ويسألني صغارُ الحي عن أشكالهم ولذا
ألق ما أشاء لكي أظل حديثهم ، وكبرت
وماتت عمتي والناس والجيران والقصة
وبعنا البيت لكن لم أزل أُخفي حكايات
عن العنقاء تسكن في شقوق جدارها الغربي¹⁰ .

البنية الحكائية في هذه الدفقة الشعرية تمثل نموذجاً أثيراً في شعر (علاء الغول) ، إذ يوظفها بوصفها وسيلةً بنائيةً دراميةً ؛ للخلاص من واقعه القاسي .

وفي إطار الاستدعاء يستدعي المكان ، والزمان ، والإنسان ، فالاستدعاء المكاني يتمثل في :-
غرفة عمتي مسكونة بالجن وابن الغول .
الاستدعاء الزماني تشرين معنمة ، صغيراً كنت .
استدعاء الإنسان همنا في قالوا ، صغار الحي ، الناس ، الجيران .

ويبقى الاستدعاء الخرافي والأسطوري ، إذ يعلن عن حضوره بأكثر مفرداته حضوراً في تاريخنا الشعري ، الأرض المسكونة بالجن وابن الغول ، كمعادل موضوعي للممارسة القاسية التي ينفرد بها العدو الإسرائيلي ، ضد وطنه السليب ، إذ تستخدم هذه الخرافات تراثياً في مرجعياتها الأنثروبوجيا ، والشعرية للدلالة على عدم وجودها أصلاً في دائرة السلوك المشارك للإنسان في حياته ، أي : إن الجميع -على الرغم من وجوده - لا يتأثر الإنسان بعالمه ؛ لاختلاف العوالم في طبيعتها وفي قدرتها ، وبالتالي احتمالية أن تحتل بيتاً وتجعله موطناً لها أمر لا يمكن أن يقبل عقلياً .

وليكون النص أكثر إيغالاً في خرافيته ، يستدعي الشاعر ابن الغول -وهو حيوان خرافي -تباينت القصص الشعبية في رسم شكله ، يتوهمه الناس في الفلوات، وليخوفوا به صغارهم ، وواقع الأمر لا يوجد ، ولم يعرف الإنسان حيواناً بهذا الاسم يقول رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم " :- لا عدوة ولا طيرة ولا غول¹¹ . "

ثم يتوالى النسيج السردي المتكئ على المولد الخرافي في وصفه التثقيفي لأشكالهم (الجن وابن الغول) ، مختزلاً فترة الاحتلال الطويلة بقوله : {وكبرت ، ولتكبر معه قضيتته ، حتى تكاد أن تصل إلى طريق مسدود } بقوله :

وماتت عمتي والناس والجيران والقصة وبعنا البيت فإذا ما خضعت قضيته للبيع -بفعل اتفاقيات السلام - نهض الاستثناء الأسطوري ؛ ليفجر حضوراً دلاليًا قوياً ، وموقفاً جمالياً منحوتاً في جدار القضية :

..لكن لم أزل أخفي حكايات

عن العنقاء تسكن في شقوق جدارها الغربي

تأتي أسطورة العنقاء بتقلها التراثي ، ونصاعة تعبيرها الشعري ، واختزالاتها وتحولاتها الأسلوبية ؛ لتوقف المد السردي لنص ؛ ولتؤسس لمفارقة درامية وحاضنة لكشوف جمالية تمتد في قدرة الشعب الفلسطيني على النهوض من كبوته .

كما وظف أسطورة العنقاء في قصيدته ("طليلة : (بداية الشمس ونهاية المفترق " ، الدرامية ، التي لم تمتلك ذاكرته مفارقة السقوط الراجح الذي حل بطليلة ، كما شكل سقوطها دويًا هائلًا في تاريخنا الإسلامي ، حيث لم ينتصر لها المسلمون ، ولم يكن عدم انتصارهم لها عن ضعف أو عجز ، أو قلة في العتاد ، إنما سقطت لسقوط المروءة ، والقيم ، والإغاثة ، ولتعاون ومؤامرة بعض الحكام المسلمين في الأندلس ، ونصرتهم النصارى ، بقيادة الفونسو (ملك قشتالة الذي حاصر طليلة ما يقرب من تسعة أشهر ، دون أن يتقدم أحد لنجدها .

ترصد ذاكرة الشاعر هذه المأساة ، ويخشى أن تكون نموذجاً لقضيته :

بذاكرة ولون يشبه

الموج المعلق في جدائل امرأة تعدو بلا ظلٍ يرتبها ، أفتش في جوانب قصتي الشوهاء وعن نفسي ، عن الدنيا وحب لا يعاد كما أريد أنا فليتني أحجز الغيم المعنق في مآذننا ورائحة تصدق أنها مما تبقى من طليلة البتول ¹²

هذا الخط التراثي يشكل رصداً تاريخياً ، وموازنة بين الذاكرة والحاضر ، وأطراف الالتقاء والافتراق ، في احتدام وتلاحم فني ينم عن عمق المستوى الدرامي ، الذي يؤكد تمزق الذات الحائرة بين طليلة وفلسطين :

الموت يفقد زهوه فيها

ولا حتى بنافذة تطل على مداخنا

أمر بها غريباً لا

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

براني غير مفترق

ويعرف أن بي شيئاً

يؤرخ مولد العنقاء¹³ .

وحتى لا تتكرر فصول المأساة التي حدثت في طليطلة في وطنه فلسطين ، يواجه هذا الاحتمال التدميري ، بأخصب الأساطير قدرة على الانبعاث ، حيث يأتي استدعاؤها كدالة قادرة على التحدي ، وكدفع للصياغة نحو الأمل والتجاوز ، وتخفي الركاب التاريخي الانهزامي الذي أسسته مأساة طليطلة ، وتسير في طريقه قضية فلسطين .

ولعل قصيدة Gilgamesh : أسطورة جلجامش البابلية ، تمثل نموذجاً بليغاً لهذا النمط من التوظيف الأسطوري : Gilgamesh أنا لم أجد موتي فأذكرهم بخير والأمر ليس كما يجب البرنساء توزعوا في غاب بابل رغبة في عشبة اللا موت . لا ، لن يصيروا آلهة ، يتقاسمون المعجزات على بكارة شارع يجتاز خاصرة الأماكن واهتزاز المعطيات .
جلجامش اختار الخلود ودونه بيض الأنوق¹⁴ .

نحن إزاء قصيدة شعرية تصرخ احتجاجاً ، وتفيض حزناً ، وتقطر مرارة ، من كآبة الواقع المدمر الذي تعلنه الذات الشاعرة ، فعنوان القصيدة مرجعيته أسطورية ، أسطورة جلجامش التي تم استدعاؤها كعنوان ؛ لتمارس نكهة جمالية لا تخلو من فاعليتها النشطة في صور القصيدة وتراكيبها.

حينما يستخدم الشاعر ضمير المتكلم "أنا" كمفتتح للقصيدة ، فهو يقصد إلى أن يكون الخطاب واقعياً ومعروفاً لدى المتلقي ، حينها تتحرك الصياغة التعبيرية نحو الرؤية التكوينية للنسق البنائي للنص ، الذي يفضي في نهاية الأمر إلى حقيقة لا يمكن لأحد أن ينكرها ، أو يتجاوزها ، وهي الموت ، ولطالما بذل جلجامش جهده لرفض حتمية الموت ، فكان بحثه الدؤوب عن إكسبير الحياة وزهرة الخلود ، "فكانت رحلة جلجامش تعبيراً عن توق الإنسان إلى المعرفة وكشف المجهول ، ومحاولته معرفة سر الحياة والخلود ، والقضاء على الموت والفساد"¹⁵ ، ولكنه عجز عن تحقيق صيغ النفي ، ضمن مرجعية تراثية تكفل للخطاب الشعري إنتاج دلالة هي في حقيقة أمرها بداهة لا تقبل المراوغة الشعرية .

المحور الثاني : المرأة وتشكلاتها

تشكل المرأة في شعر (علاء الغول) (محوراً أساسياً ، له فضاءاته وأشكاله ، وسماته الانتقائية والافتراقية ، وفاعليته الأكثر تنشيطاً وانتشاراً في بنية خطابه الشعري ، إذ تفتح الحقل الدلالي لأوسع الاحتمالات والتأويلات ، تتداخل أبعاده ، وتتغير قوانينه ، وتتبدل سماته ، وفقاً لطبيعة الموقف ، وخصوصية البنية التعبيرية فيه .

نسج على منوالها - على صورة المرأة - الكثير من قصائده ، فهي ملهمته الأولى ، والأكثر احتواءً للوحاته الفنية ، بل تمارس - أحياناً - ضغوطاً دلالية مهيمنة على طبيعة الصياغة الشعرية ونسقها ، تجمع في ازدواجية ضدية تشظياً تقابلياً تتلاشى أقطابه بين حدود القصائد ؛ لتستوعب أكثر الدوال في تراثنا العربي حضوراً ، وفقاً لتحولاتها الاستعارية والمجازية حيناً ، والحقيقة الواقعية حيناً آخر ، تجمع بين ما هو إيجابي وبين ما هو سلبي ، وبين مستويات الحكم ، وحقائق الواقع .

يأخذ دورها الوظيفي أشكالاً متباينة وصوراً متنوعة ، بعضها ينزع نحو الخصوصية ، والبعض الآخر نحو العمومية ، فخطابه الشعري محمل بديل المرأة ، وهو حمال أوجه ، وحرركته دؤوبة ، إذ يتوالى حضورها بكل مراحلها العمرية ، وبكل عطاءاتها وتحولاتها .

1 الجدة والجذر الدلالي

أول ظهور للمرأة في شعر (علاء الغول) ، يواجهنا في قصيدته الأولى "فصول كلها تموز" ، إذ تظهر بصورة الجدة :

لمن يسأل

تركت عباةتي خلفي لأني راجع يوماً

ولكن ربما تأتي عناكب من قرى شتى

فتنسج في ثناياها خرافات لها قمر

فتقلق جدتي الخرفا فتعيب في صفائرها

بظل بيوت جيران وتؤنسها حصيرتها¹⁶ .

النص ثري ، قابل لتعدد القراءات ، واختلاف التأويلات ، معمور بمنولوج درامي

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

استغراقي ، إضافة إلى صور تسجيلية ، بدت الأبرز في هذه الدفقة الشعرية .
كما بدا التردد والقلق والتوجس أكثر حضوراً ، إذ يفترض أن هناك من سوف يسأل ،
فيجهز هذا المفترض إجابته ، وهذا الاهتمام يعني أن يطمئن "الأنا الكبرى" والذات الصغرى ،
بأنه سيعود . والدليل على ذلك إرثه الوطني "عباءتي" ، يقول هيدجر " :ولا ينبثق السؤال عن
ماهية شيء ما ، إلا عندما يصبح الشيء - الذي توضع ماهيته موضع التساؤل - غامضاً وملتبساً ،
إلا عندما تصبح العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل واهنة أو مزعزعة ¹⁷"
كما أن توجس وقلق الشاعر من العناكب ، شكّل هاجساً يبتز حالة الاطمئنان والتمجيد
لتراثنا وتاريخنا ، فبدت الصياغة تتحرك في منطقة الفعل الدرامي المستمر باستخدامها للأفعال
المضارعة يسأل ، تركت ، تأتي ، فتتسج ، فتقلق ، فتعبت ، تؤنسها ؛ وذلك ليطمئن
المتلقي، وهو المضمّر في السائل المفترض في مطلع القصيدة :

لمن يسأل =سائل مفترض =متلقي =مهتم أدوات الإجابة

المرهون =التراث =العباءة

العودة =التوكيد =لأني =الرجوع مرتبط بيوم ما .

المتلقي =لمن يسأل التوجس =الاستثناء =لكن ربما .

التحذير من =العناكب =تتسج =خرافات .

الحيرة =القلق =تعبت .

استخدام الشاعر المكثف لهذه المحمولات الدرامية تكشف عن رؤية فنية عميقة ،
"فالمتصفح للمحمولات الدلالية لتلك القصيدة يكتشف أن الشاعر - أحيانا - يقفز خارج حدود
الزمان والمكان ، وإن كان الزمن الماضي يشده إليه ؛ لأنه جزء من لحمته لا يستطيع الانسلاخ
منه من خلال مفردات رامزة وتراكيب فيها رحيق شعبي ¹⁸ . "

فإذا ما نظرنا لصورة المرأة في هذه الدفقة ، ألفيناها المختزل الفني الذي أودعه الشاعر
عبء واقعه ، كما تعتبر الحقل الدلالي المؤسس لرؤيته الفنية ، فهي امرأة فاعلة ، وبصفتها "
جدتي الخرفا . "وصفها بهذا الوصف رغبة منه في عدم التعاطي مع قلق الجدة ، وكأن مبررات
قلق الجدة وتوجسها ، لا أصل لها ، ولا يمكن أن تحدث ، فاضطر إلى رفع النبرة الانفعالية
وتفسير قلقها بأنها "خرفا" ، وحتى لا تخترق حالة الاطمئنان التي يعيش بها - أيضا - من درجة

هذه الصفة ، جعلها في محرق التركيز ، وذلك بتوالي الصور الدالة عليها ، "فتعبث في صفائرها" ، ويصور الوحدة والعزلة ، المقرونة بالجنون والاضطراب والخوف :
ما زالت

على أكتافها الأيام تجثو والمدى خوف¹⁹ .

عمل الشاعر - جاهداً - على بناء طقس شعري سلبي بالنسبة للمرأة "الجدة" ، ولكن ، وبعد انعطافات التجربة المريرة تعود ؛ لتمارس حضورها كمعادل فاعل إيجابي ؛ لأنها الأقدر على استكناه الواقع واستقرائه ، ولكن لكي ينول إلى هذه الدرجة من التغيير في الطقسية الرؤؤية الفنية ، عمل على توفير مناخ جديد يكاد أن يلغي طقسية السلب السابقة بقوله :

قرأت لكم

تربع كل ذي رأي على عرش فمن يبقى

لطاعتهم .لتبدأ رقصة الشيطان بعد العصر .

صحائفنا وأفلام لكي يرضى قرابين

ولا يكفي جذوع النخل قد تجزي ، ولا عيب

خرافة جدتي صدقت وكنت أظنها تهذي²⁰ .

بصورة انفعالية درامية وجمالية تدل على هيجان نفسي حاد ، وبأسلوب تجتمع فيه خاصية الكتابة الصحفية والخطابة البيانية ، "أقول لكم" ، ولتبدأ فعاليات التهيؤ للصورة الجديدة "الجدة" ، غير أن تغييرها وتفاعلها ، لا يتناقض وطبيعة الاستدعاء ، بل عمل على الإيغال في المفارقة ، كونها أكثر إيلاماً وأشد هتكاً للصورة الأولى :

الجدة

الصورة الثانية

الصورة الأولى

عاقلة وصادقة

خرفا

وبما أن الدال ينهض -جمالياً- بعمق المفارقة ، وبقدرته على التشكل في أشكال مختلفة، وانفتاحه على باب التأويل والاختلاف ، فقد جاءت بعض صورته مسكونة بمجازات فنية ذات دلالات أسلوبية عميقة ، كما يقول أرسطو "ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التخييل" المجاز

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

(وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد ، ويزداد إدراكاً كلما ازداد علماً ، وكلما كان الموضوع مغايراً لما كان يتوقعه ، وكأن النفس تقول :
هذا حق وأنا التي أخطأت . واللطيف والرشيح من الأمثال ما يوحى بمعنى أكثر ما يتضمنه اللفظ ²¹ .

2 الأرملة ومفارقة الموقف

ويسفر المقطع التالي من قصيدته "فصول كلها تموز" عن هذه الفلسفة الفنية في توظيف المجاز بالنسبة للمرأة ، وهي الأرملة هنا :
تجاعيدٌ

تزين وجهات النظر لأرملة تجر وراءها وليمة فضت

وذات عشية باتت تظن ببيتها تقباً

يبصبص هاتكاً ستر الرفوف وطرحة كانت

لعرس بعده اجتمعت عنكب من زقاق الحي ²² .

هذه الصفة المنقولة في أن التجاعيد هي التي تجر المرأة ، وتزين وجهها ، لهي المؤشر الأكثر تحريضاً على إنتاج الرؤية الدرامية ، والأكثر فاعلية في تثوير القلق على الأرملة ، التي سقط زوجها ، ولم تلق يداً حانية ترأف بها ، وتحميها من غلواء الحياة .

وتتواصل المجازات في هذه الدفقة الشعرية ، وتتوابع في اختراق مناطق اللاشعور ؛ لتمارس حضورها بمنأى عن وهج الواقع المزيف ، فإذا بالأرملة تقع في أتون المأساة ، سواء أكان ذلك على صعيد الأسماء أم الأفعال ، التي صاغت -معاً- بنية تخيلية متماسكة ، "فاللغة الإنسانية على درجة من التركيب في نظامها في تجلياتها تجعل من علم اللسانيات دائم التطور ²³"

ج-العجائز والعوانس وهوامش الخطاب

بيد أن توظيف الشاعر للمرأة كحقل دلالي ومسلك تعبيرى له حساسيته ومفارقاته ، لم يكن يتسم - أحياناً - بالكفاءة والفعالية المتعين توفيرها أسلوبياً لهذا الدال ، الذي يخضع في اختبار حساسيته لأقصى دروب التحليل :

لا تلتفت

كل المداخل غادرت أسوارها وبذا انتهى
همس الأزقة بيد أن الظل يسأم وحده
أطرافه التصقت بأثواب العجائز خلصة .
فالبرد يفزعه بقصة حارة وعوانس
يكسرن أصوات الطبول بسد نافذة الشتاء
وبلهفة

يخرجن من أحجار جدران الصباح رسائلاً
يقرأن بين سطورها :الشط يصحو متعباً
فيقفن عند حدوده يرقبن شباناً بهم
عشق المداخل يلهثون وراءها وعيونهم
سفر الشروق ورحلة للغيم ترجع في المساء²⁴.

يبدأ الشاعر قصيدته "كل المداخل غادرت" بنفي مفرغ من دلالاته ؛ ليؤسس نسقاً سردياً مقترناً بالإثبات و أدواته ، دون أن تمكنه رؤيته الفنية على الخروج من مأزق الوهم التعبيري المتواطئ مع المشهد الضبابي ، مما أدى إلى خلخلة وتشنت واختلاط على المتلقي للمذاق الجمالي، خاصة بالنسبة للمرأة بوصفها الحقل الدلالي الأقدر على تولي مهمة التنامي والتوالد والتداعي والتداخل " .فالعجائز والعوانس " بوصفهما دالتين مؤسستين لم تحققا قدرة فنية ورؤية كبيرة قادرة على أن تنهض بأحمال التوظيف الفني .وأحياناً تبدو الصياغة التعبيرية أقل عمقاً ، وأكثر حكاية :

إشاعات من الأفواه كم أودت بأشياء
وأرواح علمنا أنها تتلى قبيل النوم
عجوز في بيوت الحي يقوى سمعها لما
يحين النّم عن حاكورة في مأتم النسوة .
ولما تنتهي الساعات يعوي مأتم آخر²⁵.

هذه الدفقة الشعرية تكشف عن طبيعة اجتماعية تمارسها النسوة بكثرة ، وهي النميمة .

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

وقد حاول الشاعر إدراج طبائع الشعرية فيها ، بأسلوب حكاوي ، لا يخلو من نكهة شعبية ، دون أن يغفل الموسيقى الداخلية التي تكفل إيقاعاً فنياً ، له نسيجه الدلالي .
ويبدو أن البنية السردية الحكائية التي تتخذ من العجوز دالاً على ممارسة فعل الغيبة والنميمة والجلوس على قارعة الطريق ، قد تكرر وجودها في أكثر من قصيدة ، وإن اختلفت النصوص على كيفية تحميلها الأبعاد الدلالية لهذه الممارسة :
الموت في

حارتنا قصص بأفواه الكبار وكلمة

يلهو بها صبياننا حتى المساء وباكراً

ينسون عادتهم وظل البرتقال وكلما

أبصرت سرب عجائز تحت الجدار أمراً لا

أستوعب النظرات إلا بعد منتصف الطريق ²⁶ .

بهذا النهج التعبيري المباشر الذي تغفل فيه عناصر السرد والقص ، ألقى الشاعر على مسامعنا خطاباً واقعياً ، يقوم فيه بتصوير الأبنية التي تتم فيها عمليات تصفية العملاء ، إذ يقوم شباب الانتفاضة "صبيان" بتصفيتهم دون محاكمات ، أو تقدير للأعراف القبلية ، بل دون أن يكون للكبار كلمتهم في هذه الأمور ، فاقنصر دورهم على تداولها على شكل قصص . والعجائز جاءت لتكمل هامش الصورة ، ليس إلا ، ودون أن يكون لها أي دور في اختراق النسق الدلالي التعبيري لبنية الخطاب ، إذ لم يُتأذَن لها - فنياً - أن تفتح النص أمام إعادة الإنتاج وإثراء الدلالة .

د- الحبيبة وطلية الموقف

لا شك أن حضور الحبيبة في الخطاب الشعري عند (علاء الغول)، بجميع أشكالها وصفاتها ومحملاتها الدلالية ، وحركتها الصياغية وتعاملاتها التركيبية ، من أكثر الحقول الدلالية وفرة ، إذ تدخل -كعنصر فعال -في معظم قصائده ، فهي اللحم والهاجس ، اللذة و الألم ، الذكرى والأمل ، الرجاء واليأس ، الوحدة والأنس :

أنا وحدي

بمعبدها أبعثر خلسة أوراقي الصفرا

لتحرق في متاهة صمتها . والنار قد تكوي .
هي الروح التي أصدؤها ابتعدت بمن دقوا
على أوتارها . والمعبد النائي تأريخ
تقيم بناءه . والتلج آخر دعوة للحب ²⁷ .

تتطوي هذه الدفقة على شعور كبير بالوحدة وعذاباتها ، ويتم استثمار هذه الوحدة بطريقة
تعبيرية لافتة ، فعلى الرغم من وحدته في معبدها ، إلا أنه يكف عن ممارسة النظر في رسائلها
خلسة ، وقد مضى عليها حين من الزمن ، حتى أصبحت صفراء اللون . بيد أن هذه الرسائل قد
أحرقتها متاهة الصمت ، وهذا يعني بدوره أن علاقته بحبيبتة لم تشهد حالة من الاستقرار الكبير ،
كما تسفر-عن ذلك -هذه الدفقة الشعرية ، وغيرها .

كما أن إشباع القيمة الدلالية وتكثيفها في أفراد "أنا وحدي" في سطر شعري يحقق
اختراقاً قوياً للذات الشاعرة ، ولم يكتف بذلك ، إذ عمل على إرفاد الوحدة بمفردات وقرائن تماثلها
وتشاركها في عملية الإيغال السياقي ؛ للوصول إلى الذروة الدرامية .

ونستطيع أن نتتبع هذا السياق ، في ضرورة البعد عن النار خشية الكي ، وهذا يعني
العزوف والبعد والهجران والوحدة عن مواطن الحبيبة ، كذلك التفاعلات الداخلية ، والتي تمثلت
بأصداء الروح التي ابتعدت عن الحبة . وإذ كان الشاعر قد عمل على إنشاء هذا النسيج المتكامل
للدلالة على الوحدة والهجران ، فإنه قد ختمه بأكثر الدوال إنتاجاً للوحدة وهو التلج ، أكدده في
توظيف آخر في موطن مختلف :

ما عاد لي

مما مضى إلا أحاديثاً تعيد سخرية التلوج وصوت من

سكنوا بأبواق الرحيل وخلفوا صوراً لهم

تأتى إذا ما اشتد شوقي واحتميت بوحدتي

وتعود أحلامي تواسي ما يسيل من الدموع .

دعني ولا

تقرب مشارف بيتي المعزول فوق جزيرة

أقتات من سأم الموانئ إذ تعلل نفسها

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

بمراكب ضلت ويسحبها العباب فكيف لا
أعتاد تقبيل الظنون كما سأفعل بعدما
تقف الحواجز عادة تتباعد أمتعة الرواح²⁸ .

يبدو أن دال (الوحدة) (أصبح الأنيس الذي يمارس حضوراً له غوايته الخاصة في شعر) (علاء الغول)، وإن تشكلت الصيغ التعبيرية التي تحمل هذا المعنى بأشكال مختلفة، إلا أنها تجمع كمركبات وكمفردات على أنها - جميعاً - تتبع منطقة الحقل الدلالي الأشمل والأكثف وهي منطقة الحبيبة. وينكشف لنا ذلك - جلياً - من خلال الحركة الدلالية للأفعال التي وردت في المقطعين السابقين .

وتتتابع هذه الغواية في التفاعلات الداخلية للذات الشاعرة، من خلال استخدام أسلوب التمني .

لو أنها

مثلتي تلف ببرد كاهنة تجمد عظمها
بثلوج صومعة تفيق على حديث خرافة
والعمر يعدو ساحباً دخن الحياة وراءه
ما كان يجدر أن تشك بمن به ريحانة
تسقى بما تتلو العنادل في أيار وغيره²⁹ .

تقوم الصيغ التصويرية التي تخللت النسيج السردية في هذا المقطع بتفعيل العنصر الدرامي، إذ افتتح بفعالية درامية استغرافية، تتمثل في "لو"، ثم تبعها بمجازات فنية كثفت من الرؤية، وكشفت عن انكسار الذات ونشنتها بين الفراق والعمر الذي يمضي، وعهد الحب الذي يرتوي بالذكريات الجميلة .

وعن طريق الذاكرة ينكشف وصف الحبيبة، بعد إنكار طويل لوصفها :

لاحت سعاد توقفا .والكل يبدأ من هناك

فعيونها

عمق الكهوف وعمة الجرف السحيق وغربة

في زرقة المجهول تبعد كلما يجري بها

قلع عتيق يختفي عن لفته النوء الذي

يعيا بوحدته ، فيعتمر الرياح تسوقه

فتطير بي . وجفونها المأوى وزنيقة العشاء³⁰ .

تحضر سعاد "الحبيبة" في هذا النص ، حضوراً صريحاً ، دون تكثير أو إيهام ، كما كان شأنها في السابق ، إذ لم تشارك صراحة في الظهور على سطح الكتابة الشعرية ، وإن كتبت من أجلها ، باعتبارها الغائب الحاضر ، ولعل دلالات حضورها تنبثق عن توترات داخلية كانت مسبقة باحتفالية هي في ذاتها فعل إجرائي للحب وشجونه .

نسيج من

حديث الأمس والذكرى ودمع اليوم والصورة

خيوط نصفها من ليل أيلول ونصف من

شحوب الطيف لفت في ثناياه على سهو

سعاد بينما حبي لها باق كنجم القطب .

خطانا تنتهي بالصمت عند الشارع الخلفي .

لقد باننت

وأضحت غرفتي ملهى لأشباح أرى فيها

شروذ الماضي المجنون فالميناء ما زالت

كأني صخرة منها (تشق الرياح فوق البرق) .

سعاد يزحف الصاري جنوباً نحوها كيلا

تظن الأمر ينسى مثلما تنسى حكايات³¹ .

هذه صورة شعرية تقوم على التركيب التصويري ، وخاصة التركيب المجازي الذي قد يفقد المتلقي - أحياناً - التوظيف الدلالي لبعضها ، ويشعر بدرجة كبيرة من الغرابة والغموض لا مبرر له سوى "إن التشكيل الشعري ذو طبيعة لسانية تطرح على الشاعر أسئلة نوعية حول ترتيب مشاهده وفق نسقية الفوضى الحميمة في لغة الشعر .³² " وينكشف ذلك بوضوح في قوله : "فالميناء ما زالت (كأني صخرة منها) تشق الرياح فوق البرق ."

ولئن كانت الحبيبة تمارس حضورها في هذه الصور الشعرية ، فإن الشاعر يخضعها

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

دراميا لنظام المونولوج ؛ لينفذه من حمأة الفراق المحموم الذي أخذ عليه نفسه مستخدماً كافة الصور الاسترجاعية ذات العلاقة بالحببية :

تذكر حديث حركة صوت صورة تذكر ألم الفراق البقاء على الحب الحبية وتكرار اسم (سعاد (على هذه الصيغة ، يكشف من لازمة لها ثقلها الدلالي والتراثي ، إذ أن مخزناً تراثياً لم يفارق النص ، فالشاعر عمل على التناص مع (كعب بن زهير (في قصيدته الأشهر "البردة . "التي قالها في مدح النبي صلى الله عليه وسلم :-

بانث سعاد فقلبي اليوم مبتول متيم إثرها لم يفد مكبول
وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلا أغن غضيض الطرف مكحول

هذا التناص الذي يبني حدثاً متخيلاً ، يعتمد على الصورة الاستعارية والبلاغة التصويرية ، والتي تجعل من المسكون المجازي رصيدها الأقوى في بناء المنظومة الدلالية جاء ؛ ليكشف عن مجالات شعورية ، تتداخل وتتفاعل ، بطريقة إثرائية ؛ ولتشن الخطاب الشعري بخواص الحدائث الفنية دون اعتبار لجماليات التشكل الدلالي -النتاج عن التناسق التعبيري ، والذي يضمن نمو السياق على نحو تعاقبي وتآلفي . ولكن "قارئ الشعر لا يجب أن يبحث عن أسباب التعاقب المنطقي للأبيات ، بل يجب أن ينظر إلى القصيدة على أنها مجموعة من الصور المتداعية التي تكمل كل منها الأخرى .

إن كل بيت في القصيدة يجب اعتباره صورة مطبوعة ، والصورة المختلفة تظهر -جميعها- في وقت واحد ، ويساعد ترتيب أبيات القصيدة على إبراز صورة مركبة شبيهة بما يحدث في اللوحة الزيتية ، بالإضافة إلى أن القافية والوزن يضيفان إلى القصيدة عناصر الصورة المسموعة ، فنكون للقصيدة آثارها المرئية والموسيقية المسموعة في آن واحد³³ . "

فالتشكيل الفني لصورة الحبية - إن - في المقطعين السابقين أشبه بانشطارات تصويرية، تتفرق في مستواها الدلالي ؛ فتتفتت - في تفرقها - عمقا دراميا يفقد قدرة الشاعر على التلازم في البناء العضوي للنص ، لذا نشهد موجات تصويرية دافقة يحتضنها النص ، تتسم بالحركة الدؤوب : الذكرى حب سعاد الخطى بانث غرقتي الحاضر الريح البرق البحر .

كما تكشف هذه الانشطارات التصويرية عن عدم ثقة الذات بالآنا :

أخيراً من

أنا؟ فالشرق أخلى نفسه مني ولا جدوى

من التسأل إذا أخفيت ما أهوى لمن راحوا

وراحت معهم الأيام لكن من أنا أيضاً؟

خريف فرق الألوان يخفي العيد والزينة

هدوء يخنق الطرقات أنى سرت والذكرى³⁴.

نلمس في هذه الدفقة الشعرية تداعي الأنا، ودخولها منطقة الاستسلام والانهمزام، والركون إلى دوال ذات إجراء كسفي للخطاب الشعري القلق من درجة الوصول إلى الحب، كما نراه يكتف من صناعة المجازات ورموزها، والإيغال في التفكير الشعري، ليصل إلى أقصى مناطق الحدائة الشعرية، بتعدد السياقات والإشارات والمفارات:

...الحب يوجد حين يرهقنا القلق

وتنازعت في كل عام أول الأيام من

تأتي تذكرني بأخر كلمة قالت سعاد³⁵.

بهذه الرؤية ذات الطابع الخاص، يشرع الشاعر في الوصول إلى أكثر الأماكن اطمئنانا

لنا - الحب - ليقض مضاجعها، ويجعل وجودها نتاج احتراق الأنا من درجة القلق.

وهذا يجعلنا نحكم على بعض قصائده بأنها تمثل انخطافاً شعورياً، يتجاوز في عناصره التصويرية للموروثات البلاغية والتشكيلية، ويجعل من وقوف التجربة الجمالية وراء النص، وقوفاً حسياً صورياً؛ لتحتمل في طياتها أنساق الخطاب الشعري: اللغوي، الثقافي، النفسي، الجمالي، والشكلي.

ولعل أهم مفرق فني يكمن في حضور الحبيبية في الصورة وتشكيلها الخيالي، وفاعليتها

في التعبير عن الفكرة. يقول د. اليافي "لعل خير بداية ننطلق منها للحديث عن تقنيات الصورة

المفردة، أن نتذكر أمرين يخصان القصيدة المعاصرة، أولهما: أنها ألغت ثنائية التعبير

المعروفة: فكرة +صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة،

وثانيهما: أنها رأت في الصورة أداة الخلق أو التعبير عن التجربة الشعورية بأبعادها كلها

ومضامينها وخصائصها. أي: جعلت من الصورة المكون الرئيس لها³⁶.

بهذا المعنى أخذت الصورة الشعرية عند (علاء الغول) تخترق وتتجاوز الداء التعبيري،

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

مما يتيح للمتلقي تأويلاً للدلالات المفترزة من الصورة . حينئذ يستعصي التحليل التقليدي للنص :

وجفونها

كشواطئٍ مرت بها ريح مهاجرة على
أثوابها قبل الثلوج وغربة من دفئها
أهملت كل رسائلها الأولى ومن عاشوا بها
من أجل أن أبقى بجانبها وأبني عرشها
بالليل والشفق المهياً للحديث عن الذي
نحيا له :

الحب والدنيا ووكر النورس المسجون في
تشرين واليسمين ينتزعه الخريف لأنه
أفشى حكايات السنونو وهو مرتحل إلى
صيف توارى في مواعيد البنفسج لاهتاً
خلف الفصول لأنه ما عاد ينفعنا بشيء .
برموشها

تتعثر النظرات أدركها على عجل فلي
في سهوها أنشودة القمر المشرد لبيته
يأتي فنعطيه الرسائل ربما تخفيه عن
عن الصباح لموسم يأتي إلى أبو ابنا
في كل عام حاملاً لون السماء مع الأرق .

أو قوله :

أصحو على

نفسي تعانق طيفها الآتي ليدفأني ومن
لي غيره ، فحدود غرفتي الهزيلة لم تعد
تقوى على آذار أما العنكبوت فعادة
يصحو معي وخبوطه كالمس تخفي رغبة

لغد وحب لا أراه سوى بملكة السحر³⁷.

تتعدد أشكال التعبير بالصورة وتتنوع تركيباتها ، "فمنها ما يكون منظوماً في خيط فكري يمتد بين أطراف القصيدة ، وهذا الخيط يتمحور حول بؤرة المضمون ، ومنها ما يكون خيطاً ذا مرونة يمتد في وقد العاطفة ويواكبها على حسب الموقف الوجداني المستكشف من خلال مسافقتها ، ومنها ما يتكى على الدفق النفسي فيما يشبه إيقاعاً دائرياً يتزامن مع البث اللغوي في مسار القصيدة³⁸ ."

هذا النمط من تقنيات الخطاب الشعري الحدائي عند (علاء الغول (يميل إلى الإيغال في التصوير ، على نحو يحمل في طياته متاهة التوظيف ، وانزلاقات الصياغة في التعبير ؛ لتغدو استعراضات لغوية حيناً ، وتلوينات ثقافية حيناً آخر ، ومواقف فانتازية ، لا تجسد إحساساً أو موقفاً جمالياً مكثفاً يفترض تشوقاً لغسق تجربة ، لها أسرارها ومرجعياتها ، ومساحتها وجغرافيتها .

ولكن المبرأ والمرفاً الوحيد للشاعر في هذا الأمر ، ما قاله الناقد د. صلاح فضل بالنسبة للعبارة الشعرية ، لها "حليها وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة ، لوضاقت فعلاً لمات الشعر بتقلص مقتنياته وتقنياته . لغة الشعر - إذن - كثيراً ما تمزق وتسخر وتتجاوز ضيق العبارة التواصلية عندما تعيش فضاءها الحر بما لا تستنفذه جميع الكشوف الجمالية ، فهو فضاء يمتد في المستقبل وطاقة المجهول فيه³⁹ ."

لهذا ؛ تبقى الكتابة الشعرية أنأى من أي حكم بصواب أو بعدمه ، لذا فإن أي محاولة لاستكناه أدبياتها ، وتحديد تأويلاتها ، وكشف صيروتها ، تبقى مرهونة بثقافة المتلقي ودرجة وعيه ، وبقدرته على اختراق أنظمة الغموض الفني ، الذي يسمح للمتلقي بالنهوض من سباته ، بل إن التأويل والاختلاف عند المتلقين هو ضرب من الإبداع .

الخاتمة

لكل أديب أدواته التعبيرية والفنية الخاصة به ، ومنظومته الفكرية التي ينسج على نولها خطابه الفني وأساليبه وتقنياته الأسلوبية التي يرى فيها الأسلوب الأقدر على النهوض بتجربته الفنية على النحو الأمثل .

و عليه ، فقد قدمت هذه المقاربة النقدية من خلال النظر في أهم الأدوات التي وظفها

الأسطورة والمرأة في ديوان "فصول كلها تموز"...

الشاعر الفلسطيني (علاء الغول)؛ لدراسة حقلين دلاليين، وهما الوسع انتشاراً، والأكثر إيثاراً في خطابه الشعري، أولهما، الأسطورة: فالشاعر حين يتجه لتوظيف الأسطورة واستدعائها يدرك -تماماً- الأهداف والغايات الفنية الوظيفية والدلالية التي يسعى إلى تحقيقها في بنية خطابه الشعري. وأحسب أن شاعراً مثل (علاء الغول) (هيأت له الظروف الثقافية والعلمية أسباب المتأقفة على الأدب الغربي منذ عهد مبكر من حياته، إذ قرأ الأدب الإنجليزي وعمل في تدريسه بالجامعة، فكان على اتصال مباشر بأساطير الحدائث الغربية، على أن ذلك لم يمنعه - البتة - من التواصل مع سلفه من الحدائثيين والمتقدمين والمتأخرين من أبناء جلدته الذي كان لهم الفضل في تأسيس فنية خطابه الشعري .

وجد (علاء -) كغيره من الحدائثيين - في الأسطورة معادلاً موضوعياً ناهضاً للتعبير عن إحساساته الداخلية المتوترة، ومرارة أجزائه وهمومه، وقلقه، وتوجسه - الدائم - من المجهول، والتياغه من واقع قاس ومرير كان لهذا المعادل الموضوعي المتمثل في الأسطورة مساحته الفنية الكبيرة في شعر (علاء الغول) ، إذ لم يخف فتنته في توظيفها، وتعلقه بدوالها، وممارسته لطقوسها، فبدا خطابه - مأخوذاً - بشرعية تأسيسها لفنيته، و الراتقة لنسقه السردي؛ فغدت مكوناً رئيساً لبعض قصائده، ويتجلى هذا الحضور ابتداء من اسم الديوان "فصول كلها تموز" وهو عنوان القصيدة الأولى فيه .

لجأ (علاء الغول) (إلى عالم الأساطير والخرافات؛ للاحتماء من واقع قاس ومرير؛ وليخلق وهجاً حدائثياً ثقافياً تفاعلياً مع المتلقي، فأدخله في خطين متوازيين، الخط الأول: يتمثل في: التجربة الواقعية ومفرزاتها وتدايعياتها، والتي تحمل كل صورة في جنباتها قسطاً مترعاً من الفعل الدرامي، الذي لم يبخل برفد الشاعر الفلسطيني وتزويده بالهم السياسي، والعجز العربي، وقصر ذات اليد، وحالة الشقاق الفراق. أما الخط الثاني: فيتمثل في تقنيات الحدائث الشعرية، وأدوات توظيفها للأسطورة ودوالها، إذ تظهر في نص (الغول) (وهي تجوب أركانه، بمستوياتها المختلفة: التراكمية، والإشارية، والاستعارية، والمحورية .

مثلت "تموز" و "عبر" و "أخيلوس" و "العنقاء" و "جلجامش" نماذج فنية للحقل الدلالي الأسطوري، إذ ظهرت مساحتها الفنية، وفاعلية طاقتها التعبيرية بوضوح في الخطاب الشهري لدى (علاء الغول) ، ولكن استدعاء الشاعر لها لم يكن من قبيل الركن الثقافي أو

الاستحضار التراثي ، إذ مارست حضورها طقوساً تدميرية ، تأخذ - أحياناً - طابعاً مأساوياً ، وفق طبيعة فنية تخالف الهيكل الموروث للأساطير والخرافات .

ثانيهما المرأة : إن الفيض العاطفي والفكري والوطني والنفسي لدى الشاعر جعل من المرأة كحقل دلالي حمال أوجه ، فيه المألوف المستأنس وغير المألوف المستغرب ؛ لتنصهر -جميعاً- في بوتقة فنية واحدة ؛ ولتكون محوراً أساسياً ، له فضاءاته وأشكاله ، وخصوصيته ، وسماته ، وفاعليته ، وهواجسه ، وتأويلاته ، وتداخلاته ، فهي ملهمته الأولى ، والأكثر تلويحاً للوحاته الفنية ، إذ مارست حضوراً متبايناً ، مرده لصورها المتعددة وحركتها الدؤوب ، ولكل صورة منها فاعليتها المتجددة وعلاقتها المتداخلة ومعطياتها الإيحائية وشكلها التصويرية .

فهي الجدة حين يتفرس الشاعر الواقع بعمقه التاريخي ؛ ليؤسس جذراً موضوعياً تسجيلياً لقضيته ، وهي الأرملة حين يريد أن يرسخ مفارقة للموقف الدرامي الذي تعيشه قضيته ، إذ تتبثق الصور الراحبة والبكائية المستوحاة من واقع انكساري شديد القهر والتراجع . هي العجوز والعانس حين يريد أن يؤسس لعلاقات دلالية بين المرأة العجوز والعانس والفراغ والاستسلام لواقع شديد التهرؤ والسوداوية .

هي الحبيبة حين يكون نداء العاطفة صارخاً ، وأحسب أن هذا النداء -على ثرائه واكتنازه- يتجاوز بساطة الحضور على سطح النص . مع ذلك فقد كانت الحبيبة بالنسبة (لعلاء الغول) (الحلم والهاجس ، اللذة والألم ، الذكرى والأمل ، الرجاء واليأس ، الوحدة والأنس .

هي بجميع صورها وتراكيبها تشكل نسيجاً بنائياً مشحوناً بطاقة فاعلة من شتى التعبيرات الشعرية ذات الدلالة التي تتجاوز التماثل المعجمي ؛ لتسكن النص ، فتخلق موقفاً كلياً يساهم في إبراز الوحدة العضوية للقصيدة .

الهوامش

(5) بين البلاغة والأسلوبية :د. محمد عبد المطلب ، مكتبة الحرية الحديثة ، القاهرة ، ط 1 ، 1984 /70 .

(6) دراسات في النقد :إلياس خوري ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1980 / 64 .

(7) مقدمة ديوان يهناي لعلاء الغول :د. نبيل أبو علي ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، غزة ،

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

- ط 1، 1997م، 8 /
- (8) ديوان "فصول كلها تموز : "علاء الغول ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، غزة ، ط 1 ، 1995م ، 33 /
- (9) سمات الحدائثة في الشعر العربي المعاصر : د. حسن فتح الباب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997م . 64 /
- (10) ديوان "فصول كلها تموز . 8 : "
- (11) السابق . 13 :
- (12) السابق . 24 :
- (13) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر : د. أحمد شعت ، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع ، فلسطين ، ط 1 ، 2002م . 202 /
- (14) ديوان "فصول كلها تموز . 50 : "
- (15) صحيح مسلم : الحديث رقم . 4119 /
- (16) ديوان "فصول كلها تموز . 58 : "
- (17) السابق . 60 :
- (18) السابق . 56 :
- (19) مغامرة العقل الأولى : فراس السواح ، العربي للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 10 ، 1993 / 330 334 .
- (20) ديوان "فصول كلها تموز . 17 : "
- (21) ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقيا؟ هيلدرن وماهية الشعر : مارتن هيدجر ، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي ، سلسلة النصوص الفلسفية " 2 " ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1974 / 57
- (22) شاعرية علاء الغول بين البنية اللغوية والمعنى الدلالي : د. عدنان قاسم و د. نبيل أبو علي .
- (23) ديوان "فصول كلها تموز . 1 : "
- (24) السابق . 4 :
- (25) الخطابة : أرسطو طاليس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ودار القلم ،

بيروت ، . 190 / 1979

- (26) ديوان "فصول كلها تموز . 3 : "
- (27) النص والخطاب والإجراء : روبرت دينية بو جراند ، ترجمة د. تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1، 1998م . 8 /
- (28) ديوان "فصول كلها تموز . 11 : "
- (29) السابق . 23 :
- (30) السابق . 40 :
- (31) السابق . 10 :
- (32) السابق . 16 :
- (33) السابق . 17 :
- (34) السابق . 18 :
- (35) السابق . 26 :
- (36) الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي : رشيد يحيى أوي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، . 7 / 1998
- (37) القول الشعري منظورات عاصرة : د. رجاء عبيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، . 86 / 1995
- (38) ديوان "فصول كلها تموز . 11 : "
- (39) السابق . 30 :
- (40) الصورة في القصيدة العربية المعاصرة : نعيم إلبافي ، مجلة "الموقف الأدبي . العدد / 255 :
- 256، دمشق ، . 30 / 1992
- (41) ديوان "فصول كلها تموز . 42 - 43 : "
- (42) القول الشعري منظورات معاصرة : رجاء عبيد . 118 /
- (43) أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، . 164 / 1995

المصادر والمراجع

5. بين البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب ، مكتبة الحرية الحديثة ، القاهرة ، ط 1، . 1984

الأسطورة والمرأة في ديوان 'فصول كلها تموز'...

6. دراسات في النقد :إلياس خوري ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 3 ، 1980 .
7. ديوان "بهنباي :علاء الغول ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، غزة ، ط 1 ، 1997م .
8. ديوان "فصول كلها تموز : "علاء الغول ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، غزة ، ط 1 ، 1995م .
9. سمات الحدائث في الشعر العربي المعاصر :د .حسن فتح الباب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997م .
10. الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر :د .أحمد شعت ، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع ، فلسطين ، ط 1 ، 2002م .
11. صحيح مسلم .
12. مغامرة العقل الولي :فراس السواح ، العربي للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 10 ، 1993 .
13. ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقيا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر :مارتن هيدجر ، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي ، سلسلة النصوص الفلسفية " 2 " ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1974 .
14. شاعرية علاء الغول بين البنية اللغوية والمعطى الدلالي :د .عدنان قاسم و د .نبيل أبو علي .عن طريق شبكات المعلومات الانترنت ، www.tit.net .
15. الخطابة :أرسطو طاليس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ودار القلم ، بيروت ، 1979 .
16. النص والخطاب والإجراء :روبرت دينية بو جراند ، ترجمة د .تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1 ، 1998م .
17. الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي :رشيد يحيىوي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1998 .
18. الصورة في القصيدة العربية المعاصرة :نعيم إليافي ، مجلة "الموقف الأدبي" . العدد / 255 : 256 ، دمشق ، 1992 .
19. القول الشعري منظورات معاصرة :د .رجاء عبيد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1995م .
20. أساليب الشعرية المعاصرة :د .صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1995 .