التشكيل اللغوي في شعر أحمد معاش

د . بلقاسم دكدوك /جامعة أم البواقي
lettresarabe@yahoo.fr

ملخص:

[يعالج هذا المقال التشكيل اللغوي عند الشاعر أحمد معاش، ويقف على الاستعمال الحقيقي والانزياحي للغة الشعرية، وخصائص وأثر كل منهما في بناء نصوصه ومدى جمالية التعبير فيها.]

≡

تتميز اللغة الشعرية بالخروج عن الأصل، أي أنها تنحرف عما هو مصطلح عليه في اللغة، في الوقت الذي تلتزم فيه لغة العلم بما هو متواضع عليه في العرف اللغوي.

وقد أدرك الشعراء أن ذلك الانحراف هو انحراف جمالي متعمد يرتبط بالهدف الذي يريد الشعر تحقيقه باعتباره عملية تخييل أساسا، غايتها إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة لا مجرد التوصيل، ويتفق- في ذلك- الفلاسفة والنقاد في محافظة اللغة على بعض الوضوح الدلالي حتى لا تنقلب إلى لغز منغلق.

فقيمة اللغة في الشعر ليست مجرد كلام منظوم، إنما قيمتها -أيضا- فيما ينتقيه صاحبها من كلام اعتمادا على ما للشعر من غايـة أساسية تتمثل في التأثير ولفت الانتباه، ولذلك وجب أن يكون اللفظ مشتملا على قيمة جمالية تساعــد الشاعر على بلوغ ذلك الهدف، وعليه أن يكون مطابقا للغرض، مفصحا عن المعنـى دون تكلف، مؤثرا إلى في المتلقي. لأن"اللغة الأدبية لا تكون دلالية فقط، وإنما تمضـي أبعد من ذلك، إذ إنها تهدف إلى التأثير في موقف القارئ".[1]

ولغة الشعر الرفيع تعتمد على تحرير لطاقاتها الصوتية والتعبيرية وتوجيهها توجيها جماليا يفاجئ المتلقي، ويهز مشاعره، ويسطو على خياله، وتصبح-عندئذ- الكلمات غــير مقيدة "...يقود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتـى قيدت حركتها، وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرة،على يدي المبدع ويرسلها صوب المتلقي، لا لتقييدها ... مرة

أخرى بتصور مختلب من بطـون المعاجم، فيسهم في قتلها وإفساد جماليتها، وإنما للتفاعل معها بفتح أبواب خيالـه لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي.."[2]

ويختلف الشعراء في قدرتهم على تحرير لغتهم، وهــذه القدرة مرتبطة بموهبة الشاعر وثقافته واتجاهه الفني، ونوع التجربة الشعرية؛ ويمكن تمييز عدة أنماط في منهج توظيف اللغة في شعــر **أحمد معاش** بالنظر إلى درجة تحررها، بعضها يندرج ضمن الاتجاه التقليدي، والبعض الآخر يدخل ضمن الاتجاه الوجداني.

فالنمط الأول من هذا التوظيف، وهو الذي يبقي فيه الشاعر على الدلالة الحرفية للكلمات التي يوظفها في شعره، وترجع إلى سياقــات معرفية لا تصلح في حقيقة أمرها أن توظف توظيفـا يحررها من مفاهيمها أو دلالتها في مجال حقلها المعرفي، ومن هذه الألفاظ تلك الأوزان العروضية عديمة المعنى، وتوظف للدلالة على اللامعنى واللاجـدوى في الحياة والوجود، أو كما يسميه **محمد طرشونه** (المستوى الأبيض للدلالة [3])، وكذلك تلــك الألفاظ الوافدة من علم النحــو أو الفقه، وهذا النوع من التوظيف يوصل التجربة الشعرية إلى الضعف والـرداءة، ونأخذ نماذج شعرية للتمثيل على ذلك:

ومضينا في طريق　　اسمه ليل العـــــرب
فاعـلاتن فاعـلاتن　　فاعلن مستفعـــلن
يافلسطين استعدي　　كي تري منا العجب
وافتحي الأحضـان　　إنا قد رجعنا بالطلب
لا تلومينـا فإنـا　　قـــــد فعلنا ما يجب
قد فعلنا(فاعلاتن)　　ونسيـــــنا (فاعلـن)
ونسينا (فعل أمر)　　رهنا ياءات النسب[4]

ولا يخفى أن استخدام الشاعـر لتفعيلات أوزان البحر الشعري أو لبعض المصطلحات النحوية (فعل أمر)و(ياءات النسب) لا يتعدى الاستخــدام الحرفي، كما هي في سياقاتها المعرفية، التي تغلب عليها الدلالة المفهومية، ويدخل ضمن هذا النوع من التوظيف ما يلجأ إليه الشاعر في أبيات شعرية قليلة من اللعب بتهجية بعض الكلمات أو الأسماء تهجية يستبدل فيها بعض الحـروف، لتخلق جوا شعريا ساخرا، وهذا ما نلاحظه في الهجاء المقذع للرئيس المصري الراحـل **محمد أنور السادات**، عند خروجه من الصف

العربي،وعقده صلحا منفردا مع الكيان الصهيوني، برعاية الولايات المتحدة الأمريكية :

إن قال (جيمي) صار(حاء) محمد (جيما) وهدد(واو) أنور(كاف)[5]

فهذا النوع من التلغيز عن طريق استبدال الحروف، تجعل مهمة الشاعر نوعا من التسلية، ولا يحتاج المتلقي إلا لعمليات ذهنية محدودة لاكتشاف ماهو غير منطوق في الشعر من المنطوق، وهكذا يصبح (محمد) يعني (بجمد) و(أنور) بمعنى (أنكر).

والنمط الثاني من التوظيف التقليدي الرديء، وهو الذي يبقي فيه الشاعر على الدلالة المعجمية لألفاظه، ويستخدمها في التصوير التقريري أو السردي، ويتسم بالمباشرة في التناول والخطابية في الأسلوب، ويكثر هذا النوع من الاستعمال في القصائد المطولة التي يدور موضوعها حول القضايا الوطنية والقومية والإسلامية، وقد تنزل لغته في بعض الأحيان إلى مستوى البيان السياسي، بنبرته التنديدية، وهذا ما نلاحظه في هذه الأبيات:

أيها الصاعدون بالانقلاب أيها الناحتون للأخشاب
أيها الزاحفون في كل فجر أيها الطارقون للأبواب
أيها السافكون للدم ظلما أيها الضاربون بالأعقاب
أيها المولعون بالحكم غصبا أيها الناكرون للأصحاب
أيها اللاعبون- كالطفل- بالنار وبالشتم والكلام النابي
غضب الله والعباد عليكم وعلى السارقين للألقاب[6]

فهذا الحشد للروح الخطابية المنبعثة من أسلوب النداء المتكرر تسع مرات في ستة أبيات لم يسمح لألفاظ هذه الأبيات من التخلص من وظيفتها المرجعية، ومهمتها التقريرية، ودلالتها المعجمية، سواء أكانت مفاهيم سياسية أم عبارات وصفات دالة على ضروب التسلط وأنواع التشكيل"الانقلاب، الطارقون للأبواب، السافكون للدم، الضاربون بالأعقاب، المولعون بالحكم، الناكرون للأصحاب، اللاعبون، السارقون للألقاب..."

ونلاحظ أن اقتران هذه الصفات بأسلوب النداء قيد دلالتها في حدود تسمية الشيء بما اشتهر به من خصال الأفعال والأقوال.أما النمط الثاني من التوظيف التقليدي فهو لا تتحرر فيه الكلمات تحريرا كليا وإنما ترتبط بالموضوع المتحكم فيها،والذي يجعل من تفاعل دلالاتها المعجمية مجموعة

سياقات خارجية مهيمنة،ولا يسمح ببروز السيـــاق النفسي في القصيدة إلا في مرحلة الانبعاث أو الخصب الشعري.

وهذا النوع من التحرير الجزئي يجعل الكلمات تحـــوم بين دلالاتها المعجمية والسياق الخارجي للموضوع، ونأخذ نموذجـــا على ذلك كلمتي "تشرين الأول" و"الجزائر".والكلمة الأولى من مصطلح لوحدة زمنية متكررة مرة واحدة في السنة في سيولة الزمن العام،وقد قام الشاعر بتأطير الزمن بالمكان المتمثل في الجزائر وطنا وشعبا وثورة،وربطه في السيـاق التاريخي ببداية الثورة التحريرية في سنة 1954، وهذا وحده كاف لمخاطبته ومناجاته بمجموعة من النداءات،ويسند إليه أفعالا وأوصافا وقيما ومشاعر ومعاناة وآمالا،هي أفعال هذا الشعب وأوصافه وقيمه ومشاعره ومعاناته وآماله:

يوم تشرين يا شعار الجـــزائر عدت - يا يوم- بالمنى والبشائر
عدت من بعد أربع مئـــــقلات ومئات مـــــــن الملاحم ظافر
عدت يا يوم بعد حرب ضروس ظل يصلي بهـــــا عدو غادر
أنت يا يوم يا أبا الثورة العظمى ويا رمز كل حر ثـــــــــائر
يا جلال الجهاد يـــا سر شعب ثار يبغي الحياة رغـــــم المكابر
ثار لا يبغي القتال ولـــــــكن ليرد العدى ويفـــــــدي الجزائر
ثار يحيي الموات فوق ثـــــراها ويشيد الصروح فـــــوق المقابر
ثار يمحي من سفره كل عـــار ألحقته به الحظوظ العـــــواثر[7]

واقترن الزمن بالذكريات يفتح مجالا لتداعي مجموعة من المعاني: تشرين الشعار، تشرين المنى، تشرين البشائر، تشرين أبو الثـورة العظمى، تشرين الرمز، تشرين الجهاد، تشرين السر...وهذه المعاني الجديـدة استطاعت أن تحرر كلمة تشرين من دلالتها المعجمية تحريرا أضفى عليها بعض المعاني الجزئية.

الثنائية الأسلوبية:

ونلاحظ نمطا آخر من التحرير الجزئي للكلمات يجمع فيه الشاعر بين نسقين من الأسلوب: الأول يكون مباشرا بينما الثاني يأتي وصفا غير مباشر له لتأكيد الأول، وهذا ما نلاحظه في قصيدته:"حرب لبنان والعار أو الحقد الأسود":

ما دهي القوم في ذرى لبـــنان فأطاحوا بشامخ البنيان؟
أمر الحقد فيهـــمو فأطاعوا وأراقوا الدماء كالوديان

صوحوا الزهرة النيرة ظلما مثلوا بالجـــنان والجنان
وبحه مـــن يخرب يقتل الورد ويخفي الأشلاء في البستان
ولغ العاطشون حر دمائهم يالهول التوحش العطشان
يقتل الراهب الوقور رعاياه ويودي الإخوان بالإخوان[8]

ونبدأ من عنـوان القصيدة الذي صاغه الشاعر من جملتين: الأولى تقريريـــة مباشرة،والثانية وصف وتأكيد للأولى، وعلى الرغم من أن الألوان من الألفاظ الصماء التي يفضلها الرمزيون لأن رمزيتها تتضمن كثافة وعمقا وغموضا وسحرا،لتجاوبها مع أحاسيس أخرى، ولأنها لا تتجزأ إلى معان صغرى، فإن هذا التركيب جاء مبتذلا لا يفاجئ القارئ، ولا يثير فيه تلك الإيحاءات التي لا تبرح حتى تغوص في أعماقه وتهمس في شغاف قلبه.

أما ما جاء في الأبيات الشعرية فهو يقترب من تقرير صحفي، يصور مأساة لبنان، وحتى بعض المجازات التي نثرها الشاعر في أبياته لم تستطع أن تنقل اللغة وتحررها تحريرا نهائيا من وظيفتها المرجعية أو دلالتها المعجمية، فلم يستطع الشاعر على الرغم من استناده القيادة والأمر والنهي للحقد، وتشبيهه كثرة الدماء المسالة بالوديان وجمعه بين التنكيل بالإنسان والتنكيل بالأزهار والبساتين أن يخلق شعرا ينقل صور الحرب ومأساة من حدث تاريخي إلى حدث شعري، وينقل اللغة من تقريرها لوقائع الحرب والدمار إلى لغة تنقل بطاقاتها التعبيرية ودلالاتها الجديدة أجواء النفس ومأساة الإنسان والطبيعة أمام هول الفناء والدمار، والشاعر بهذا النمط من التوظيف للغة الذي يلتجئ إليه كما لاحظنا في هذه الأبيات لتكبير الصورة أو تعدية التجربة أو تمديد الشعـور، وذلك بالدمج بين صورة صغرى فيما يصيب الإنسان في الحرب إلى صورة أكبر تدخل فيها عناصـر من الطبيعة، وقد اختار الشاعر من هذه الطبيعة ما يرمز إلى البراءة والجمال والصفاء والخير: كالزهرة والبستان، والجنان، والورد، والراهب.

ونلاحظ بصفة عامة أن قصائد الحرب والثورة تسير في الاتجاه نفسه بهذا التفاوت في المنهج الفني اللغوي، سواء تعلق الأمر بالقصائد التي تدور في الفلك الوطني أو القومي أو الإسلامي ،يظهر هذا التفاوت بشكل واضح في قصيدته"جنكز خان في الأغفان" لما تتميز به من نفس طويل أدى إلى سرحان ذهني، وحشد لذكريات مـن مجالات مختلفة سياسية وتاريخية واجتماعية وعسكرية ولم يستطع الشاعر أن يسيطر على موضوعه، فاتجهت اللغة إلى

حقولها الدلالية، ولم يمكن الشاعر من صهرها في سياق شعري يحررها من أصولها ليتفاعل فيها السياسي والعقائدي والاجتماعي والتاريخي في نسيج لغوي رمزي فني:

أرض البطولة إن أهين عرينها ثارت وثار الشعب كالبركـــان
إن جئت بالآلاف تغزو أعـــزلا جاءتك منه روائع الإيمـــــان
(لنين) هل أبلغت ما فعل الألى نسجوا كلامك بالنجيع القاني؟
قد مزقوا شعبا وداسوا عـــزة واستهتروا بالروح والريحـــان
يا (ثورة) خانت عهود رجـــالها هل أن (قيصر) عاد للأحضان؟
(أكتوبر) المحزون ثار مغاضـــبا لما أعيد المجد للتيـــــــجان
ثورات مسخ أخمدتـــــها ردة كفرت بثورة مسلم ربـــــاني
أنا وإن جاءوا بألف ذريـــــعة للغزو لا نرضـــى بأي هوان
قالوا الدفاع عن الحقوق شعـارنا فإذا جميع الناس في حـــرمان
قالوا السكينة والمودة هـــــمنا فإذا بأهل البيت في شنـــآن
قالوا القضاء على الشقاق مرادنا فإذا البلاد من القتال تعـاني
قالوا تعالوا للتصـــــافي والرضى قلنا لهم : في قولكم قـــولان
رفض(الجير) من استجاره بحتفه وعليه رد بوادر الإحســـان
الموت واحدة فمرحـــى بالردى إنـه كان فيه تحـرر الأوطان
شتان بين الموت فـــــوق خشبة أو تحت رحمة راية الرحمـــن
(الله أكبر) إنه يـــــــدوي رعدها فـوق الجبال الشـم والوديان
أصغى الأصم لها فكانت مدفعا يزري بـ(سام)البطش أولـ(أريان)[9]

وقد اعتمد الشاعر في منهجه الفني اللغوي المحرر لدلالتها بشكل جزئي على ما يمكن تسميته بالمقابلة السياقية التي تلائـم الجدول السياسي والحدث التاريخي الثوري المعول على الحركة والتموج والإشعاع.

ويعرف محمد الهادي الطرابلسي المقابلة السياقية بأنها تلك التي تكون"...علاقة المتقابلين فيها توزيعية، فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده.

فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم الفني..."[10]

والشاعر يقابل مقابلة سياقية بين: الحقوق والحرمان، وبين السكينة والشنآن، وبين القضاء على الشقاق، والقتال، بين مجيء الآلاف للغزو ومثلها للإيمان، وهذه الوسائـــل الأسلوبية البلاغية وإن حررت اللغة من الدلالة المعجمية المشتركة،

فإنها لم تستطع تذويب مكونات التصوير ومصادره وبقي التمييز بين لغة الحرب والثورة ودلالاتها: "بطولة وثارت وثار، وثورة، والبركان، والنجيع القاني والقتال، والآلات تغزو وسام، والبطش وأريان، وبين لغة السياسية ودلالاتها ورجالها: لينين، قيصر، الكلام، التيجان، الشقاق، وبين لغة الدين ودلالاتها: روائع الإيمان والروح والريحان، ومسلم رباني، والإحساس ورحمة وراية الرحمن والله أكبر.

وفي بعض الأحيان فإن الفصل بين الحقل الديني والعسكري يتم عن طريق التشبيه، وهذا ما نلاحظه في تشبيه الشاعر صوت التكبير عند المسلمين بالمدفع الذي يقهر كل سلاح صنعه البشر.

ونستطيع أن نتبين بعض التوفيق في هذا النموذج الشعري في الموضوع نفسه، ويخص الصراع العربي الإسرائيلي في قصيدته: "القيتارة ورمضان". ومن العنوان نكتشف أن الشاعر يدمج بين حقلين دلاليين: حقل الغناء والموسيقى من جهة والحقل الديني من جهة أخرى ، ولكن القصيدة تصور الحرب بين الجيوش العربية والجيش الإسرائيلي ، وقد نسب الشاعر هذه الحرب إلى الزمن الذي حدث فيه، واستند إلى شهر رمضان فعل المجيء، وهذا الاستناد لم يبدل شيئا من دلالته التي تتضمن فكرة سيلان الزمن وحركته بين الذهاب والإياب، على أن الشاعر اسند إليه أيضا فعل المداعبة، والشاعر يوسع دائرة الدلالة لهذه المفاهيم الزمانية، وبحسب درجة التوسيع أو التقليص يمكن تحديد درجة التحرير لهذه الكلمات وبلوغها الحد الأقصى في التصوير والتشكيل الجمالي، واستيلائها على وعي القارئ وخلخلة قنوات الاتصال لإثارة النشوة في خياله، واختراق أعماق نفسه، وأحداث التوتر لفهمه وذكائه:

رمضان جاء (فهاتها يا صاح) قيتارة رنانة الإفصاح
روسية الفلاذ فاتنة اللظى بسماتها في الليل كالصباح
عربية التغريد في إيقاعها تحكي روائع(معبد) وسجاح
لا تنثني لما يسل ضرامها نحو الورا لغرامها الملحاح
غنت على الجولان في أعراسه وتبرجت بجمالها الوضاح
وتمايلت عبر (القنال) بسحرها وعبيرها المتأرج الفواح
رفعت تحيي من بعيد كأسها فتراشقت سيناء الأقداح
فتكاثر العشاق حول قوامها كل يبوح بحبه الفضاح

عشاقة للحرب والهة بهـــــا تهذي بها في الليل والإصباح
(رمضان)داعبها فهيج وجدها لما مضت(ست) من الأتراح
فتهاوت تنحي على خطابهـا باللوم والتقريع والإلحـــاح
فتجاوبت من كل شبل والــه أصداء حب عم كل بطــاح
كل يداعب قدها وزنادهـــــا فتفيض شدوا زاد في الأفراح
فتناثر الأعداء حـــول جلالها كل يواري وجهه بوشـــاح
تركت لهم في كـــــل بيت مأتما يلتاع رهن تفجع ونـــــواح
فالله باركها وتوج عـــــرسها بنجاح حفل فاق كـــل نجاح
كل القلوب هفت هنا لجــلالها أفلا تجل جلالها يا صـــــاح[11]

وقد انطلق الشاعر من استعارة القيتارة للرشاش إلى وصف مشاهد تناسب هذه الاستعارة ولا يخفى أن هذه الآلة الموسيقية من الكلمات الشعرية التي يفضلها الشاعر الوجداني لأنها "...ترتبط بين الشعر والموسيقى والغناء..."[12]

وتستدعي هذه الاستعارة مشاهـد شبه متباينة أو متضادة تتمثل في وصف الحرب وآلاتها وجيوشها، ووصف الأفراح و الأعراس وآلات الغناء والطرب والمغنين والعشاق، ووصف مجالس اللهو والخمر ووسائلها، وفي مقابل ذلك ينتقل إلى وصف المآتم عند العدو.

ويريد الشاعر أن يقول لنا من هذا كله: أن هذه الحرب بفعل كيمياء الكلمة الشعرية تحولت عند العرب إلى الجولان وسيناء إلى عرس كبيـر فيه الغناء والطرب والفرح والعشق واللهو وتبادل الأفراح، وفي مقابل ذلك فإن هذه الحرب تحولت عند العدو إلى مآتم فيها البكاء والنواح والحزن.

وإذا كان تدخل الخيال واضحا في المقابلة بين هذه المشاهد واستحضارها فإن الشاعر آسر كلماته إلى الوصف الخارجي للمشاهد على الرغم من إيحاء الجو العام للقصيدة بالحالة النفسية للشاعر والجماعة، لكننا في النهاية نحس بإحباط رحلة اللغة إلى أجواء فنية رمزية رحبة نامية تتفاعل فيها دلالات الكلمات ضمن السياق الشعري الأكثر ثراء وعمقا وكثافة وغموضا لتترك أسرارا وسحرا محببين للنفس أثيرين للخيال، وهذا الإجهاض يعود إلى الرؤية التقليدية وضغط منهج القصيدة القديمة في نشدانها الوضوح، وتتبع القسمات الخارجية والتفاصيل في وصفها للحرب ومجالس الغناء واللهو والمآتم.

أما النوعان الأخيران فهما يمثلان الاتجاه الوجداني وينبعان من رؤيته، وتظهر فيهما اللغة أكثر تحريرا في دلالتها وألصق بأعماق النفس والوجود والطبيعة.

أما النوع الأول فهو الذي يهرب فيه إلى عالم الطبيعة أو يرجع إلى الماضي ويجد الحياة في الأجواء الريفية حيث الفطرة والنقاء والصفاء والبساطة، وبهذا الموقف الوجداني المتميز تتجه لغة شعره للتعبير عن هذه الأجواء والتي تتطلب لغة خاصة من

حيث الرقة والشفافية في تصوير مظاهر الطبيعة والوجود ويبرز من خلالها الموقف النفسي للشاعر، فهذا المزج بين الحياة الداخلية والخارجية وهذا الاندماج النفسي في مظاهر الوجود هو ما يميز هذه اللغة ويحولها من إبلاغها لدلالتها المعجمية المشتركة إلى لغة خاصة تنقل نبض الشاعر وتتلون بدم قلبه ويظهر هذا واضحا في قصيده: "سرابيل الحياة"، وهي أول قصيدة من قصائد الديوان إذ يرجع تاريخ نظمها إلى سنة (1950):

أنت يا نفحة الغيوب ويـا سر الإله العظيم أعظـم درس
لبني النور من حبوك شعـورا فأصيبوا من الهيام بمـــس
لمناجيك في الأصائل والإصباح في الليل جهرة وبهـــمس
فبسر من الجلال كســـاهم نورك المجتـلي على كل نفس
منك نحيا وفيك نمرح أحيـــاء وأمواتنا ببـــحرك ترسى
بجسوم البـــلى وأرواح خلد وعيـون القلوب أو عين رأس
بشعور يحدو بـــه منك حداء بـــوحي ونفحة أو بلمس
مـن حباك الفؤاد لم يعدم الرشـ ـد ولا بـــاء في الأنام بوكس
فهو بالروح يعتلي منبر الكـو ن ليملي على مسامع نطس[13]

فهذا الانفتاح بين أسرار الكون والوجود والحياة وبين أسرار النفس والروح والقلب هو ما يميز هذه القصيدة ويميز قاموسها اللغوي في اختيار الكلمات والمزج بين الأجواء، وخلق شيئ من الغموض في بعض التراكيب التي تنشد الإيحاء بالمجهول والمطلق" نفحة الغيوب، سر الإله، بني النور، سر من الجلال، عيون القلوب، الروح يعتلي، منبر الكون، مسامع نطس"، ولا تخفى الروح الجديدة في هذه التراكيب التي شاعت عند الوجدانيين في أشعارهم في وصف الطبيعة والوجود وقوى النفس وبخاصة ما يعرف بلغة الأضواء والأنوار أو الصور الضوئية.

ويظهر نمط آخر من هذا التوظيف الوجداني للغة في هذه الأبيات التي يعبر فيها الشاعر عن الإحساس بالضياع، وقد استطاع الشاعر أن يقدم هذا الهاجس في سياق شعري تصويري جمالي يتضمن قدرا من الإيحائية الرامزة المحررة للغة والمفجرة لطاقاتها بواسطة الخيال الذي يجمع بين الأجواء والأشياء والأحلام، وهكذا فإن إحساس الشاعر بالضياع ينقله إلى البحر ليركب السفينة ويصارع أمواجه، وهذه التجربة الشعرية بهذا التطور تقربه من قصيدة السفينة السكرى المشهورة للشاعر الفرنسي رامبو مع اختلاف في النفس الشعري والعمق، فالشاعر في مثل هذه التجارب الشعرية الرفيعة لا يتعدى مجموعة أبيات شعرية وكأنه قصير النفس حينما يغوص بتجربته، وطويل النفس حينما يتجه بالتجربة إلى الامتداد السطحي:

أنا تائه في مهب الريـــــاح أصارع بحرا كعمق جراحي
أمد الشراع فيرتد نحـــوي ويطوي يدي ويلقي سلاحي
فأبقي على قشة من بقايا سفينة نوح برغم الريـــاح
أعلل نفسي بحلم ضـــئيل وأمضي بليلي نحو الضـياع[14]

والشاعر يركب سفينته في بحر الضياع ويصارع شراعها عصف الرياح، غير أن الشاعر ينتظر المعجزة، فيستحضر من قصص القرآن سفينة نوح، ويستبشر بقرب الانفراج وانقضاء الليل وبزوغ الصباح.

ومن المؤكد أن النموذجين الأخيرين تغلب عليهما النزعة الوجدانية في التجارب والرؤى واختيار الموضوعات، ويتميز المعجم الشعري بالتحرر من الدلالة المشتركة، وتظهر الدلالة الخاصة في تفجير الطاقة الرمزية الموحية بالمعاني الهامشية للمفردات وتصوير الأجواء النفسية، والمزج بين العوالم، واختيار ما هو أكثر فطرية وعذرية من الأشياء ومظاهر الوجود والطبيعة للتعبير عن موقف شعري طري جديد.

إحالات:

1- ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، 1983، ص 177.

2-عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص 19.

3- محمد طرشونه وآخرون، قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، 1987، ص 241.
4- أحمد معاش، الديوان، ص421.
5- المصدر نفسه، ص 198.
6- المصدر نفسه، ص 401.
7-المصدر نفسه، ص 42.
8- المصدر نفسه، ص 42.
9- المصدر نفسه، ص 113.
10- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 102،
11- أحمد معاش، الديوان، ص 62.
12- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، 1978، ص 396.
13- أحمد معاش، الديوان ، ص 352.
14- المصدر نفسه، ص 352.