بنية المفارقة في شعر فؤاد طمان

إعداد

د. محمود سعد قنديل

DOI : 10.12816/0055871

مجلة الدراسات التربوية والانسانية . كلية التربية . جامعة دمنهور

المجلد العاشر – العدد الرابع – الجزء الثالث – لسنة ٢٠١٨

بنية المفارقة في شعر فؤاد طمان

د. محمود سعد قنديل

DOI : 10.12816/0055871

الملخص

يدور البحث حول ظاهرة المفارقة بوصفها ظاهرة إبداعية ومصطلحا نقديا، وانعكاساتها في شعر الشاعر السكندري المعاصر فؤاد طمان وهو واحد من شعراء التفعيلة المبرزين وصاحب رؤية شعرية أصيلة بين معاصريه. وقد بدأ البحث بالإشارة إلى ظاهرة المفارقة وشيوعها في الشعر العربي المعاصر باعتبارها إحدى آليات إنتاج الشعرية المعاصرة مرتبطة في ذلك بتيار الشعر الجديد وما اكتنفه من آليات الحداثة الشعرية الأخرى كالرمز والأسطورة والبناء الدرامي والتناص، كما عرج البحث على محاولة تعرف مفهوم المفارقة في المصطلح النقدي وتطورها من مفهومها الشائع باعتبارها كلام يقصد به خلاف معناه أو نقيضه، إلى مفاهيم أرحب لتتخذ شكلين أساسيين هما المفارقة اللغوية والمفارقة القائمة على الموقف.

ثم تعرض البحث لأصالة ظاهرة المفارقة في شعر فؤاد طمان على امتداد رحلته الشعرية عبر دواوينه المختلفة، وبخاصة النوع الثاني منها لتصبح جزءا من رؤيته الشعرية وأداة من أدوات البناء النصي في شعره، وقد وقفت من خلال البحث عن تجليات تلك الظاهرة في شعر فؤاد طمان على ثلاث ظواهر فنية تمثل كل منها ثنائية ضدية جدلية بين طرفين متقابلين، كما تمثل كل منها مرحلة من مراحل رحلته الشعرية الممتدة والمتطورة.

أولى تلك الظواهر تتمثل في جدلية (الواقع/ المثال) والتي ترتبط فكريا وفنيا لدى الشاعر بالمدينة التي ترمز إلى الوطن أو الواقع المعيش، كما تشير بالمقابل إلى

المدينة الحلم أو اليوتوبيا، ومن خلالها يكرس الشاعر من خلال وعي الأنا الجمعي قدراته الإبداعية لمواجهة قضايا الواقع والدعوة إلى إصلاحها.

وتتمثل الظاهرة الثانية في جدلية (الماضي/ الحاضر) وهي جدلية قائمة على تأثير الزمن على المكان، ومن ثم فهي ترتبط بالجدلية السابقة عليها من خلال بيان مدى التأثير السيئ لمرور الزمن وتأثيره السلبي على صورة المدينة الواقع باتجاه التراجع الحضاري ، ولتقيم ثنائية ضدية بين ازدهار الماضي وروعته وبؤس الحاضر وتفسخه سواء أكان الماضي القريب الخاص بالشاعر ذاته أم الماضي البعيد في إشارة رمزية إلى ماضي الأمة الازاهر إزاء حاضرها الأليم.

أما ثالثة تلك الظواهر فتتمثل في جدلية (عالم الشاعر/ البحر في مواجهة عالم المدينة/ البشر) وهي جدلية تشير إلى استحكام تلك الرؤية العبثية أو الشعور بالاغتراب والخواء لدى الشاعر خلال تلك المرحلة الإبداعية فيثور على كل عالم المدينة ويمتزج بعالم البحر باعتباره العالم البديل المقابل لكل عوالم البشر كما يتماهى مع عالم الأساطير مرتديا قناع أورفيوس ملتحما بأبوللو.

ثم تعرضت من خلال البحث لتتبع ملامح تلك الظاهرة وتأثيرها على بنية النص من خلال عنصر من أهم عناصر البناء النصي وهو الصورة الشعرية، تلك التي تحولت من خلال اقترانها بتلك الظاهرة إلى بنى متوازية أو عناقيد من الصور المتقابلة، لتسهم بقوة في تشكيل بنية النسيج النصي في نصوص تلك المرحلة.

ثم ختمت بخلاصة البحث، ثم بقائمة بأهم المصادر والمراجع ودواوين الشعر

The Structure of the Paradox in Fouad Tamman's Poetry

Dr. Mahmoud Saad Salem Kandil

Research Summary:

The research revolves around the phenomenon of paradox as an innovative phenomenon and a critical term, and its repercussions in the poetry of the contemporary Alexandrian poet Fouad Tamman, who is one of the distinguished and activist poets with an authentic poetic vision among his contemporaries. The research began by referring to the phenomenon of paradox and its prevalence in contemporary Arab poetry as one of the mechanisms of contemporary poetic production related to this new poetry stream and its other poetic modernity mechanisms such as symbol, legend, dramatic construction and intertextualityThe research also departed from an attempt to know the concept of paradox in the critical term and its evolution from its common concept as words intended to contradict its meaning or its opposite, to broader concepts that take two basic forms, the linguistic paradox and the position-based paradox.

Then the research was exposed to the originality of the phenomenon of irony in Fouad Tamman's poetry along his poetic journey through his various collections, especially the second type of it to become part of his poetic vision and a tool of textual construction in his poetry. Artistic phenomena, each representing a polemic against antagonism between two opposing parties, and each of them represents a stage of its extended and evolving poetic journey.,The first of these phenomena is the dialectical (reality / example) that is linked intellectually and technically to the poet with the city that symbolizes the homeland or the living reality, as indicated in return to the dream city or utopia, and through it the poet dedicates through the collective ego awareness of his creative abilities to confront the issues of reality and The second phenomenon is the dialectic (the past / present), which is a dialectic based on the effect of time on the place, and therefore it is related to the preceding dialectic over it by showing the extent of the negative impact of the passage of time and its negative impact on the image of the city in the direction of civilization regression, and for a bilateral antagonism between past prosperity It was horrified by the misery and misery of the present, whether we ate the recent past of the poet himself or the distant past in a symbolic reference to the nation's prosperous past vis-à-vis its painful present.advocacy To be fixed.

As for the third of these phenomena, they are represented in the dialectic (the poet's world / the sea versus the city's / human's world), which is a

dialectic that indicates the persistence of that absurd vision or the feeling of alienation and emptiness of the poet during that creative phase, which finds all the city's world and mixes with the world of the sea as the alternative world corresponding to each The worlds of humans are identical to the world of myths, wearing the mask of Orpheus adhering to Apollo.

Then I was exposed, through research, to trace the features of this phenomenon and its effect on the structure of the text through one of the most important elements of the textual structure, which is the poetic image, that which, through its association with that phenomenon, turned into parallel structures or clusters of opposite images, to contribute strongly to the formation of the structure of textual text in Transcripts of that stage. Then it was concluded with a summary of the research, then a list of the most important sources, references and poetry collections

DOI : 10.12816/0055871

مقدمة

رغم أن المفارقة – كظاهرة منطقية وإبداعية – ليست جديدة وأن لها أصداء متنوعة في الإبداع الشعري العربي على مر العصور، إلا إنها تمثل – بشكل خاص – ظاهرة بارزة في الإنتاج الشعري المعاصر، ذلك الذي يمثل تحولا جوهريا في مسار الشعر العربي باتجاه حداثة التعبير والتصوير لينأى عن المباشرة والتقريرية، فضلا عن حداثة الرؤية الشعرية لتنأى – بالتالي – عن المعاني الجاهزة واليقينية لصالح تعددية المعنى ومراوغة الدلالة، وبالتالي أضحت المفارقة أداة رئيسية في بناء الشعرية العربية المعاصرة بشكل لفت جميع الدارسين لنتاج تلك الحقبة المهمة، يقول الدكتور عبد الناصر حسن: " ترجع أهمية مفهوم المفارقة إلى كونها أصبحت سمة أصيلة من سمات الأدب المعاصر، بشكل جعل هذا الأدب يحتفي بتوظيفها عبر نصوصه بطريقة أشمل وأعمق مما كان في عصور سابقة " (١)، ويقول أحمد الصغير مؤكدا شيوع أحد أنماط تلك المفارقة – وهو ما أسماه بالمفارقة التصويرية – لدى أولئك الشعراء: " جنح معظم شعراء الحداثة العربية من الأجيال الشعرية كافة إلى الارتكاز على المفارقة التصويرية بوصفها تقنية فنية مهمة تلج بالقصيدة الشعرية في عوالم فنية ورؤيوية خالصة تمنح المتلقي فضاء شعريا خالصا ومساحات تأويلية متعددة " (٢).

ويعيد بعض النقاد غلبة تلك الظاهرة الإبداعية إلى ما يشبه تحولا نوعيا في مسار الأدب العربي المعاصر شعرا وسردا على السواء، وذلك في مسايرته للتطور التاريخي والثقافي، تقول سيزا قاسم: " ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية الستينات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال. ومما لا شك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة ، فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين" (٣).

ورغم اختلاف النقاد حول مفهوم المفارقة باعتبارها مصطلحا نقديا، حيث عرفها بعضهم على أنها كلام يبدو على غير مقصده الحقيقي، بمعنى " أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه " [٤] ، أو بعبارة صمويل جونسون: " طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادا للكلمات " [٥] ، وهو التعريف الذي رفضه بعض النقاد وفي مقدمتهم الدكتورة نبيلة إبراهيم واعتبرته من قبيل التبسيط المخل[٦]، لتقدم تعريفا أكثر شمولا تتكئ فيه على جهود كثير من النقاد والفلاسفة الغربيين من أمثال كانت وشليجل وزولجر وكيركجورد، ذهبت فيه إلى أن المفارقة تتحدد بعناصر أربعة، تتمثل في (وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد، وعدم إدراكها إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق، وارتباطها بالتظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد السذاجة والغفلة، كما أنها تستلزم وجود ضحية ما قد تتمثل في أنا/ الكاتب، أو أنت، أو هو/ الآخر)[٧].

إلا إن المفارقة على تشعب صورها وتعدد أنماطها يمكن أن تنحصر في صورتين أساسيتين يمكن إعادة كافة الصور والأشكال المختلفة من المفارقة إليهما: وهما المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف [٨]، ويقوم النوع الأول على تعدد مستويات الدلالة في التعبير الواحد مرتبطا في ذلك بكثير من الحيل اللفظية والبلاغية القديمة كالكناية والتلويح والتعريض والتوجيه والسخرية وتجاهل العارف والمدح بما يشبه الذم والعكس [٩] ، أما النوع الآخر وهو المفارقة القائمة على الموقف فتعتمد على التعارض أو التناقض الجدلي بين المفاهيم أو الأحداث، فالحياة كما يذهب شليجل " حشد من المتناقضات والمتعارضات التي لا يمكن الإمساك بها في إطار موحد من الإدراك، اللهم إلا بعد أن نصل إلى حالة من إدراك أن المفارقة هي جوهر الحياة، والمفارقة في هذه الحالة هي الصراع بين النسبي والكلي، والوعي بتزامن المحال والضروري، واللامحدود المجهول والمحدود المعلوم " [١٠].

وإذا كان هذا المفهوم السابق للمفارقة يتكئ على البعد الفلسفي والمنطقي الراصد لمفارقات الحياة وتناقضاتها، فهو من جهة أخرى يتكئ على ما يمكن تسميته بالبعد اللغوي، باعتبار أن اللغة تمثل أبرز أنشطة الإنسان وأجلى محاولاته للسيطرة على الحياة وتوجيهها، ومن ثم فاللغة بمستوياتها المختلفة تعكس – بالضرورة – ذلك التعارض الثنائي الجدلي على مستوى الاستخدام اليومي وعلى مستوى الإبداع الأدبي على السواء، مما يبرر تجليها كإحدى أبرز ظواهر الشعرية المعاصرة، يقول الدكتور محمد عبد المطلب: " إن القول بأن لمفارقة كانت أداة رئيسة في إنتاج الشعرية العربية يعتمد أساساً على حضور مفهومها – بالضرورة – في نسيج اللغة ذاتها ، كما يعني أن التعامل بها لغويا مطروح في الموروث المعجمي ، وهذا الحضور وذاك التعامل هو الذي يكسبها الشرعية الإبداعية لتكون إحدى أدوات الشعرية " (١١).

وبالتالي، لم يكن غريبا أن تنفتح المفارقة باعتبارها من أبرز وسائل التعبير الفني لدى كثير من النقاد على غيرها من آليات الحداثة الشعرية المعاصرة كالرمز والأسطورة والتناص والبناء السردي والدرامي، باعتبارها جميعا آليات تعبيرية موغلة في القدم وذات صلة بالفطرة الإنسانية الأولى وبدائية التعبير اللغوي القائم على الشفاهية والتلقائية، وما حداثتها حينئذ إلا تكثيف توظيفها واحتدام التفاعل بينها في بناء الشعرية المعاصرة، يقول الدكتور مختار أبو غالي: " وإذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد، فالإنسان هو الآخر على ثنائية التضاد ، وهي ثنائية مصاحبة له، وبها يلمس المتناقضات في الأشياء، فتتحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة ، وتنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم، فتهيئ للحقيقة أو الواقع تأويلا أو تفسيرا له نفاذه السحري ، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان ، بحيث ينحل التناقض ، وتتجاوب المستويات المتدابرة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة " (١٢).

المفارقة في شعر فؤاد طمان:

تعد المفارقة أداة إبداعية وسمة ملازمة في شعر الشاعر السكندري فؤاد طمان منذ بداية مشروعه الشعري منذ سبعينات القرن المنصرم عبر دواوينه الأولى (أغنيات على شواطئ الحب ١٩٧٣، زهور لحبيبتي ١٩٧٥، أوراق الحب الضائع ١٩٧٦، أشعار الحب والغضب ١٩٨٢، بيروت تحت الحصار ١٩٨٥) والتي وصلت مرحلة النضج عبر دواوينه التالية (أوراق الرحلة المرجأة ١٩٩٥، مدى للورد والرصاص ٢٠٠١، أبجدية النجم البعيد ٢٠٠٣، بكائية على البحر ٢٠٠٣) ، ثم تتطور تلك المفارقة عبر دواوينه الأخيرة (نبيذ الآلهة ٢٠٠٨، أغاني أورفيوس ١٠١١، وصايا أبوللو ٢٠١٣) وكذلك مختاراته ومجموعاته الشعرية المختلفة، لتأخذ بذلك منحى أكثر عمقا، ولتنعكس ملامحها تلك على أبعاد رؤيته الشعرية وعناصر التشكيل الفني لديه على السواء.

ولعل إطار التجربة الشعرية لطمان في بعدها الاجتماعي يمثل أحد بواعث تلك المفارقة لديه، فقد كان كما وصفه معاصروه من النقاد والشعراء واحدا من شعراء ما سمي بجيل الالتزام الوطني والقومي(١٣)، وأنه عاصر "حقبة ساخنة شهدت تحولات سياسية واجتماعية خطيرة، أفرزت أفكارا وقيما جديدة كان بعضها أشبه بالصدمة التي لم تستوعبها الذات التي عاشت زمن الامتلاء بالأحلام الكبرى، وقدر لها أن تكون شاهدة على انكسارها أو إجهاضها" (١٤)، إلا إنه – على مستوى التعبير الفني – استطاع كسر حدة التاريخية بالاعتماد على لغة شعرية رفيعة، وكذلك على أدوات غير لغوية مثل المونتاج والسيناريو وتعدد المشاهد داخل إطار سردي أو حواري(١٥)، ليصل هذا التعدد أحيانا إلى حد التعارض والتناقض بحيث "تتداخل الأحداث ويختلط الماضي بالحاضر، وتتداخل المشاهد وتتقابل، لإثراء العنصر الدرامي وإبراز الثنائية أو المفارقة"(١٦).

ويمكن القول إن تجليات تلك الظاهرة في شعر فؤاد طمان على امتداد رحلته الشعرية يمكن أن تتلخص في ثلاثة ظواهر أساسية احتوت تفاصيل تلك الرحلة

وجسدت تطورها وانعكاساتها على مستوى الرؤية الشعرية وآليات التعبير الشعري؛ وتتمثل في جدلية الواقع / المثال، وجدلية الماضي/ الحاضر، ثم جدلية عالم البشر/ عالم البحر والأسطورة.

أ – جدلية الواقع/ المثال:

ولعل أولى ملامح تلك المفارقة في شعر فؤاد طمان وأولى تجلياتها كذلك تتمثل في سيطرة جدلية الواقع والمثال؛ فالشاعر في غمرة تشبعه بحقيقة رسالته الإنسانية ودوره الاجتماعي ونزوعه المحموم إلى جانب الحلم أو المثل الأعلى لا يجد مفرا من أن يقف في مجابهة كل عوامل الإحباط في ذلك الواقع الكئيب، مجسدا إياه في عالم المدينة بكل ما ينطوي عليه من فساد في العلاقات، واختلال في موازين القيم، واستلاب أمام ماديات الحياة، ليضع النص في مواجهتها مدن الحلم في إشارة فنية إلى المدينة الفاضلة، تلك التي يحلم بها الشعراء في كل العصور ولا يزالون:

لستُ مَنْ يعبرُ المُنتَهى في قيُودِ الأسِيْر .. سأعبرُه فاتحًا مُدُنَ الحُلمِ ..
منتشِيا ..أو قَتِيلا ..
جنَّتِي في التُّخُومِ البعيدَة ..
أقصِدُها .. رافعًا رايَتِي فوقَ تلكَ الجبالِ العصِيَّة ،
متشحًا بالسحابَة ..
أو جسدًا دامِيًا في مهبِّ الرياحِ .. تُمُّو عليهِ الخُيُولْ ..

فلغة النص تتولى مهمة حفر ملامح المفارقة من خلال وضع عبارة (في قيود الأسير) والتي تشير من خلال المجاز بالكناية إلى كل معاني القهر والانكسار في مقابل التعبير (فاتحا مدن الحلم) ، لتأخذ العبارة الأولى من الثانية إلصاق تلك المعاني السابقة بالمدينة/ الواقع، ولتستمد العبارة الثانية تفسيرا ضروريا لمعنى مدن الحلم تلك، لتشير – بالمقابل – إلى دلالات العزة والحرية وصون

كرامة الإنسان، والشعراء – بالضرورة – لهم مكانهم المحفوظ في هذا العالم لأن لهم بالضرورة دورا في إقامته والحفاظ عليه.

وبالتالي، تمتد بنية النص في رسم ملامح العالم الثاني وبيان دور الشاعر في تحقيقه، فالشاعر ليس أمامه إلا أن يسعى بكل ما أوتي من قوة لجعل ذلك الحلم حقيقة وتلك المدن/ الوطن واقعا، متسلحا في سبيل ذلك بالحب والشعر، أو أن يهلك دون ذلك؛ وهو ما يتوقع الشاعر حدوثه، ويرجحه لديه ذلك الحشد من الشعراء السابقين ممن خلدت أسماؤهم بوصفهم شهداء ذلك الحلم المستحيل على مر الدهور:

يا سماءَ بلادي البَعيدَةْ
فرساذُها الراحِلونَ على زُرقَةِ الأُفقِ ..
يأتُونَ من سِدرَةِ المُنتَهى ويعودونْ ..
والقَلبُ يَسمعُ صوتَ الصهيلْ!
تلكَ أسماؤُنا فوقَ أشجارِها ..
ورُؤانا هَواويلُها في الأَصيلْ ..
وأنا والرِّفاقُ الذينيغيبُونَ ،
مدَّثِّرينَ برايات تلكَ البلادْ ،
سنبقَى علىضِفَّةِ النهرِ ..
ما بَقِيْ ربَّةُ النورِ مشرقةً فوقَ عرشِ الفُصُولْ .. (١٧)

إن المدينة – بالتأكيد – في هذا السياق ليست إلا صيغة تعبيرية معادلة للوطن، وهو ما سبق أن أشار إليه الدكتور فوزي عيسى في دراسة له في قصائد ديوان أوراق الرحلة المرجأة للشاعر قائلا: " يأتي موقف الشاعر من المدينة في إطار موقفه العام من قضايا الوطن ونظرته الثاقبة إلى الواقع؛ فالمدينة قد ترمز إلى الوطن"(١٨)، ومن ثم فإن الشاعر يضع خطابه للمدينة/ الوطن في صيغة

ثورية رافضة، لكنها– بالقطع – ليست ثورة الكاره، بل ثورة العاشق المخلص الذي يتحمل تنكر الوطن وجحوده ويزدرد في سبيله أشجانه وأحزانه حتى النهاية:

أقطعُ العُمرَ بينَ قلاعِك
مرتجفًا تحتَ قصفِ البَرْدِ
خائفًا تحتَ قَيظِ صحاريك ..
أصعَدُ في كُلِّ يومٍ مسالكَ مملكةٍ لا أبوحُ ،
ولا تهبُ الوردَ للعاشقينْ ..
وهأنذا – مثلما كنتُ –
منتظرًا لا يملُّ انتظارَ حبيبتِه للأبدْ! (١٩)

والشاعر في هذا السياق يؤكد على أنه لا يجري وراء وهم أو سراب ولا يبحث عن مدينة/ وطن من خيال، بل يصر على القيام بدوره في تحقيق صورة ذلك الوطن/ الحلم في الواقع؛ وذلك من خلال إصلاح ذلك الواقع وتخليصه مما ران عليه من سلبيات، وبالتالي يتجاوز الشاعر العاشق لوطنه المؤمن به دور العراف في تعرية سلبيات واقع ذلك الوطن إلى دور أعلى هو دور المنقذ أو المخلص الذي يسلم الأمانة (السيف – الوردة السرمدية) إلى عاشق آخر يتولى راية تلك المسئولية. (٢٠)

لستُ أبحثُ عنْ ربَّةٍ في الخَيالْ ..
إنِّي أركُضُ الآنَ خلفَك ،
حتى أراكِ بعَينَيَّ ماثلَةً ،
فأُحدِّقَ فيكِ مليًّا ..
أقولُ لقلبِي الذي لمْ يُداخِلْه قطُّ الشكوكْ :
صَدَقْتَ !
وأقرأُ سفرَك .. سفرَ اليقينْ ..
وأُدركُ مَبْدأَه اللَيالْ ..

وأُردُّ لعاشقِكِ السيفَ والوردةَ السرمديَّةْ ،
ثُمَّ أشُدُّ الرِّحالْ .. (٢١)

ومن خلال تكرار تلك التيمة " المنقذ " عبر سياق النصوص يتم تصعيد صورة الشاعر/ المخلص لتتماهى أحيانا مع الدور المقدس للنبوة من خلال آلية التناص، ليطالعنا وجه الشاعر عبر قناع النبي موسى عليه السلام إبان خروجه التاريخي من منف:

أخْرُجُ الآنَ مِنْ "مَنْفَ" تحتَ جناحِ الظلامْ ..
ولكنَّني عائدٌ ذاتَ يومٍ مع الريحِ ،
حتى أُقيمَ شرائعَها ..
وأُعيدَ لنهرِ الثكالَى ودائعَهُ وحقولَهْ ..

وهكذا، تفسح تقنية التناص المجال لتشكيل الصورة الشعرية من خلال تكريس رموز المكان (منف)، والزمان الآني (الآن/ جنح الظلام)، والفعل (أخرج) ، ليضع في مقابل ذلك رموز الزمن المستقبلي (ذات يوم)، والفعل المتنامي (عائد – أقيم شرائعها – أعيد لنهر الثكالى ودائعه)، في حين تجاهل رمز المكان ليبقى المكان الأول (منف) ثابتا غير قابل للتغيير في إشارة رمزية إلى الرغبة في إصلاح المدينة/ الوطن الواقع وليس البحث عن وطن آخر بديل، إلا إن البنية اللغوية قد أفلحت من خلال تلك الرموز المتقابلة في إبراز اتساع الهوة بين صورة المدينة/ الواقع المرفوض، وصورة المدينة/ الحلم المفتقد.

ثم يواصل النص رسم صورة المفارقة وتعميق دلالتها من خلال إبراز المقابلة بين القيمة الحقيقية التي يجسدها الشاعر وشعره ممثلة في الإرادة والفاعلية والإخلاص، وذلك في مقابل القيم الزائفة المخاتلة التي يدعيها الآخرون من الانتهازيين المتاجرين بالدين أو الوطنية أو الفضيلة الراقصين على جثة الوطن الممزقة، سالكا في ذلك مسلك التناص أيضا، وذلك من خلال استيحاء أسطورة إيزيس، تلك التي قامت على جمع أشلاء أوزوريس ونفثت فيها الروح من جديد:

لستُ أطَمعُ في الوِشِ ،
أو في وِسامِ البطولةْ ..
لستُ من جاءَ من سِفرِ كُهَّاننا الكاذبينْ ..
ولا مِنْ وُعودِ البروجْ ..
ولا من عَصَا الساحرِ المُختَفي في شِعابِ القبيلةْ ..
إنَّما أجمعُ الورقَ المتناثِرَ
في شاطِئِ البَدءِ ..
أجمعُ ما أبقَتِ الريحُ
عندَ جُذُوعِ الخميلةْ ..
أذرعُ النهرَ والضفتَينِ،
لأجمعَ أشلاءَ سيّدتي في الخَفَاءْ ..
سأجلُو لها سيفَها ..
وأُعدُّ الجوادَ الذلُولَ لرحلَتِها الأبديَّةْ ..
يتبعُني جُندُها الواثقونْ ..
ونمضِي إذا الليلُ أرخَى سُدولَهْ .. (٢٢)

إن بحث الشاعر عن المدينة/ الحلم في هذه المرحلة من إبداعه الشعري قد انتهى به إلى إيمان راسخ باستحالتها، فانتهى بالتالي إلى شيء من الشعور بالاغتراب داخل المدينة/ الوطن؛ وكأن الوطن قد صار منفى اختياريا له ولنظرائه، وهذا ما قرره بعض نقاد شعره: " فلأن الذات في صراع مرير بين الحلم والواقع، فإن واقعها يتحول إلى نوع من الاغتراب المشوب بالرومانسية "(٢٣)، يقول في قصيدة بعنوان "طيور المنافي":

الطَّيرُ وُرّدٌ هاجِرُ ..
أّما أنا فُمقيمٌ بمَنفايَ ،
أبحثُ فيه عن الوطنِ المُفتَقَدْ ،

عن بلادي التي
عشتُ أجمَلَ أحلامِها في صِباْي .. (٢٤)

ب – جدلية الماضي/ الحاضر:

تأخذ بنية المفارقة في شعر فؤاد طمان منحى آخر وبخاصة عبر نصوص ديوانه "بكائية على البحر"، وذلك من خلال جدلية أخرى قد لا تبتعد كثيرا عن الجدلية السابقة بل لعلها تنبثق منها، وهي جدلية قوامها الزمن تتمثل – بلا شك – في ثنائية الماضي والحاضر، ولتتولى تلك الجدلية تشكيل بنية المفارقة في بعض نصوص الديوان من خلال إبراز ملامح التحول السلبي لصورة المدينة بين ماض زاهر زاخر بالأصالة والفن والجمال إلى حاضر مجدب محاصر برياح القهر والإحباط والتغريب، بحيث تجعل تلك الجدلية ذلك الحلم مقترنا دائما بالماضي متحققا فيه.

ويجدر بالملاحظة أن ذلك الحاضر المجدب وإن كان ينسحب في الحقيقة على الوطن بعامة، إلا إنه لدى طمان ربما ينطبق أولا وبشكل خاص على مدينة الإسكندرية موطن الشاعر ومصدر إلهامه ومعشوقته الأبدية، وذلك بعد أن تغيرت صورتها كثيرا عبر العقود الأخيرة؛ مما أدخله في حالة من الشعور بالاغتراب وإنكار ما آلت إليه الأمور، تأمل تلك الصورة الرمزية في مطلع قصيدته (شاطئ السراب)، إذ يجسد الشاعر وجه المدينة من خلال وجه رفيقه القديم، ليسقط عليه كل معاني ذلك التحول السلبي المرفوض:

بباب البحرِ لاَح رفيقُ أيامي !
هتفتُ به: أأنتَ ؟! ورقرقتْ عينيدموعَ حنينِها
من أينَ جِئتَ الآنَ ؟ .. كيفَ ؟ ..
لَمَنْ تئوبُ ؟ .. وقد تبدَّد حُلُمنا .. وتفرقَ الفرسانْ ..
واعتدَلَت العروشَ جنودُ "روما" ..
لْمِع ُدْ هذا الزمانُ زمانَتنا .. فارحَلْ ..

ودَعني – ما تبقَّى من فصولِ العمْر –
أذكُر ما بنْيا من قصورِ الرملِ ..
ما جاءَتْ به للقلبِ أوهامي !
بَكى .. وانسَلَّ نحوَ القلعةِ الدَّكْناءِ ،
حيثُ جالَهُ الغَرقَى .. ولم يرجِعْ ..
خلْعَ فؤادِيَ الملهوفَ ياطَيفاً منَ الماضي ،
أريدُ ولا أريدُ رجوعَهُ يوما !! (٢٥)

إذ تجسد البنية اللغوية للأبيات مدى الشعور الحاد بالصدمة من خلال تلك البنية الرمزية المكثفة عبر تراكم أدوات الاستفهام المتنوعة المتتالية (أأنت، من أين، كيف، لمن)، ثم الإقرار بتبدد الحلم وتغير الزمان، ثم رفض ذلك الواقع (فارحل .. ودعني..)، ووصف رد فعل رفيقه الذي استسلم للحزن واليأس، وهو ما يعمق صورة المفارقة وحدتها بين روعة الماضي وكآبة الحاضر.

وقد تتعدد الأقنعة الفنية التي يتخذها الشاعر للتعبير عن ذلك التغيير السلبي نفسه والذي يأتي به الزمان وأحداثه، من ذلك استخدامه في قصيدة (الجنرال) قناع ذلك القائد العسكري الواقع بين عصرين؛ يشير أولهما إلى زمن القوة والبطولة والإنجاز، ويشير ثانيهما إلى لحظة مغايرة تحول فيها الحال فانقطعت صلته بكل ما سبق، ويبدأ النص بالزمن الأخير – زمن الشعور بالفراغ والإحباط والانكسار –باعتباره الزمن الفعلي للنص:

لْتِعْ دْ سُترةُ " الجِنرالِ " مُلائَمةً
وعليهِ إذْنْ أنْ يُجرِّبَها من نياشينِه ،
وعلامةِ رُتبتِه..
ثُمَّ يُخفِيَها في صناديقِه المُغلَقَةْ!
لنْ يقودَ الكتائبَ ..
ليستْ هناكَ من القصرِ حتَّى الحُدُودِ كتائبُ !!

فرسانُها انسحبوا للصحارِي ..
ارتَدوا في العراءِ عباءاتِهْم ..
دفنُوا في الرمالِ بنادقَهْم ..
ما الذي يستطيعُ إذًا ،
غيرَ أنْ يتمشَّى بسُترتِهِ المدنيَّةِ في الأروقَةْ !

ثم يرسم النص – في المقابل – صورة الزمن الأول السابق زمن الزهو والبطولة والإنجاز مستدعيا إياه من الماضي، وذلك من خلال مجموعة من الصور المجازية المشكلة عبر تواتر الاستعارة والكناية :

لْم يكنْ واهِمًا حينَ قادَ سراياه ُ ،
في سنواتِالفُتُوةِ ،منطلقًا في الَعراءِ..
وألقَى الشباكَ على الشمسِ..
واقتَنَصَ الفجرَ أكثَرَ مِنْ مرَّةٍ..
والغزالاتُ كانتْ علَى تَلِّه..
قابَ قَوسَينِ..
لكنَّ هذا الزمانَ استباحَ على صِدقِ فارسِهِ موثِقَهْ! (٢٦)

وتتوالى صور الشعور بالفقد والاغتراب في نصوص تلك المرحلة، والتي تتحول إلى شكل من أشكال البكاء على أطلال المدينة بعد خوائها من أعلام أهلها الراحلين من الشعراء والمبدعين، من ذلك تلك القصيدة التي وسم باسمها الديوان " بكائية على البحر " والتي وصفها الدكتور فوزي عيسى بأنها " أشبه ببكائية أو مرثية للحلم الضائع والزمن المنسرب "(٢٧)، يقول الشاعر:

سِرتُ وَحْدِي .. والبحرُ أسْوَدُ .. أسْوَدْ ..
قابلتُ أصحابِي الشعراءَ المسَاكينَ –طَيفًا فطَيفا –
يُعرُّونَ .. ثم يَغيبونَ فيالظُّلمةِ الأبديَّةْ ..
يا أيُّها البحرُ أينَ الذي قَدْ وعدتَ بِه ؟!

DOI : 10.12816/0055871

أينَ هذا الذي نفتَديه بأيَّامنا ؟!
أمسِ كانَ طُلُولًا ..
وقلبُ المدينةِ كانَ على غيرِ عادتِه مُوحِشا ..
موحِشًا سيظَلُّ! فقد رحلَ العاشقونْ ..
ومنْ لهِ سافَرَ مشَى وحدَه " للفنارِ " القديمِ ..
هنالكَ يزرَعُ أرصِفَةَ البَحرِ ..
منتظِرًا طيفَ مَنْ لنْ يعودَ
على السُّفُنِ الراجِعَةْ ! (٢٨)

وتفيض نصوص تلك المرحلة بكثير من دلالات الرفض والشعور بالاغتراب أمام صورة ذلك التحول السلبي والتراجع الحضاري الراهن للمدينة كقوله من قصيدة بعنوان " زرقة مبتلة بالنور ":

عندَما كُنتُ في مثلِ سِنِّك ،
كنتُ أخوضُ الظهيرةَ ،
مستمسكًا بوعودِ النهارِ المنوَّرِ..
من بعدِها .ضاعَ مني الطريقُ ،
وقد خَلَتِ الأرضُ منْ أهلِها ..
واختفتْ في رمالِ الصحاري المدينةُ .. والحرسُ المُرتجَى ..
وسقطتُ وحيدًا على مدخَلِ القلعةِ المُتهاوِي ،
وأدمَى يدي سورُ أسلاكِها الشائكَةْ .. (٢٩)

إذ تتعمق بنية المفارقة في تلك الصورة الشعرية المكثفة الفذة من خلال مواجهة صورة الإصرار والتحدي والإقبال على الحياة منسوبة إلى الماضي القريب، بصورة الضياع والخراب واختفاء المدينة في رمال الصحراء كناية عن تراجعها الحضاري الراهن، يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في سياق تعليقه على قصائد الشاعر خلال تلك المرحلة واصفا ما آل إليه حال المدينة : "

فالإسكندرية اليوم مدينة متنكرة، تدير ظهرها للبحر، وتستحم بالنقاب، عائدة القهقرى إلى عصور الظلام التي تهدمت فيها المنارة وتحولت إلى قلعة خربة " (٣٠).

ولعل بعض نصوص الشاعر في هذا الديوان وفي سابقه (مدى للورد والرصاص) قد ألمحت إلى هذا التفسير الموضوعي السابق لأسباب تبدل صورة المدينة/ الإسكندرية وتراجع صورتها الحضارية المتوسطية؛ وذلك أمام موجات التغريب والتشدد الراديكالية الوافدة مع العائدين من بعض مجتمعات الشرق. من ذلك قوله في قصيدة بعنوان (المصيف الغربي)؛ حيث يبدأ النص برسم أبعاد تلك الصورة الزاهية السابقة للمدينة:

ليلَى .. وموجُ البحرِ .. والرملُ الخَشِنْ ..
وأمَام عينَيَّ الطفولَةُ والصِّبَا !!
صورةٌ لوحُ ..
وحولَنا أرجٌ .. وموسيقى تُرفرِفُ ..
والأغاني من زمانِ الوَصلِ
خالدةٌ على مَرِّ الزَمَنْ ..

ثم يجسد النص تلك الأصوات الوافدة التي استلبت – فجأة – تلك الصورة الحضارية للمدينة، ممثلا لها في صورة الطيور الناعبة من البوم والغربان بما تحمل من نذر الشر والخراب:

يا وَيْلَتَى! للبحرِ سِربٌ من طيورٍ ..
لا تكُفُّ عن النعيبِ .. ولا ترقُّ ولا تَحِنّْ ..
سربٌ يشُقُّ الصَّحوَ ..يدنُو ثُمَّ يبعدُ ..
ثمَّ يدنو ثم يبعدُ ..
حاملاً ذُرَ العواصفِ ..
غامِراً أَلَقَ المشارقِ بالرمادِ وبالشَّجَنْ

ويختتم النص ببيان ما آل إليه حال المدينة ممثلا في صورة ليلى التي لم تجد بدا في مواجهة تلك الموجات التغريبية والعشوائية سوى الفرار الذي يشير بالطبع إلى الاستلاب ثم التراجع والانكماش الحضاري:

تَفِرُّ "ليلَى" والطيورُ وراءَهابعويلِها الوَحشِيِّ
للأفقِ البعيدِ ..
وتُظلِمُ الشطآنُ عامًا .. بعدَ عامٍ ..
لمْ يعُدْ في الشطِّ غيرُ مُعانِدٍ
حذَرِ المغيبِ ..
وموجةٍ تلهُو على الصخرِ القريبِ ..
وطائرٍ يبكِي على ذاكَ الفَنَنْ .. (٣١)

جـ – جدلية عالم البشر/ عالم البحر والأسطورة:

وإذا كانت نصوص الشاعر عبر دواوينه السابقة تعكس حالة من الشعور المتنامي بالاغتراب بعد يأسه من الوصول إلى تلك المدينة الحلم أو بالأحرى شعوره بالعجز عن إصلاح الواقع وصولا إلى المدينة الفاضلة، فقد حدا به ذلك عبر دواوينه ومجموعاته الشعرية الأخيرة إلى تصعيد الشعور بالاغتراب لديه إلى آفاق أعلى؛ لينتقل من المستوى الاجتماعي الخاص إلى مستوى كوني فلسفي عام؛ يتمثل في حالة من الشعور بالاغتراب الوجودي بين جنس البشر بكل مجتمعاتهم وشرورهم، ومن ثم تنتقل تلك الجدلية الثنائية المشكلة لبنية المفارقة لديه من جدلية الواقع/ الحلم السابقة لتتناسخ في ثنائيات أخرى كثيرة؛ لعل أبرزها وأكثرها شمولا جدلية عالم البحر في مواجهة عالم البشر.

والجدير بالملاحظة أن تشكيل بنية المفارقة في نصوص تلك المرحلة لا يقف عند حدود المعاني والدلالات العامة للنصوص فحسب، بل تنسحب – بالدرجة الأولى – على كافة عناصر التشكيل الشعري، بدءا من مستوى المعجم الشعري،

مرورا بمستوى الرموز والصور، وصولا إلى مستوى البناء النصي، بحيث ينشطر ذلك كله إلى منظومتين شديدتي التعارض من الدوال والمدلولات.

فالعالم الأول وهو عالم البحر/ الشاعر يتشكل من تضافر مجموعة من العناصر المتداخلة (المحبوبة، والشعر، والحلم، والمثل، والأساطير)، ويأتي البحر بوصفه العالم الجامع لكل ذلك، وبالتالي فليس غريبا أن يحتشد ذلك العالم بدلالات (النور والسر والحرية والجمال والخلود). ويضع النص في مقابل ذلك عالم الآخر/ البشر بكل طبقاتهم (الحكام – الجند – الرعية) ، محمولا عليهم المكان الذي يمثلهم بكل تنوعاته (المدن – الشطوط – الصحاري) ، ومن ثم يحتشد ذلك العالم بدلالات (الفساد والقهر والقبح والفناء واللاجدوى).

وعلى مستوى التعابير والصور الفنية تتجسد المفارقة بدرجة أكثر وضوحا من خلال انشطارها إلى منظومتين من التعابير، تأتي في أولاهما (الفضاء الرحيب، البحار الفسيحة، جزر السر، سلم للسماء، على الماء عرشك، النجوم الزواهر، روت لي الأساطير، الساحرات، اللهيب المقدس، الفرح الأبدي)، وكلها تسهم في تشكيل عالم فاضل مأمول أو يوتوبيا سماوية مدهشة، لتشيع في المقابل صور (البؤساء العبيد، الآثمين الطغاة، شرذمة الكاذبين العتاة) وهم – بالطبع – أولئك الذين يسكنون (شط الدماء، شط السراب)، أو يسكنون (المدن القديمة، المدن البعيدة، المدن الخائفات، المدن الوهم، المدن الهشة المطفأة، المدن الحجرية)، تلك المدن التي قد تتسع باتساع العالم كله (ممالكنا الهالكة، القارة الضائعة، التيه، الشتات)، وجميعها ترسم صورة أيقونية تشير إلى الجحيم الأرضي البشري المرفوض وفق منطق الرؤية الشعرية.

إن نظرة سريعة على أي من نصوص تلك المرحلة يكشف للمتلقي إلى أي مدي يضع الشاعر نفسه وعالمه في مقابل كل مجتمعات البشر، كما يعكس مدى انفتاح الرؤية الشعرية لديه على عالم البحر ليس بوصفه مكانا – فحسب – يحوي تجربته بل باعتباره يمثل صلب الرؤية الشعرية أو أحد طرفيها الأصيلين،

يقول الشاعر في قصيدة تحمل عنوان (البحر) مبينا انفتاحه على هذا العالم الرائع المدهش وتوحده معه:

زُرقَةُ البحرِ صفحَةُ عُمرِي ..
فيها البدايةُ والمُنتَهى !
لا أُحبُّ الصحارِي .. ولا الترَبةَ الحجريَّةَ ..
يبعثُنيالماءُ إمَّا ترقرَقَ ..
والنورُ إمَّا هَمى
فوقَهُ .. فزَهَا ..

فالشاعر ينحاز بفكره ووجدانه تماما إلى العالم الأول (زرقة البحر، الماء، النور) بقدر ما ينحرف بهما عن العالم الثاني (الصحاري، التربة الحجرية) لما يمثله ذلك الأخير لديه من قيم سلبية مرفوضة لارتباطها بعالم البشر وشرورهم، إلا إن ذلك الانحياز لا يعكس شعورا طفوليا حالما أو ساذجا بالنشوة بقدر ما يمثل شعورا وجوديا حادا وعميقا بالصدمة والقلق الوجودي:

ابنُ الشُّطُوطِ الحزينُ أنَا ..
لاتُفارقُني دهشَتي وأناألِجُ الموجَ كلَّ صباحٍ ..
ومِنْ دونِ جَدوَى أغوصُ .. أغوصُ ..
وتَمضِيالسنُونَ ولا أجِدُاللؤلُؤةْ ..
لا يفارقُّني الحُلُم !
أمضيلأوقِظَ في الكونِدهشتَهُ الُمنبَئةْ ..(٣٢)

إن هذا النموذج الثنائي الجدلي بين العالمين المتعارضين صالح لقراءة معظم نصوص الشاعر في تلك المرحلة رغم طولها وتعدد مقاطعها وتنوع مشاهدها الشعرية، ذلك لأن هذا النموذج إنما يمثل – في حقيقة الأمر – صلب الرؤية الشعرية كما يمثل عصب البنية النصية فيها، ففي قصيدة (نبيذ الآلهة) يبدأ الشاعر برسم ملامح عالمه الأثير من خلال تكريس عناصره وتعابيره متوحدا مع

البحر باتساعه وأعماقه وفوران موجه وزبده، مخاطبا أنثاه، تلك التي تتماهى صورتها عبر عالم أثيري تقترن من خلاله بالحلم والمستحيل وبالنور والنجوم:

هَلُمِّي إلى موعِدِ البحرِ،
في عُمقِ أعماقِه أو على فَورانِ الزَّبَدْ !
واستمرِّي كما أنتِ .. صِنوَ المُحالِ ..
ونَجمًا
إذا خَلَتِ الأرضُ من كُلِّ أنوارِها يتَّقِدْ ..
إنني البحرُ ..مثلُك !
ليسَ يقودُ البحارَ أَحَدْ !

ثم في ثنايا تكريس رموز ذلك العالم يبرز العالم المقابل بوصفه عالما فاسدا مرفوضا، ليتجسد مجازيا من خلال آلية التناص في صورة ثمود؛ أولئك القوم الذين طغوا وأفسدوا في الأرض، وليستحقوا بذلك نهاية ثمود ممثلة في الويل والهلاك:

قابليني على جبلِ النورِ ..
أبَعَد أبَعَد من وُكُناتِ طيورِ الظلامِ ..
وأبَعَد من مُدُنِ الظالمينَ ..
ونادِيْ: ثمودُ .. ثمودُ
زلازلُنا قادماتٌ !
وطِيري إلى حافةِ الكَونِ ..
طِيري إلى مَعبَدِ السرِّ ..
حيثُ اللهيبُ المقدَّس ؟ (٣٣)

وفي قصيدة (هنا علمتك الأسماء) يبدأ النص كسابقه برسم ملامح العالم الأول ذاته ممثلا في رموزه الأثيرة (الكثيب الأبيض، البحر، بيت الحور، الأسرار،

السحر) ، ليصفه الشاعر بأنه (جناتي الأولى، سدرة منتهاي، ظلها الأبدي) ، وهي أوصاف تسمو بهذا العالم المثالي لتشارف به حد السماوي والمقدس:

مشَيتُ إلى الكَثيبِ الأبيضِ الرملِيِّ
ثم هبطتُ للبحرِ ..
لَيتِ الحُورِ .. حيثُ رمَيْنَ مني القلبَ بالسحْرِ ..
أدرتُ الظهرَ للمدنِ البعيدةِ ..
هذه جناتِي الأولَى ..
وسدرةُ مُنتهايَ هنا
تميلُ بظلِّها الأبديِّ فوقَ الماءِ والصخرِ ..
هنا علمتُك الأسماءَ ..
فامضِي .. واحفظي سِرِّي ..

إن البنية النصية التي ضمنت نقيضها (أدرت الظهر للمدن البعيدة) على عجالة داخل نسيج العالم الأول لتحكم ملامح المقابلة والمفارقة بين عالمي النص لم تكتف بذلك التضمين الخاطف في سياقه، بل كان من الضروري أن تعرج بعد قليل على ذلك العالم المرفوض، وأن تتوقف عنده طويلا، لتتآزر التعابير والصور في رسم أبعاده وملامحه (المدن القديمة، المنارات التي شيدت، الدنيا) ، وهو العالم المستحق للهلاك والفناء الذي يأتي – حسب منطق النص – في صورة (إعصار، موج يغرق، موت يأتي بالظلمات، جن تشعل النيران):

وسوفَ يكونُ إعصارٌ ..
وموجٌ يُغرقُ المدنَ القديمَةَ ،
والمنارات التي شيدتْ على شُطآنِها الأُولَى ..
وجِنٌّ تُشعِلُ النيرانَ في الدنيا ..
ستأتِي الشمسُ بالنُّعَمى ..
سيأتي الموتُ بالظلماتِ.. أو يذهَبْ.. (٣٤)

المفارقة .. وعناقيد الصور:

ودون الحاجة إلى الاستفاضة في الوقوف المتكرر عند كل نص من نصوص هذه المرحلة لاستجلاء ملامح تلك الثنائية ودورها في إحكام البنية النصية فيه، فبإمكاننا استجلاء أعماق تلك البنية من خلال تتبع مدى الكثافة التكرارية لبعض تلك الصور الفذة المتوهجة التي تمثل البنية العميقة الراسخة في شعر الرجل، وبالتالي تمثل نموذجا أعلى في القدرة على تفجير طاقات الشعرية القائمة على بنية المفارقة، إذ يكتنز النص لديه بمجموعة من الصور العنقودية المتوهجة التي تتكرر كثيرا عبر نسيجه النصي مع شيء من التحوير البنائي، ولعل أبرز تلك الصور/ الرمز وأكثرها استحوذا صورة المدينة/ عالم البشر، وصورة الشاعر/ المغني، سليل أورفيوس في الأسطورة اليونانية القديمة، ويرتبط بالأخيرة في هذا السياق صورة الشعر/ الغناء، وصورة الشعر/ الفرح الأبدي.

فأما صورة المدينة، تلك التي تصفها النصوص مرة بالحجرية ومرة بالبعيدة وأخرى بالمدن الوهم وغير ذلك من نعوت، لتصبح بذلك رمزا حيا لكل سلبيات العالم البشري المرفوض، وتكثر النعوت التي تدور في ذلك الفلك الدلالي وتتنوع، كقول الشاعر في (البحَّار) رابطا إياها بالوهم وتبدد الحلم:

وتمتَمْتُ: " منذُ الصِّبا قدري الفراقُ !
العُمُر يمضِي.. والمدينةُ محضُ وَهْم ..
والغَد الآتي سرابٌ.. والأمانِيُّ الخِداعْ ! " (٣٥)

وتأخذ في (المنشق) صورة الأطلال الخاوية تعبيرا عن خلو تلك المدن من الأحبة، وبالتالي خوائها التام من قيم الحب الصادق ونبل المشاعر وصدق الوفاء:

كيفَ أعودُ للمُدُنِ التيأحببتُها ،
المدنِ التي رحلَ الأحبَّةُكلُّهم عنها ،
ولم يتَقَّ غيُر الحزنِ في جنباتِها الخرسَاءِ ..

غيُر صبيَّةٍ تبكي على الأطلالِ ..
غيُرفتًى بآثامِ الذينَ أحبَّهم يومًا
أمامَ قُضاتِهمْسيبُ وْء ! (٣٦)

في حين تأخذ في (موعد البحر) دلالة مزدوجة يمثلها النص في المدن المخيفة والخائفة في الوقت ذاته، في إشارة موحية إلى عالم البشر بطبقتيهم: حكاما جائرين، ومحكومين ألفوا القهر واستكانوا لجلاديهم، فاستحقوا جميعا الولوج إلى عالم الفناء والنسيان:

تعالْي لأُلقِي فيسلَّةِ المهملاتِ الصحيفةَ !
أهزأُبالعالَمِ المتوحِّشِ !
أنسَىالقلاعَ المخيفةَ ..
والمدنَ الخائفاتِ الأليفةَ ..
والخارجينَ إلى القتلِ مبتهجينَ ،
الذينَ سينقرِضونَ إذا انشَقَّ عن زهرةِ المستحيلِ الحَجَرْ! (٣٧)

وتصل تلك المدن/ البشر بالشاعر في (المرثية) إلى اليأس التام من إصلاحها، فلا يجد لنفسه خلاصا إلا بمشارفة النهاية وكتابة وصيته الأخيرة يرثي بها نفسه، وفي أثناء تلك الوصية يعلن تخليه عن تلك المهمة التي سبق له ممارستها فيما قبل، متمثلة في مقاومة الطغاة والطغيان ومواجهة اللصوص والخائنين وهداية الخاطئين، وهو في الحقيقة قرار مخاتل لا يمثل إلا حيلة فنية مراوغة تؤكد – بالمقابل – مدى إيمانه برسالة الشاعر الإصلاحية، يقول:

مدَ بقَّى على الدربِ لي من خُطًى وأغانٍ قليلٌ ..
فلا شأنَلِيبالطُّغاةِ
ولا وقتَلِي
كْيأُقاتلَهم مثلما كنتُ أفعلُ
لا شأنَ لي باللصوصِ ..

ولا وقتَ كي أُشهِرَ البندقيَّةَ
في أوجُهِ الخائنينَ ..
ولا وقتَ كي أَهدِيَ المرأةَ الخاطِئةْ ! (٣٨)

وأما صورة الشاعر/ المغني فهي لا تقل شيوعا في شعر فؤاد طمان عن سابقتها، وهي وإن كانت تمثل صورة شائعة مطروقة لدى الشعراء المعاصرين عموما، إلا إنها في شعر فؤاد طمان تمثل أهمية خاصة إذ تمثل البنية العميقة لمعظم نصوصه، بحيث تمثل دال (الغناء) دلالة مزدوجة؛ فتنسب من جهة إلى الطبيعة أو الحياة بعامة في إشارة فنية إلى انسجام ظواهر الطبيعة واكتنازها بالمشاعر الصادقة والدلالات الفياضة، لتصبح بذلك مصدر وحي الشاعر وإلهامه، وتنسب من جهة أخرى إلى الشاعر المغني في إشارة رمزية إلى تجاوبه مع غناء الطبيعة وألحانها، لينساب ذلك عبر إبداع فني راق يتسم بعمق الرؤية وحرارة المعنى وصدق الانفعال، وبالتالي يصبح الغناء في تلك الصورة المتواترة مرادفا تعبيريا للشعر مساويا له على سبيل المجاز الاستعاري.

ففي قصيدة (سيرة العابر) يرسم النص من خلال سرد مشاهد يوميات ذلك العابر/ الشاعر صورة مثلى لذلك التجاوب بين غناء الطبيعة (ألحان الناي، نشيج الوتر، أغنية المد والجزر) وغناء الشاعر (تهمي المواويل، يشدو) في إشارة إلى شعره وإبداعه:

يستَنطِقُ الناىَ في غبشِ الفجرِ ،
تَهمي المواويلُ ..
ينثُرُها في الفضاءاتِ مثلَ الشَّذَا والزَهْرِ ..
على شاطِئِ البحرِ.. يشدُو .. ويشدُو ..
ويُصغِي طويلًا لأُغنَيةِ المَدِّ والجزرِ ..
يَغفو قليلًا ، ويصحُو ..
ويَبكِي إذا فاجأته أغاني الصِّبا ونشيجُ الوَترْ .. (٣٩)

وتكتمل أركان تلك الصورة (الشاعر/ المغني) عبر النصوص الأخيرة للشاعر، وذلك من خلال ربطها بالميثولوجيا وعالم الأساطير خاصة اليونانية؛ كأسطورة أورفيوس ذلك الشاعر المغني العاشق الذي كان يغني فيسحر الكائنات، والذي سحر آلهة العالم الآخر بغنائه ليسترد محبوبته، وأسطورة سيزيف سارق النار المقدسة الذي عاقبته الآلهة بحمل الصخرة الأبدية، وأبوللو إله القمر والفنون عند اليونان، وغير ذلك من أساطير صارت تمثل ركنا أساسيا في تشكيل بنية العالم الشعري لدى فؤاد طمان.

ففي قصيدة (أنشودة أورفيوس الأخيرة)، يطالعنا الشاعر من خلال تقنية التناص مرتديا قناع أورفيوس، مدركا سر قوته وأنها كامنة في غنائه/ شعره، والذي لا يقل عزما ولا مضاءً عن القوة المادية (الهرقلية)، إذ هو – وحده – القادر على أن يسحر الكائنات ويستعطف الآلهة ويفتح الباب للمستحيل:

أنا " أورفِيوسُ " المُحِبُّ
الذي حاصَرتهُ الوُحُوشُ
ليترُكَ قيثارَه ويخوضَ القتالْ!
أُغنِّي لتطرَبَ من حولِيَ الكائناتْ ..
أغني لكي أستردَّ الجميلةَ
من قبضَةِ الموتِ بالأُغنياتْ ..
ولستُ " هرقْلَ " ..
ولكنَّني – في ثباتٍ – أُريحُ على الأرضِ
ما ضِعفُ وهُ على كاهِلي من جبالْ !
أنا " أورفيوسُ " نَجِيُّ السماواتِ ..
ساحرُ مملكةِ الحُبِّ ، عازِفُ ألحانِها الأبديَّة ..
قيثارتي تفتحُ البابَ للمُستَحيلْ .. (٤٠)

وبقدر ما يمثل الشاعر والشعر وفق هذه الرؤية الجدلية عماد الطرف الأول في تلك الثنائية الضدية ومحوره الأساسي، ينبثق عن تلك الصورة الأيقونية المتكررة كثيرا (الشعر/ الغناء) صورة أخرى ترتبط بها ارتباطا عضويا وجماليا يمكن التعبير عنها بتلك الصيغة (الشعر/ الفرح الأبدي) بحيث يستخدم الطرف الثاني (الفرح الأبدي) دائما كصيغة تعبيرية جمالية عن الطرف الأول (الشعر) بوصفه مرادفا مجازيا له على سبيل الاستعارة، يقول الشاعر في (رجل القوس):

ومِثلَ " أبوللو " أُمُّ بمركَبتي الذهبيَّةِ ، مُنتَشِيًا ..
حاملًا للرعيةِ قِينَةَ الفرحِ الأبديِّ ،
وقيثَارةً للغناءِ ، وماءَ العنبْ ..
وبالنايِ أسحَرُ آلهةَ الحُبِّ والمنتَهى ..
أورفيوسُ الجميلُ أبي ..
كانَ مثلِي يُغَرِّدُ فتتبَعُهُ الكائناتُ ،
وتَحنِي لأدمُعِهِ ربَّةُ الموتِ والكاهناتُ
جناحَ الغضَبْ ! (٤١)

إن الصورة الكلية في المقطع الشعري تتشكل عبر التراسل بين الرموز المشكلة للصورة؛ فأبوللو إله الشعر والفنون يقدم للرعية قنينة خمره/ شعره لتنتشي بسحرها آلهة الحب والسعادة، ولذا فقد عدلت البنية اللغوية من خلال المجاز عدولا متكررا عن التعابير الأكثر مباشرة (قنينة الخمر/ الغناء/ الشعر) إلى التعبير الاستعاري (قنينة الفرح الأبدي) لتجعل من الشعر وحده مصدر النشوة والسعادة في هذا العالم، وفي المقابل يأتي رمز أورفيوس الشاعر الحزين لفقد محبوبته ليتخذ من قوة تأثير شعره وسيلة لإطفاء غضب ربة الموت وكاهنات العالم السفلي، وليصبح الشعر وحده القادر أيضا على مواجهة أحزان هذا العالم والتغلب عليها وإحالتها إلى شكل من أشكال (الفرح المختلس)، ليلتقي الرمزان في دلالة واحدة تشير إلى قوة الشعر وفعاليته في أفراح الحياة وأتراحها على السواء.

ويجدر بالملاحظة أن ذلك التعبير الأخير (الفرح المختلس) يحيل على الفور إلى تلك الصورة الفذة التي نلقاها للمرة الأولى في شعر أمل دنقل والتي ربما تعد المصدر الأكيد لنظيرتها في شعر طمان، في ملمح يشير إلى عمق تأثير أمل دنقل في كل معاصريه والتالين له من الشعراء المعاصرين، يقول أمل في قصيدة (من أوراق أبي نواس):

أيُّها الشعرُ ..

يا أيها الفَرَحُ المُختَلَسْ!!

.....

(كُلُّ ما كنتُ أكتُبُ في هذه الصفحةِ الورقيَّةِ صارَتْهُ الَعَسْ!!) (٤٢)

وتتكرر تلك الصورة (الفرح الأبدي) مرتبطة بالصورة الأم (الشاعر/ المغني) بشكل مكثف في قصيدة (وصايا أبوللو) والتي وسم بها الشاعر ديوانه الأخير، تلك الصورة التي تمثل خلاصة العالم الأول (عالم البحر/ الشاعر) وأيقونته البارزة يضعها النص في كل نوبات تكررها في مقابل العالم الثاني المرفوض (عالم الأرض/ البشر)، ليحكم بذلك بنية المفارقة في هذا النص الذي يمثل قمة نضوج تلك الظاهرة في شعر طمان، يقول الشاعر في مطلع القصيدة راسما ملامح ذلك العالم الأول مقرونا بمقابله المحتوم وفق منطق النص:

رماني " أبوللو " على لُجَجِ البحرِ

قالَ: هنا ستُقَيِّدُ وتتبعُكَ الكائناتْ ..

لك الآنَ هذا المَدى الأزرقُ الأزليُّ ،

وهذا الفضاءُ الرحيبُ ..

على الماءِ عرشُكَ

والأرضُ ليستْ لَكَ .. الأرضُ

للبُؤَساءِ العبيدِ ، وللآثمينَ الطُّغاةْ .. (٤٣)

إن منطق المفارقة الذي يجلل بنية النص ليعيد تشكيله دلاليا إلى عالمين شديدي التعارض والتناقض، ولتكتسب الدوال ظلالها الإيحائية من خلال هذا المنطق ذاته، إلا إن بنية المفارقة فيها ليست سطحية ساذجة بل تعتمد على قدر كبير من المرونة والمراوغة والتحول؛ ولعل مرجع ذلك أن التعارض بين العالمين ليس تعارضا فعليا في الواقع؛ فأحدهما حقيقي معيش بالفعل، والآخر خيالي افتراضي يتشكل عبر فضاء التجربة الشعرية، وبالتالي فالأخير لا يمثل عالما بديلا في الحقيقة بقدر ما يمثل حيلة فنية لإسقاط عيوب ذلك العالم الفعلي عليه وإدانته من خلاله.

ومن ثم، فحين تبرز تلك الصورة (الشعر/ الفرح الأبدي) منبثقة عن العالم الأول كضرورة حتمية له، معبرة عن سبب روعته وبهجته قد تقترن – بالمقابل – بالتعبير عن ملل الشاعر وشعوره بالفراغ العقيم والرغبة في العودة إلى عالمه؛ ليمثل التقاء النزعتين المتعارضتين إحدى تجليات الثنائية الضدية الغالبة على منطق النص:

هُنا كلُّ شيءٍ جميلٌ ..
هنا الصحوُ أوحَى لعُصفورَةِ القلبِ بالشَّدْوِ ،
والفرحِ الأبديِّ ..
فمالِي أضيقُ بمملكةِ اللازَوردِ المُثيرِ بما رَحُبَتْ ؟!
يا أبوللو البعيدُ تعالَ ..
نسِيتَ فتاكَ وحيدًا على الموجِ والصخرِ ،
عبرَ السنين ..
أريدُ الرحيلَ .. أريدُ الرحيلَ ..
أعِدني إلى شاطِئي ..
لا أُريدُ الغناءَ هنا في الفراغِ العَقيم !

ومن ثم، فحينما تكتمل تلك الجدلية الفرعية السابقة متمثلة في التطلع إلى العالم المثالي في مقابل العزوف عن البقاء فيه، وهو ما يتبدى من خلال المقطع السابق يتولد عنها بالمقابل جدلية أخرى تتمثل في تمسك الشاعر بعالمه المعيش في مقابل توجهه إلى كشف عيوب هذا العالم، وهو الكشف الذي يورده النص على لسان " أبوللو " مخاطبا قناع الشاعر:

عُدْ للغناءِ على لُجَجِ الماءِ ..
لا تبرحِ الجنتَينِ لشَطِّ السرابِ .. لشط الدماءِ !
هناكَ يُطاردُكَ الجندُ ..تَهوِي السياطُ عليكَ ..
الرصاصُ .. القنابلُ ..
تسقُطُ تحتَ خيولِ الملوكِ قتيلًا على الطرقاتْ !

وأمام رغبة الشاعر في التمسك بعالمه ومع تفاعل طرفي تلك الجدلية يصل النص إلى صيغة مثالية تمثل حلا وسطا يتمثل ببساطة في الجمع بين العالمين، أو بعبارة أخرى يتمثل في تنقية هذا العالم المعيش من فضوله وشوائبه والارتقاء به إلى مصاف عالم المثل، تلك الدلالة في الحقيقة ربما تمثل البؤرة الدلالية الجوهرية في النص بل في جل نصوص الشاعر الأخيرة، ذلك الحل الذي يأتي هو الآخر على لسان أبوللو ضمن سلسلة وصاياه :

إذا كانَ لابُدّ من مُدُنٍ
فالتَمسني إذا عبَرتْ من أمامِكَ مركَبتي الذهبيةُ ،
حتى أُنادِيَ آلهةَ الريحِ والبحرِ ..
أسألُها أنْ تجِيءَ إليكَ بمملكةٍ من ثلاثينَ بيتًا ،
ليسكُنَها الشعراءُ ..
وأسألُها أن تجِيءَ ببيتِ أبيكَ ..
ومقهَى الرفاقِ القديمِ ..
وأطلالِ دارٍ بها يسكُنُ القلبُ لمَّا يَزُلْ ،

يعتَريكَ الحنانُ إليها صباحَ مساْء ..
سآتي إليكَ بسفرٍ به يلَغُ المدنَ الحجريَّةَ
آباؤُالحكماءُ الثقاتْ ..

وأمام هذا الحل الوسطي الذي يستحضر عالم الشاعر القديم والأثير (بيت أبيه، مقهى الرفاق، أطلال ذكرياته) يتمسك النص – بالقدر ذاته – بذلك العالم المثالي المقابل، حيث يأتي في ختام القصيدة على لسان " أبوللو " مخاطبا قناع الشاعر مؤكدا دعوته له بالبقاء في جنته/ عالمه السماوي الذي يمثل الجمال والنور والخلود، مؤكدا له أن العالم الآخر/ الجحيم الأرضي لن ينتهي إلا إلى الهلاك والبوار والفناء:

وهبتُكَ للفَرحِ الأبديِّ ..
فغرِّدْ كما شئتَ في جنباتِ البحارِ الفسيحةِ
يهنَأْ فؤادُكَ ..
يخلُدْ غناؤكَ ..
والمدنُ الوَهْمتسقُطُ تحتَ المعاولِ ..
والسَّاكِنوها يبيدونَ في التِّيهِ ..
في ظلماتِ الشَّتاتْ !!

DOI : 10.12816/0055871

الهوامش والمراجع

(١)د. عبد الناصر حسن: صلاح عبد الصبور والمفارقة الشعرية، ضمن كتاب (أبحاث في الشعر المعاصر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠١٢، ص١٢٩

(٢)أحمد الصغير: المفارقة الدرامية في قصيدة الحداثة العربية، مجلة كتابات، مصر، عدد ١٢ يونيو ٢٠١٤، ص٨٩

(٣) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، عدد ٢ ، مارس ١٩٨٢، ص١٤٣

(٤)د. عبد الناصر حسن: صلاح عبد الصبور والمفارقة الشعرية، ص١٣٢، أحمد الصغير: المفارقة الدرامية في قصيدة الحداثة العربية، ص٧٩

(٥)د. عبد الناصر حسن: صلاح عبد الصبور والمفارقة الشعرية، ص١٣٢،

(٦)د. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، عدد ٤/٣، سبتمبر ١٩٨٧، ص١٣٢

(٧) د. نبيلة إبراهيم، السابق، ص١٣٣

(٨)د. عبد الناصر حسن: صلاح عبد الصبور والمفارقة الشعرية، ضمن كتاب (أبحاث في الشعر المعاصر)، ص١٣٨

(٩)ينظر في ذلك: د. عاصم شحادة علي، المفارقة اللغوية في معهود الخطاب العربي، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة – الجزائر، عدد ١٠، مارس ٢٠١١، ص٣، محمد سالم قريميدة: مصطلح المفارقة والتراث البلاغي العربي القديم،المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، العدد ١٦، المجلد الأول، فبراير ٢٠١٤، ص٧٨

(١٠) د نبيلة إبراهيم: المفارقة، ص١٣٤

(١١) د. محمد عبد المطلب: كتاب الشعر، ص٥٨ ، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ٢٠٠٢

(١٢) د. مختار علي أبو غالي: الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص٣١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦

(١٣) محمد إبراهيم أبو سنة: حول ديوان أوراق الرحلة المرجأة، ضمن كتاب (فؤاد طمان – شاعر الإسكندرية)، مقالات ودراسات لمجموعة نقاد، الإسكندرية ٢٠٠٦، ص١٨

(١٤) د. فوزي عيسى: جماليات التلقي، ص٢٦٥، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ٢٠٠٩

(١٥) د. محمد عبد المطلب: ديوان أوراق الرحلة المرجأة، ضمن كتاب (فؤاد طمان – شاعر الإسكندرية) ص١٧

(١٦) د. فوزي عيسى: جماليات التلقي، ص٢٦٩

(١٧) فؤاد طمان: ديوان مدى للورد والرصاص، ص٥٥، دار السفير ٢٠٠١

(١٨) د. فوزي عيسى: جماليات التلقي، ص٢٧٦

(١٩) فؤاد طمان: سيرة العاشق (مختارات)، ص١٠٦ وما بعدها، سلسلة إشراقات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢

(٢٠) د. فوزي عيسى: جماليات التلقي، ص٢٦٧

(٢١) فؤاد طمان: أوراق الرحلة المرجأة، ص١١، الطبعة الأولى، دار السفير ١٩٩٥

(٢٢) فؤاد طمان: أوراق الرحلة المرجأة، ص٥٢، والنص عن مجموعة (سيرة العاشق) ص٨٦ وما بعدها ، حيث عكف الشاعر في بعض مختاراته ومجموعاته الأخيرة على إجراء تعديلات في صياغات بعض قصائده وعباراته وفي حال اختلاف الصياغة فضلت اختيار الصياغة النهائية

(٢٣) حميدة عبد الله : لحظة الكشف ومحاور القول الشعري عند فؤاد طمان، ضمن كتاب: (فؤاد طمان – شاعر الوطن والمرأة والبحر)، مقالات ودراسات لمجموعة نقاد،الإسكندرية ٢٠٠٨ ص ٣٥

(٢٤) فؤاد طمان: مدى للورد والرصاص، ص ٦٨

(٢٥) فؤاد طمان: ديوان بكائية على البحر، ص٥٤، دار السفير ٢٠٠٣ ، أنشودة أورفيوس الأخيرة ص١٧٠، سلسلة مختارات شعرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٣ ،

(٢٦) فؤاد طمان: أنشودة أورفيوس الأخيرة ص١٥٥ ، سيرة العاشق، ص٧٥

(٢٧) د. فوزي عيسى: جماليات التلقي ص ٢٨٦

(٢٨) فؤاد طمان: بكائية على البحر، ص١٨ ، سيرة العاشق ص٧٠ وما بعدها

(٢٩) فؤاد طمان: بكائية على البحر، ص٨٦، والنص عن سيرة العاشق، ص٤٥ وما بعدها

(٣٠) أحمد عبد المعطى حجازي: دراسة فنية ملحقة بمجموعة "سيرة العاشق" للشاعر ص ١٣٤ – نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢

(٣١) ديوان مدى للورد والرصاص ص٣٠ ، والنص عن سيرة العاشق ص١٠١ وما بعدها

(٣٢) فؤاد طمان: سيرة العاشق، ص٥٨

(٣٣) فؤاد طمان: نبيذ الآلهة، ص٢٠ وما بعدها، والنص عن مجموعة (سيرة العاشق)، ص٦٢ وما بعدها

(٣٤) فؤاد طمان: نبيذ الآلهة، ص٢٦ وما بعدها

(٣٥) فؤاد طمان: أنشودة أورفيوس الأخيرة، ص٨٦

(٣٦) فؤاد طمان: وصايا أبوللو، ص٤٧، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٣

(٣٧) فؤاد طمان: نبيذ الآلهة ص٥٤ ، والنص عن مجموعة أنشودة أورفيوس الأخيرة ص١٠٠

(٣٨) فؤاد طمان: وصايا أبوللو، ص٣٠

(٣٩) وصايا أبوللو، ص١٩

(٤٠) أنشودة أورفيوس الأخيرة، ص٧٣

(٤١) وصايا أبوللو ص٤٠

(٤٢) أمل دنقل: العهد الآتي، الأعمال الشعرية، ص ٣٨٢ ، مكتبة مدبولي

(٤٣) وصايا أبوللو، ص٩ وما بعدها

DOI : 10.12816/0055871