

الصورة الشعرية ومظاهر تجلياتها عند الشاعر محمد الماغوط مجموعة (الفرح ليس مهنتي) أنموذجاً

م.م. فيصل هادي عبدالله

الجامعة الإسلامية في النجف

The poetic image and manifestations of the manifestations of the poet Mohammed Almagout group (joy is not my profession) model

Ass. Lec. Faisal Hadi Abdullah

Islamic University of Najaf

Faisal.aldenanawy@gmail.com

Abstract:

- * Between the research of the importance of the image in the production of significance, and the sources that share the language in their production, and stated their ratings: artistic, literary and poetic and the respective competence of their respective field.
- * Referred to the definitions of the ancients and modernists, and the diversity of poets and poets alike: as is the case when the poet Mohammed Almagout:
- 1- The film or scene.
- 2 - color.
- 3 - the cumulative picture.
- 4 - the paradoxical picture.
- 5. The objective equivalence.
- * Finally, the research pointed to the sources of the image at Almagot.

Keywords: poetic image, manifestation, manifestation, Mohamed Almagout.

المخلص:

* بين البحث أهمية الصورة في انتاج الدلالة، والمصادر التي تشارك اللغة في انتاجها، وذكر تصنيفاتها: الفنية والأدبية والشعرية واختصاص كل منها بحقلها المعين.

* اشار الى تعريفاتها عند القدماء والمحدثين، وتنوعها عند الشعراء والشاعر الواحد: كما هو الحال عندا لشاعر محمد الماغوط:

١- اللقطة السينمائية او المشهد.

٢- الصورة اللونية.

٣- الصورة التراكمية.

٤- الصورة المفارقة.

٥- المعادل الموضوعي.

* وأخيراً أشار البحث الى مصادر الصورة عند الماغوط.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، مظاهر، تجلي، محمد الماغوط.

المقدمة:

تتشترك اللغة عادة مع وسائل كثيرة في انتاج الصورة، لا يصلح الدلالة الى المتلقي؛ وهو مالاخفاء لأهميته في تشخيص المعنى، والتحفيز على تصويره، فهناك الصورة الفنية في اللغة وغيرها، وهناك الصورة الادبية لفنون الخطاب الشعرية والنثرية، اما الصورة الشعرية فهي تخص الشعر وحده بغض النظر عن حاسة ادراك تلك الصورة، ويمكن القول عن هذه الوسائل المتعددة انها متشابهة في الغاية ومختلفة في الوسيلة اذ ينتج كل منها دلالة حسية أو عقلية تختلف عن الاخرى: (كالإشارة، والايماء، والعلامة، والرسم، والتشكيل، والنحت، والموسيقى، والرقص الايقاعي، وتقنيات الكتابة، والطباعة المتنوعة، وغيرها)، والاقرار بمعطياتها كحقائق أو مسلمات يأتي عن طريق الاتفاق المسبق بتصورها كجزء من المنظومة المعرفية للبيئة الثقافية السائدة، ويظهر ذلك جليا في حقل اللغة

اذ((ان اللغة تعد حالة سيميائية من الطراز الاول فهي في المصطلح الآرسطي (دلالات وضعية)، وفي المصطلح البيروني (رموز) و(مؤشرات) و(إيقونات)))^١، مع احتفاظها بخصوصية تميزها عن كافة تلك الوسائل، وامتلاكها قدرا كبيرا من المرونة والمطاوعة والتكيف، وهذه الخيارات المتعددة تتيح لها الانفلات من اسر الدلالة الواحدة، وتمنحها القدرة على التجاوز والخروج على المؤلف في حين ان اكثر الوسائل الأخرى تظل حبيسة دلالتها المتعارف عليها كالعلامات المرورية التي لا تقبل القراءة المتعددة؛ اما اللغة فانها تمتلك خيار التعددية من خلال تحولها الدائب من الحقيقة الى المجاز الذي يستطيع رسم الصورة بأشكال متعددة واللوان متباينة، ويلقي عليها مزيدا من الضوء ويحيط بها من زوايا مختلفة؛ وهو ما نجده في: (التشبيه، والاستعارة، والتقريب، والتمثيل، والرمز، والاستبدال، والتضمين، والتورية، والفرضية، والمبالغة، والاحالة)، وتلك الاختلافات تتسجم تماما مع رغبة المتلقي المتجددة في طلب المزيد من التجدد في الرؤى والرؤية، وهذا ما تقتضيه العملية الابداعية عند المرسل والمتلقي معا؛ لتجديد نشاطيهما، والنأي بهما عن الشكلية والنمطية والجمود التي تضر بمجموعها بالذائقية الفنية لدى متذوقي الجمال عموما، والخطاب خصوصا الباعثة على السأم والملل؛ لذا فان الفنون والآداب ترفض الثابت في الشكل والمضمون، وتبحث دائما عن المتحول وعن كل ما هو جديد يسهم في خلق انطباع جديد يمكن ان يساعدنا على الاستكشافات الجديدة في العوالم الفنية المجهولة، ويعني آخر ان العملية الابداعية ترفض الأطر الثابتة بسبب طبيعتها المتغيرة التي تتواءم مع مختلف الانواق والامزجة، وتتجاوز كل ما هو سائد ومألوف قد استنفذ طاقاته الابداعية، وبحثها الدائب عن وسائل فاعلة تتيح لها التجدد وخرق قوانين اللعبة، وهو ما يمنح متذوقي الجمال متعة لامتناهية ويمكنهم من النظر الى ما تجسده تلك المظاهر المختلفة من روعة في الأداء والتصور مع احتفاظ كل نمط منها بخصوصية تعبيرية بعضها اقرب من بعض في الدلالة على استجلاء اوضاع الصورة المختلفة، والتدقيق في ملامحها ((ان الصورة الفنية تكتسب عنصر الاهمية بقدر ما تتميز بالوضوح وبالبساطة وبالألفة بنحو لا تخفي دلالتها حتى على من لاحظ له من الثقافة الادبية، مع اقتران تلك الاهمية بعنصر ((العمق)) اي التعبير عن أعماق الأفكار وإدامتها))^٢.

وليس القصد من عنصر الوضوح والبساطة والألفة معناها السطحية والابتذال وانما هو تجاوز المؤلف بطبيعة الحال ومناقضة الضبابية والتعتيم الذين يموهان على القارئ ويحرمانه متعة المشاهدة والتفاعل مع الأحداث، وعدم تمكنه من لم شتات الصورة الشعرية؛ بل انها تبقى على فوضويتها وهو ما يفعله بعض المعاصرين من خلال قصيدة لا تتعدى محورين لا ثالث لهما، اما الانسياق خلف الشطحات الخيالية التي لا طائل من ورائها واما بقصد الالتواء كما يطلق عليه القدامى بالمعاضلة اللفظية او المعنوية، والاولى اعتقاد خاطئ لامحالة لان العفوية لا تنتج فنا وكذلك التصنع، ومن السخرية ان اصحاب التيار الثاني هم اعجز من ان يقدموا تفسيراً مقنعا لما يمارسونه من الاعيب تضليلية توقع المتلقي في حيرة ومناهة لا يستطيع الخروج منها وهذا بلا شك مظهر من مظاهر العجز والادعاء الفارغ وعملهم هذا لا يمت الى الابداع بسبب بل هو محض هراء لا غير، فهم يريدون ان يؤسسوا لنظرية ادبية كاذبة قواعدها الوهم والخداع والادعاء والكثير منهم من يدعي الايمان بقضية الطبقة الكادحة وفي الحقيقة انه يكتب للبرجوازية وما يسميه بـ(النخبة) وهذا هو (النفاق الادبي) الذي يجسد التناقض الصارخ بين النظرية والتطبيق، والطبقة الكادحة في الغالب - بسبب تقوقعها على نفسها، وظروفها الاقتصادية والاجتماعية-فأنها لا تمتلك الوعي المناسب لفهم ما يكتبون وعلى الرغم من هذا التناقض فانهم يتبجحون بانهم يكتبون الى النخبة علما انهم هم انفسهم عاجزون عن تفسير هذه المتاهات وفك طلاسمها.

ان مبدأ البحث في ملامح الصورة وتفاصيلها امر لا يختلف فيه: القدامى والمحدثون، وللمتتبع ان يرى مصداق ذلك في التفاتة بلاغيينا القدامى الى ظاهرة الصورة واجرائهم التركيز على بعض انماطها، واعتقادهم بروعة مظهر الاستعارة اسهامها في خلق الصورة الشعرية لذا نجدان ابا هلال العسكري: (ت: ٣٩٥) قد عرّف الاستعارة بقوله: ((الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل

^١ - كائن اللغة - مقاربات في البعد الزمني - علي الفرج، مؤسسة أم القرى للتحقيق والنشر، جمادى الثانية / ١٤٢١هـ، لبنان، بيروت، ط: ١، ٢١.

^٢ - ينظر دراسات فنية في صور القرآن، د. محمود البستاني، مؤسسة الطبع التابعة للاستانة الرضوية المقدسة - مشهد: مجمع البحوث الإسلامية، ١٤٢١ق = ١٣٧٩ش، ط: ١، ٧.

اللغة الى غيره لغرض، وذلك الغرض اما ان يكون شرح المعنى وفضل الابانة عنه (او) تأكيده والمبالغة فيه (أو) الاشارة اليه بالقليل من اللفظ (أو) يحسن الغرض الذي يبرز فيه))^١.

ان البلاغة القديمة هي اول من شعر بالحاجة الى تجاوزات محدّدات اللغة المعجمية لعجزها في كثير من الاحيان عن موافقتها لما يريده المرسل والاقتراب من التوافق؛ لذا فان محاولتها الدائمة هي ابتكار وسائل جديدة، تدور حول دلالاتها وتحيط بجوانبها وماهي الزاوية التي تقربها اكثر فاكثُر وهو مظهر من مظاهر تلافي العجز والقصور في اللغة، واقتضى ذلك مزيدا من البحث لتجريب آليات قادرة على سبر اغوار المعنى واستجلاء غوامضه من خلال ايلاجه في عالم المجاز الواسع، ووجدوا ان تحقيق تلك الغاية قد تبنتها الاستعارة بوصفها الاكثر قدرة على التجدد والتجاوز لذا فقد عرفها عبد القاهر الجرجاني: (ت: ٤٧١ هـ) بقوله ((ان الاستعارة في الجملة ان يكون لفظ الاصل اللغوي معروفا تدل عليه الشواهد انه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الاصل، وينقله اليه نقلا غير لازم، فيكون كالعارية))^٢.

بمعنى ان الدلالة الجديدة التي ترسمها الاستعارة لا تعد مسخا للدلالة اللغوية الاولى بل هي انتقاله الى معان حافة جديدة تتكشف عنها صور جديدة من خلال بلاغة التشبيه غير المعلنة في تعريف الجرجاني الآخر: ((ان تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع ان تفصح بالشيء وتظهره وتجيء الى الاسم المشبه به فتعيّره المشبه وتجرّبه عليه))^٣، وهذه العملية الانزياحية توقفتنا على مفترق طريق وان كان المنطلق في الاساس واحدا؛ ((الفارق في الاساس بين (التشبيه) ان التشبيه يقوم بعملية (مقارنة) بين شيئين اما (الاستعارة) فتدمج بين الشيئين وتجعلهما واحدا))^٤؛ حيث تخلق الاستعارة في اذهاننا صورة جديدة تختفي في ملامحها كل الفوارق عن الصورة الاصل، مع وضوح في الرؤية جراء ابراز ملامح الصورة وتجسيما واطهار الوانها، وتنسبنا امر المقارنة بين الصورة الاولى الثابتة والثانية المتحركة، وهناك امر مهم آخر هو ان ((وراء الصورة الاستعارية كثير من المعاني والخواطر تجعل القارئ والسامع يعيشان في الجو النفسي الذي صدرت عنه الاستعارات، التي كلما كانت صادقة التعبير عن احساس قائلها، كان لها الاثر في اقناع الآخرين، لأنها توقظ انتباههم وتشركهم في احساسه))^٥؛ فنرى كم هو الفرق بين المقارنة في الصورة الاولى التي تبقى الخصوصية قائمة في المشابهة، والثانية التي تنتج صورة جديدة، لتصبح العملية فيما بعد ليست ((مجرد تشبيه حذف أحد طرفيها بل انها اذا احسن استعمالها للدلالة على الصورة اقوى احياء من التشبيه لما تتضمنه من سعة في الدلالة، وقوة في التصوير))^٦، وهذه النظرة الجديدة لفهم البلاغة العربية توقفتنا على مدى الاختلاف الكبير في وجهات النظر بين القدامى والمحدثين اذ ((ان نظرية معنى المعنى قد تتسجم مع رؤيتها الشعرية لأنها تدل وتحيل ولكن بعد التفسير، واما اللغة المجازية فخاصيتها ارتداد الدلالة للرسالة نفسها، فلا دلالة ولا احالة، وهذا مالم تنفتح عليه الذهنية آنذاك))^٧؛ لذا فان تقنيات رسم الصورة الشعرية في النصوص الحديثة قد غيرت الكثير من وسائلها وادواتها الفنية بعد ان تغيرت عندها الغاية؛ السبب الذي جعلها قادرة على التنوع والتجاوز واطراح الكثير من اساليب رسم الصورة التقليدية ذات البعد الواحد وان عملية التجدد والبحث لم تتوقف ابدا؛ لذا نجد ((ان الاتجاه الادبي المعاصر، يعتمد (الرمز) بصورة عامة ويقلل من الصور الاخرى: كالتشبيه، والاستعارة، بصفة ان الرمز هو اكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن اوسع الدلالات))^٨، وهذا لا يعطينا الحق بتصور ان ذلك يحصل من دون اشتراك كل الوشائج الفنية الاخرى في عملية النسيج التي باجتماعها تتكامل الصورة والدلالة والرسالة في آن معا ومن

^١ - الصناعتين، الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري (ت: ٣٩٥)، تحقيق مفيد قميعة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط: ٢، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ٢٥٩.

^٢ - اسرار البلاغة الحديثة في علم البيان، الامام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، منى احمد الشيخ، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط: ١، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م، ٢٥٩.

^٣ - دلائل الاعجاز، الامام عبد القاهر الجرجاني، الناشر: دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، الناشر: منشورات الارومية، قم - ايران - طهران، ١٣٩٨هـ - ١٩٨٧م، ٥٣.

^٤ - ينظر البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي، د. محمود البستاني، دار الفقه للطباعة والنشر، المطبعة: سليمان زادة، ط: ١، ١٤٢٤هـ - ١٣٨٢م، ش: ١٠٢.

^٥ - اساليب البيان في القرآن، سيد جعفر الحسيني، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والارشاد الاسلامي، ط: ١، ذو القعدة: ١٤١٣هـ، ق: ٦٦.

^٦ - النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت - لبنان، دار العودة، بيروت - لبنان ن ط: ٣، ١٩٧٣م، ٤٥٨.

^٧ - تكوين البلاغة، قراءة جديدة، ومنهج مقترح، علي الفرج ن دار المصطفى لاهياء التراث، مطبعة: امين، ايران - قم المقدسة، ط: ١، ١٣٧٩هـ، ٢٢٠.

^٨ - البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي، د. محمود البستاني، ١٠٨.

القدامى من التفت الى ذلك كالجاحظ الذي يقول ((اما الشعر فهو صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير))^١، ان تركيز النصوص الحديثة على الصورة الرمزية اكثر من سواها متأث من كونها تستطيع التحول الى معادل موضوعي، أو قناع يخفي من خلاله الشاعر الكثير من مشاعره وعواطفه وأفكاره التي لا يريد لها ان تبدو سافرة كما هي؛ فيحاول سترها بستور شفافة؛ ليقوم المتلقي أو القارئ بدوره الفعال - كونه جزء حي من العملية الابداعية - بإزالة تلك الحجب واعادة ترتيب تلك الجزئيات، وتحويلها الى صورة حية كاملة واضحة الملامح دون خلط في الالوان؛ لكي لا تكون عملية اعادة الخلق فوضوية او عمل جزافي بل تخضع لمرجعية ثقافة المتلقي، وهذا هو جوهر عملية التواصل بين المرسل والمتلقي؛ ولأن الصورة الشعرية لم تعد تلك الصورة البدائية السافرة والفجة؛ فلكي تقترب اكثر من حقيقة الفن الشعري، ومن اجوائه الطبيعية علينا ان ندرك تماما ان تحقيق العناصر الفنية الأخرى في النص الشعري قد تؤدي دورها الفعال في اصفاء سمة الجمال الفني والحيوية على ذلك المنتج واعطائه صفة الامكان حتى وان كانت الحقيقة مفترضة؛ وهذا الامر المهم لا يمكن الاستغناء عنه او تجاهل دوره طالما ان الصورة تظل من دونه مهتزة وغير واضحة الملامح؛ ((الشعر التام ما احكمت فيه وشائج الوزن والافكار، فتحقق فيه الموسيقى المنفعلة التي هي الاساس في كل شعر حقيقي؛ مما ينجم من اتحاد المظهرين الصوتي والدلالي الامر الذي يؤدي الى تكامل الوظيفة الابلاغية للنص))^٢، ومرد ذلك هو تكامل الصورة وما يحيط بها من اجواء تجعلها فاعلة حية؛ بل ان البعض يؤمن بحتمية حصر مفهوم الشعرية، وتحققها بتحقيق الصورة، ويعتقد ان ((الشعرية لغة التصوير وبناء الشعر هو بناء صوري قبل كل شيء))^٣؛ لذا نجد ان جان كوهين في تصنيفه للقصيدة الشعرية قد عد القصيدة التي تسهم الصورة الشعرية في تشكيل كيانها بصورة اكبر من العناصر الاخرى ممثلة للشعر التام بالقصيدة عنده: ((دلالية: شعر - موسيقى، وصوتية: موسيقى - صورة، وشعرية: موسيقى + صور شعرية))^٤، وفي الحقيقة ان تلك الفرضيات غير ثابتة وتتغير تبعا لطبيعة العصر الذي يعيشه الشاعر ومدى ايمانه بمتطلبات عصره؛ فيستخدم الادوات المعرفية التي افرزها كونه ((قد تتف بتقافة عصره، هذه الثقافة التي اقلت بظلالها على فن الشعر كله، ومنه الصورة الشعرية))^٥، وقد صنفت الصورة الشعرية لطبيعتها فقد تكون بصرية أو سمعية أو شمعية أو ذوقية أو لمسية بحسب حاسة تلقيها لكن الحواس قد تتبادل طبائعها كما هو الحال عند الرمزيين وفي مقدمتهم الشاعر الفرنسي الشهير (بودلير)، اذ يرون ((ان هنالك تبادلا للحواس وان هنالك انفعالات تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي مع الحاسة الاصل))^٦، وقصائده الرمزية هي أصدق من يمثل ذلك التوجه - حيث تبدو الظاهرة جلية - في مجموعة (ازهار الشر) الشعرية للشاعر الفرنسي بودلير، ففي مقطع من قصيدة (كلها) يقول:

((يا تحول حواسي السري

منصهرة كلها في حاسة واحدة !

ان نفسها يبدع الموسيقى،

كما يولد صوتها العطر))^٧

والمقطع الآخر من قصيدة (الجملة):

((مرفأ صاحباً، تستطيع روعي

ان ترشف فيه العطر والنغم واللون

بجرعات كبيرة))^٨

^١ الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط: ٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، ١٩٦٥، ٣، ١٣٢.

^٢ - الشعر الحديث في البصرة (١٩٤٧-١٩٩٥م) دراسة فنية، د. فهد المحسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ٢٠٠٧م، ١٧٠.

^٣ - سعدي يوسف، النبذة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، دار المدى للثقافة والنشر، ط: ١، ٢٠٠٧، ٣٣.

^٤ - ينظر بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد المولى ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ن الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ١١- ١٢.

^٥ - دير الملاك، دراسة فنية للظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث، د. محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢م، ٢٤٠.

^٦ - ينظر الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، ط: ٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٨ م، ٢٥١.

^٧ - ازهار الشر، بودلير، ترجمة: خليل الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ط: ١، ١١٤.

^٨ - المصدر نفسه، ٢٦٥.

وشواهد ذلك كثيرة في هذه المجموعة وفي غيرها من اشعار الرمزيين، والمهم في ذلك: انه لا توجد قاعدة مطردة تخضع لها عملية الخلق الشعري باستطاعتها كبح جماح المخيلة والحد من نشاطها بل انها تظل دائما تمتلك الحرية المطلقة في عملها ((لأن شعرية المعنى لا تتوقف على مفهوم اخلاقي او عرفي او عقلي، بل هي تتسع لتستوعب الحركة الذهنية بكل تناقضاتها، وبكل توافقاتها، ذلك ان المعاني تحلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفاتها الواقع المادي والمعنوي الخارجي والداخلي))^١، وهذا المبدأ الذي من خلاله تفسر العملية الابداعية على انها عملية خلق جديد يتسم بعنصري الدهشة والغربة بحيث يغدو المؤلف غير مؤلف وغير المؤلف مؤلفا ((ان الخيال في حد ذاته لا يبدع مادة جديدة، بل يفعل فعله على الجمع بين الاشياء والتصورات والانفعال بعضها الى بعض فيحلل ويركب ويكبّر ويصغّر ليبدع صورة جديدة بحيث يغدو كل من الفكر والشعور موحدا ولا ينفصلان في التعبير الفني))^٢.

ويمكننا القول ان انماط الصورة الشعرية متعددة عند الشعراء، بل وتتعدد ايضا عند الشاعر الواحد تبعا لزاوية النظر ودقتها والملح الذي يريد الشاعر ابرازه، مميزة بالسّمات الاسلوبية عند كل واحد منهم والتي تعد علامة فارقة في نتاجه، وحينما نتوقف عند الشاعر السوري محمد الماغوط نجد ان صوره تأخذ اشكالا فنية متنوعة تبعا للواقع النفسي الذي عاشه لحظة الانفعال السابق لولادة النص، ومن الطبيعي جدا ان لا تتطابق صوره مع الواقع المؤلف للأشياء؛ فيتداخل في صوره المعقول باللامعقول والمرئي باللامرئي؛ فعالم الشعر هو عالم الامكان حيث يبدو كل شيء كأننا؛ فلاغربة ان نرى ان المتناقضات قد تتوأم وتصير كلاً موحداً؛ ذلك هو الكون الشعري والعالم الخاص بالشاعر حيث يغدو اللامؤلف مؤلفا والعكس صحيح تماما؛ فالرسالة التي يبثها الشاعر هي رسالة جمالية نسهم في الكشف عنها لا رسالة خبرية، ونتوقف اولا عند نموذج من صوره حيث افاد من تقنيات العصر:

(١): اللقطة السينمائية أو المشهد:

ففي نص (من العتبة الى السماء)^٣

الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودة

والراحات المضغوطة على الركب

لأصعد الى السماء

وأعرف

اين تذهب آهاتنا وصلواتنا

نجد ان الصورة أخذت شكل اللقطة السينمائية حيث سجلت لنا عدسة الشاعر محيط المكان المرتبط حتما بزمان معين؛ فعذسة الكامرة قد بدأت حركتها من الاعلى: والمطر الحزين مع الاخذ بنظر الاعتبار ان الشاعر قد قام بأنسنة المطر من خلال اسباغ صفة الحزن عليه، ثم انتقل بالحركة الى الاسفل: الوجه الحزين المغمور بالمطر الحزين، اما حدود الزمان فهي التي حددتها لقطه: الآن، ومما زاد في فاعلية الصورة هو حركة المطر النازل من الاعلى الى الاسفل فهي صورة نابضة بالحياة وقد اسهمت في حيوية النص ولم نك مجرد لوحة جامدة قد الصقت ببنيته، وقد عبر الشاعر عن دلالة المطر كما وردت في القرآن الكريم كناية عن الشر كما في الآيات الكريمة: ((وأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذِرِينَ)) الشعراء: ١٧٣، ((وأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ

^١ - قراءات اسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ٦٩.

^٢ - تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٥، ٤١.

^٣ الفرخ ليس مهنتي، محمد الماغوط، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦، ١٦.

المجرمين)) الاعراف: ٨٤، ((وامطرننا عليهم حجارة)) الحجر: ٧٤، ((فأمطر علينا حجارة من السماء)) الانفال: ٢٢. في حين ان القرآن قد وظف لفظة (الغيث) للدلالة على الخير والخصب: ((كمثل غيث أعجب الكفار نباته)) الحديد: ٢٠، وربما لم يخرج الشعر الحديث في الكثير من دلالاته اللغوية على ما جاء في الموروث الديني والشعري فلا عجب ان نجد ان السياب قد وظف لفظة المطر على وفق دلالتها التراثية السلبية فبدلاً ان يكون المطر باعثاً على الفرح فانه في قصيدة (انشودة المطر) كان باعثاً على الحزن: اتعلمين اي حزن يبعث المطر^١

وبعد ذلك نلاحظ ان الشاعر قد غادر هذه اللحظة المختزلة من الزمن وانتقل من عالم الواقع الى عالم الخيال الذي يمثله الحلم طالما ان الواقع لم يستطع اسعافه في محنته؛ حيث تمنى ان يتحول الغبار المتأني من جهود الكادحين الى سلم يعرج بواسطته الى السماء باحثاً عن آهات وصلوات الكادحين اين قد ذهب، وتبدو على صورة الشاعر ملامح الانكسار والخضوع من خلال دلالة: الظهور المحدودة، والراحات المضغوطة على الركب، ثم دلائل الحيرة في البحث والسؤال في العبارتين: لأصعد الى السماء، وكذلك اداة التعليل الباعثة على المعرفة: لأعرف، ثم السؤال من خلال عبارة اين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟ ويمكن ايضا اعتبار هذه الصورة من قصيدة (الوشم)^٢

الآن

في الساعة الثالثة من القرن العشرين

حيث لا شيء

يفصل جثث الموتى عن أحذية المارة

سوى الاسفلت

سأنتكئ في عرض الشارع كشيوخ البدو

ولن انهض

حتى تجمع كل قضبان السجون واضبارات المشبوهين

في العالم

وتوضع امامي

لألوكمها كالجمال على قارعة الطريق...

من صور اللقطة السينمائية حيث تختزل عدسة الشاعر الزمان الذي يكون مقترباً حتماً بالمكان من خلال لفظة: الآن، لذا نجد ان الزمان بفعل التجسيد قد تحول الى مكان قد احاطت به عدسة الشاعر وحولته الى واقع ملموس وأرضيته هي: في الساعة الثالثة من القرن العشرين، وبذلك يكون الشاعر قد حول اللامرئي: الزمان الى مرئي: الساعة الثالثة من القرن العشرين وأمكننا من الحلول فيه وجعله مجاوراً للمكان المحسوس:

حيث لا شيء

يفصل جثث الموتى عن أحذية المارة

سوى الاسفلت

ويجد الشاعر في هذا الاقتراب اشكالية و مفارقة كبرى فكيف يتساوى المقدس باللامقدس؛ فتقترب احذية المارة من جثث الموتى، فأى عالم هذا الذي تنتهك فيه حرمة الانسان وتمتهن كرامته حياً وميتاً أليس ذلك بكاف على ان يحرض الشاعر على التمرد والثورة، ومحاويلته تغيير هذا الواقع من خلال فعل الاحتجاج حتى ولو كان سلبياً:

^١ الرمز في شعر السياب، ديوان انشودة المطر انموذجاً، مناف عبد المطلب، دار الشؤون الثقافية العامة، د، ط ١٥.

^٢ الفرح ليس مهنتي، ٥١.

سأتكئ في عرض الشارع كشيوخ البدو.

والفعل الآخر المقترن بأداة النفي: ولن انهض التي قد تجردت من فعلها السلبي بوساطة أداة التعليل واعطتنا معنى النهوض المشروط: حتى تجمع كل قضبان السجون واضبارات المشبوهين في العالم.

مع فرض توافر عنصر الاقتدار ليكون مقدمة ومنطقا للفعل الثوري عبر ايحائية الفعل ودلالته على التجدد والحدوث: وتوضع امامي، ويعزز قدرة الفعل اشتراك أداة تعليل الثانية: لأوكها؛ كان لتكرار اداتي التعليل توكيد واضح على حتمية وقوع الفعل، وتحول هذه الصورة بالنتيجة الى فعل درامي يعبر عن تحول كفة الصراع نحو الخير، وانتصار ارادة الانسان.

(٢): الصورة اللونية:

بفعل التأثير المباشر للون على نفس المتلقي فان لكل لون من الالوان خصوصية تترك اثرا وانطبعا يثير عاطفة مختلفة عما يثيره غيره من الالوان، واستخدام الصورة اللونية ليس بالقضية الجديدة؛ فقد وظفت دلالة اللون في التراث الشعري لعصر ما قبل الاسلام، ثم مرورا بشعر العصر الاسلامي، ووظفت دلالة اللون ايضا في القرآن الكريم في مواضع متعددة للدلالة على معان كثيرة أراد القرآن الكريم توصيفها وابرازها للتأثير في الناس: (مسودة كالصريم، بيضاء من غير سوء، ثياب سندس خضر، بقرة صفراء) وغيرها كثير لمن اراد الاستقصاء والتتبع، ولم يزل توظيف اللون على نطاق واسع في عصرنا هذا سواء في الفنون القولية او التشكيلية؛ بسبب رمزيته الفاعلة، اذن هو بلا شك أحد الادوات التي يستعملها الشاعر للتأثير في المتلقي وجعله مشاركا له انفعاله والتفاعل معه؛ اذن هو تقنية مهمة من وسائل الشاعر ((وبعد اللون أحد مقومات الصورة الشعرية، كما هو الحال في الحركة والصوت، وتشكل الصورة اللونية مظهرا حسيا يحدث توترا في المتلقي، وقد يأتي اللون منفردا أو مركبا ممتزجا بغيره من الالوان ومتعللا بغيره من المحسوسات))^١، وقد ورد في نصوص الماغوط المختلفة، كما في توظيفه للون الاسود مصرحا به، وملمحا به تارة أخرى ففي نص (الغجري المقلب)^٢ يقول الماغوط:

أعرف ان مستقبلي ظلام

وأنيابي شموع

فنلاحظ ان طابع الحزن والقتامة والضبابية طاغية على هذه الصورة واللون الاسود ((في ناحيته السلبية.. قد يوحي بالقتامة، والبرود، كما انه يعكس ايضا غموض النوايا، وقد يعطي احياء بالشر المستطير والتشاؤم))^٣، والشاعر في دلالته لم يخرج عن توصيف الأثر النفسي الذي يتركه هذا اللون، حيث أكد على مجهولية مصيره الذي ينتظره، وقرن به من حيث دلالته المعنوية بما يلائمه؛ فجعل سلاحه وأداته في التغيير غير قادرة على الفعل والتأثير وانما هي كالمعامل المصنوعة من الشمع والتي لا تؤثر في عالم غلب عليه التحجر، وهي من حيث صفة الوهن غير خافية على المنتب، وفي نص (الوشم)^٤ يقول الماغوط:

أضحك في الظلام

أبكي في الظلام

أكتب في الظلام

حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي

كلما قرع باب أو تحركت ستارة

سترت أوراقي بيدي

^١ الصورة الشعرية واستيحاء اللون، يوسف نوفل، دار النهضة ن ط: ١، ١٩٨٥، ١٠.

^٢ الفرح ليس مهنتي، ١٥.

^٣ ينظر مفهوم اللون ودلالته في الدراسات التاريخية، أ. د. عياض عبد الرحمن الامين، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة، ط: ١، ٢٠٠٩، ١٣٩.

^٤ الفرح ليس مهنتي، ٥٢.

وليس بخاف على احد السلبية في موقف الشاعر الذي يمارس طقوسه كلها في الظلام، ولا يجروء على الظهور تحت الاضواء الكاشفة، دون ان يعطينا اي مبرر لموقفه على الرغم من كونه صاحب مبدأ، وقضية يؤمن بها ويقاثل من أجلها، اثر الايقاع الصوتي واضح في خلق صورة الخفاء من خلال توالي حرف السين - وهو من حروف الهمس _ مرتين: (ستارة، سترت)، كما ان دلالة الافعال الثلاثة: أضحك، ابكي، أكتب: الدالة على الحدوث والتجدد أعطت صفة الملازمة لحالة القلق والخوف الذين يعيشهما الشاعر، وفاعلية هذه الصورة الدرامية جراء الضدية في فعلي: (اضحك، ابكي)، هذه الصورة وسابقتها هي مما صرح به الشاعر واراننا لون السواد في كلا اللوحيتين، اما في نص (المهذبة في عصر وحشي)^١، فانه يلمح الى اللون الاسود من خلال المعادل الموضوعي (الزنجي) الدال عليه فيقول:

كالزنجي النائم ورمحه بيده
أمكت في هذه الادغال الحجرية
باننظار شيء ما
فهل أجد في غابات روحك العذراء
غصنا متواضعا
لطائر جريح اسمه... قلبي؟؟

جعل الشاعر (الزنجي) مشبها به (لأنه)؛ والزنجي بلا شك رمز من رموز العبودية والاستلاب وضياح الحقوق، وبالع في تلك الدلالة بان اسبغ على ذلك الزنجي صفة النوم ليكون أكثر دلالة على تعطيل الفعل وشل القدرة على التحول والانعطاف نحو التحرر، كما انه هيا لهذا الوصف كل مستلزماته التي تكثف من دلالاته؛ فالغابة رمز من رموز المتاهة والضياح ودلالاتها على البدائية -كونها مسرحا لممارسة الافعال الوحشية وتطبيقا عمليا للشرائع الجائرة - واضحة لا تحتاج الى تأويل، ثم انه جعل هذه الغابة فاقدة لعناصر الحياة والنمو والتطور من خلال اعطائها صفة التحجر، فهو دليل على موتها منذ ازمنة سحيقة؛ فكأن اشجارها قد تحجرت بفعل بعد زمانها عن الحياة، ثم أعقب ذلك بالتساؤل الذي ينم عن حيرته: فهل أجد...، وأنى له ان يجد غصنا في مثل غابته هذه؟ وانما يعد ذلك ضربا من المحال!

(٣): الصورة التراكمية:

وهي صورة تعتمد الجمع بين عدد من الصور أو المشاهد أو اللقطات؛ ولكنها في حقيقتها تنطلق من أرضية مشتركة معبرة عن دلالة واحدة أو ان تكون هناك صورة يشتق منها عدد من الصور كأنها قد صورت الشيء من زوايا مختلفة كالترادف في اللغة؛ فحينما يعاد تجميعها تكون قد كونت صورة كاملة للشيء وبينت كافة ابعاده وزواياه فمن النوع الاول (التراكمية) ما نجده في نص الماغوط (خريف الأقنعة)^٢:

محال.. محال
ان اتخيل نفسي
الا نهرا في صحراء
او سفينة في بحر
او.. قردا في غابة
يقطف الثمار الفجة
ويلقي بها على رؤوس المارة

^١الفرح ليس مهنتي، ٦٥.

^٢الفرح ليس مهنتي، ١٧.

وهو يقفز ضاحكا مصفقا

من غصن الى غصن

نرى ان الجامع المشترك

بين هذه الصور الاستعارية التي لونها الشاعر بمشاعره المختلفة؛ هي ذاته وجميعها تمثل مفارقة كبرى ودلالة على اللاجدوى وعبثية وجوده؛ فوجود النهر في الصحراء ما هو الا صورة من صور العبث فلا يكون حافظا على الانبات ولا دليلا على الخصب والنماء، انما هو وجود لا اكثر، والسفينة في البحر تتقاذفها الامواج من جانب الى جانب وهي تنقر الى القرار وهي شعور الشاعر باضطرابه الداخلي جراء هذا الواقع الذي لا يمكنه الافلات من اسره وتأثيره، وصورة القرد العابث الذي ينتقل من غصن الى غصن عابثا لامباليا بما يفعل وهو يعكس حالة الخوف والقلق الداخلي، وفي (النص نفسه) ينمو البناء السوري ليستكمل جزئيات الصورة؛ فيقول:

انا متسول

ها أنا اشحذ اسناني على الارصفة

وألحق المارة من شارع الى شارع

أنا بطل.. أين شعبي ؟

انا خائن.. اين مشنقتي ؟

انا حذاء.. اين طريقي ؟

فهذه الصور المتلاحقة كلها تمثل حالة الفوضى وضياح القيم منذ انطلاقة النص الاولى التأسيسية حتى اكتمال بنية النص الفنية؛ فالصور التي عرضها الشاعر في المقطع الاول وكذلك في هذا المقطع كلها ذات مغزى واحد ودلالة واحدة؛ فنلاحظ الآن صورة المتسول المشرذ الذي يحاول مطاردة المارة من شارع الى شارع محاولا اثبات وجوده وتحقيق ذاته، ثم يتنامى البناء السوري ويتحول الى بناء درامي من خلال تحول بطل القصة الى بطل اسطوري لا تكاد تلامس قدماه ارض الواقع؛ بطل خيالي افتراضي ليس له واقع يحتضنه؛ فهو يفتقر الى هوية حقيقية فهو بلا ارض ولا شعب، ثم يرسم لنا صورة الخائن الذي يحاول اثبات ذاته حتى من خلال العقوبة التي تشعره بوجوده ككيان انساني، يبحث عن قانون اخلاقي يحكمه و يحتكم اليه، يبحث عن ثوابت ومعايير تشعره انه انسان يتمتع بالانضباط والعدالة والمساواة حتى ولو بلغ به الانحدار وتحول الى حذاء قد ضل طريقه لأنه مقاد لا قائد ولكنه ايضا يبحث عن طريقه الحقيقي الذي يوصله الى بر الامان، هذه الصور الثلاثة: صورة البطولة التي تمثل الرفعة والسمو والاعتداد بالنفس، وصورة الخيانة التي تمثل الانحدار الى الحضيض والدرك الاسفل من المعايير الاخلاقية، وصورة الخنوع والذلة التي يمثلها الحذاء الذي ضل طريقه اضعف على ذلك فانه لم يجد الاجابة على تساؤلاته: اين شعبي، اين مشنقتي، اين طريقي؛ لتظل صورة الحيرة والضياح والبحث عن الحقيقة هي الطاغية على المشهد. ومن النوع الثاني (الصورة التوليدية) نص: (المصحف الهجري)^١ يقول الشاعر:

وانني مع اول عاصفة تهب على الوطن

سأصعد احد التلال

القريبة من التاريخ

واقذف سيفي الى قبضة طارق

وراسي الى صدر الخنساء

وقلمي الى المتنبي

^١الفرح ليس مهنتي، ١٨.

^٢الفرح ليس مهنتي، ٢٣.

هذه الصور المتولدة من صورة البطل الذي حركته رياح الثورة ودفعت به الى ركوب عجلتها والاستمرار حتى تحقيق التغيير المنشود ولكن ليس عن طريق الفعل المباشر بل بالنيابة عنه حيث انه وجد البديل المناسب؛ صورة البطل طارق بن زياد وهو يفتتح الفردوس المفقود(الاندلس)، صورة البطل الانسان وابرار جوانبه الانسانية وعواطفه: الالم، الحزن، البكاء، حفظ اواصر المودة والوفاء، التي حفل بها شعر الخنساء تجاه اخيها صخر فهو لم يصور فيه ملامح القوة والبطش فقط، وصورة ابي الطيب الذي يمثل التمرد والعنفوان والثورة على الواقع الفاسد والصرخة والجرأة على النقد الساخر واللاذع لذلك الواقع الاليم.

(٤): الصورة المفارقة:

هي محاولة التوليف والتوفيق بين الصور المتنافرة كصورة من صور الصراع بين الاشياء التي بطبيعتها غير مجتمعة؛ لاستحالة الجمع بين النقيضين: كاجتماع النور والظلمة على افق واحد او الفرح والحزن في آن معا، ومنها الصورة اللامنطقية التي لا تنظر الى النتائج التي تبني في الغالب على تسلسل منطقي لأسبابها الموجبة لها؛ فيكون ذلك مدعاة للدهشة وخروجا على المألوف وكسر التوقع المتلقي مما يخلق لديه هزة او صدمة تجعله منفعلا ومشاركا في لملة اجزاء الصورة لا متلقيا فحسب كم في نص: (الظل والهجير)^١ حيث يقول:

حبيبتني

هم يسافرون ونحن ننتظر

هم يملكون المشانق

ونحن نمتلك الاعناق

هم يملكون اللآلئ

ونحن نمتلك النمش والتواليل

هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار

ونحن نملك الجلد والعظام

نزرع في الهجير ويأكلون في الظل

اسنانهم بيضاء كالارز

واسناننا موحشة كالغابات

جمع النص ضمن سياقه العام عددا من الصورة التي يندرج قسم منها ضمن دائرة المتناقضات

فلا يجتمع السفر والانتظار معا مما يبقي حالة التوتر قائمة بين الصورتين فعالم السفر وعالم الانتظار قائم كل منهما بذاته ولكن الصورة لم تفقد منطقيتها فممكن للانتظار ان يكون ممهدا للسفر وسببا اليه، والصورة الاخرى: هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار يمكن ان يكون على خط المقارنة طرفان متناقضان يمكن ان يوجد احدهما بعد ازاحة الطرف الآخر ولن يجتمعا معا؛ الصور الاخرى: الفجر والعصر فهي من جزئيات صورة النهار، وصورة: نزرع في الهجير ويأكلون في الظل، فهي ضمن الصور المتنازعة ولكن لا غرابة في تجاوزها معا، اما صورة اسنانهم بيضاء كالأرز، واسناننا موحشة كالغابات فهي من صور التناقض ولكن هي من صور التحول من النقيض الى نقيضه مع توفر الاسباب اما الصور التي لا تخضع الى التوافق المنطقي فمثل قول الماعوط في نص: (في الليل)^٢:

هناك نحل .. وهناك أزهار

ومع ذلك فالعلقم يملأ فمي

^١ الفرح ليس مهنتي، ٣٥.

^٢ الفرح ليس مهنتي، ٤٧.

هناك طرف واعراس ومهرجون
ومع ذلك فالنحيب يملأ جيبني

فمع وجود النحل والازهار وكون النحل سببا للعسل فان لا منطقية الصورة ان يتحول العسل بما عرف عن حلاته الى العلقم المعروف بشدة مرارته فهناك نتيجة قد خلخلت توقعات القارئ او المتلقي وكذلك وجود دواعي الانس والسعادة المتمثلة بهذا التنوع: (الطرف، والاعراس، ومهرجون) فان الطرف عامل قوي من عوامل اضحاك الآخرين لما فيها من نكت ومفارقات، والأعراس بما فيها من غناء ورقص وموسيقى هي ايضا داع من دواعي الاسعاد وعلى اقل تقدير فإنها ربما تنسي الانسان همومه ولو الى حين، والمهرجون الذين يظهرون في السيرك وما يقدموه من اقوال وافعال مضحكة هم ايضا يدفعون الناس دفعا الى الضحك لقوة البديهة وندرة المشاهد التي يقدمونها فهل من المنطقي ان يؤدي كل ذلك الى ان يتحول الى حزن كثير حد الامتلاء؛ تلك بلا شك نتائج لا علاقة لها بالمسبب وانما هي احساس الشاعر الداخلي تجاه الاشياء وتحولها الى النقيض، وفي النص(نفسه)^١

لأشكو لك الغبار والجماهير
الليل والزهور والموسيقى
لأشكو لك ذلك الرصيف
ما ان شرعت بقصتي
حتى انسل بين الازقة كالأفعى

فما الذي يجمع بين هذه العناصر: (الغبار، والجماهير، والزهور، والموسيقى)، فصورة الغبار التي تدل على الضبابية وانعدام الرؤية والانتواء على الذات ومن ثم الاكتئاب، والجماهير التي تمثل الحياة والالفة والاجتماع والتعاون، وصورة الليل الذي يمثل الحزن وغياب افق الامل والقلق والمجهول وكل الوان التوقع الغير سعيدة، والزهور التي تبعث العطر وتشرح النفوس، والموسيقى لغة الايحاء التي تنقلنا الى عالم الخيال الواسع وتبعث على الاستغراق في الحلم، ثم الشكوى من الرصيف الذي يرمز الى العابرين حيث الرحيل الى الغايات المختلفة؛ هذه الشكوى التي تكاد تكون من كل ما يحيط بالشاعر من عوالم تجعلنا ندرك مدى تبرم الشاعر من واقعه المؤلم فتحوّلت شكواه الى لوحة سريالية تشابكت فيها الخطوط وتداخلت فيها الالوان وهي صدى لنفسه وتقلباتها بين العواطف المختلفة.

(٥): المعادل الموضوعي:

وهي بمثابة المحفز الذي يؤدي حضوره الى استحضار صورة تكاد تكون مساوية لها في القيمة والاعتبار فكأنها تمثل استجابة طبيعية عند حصول الاستثارة؛ فيكون حضور الصورة سببا لحضور صورة اخرى مرتبطة بها عاطفيا في ذهن المتلقي تحدث له التأثير نفسه كما لو أنه قد رأى الصورة الاولى نفسها فهي الصورة المستسخة في الذاكرة والتي تستحضر بالواسطة؛ فهي لغة تعبيرية تقودنا الى صورة جمالية لا خبرية يكون للمتلقي دور في اكتشافها واستجلائها وفك طلاسمها؛ ففي نص (النخاس)^٢ يقول الماغوط:

الاسم: حشرة

اللون: اصفر من الرعب

الجبين: في الوحل

مكان الإقامة: المقبرة أو سجلات الاحصاء

المهنة: نخاس

البضاعة: رمال ذهبية وسماء زرقاء وعواطف ثلجية

^١المصدر السابق، ٤٧- ٤٨.

^٢الفرح ليس مهنتي، ٥٣.

جعل الشاعر الحشرة معادلا موضوعيا لذاته المنكسرة وتقزمها بل ربما بديلا عن كل ابناء جلدته لأنه يمثل بدل الجزء عن الكل، شعور يرتبط بما يحس به من ضعف وهوان وتلك لم تكن معاناته ومشكلته الفردية بل هي واقع حال انما هو صورة مصغرة لعالم اكبر تقول سنية صالح مقدمة مجموعته: (الفرح ليس مهنتي) ((مأساة محمد الماغوط أنه ولد في غرفة مسدلة الستائر اسمها الشرق الاوسط))^١ وحسبك في ذلك تعريض ما اقر به الى لغة التصريح، عندما جعل الحشرة بديلا عنه ومعادلا موضوعيا له وجاء بكل ما يوافق حجم هذه الحشرة من صفات وخواص؛ فلونها اصفر من الرعب والخوف ولكل لون دلالاته كما مر بنا في الصورة اللون ((فاللون الاصفر في دلالاته اللونية السلبية دليل على الخوف، الضعف، المرض، القلق، الكآبة))^٢، ثم استكمل حالة الصغار عندها بأن جعل جبينه ممرغا في وحل الهزيمة وواقعا لمن ترعرع في الذل - كما يقول ابو الطيب المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه مالم الجرح بميت ايلام الا ان يكون كذلك، ومحال ان لا يكون منتصب القامة بل جبينه ممرغ في الوحل فعلا، وازداد لتلك الصفات ان وجوده وعدم وجوده سيان فهو ليس في العير ولا في النفير فهو يقبع اما في سجلات الموتى، او سجلات الاحصاء مجرد رقم من الارقام ليس الا؛ فهو لا يقدم ولا يؤخر شيئا، ومهنته نخاس وهي من احقر المهن لتعامله مع مكونات العبودية الغلمان والجواري، وبضاعته الاماني وهي رأس مال المفلسين: رمال ذهبية براقه مخادعة لا تعرف معنى الخضرة والنماء صورة من صور الموت. وسماء زرقاء لا يحجبها عنه سقف يأوي اليه يقيه العواطف الثلجية التي تتعاوره من كل جانب.

وفي نص (حلم)^٣ يقول الماغوط:

ولكن ماذا تفعل الغزالة العمياء

بالنبح الجاري ؟

والبلبل الاسير

بالافق الذي يلامس قضبانه ؟

يستدرك الشاعر على نفسه ربما يكون قد بلغ به الحماس؛ فتصور ان وجود مستلزمات وجوده كافية - حتى وان لم تكن في متناول يده - لتحقيق طموحاته؛ فصرح بعدم جدوى ذلك؛ فما عساه ان يستفيد من اشياء تجاوزه ولكنها قد حجبته عنه موانع ربما لا تزول على المدى القريب، فالغزالة العمياء لا يمكنها ان تهتدي الى النبع الجاري، وان كانت قريبة منه؛ فربما قد قتلها ظمؤها ان لم تسعفها الصدفة الغير مخطط لها، والمعادل الآخر البلبل الاسير الذي اصبح عالمه ومحيطه القفص فماذا ينفعه الافق الذي يلامس قضبانه قفصه، وهل يعد ذلك بديلا

عن حريته المسلوبة، هذا البلبل يحلم بالانتقال من غصن الى غصن ومن شجرة الى اخرى؛ ليملأ المكان غناء ونشيدا وبدون ذلك سيظل حزينا واجما في سجنه يخيم عليه الصمت والسكون، هذه بعض صور الماغوط التي جرى عرضها اعطتنا صورة تقريبية عن البناء الصوري لديه، وهي منتزعة من مصادر متنوعة كان لبيئة ومحيطه وثقافته المتنوعة وذاكرته ومخيلته اثر واضح في رسم ملامحها...

^١ مقدمة مجموعة الفرح ليس مهنتي، سنية صالح، ١.

^٢ مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، أ. د. عياض عبد الرحمن الامين، ١٣٧.

^٣ الفرح ليس مهنتي، ١٣.