شعرية العتبات في ديوان (انطفاء الألوان) للشاعر العراقي رعد السيفي

د. علي حمود السمحي

أستاذ النقد الحديث المساعد

رئيس قسم اللغة العربية –كلية الآداب– جامعة إب

مجلة القلم

(علميّة – فصليّة – محكّمة)

الرقم الدولي

(ISSN 2410-5228)

تصدر عن جامعة القلم

للعلوم الإنسانية والتطبيقية

مدينة إب

الجمهورية اليمنية

www.alkalm.net

Poetics of the Thresholds in Raad Al-Saifi's Extinction of Colors

Dr. Ali Hamood Alsamhi,
Assist. Prof. of Arabic Literary Criticism,
Head, Department of Arabic, Ibb University, Yemen.

Abstract

In this paper, the researcher attempts to provide a practical interactive approach to the analysis of the *Thresholds* in the Iraqi poet, Raad Al-Saifi's *Extinction of Colors*: structure, function and significance, exploring the resources of the poem's poetics and investigating its role in clarifying some of the hidden aspects of the *Poetics* of this *Collection of Poems*. The analysis employs the mechanisms of semiotic criticism via two levels of reading: horizontal and vertical. The former reading focuses on the *Threshold's* structure syntactically and lexically. It also aims at detecting the *Threshold's* structural components. The vertical reading, however, aims to correlate the *Threshold* with the text of the book as a whole in order to detect the semantic substitutional component. Due to its nature, the subject matter has been tackled as follows: i) Introduction, ii) External Thresholds (title of the book, cover, next page of the casing, initial epigraph) and iii) Internal Thresholds (text thresholds): (titles/subtitles, epigraphs and dates).

شعرية العتبات في ديوان (انطفاء الألوان) للشاعر العراقي رعد السيفي

د. علي حمود السمحي
أستاذ النقد الحديث المساعد
رئيس قسم اللغة العربية –كلية الآداب– جامعة إب

ملخص البحث

نحاول عبر هذه القراءة تقديم مقاربة تطبيقية تفاعلية لعتبات ديوان **انطفاء الألوان** : بنية ووظيفة ودلالة، للوقوف على منابع شعريتها، و دورها في جلاء بعض مكامن شعرية الديوان، مستعينين، في التحليل، بآليات النقد السيميائي، عبر مستويين من القراءة: **القراءة الأفقية**: بالتركيز على بنية العتبة نحوياً ومعجمياً، بهدف الكشف عن مكوناتها التركيبية. **القراءة العمودية**: بالمراوحة بين العتبة ومتن النص، بهدف الكشف عن المكون الاستبدالي الدلالي. وقد اقتضت طبيعة الموضوع تناوله في المحاور الآتية: أولاً: مفتتح. ثانياً: العتبات الخارجية: (عنوان الديوان، الغلاف، الصفحة التالية للغلاف، الاستهلال الاقتباسي). ثالثاً: العتبات الداخلية (عتبات النصوص): (العناوين، الاستهلالات، التواريخ).

الكلمات المفاتيح: السيمياء، العتبات، الغلاف، العنوان، الشعرية

مفتتح من الديوان إلى العتبات.

الديوان:

يمثل (**انطفاء الألوان**)[١] الديوان الثاني للشاعر العراقي رعد السيفي، تحولاً في مساره الإبداعي؛ إذ تتجلى أهم مكامن الشعرية فيه من: تناسل أغلب نصوصه من جمالية تراجيدية تشكل الخيط الناظم بينها، وبها يتحول إلى نص طويل يمكن اعتباره سيرة للفقدان؛ حيث يمثل كل نص بكائية شعرية على شخصية، تشارك الشاعر كسراً من سيرته الذاتية، ومن ثم، تغدو كل شخصية، بمشاركتها لملمح من حياة المعاناة، علامة لمحطة من تلك الحياة. ولا تقل عتبات الديوان شعريةً عن النص الذي تُتَوِجُه، وذلك بما تحتضن من بنى علامية متنوعة تكتنز دلالات عديدة؛ تدل على وعي في اختيارها لتسهم مع النصوص في تجسيد حكاية الفقدان. وعلى الرغم مما سال من حبر في التنظير للعتبات على المستوى الغربي والعربي –إلى حد ما– فإن الفجوة التطبيقية هي ما تستدعي التوجه إلى إنجاز المزيد من المقاربات التي تحاول سد تلك الفجوة. و نحن، إذ نتوسل بآليات النقد السيميائي في هذه المقاربة التطبيقية[٢] لكون السيمياء الأوفق في تحليل شعرية العتبات، لننطلق من قناعة بأن العتبات[٣] تتجاوز القيمة الفنية على مستوى الإنتاج، إلى القيمة الجمالية بما تمنحه للمتلقي من موجهات فاعلة في إستراتيجية قراءة النص المركزي وآلية التأويل من خلال " التعرف على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر، وموجهات تلقي نصوصه" [٤] . على أن عنايتنا بالعتبات لا يعني التعامل معها بمعزل عن النصوص المركزية، أو الاستغناء بها عن النصوص الأساسية [٥]، وإنما بوصفها مداخل أساسية إلى النص المركزي، وجزءاً لا يتجزأ منه؛ فالنص، دون عتبات، بحسب عبد النبي ذاكر، قوة عاجزة، والعتبات، دون نص، مجرد استعراض

سخيف [٦]. ومن ثم تصبح مقاربة النصوص مشروطة بقراءة العتبات [٧] ، بقدر ما تغدو مقاربة العتبات مشروطة بالتفاعل مع النصوص المركزية.

العتبات:

لئن ملنا في تعريف العتبات بكونها " مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به"[٨]، فلأنه تعريف إجمالي؛ يصلح لتوصيف عتبات القصيدة، بوصفها أصغر وحدة نصية مستقلة بمتنها وعتباتها ضمن بناء الديوان، بقدر ما يصلح لعتبات الديوان بوصفه أكبر وحدة نصية من القصيدة لتشكله من مجموعة قصائد ونصوص. ولما كنا معنيين هنا بمقاربة عتبات ديوان، فإن على القراءة أن تقف عند عتبات الديوان ككينونة نصية كلية (العتبات الخارجية)، ثم عتبات النصوص الآحاد المندرجة داخل الديوان (العتبات الداخلية).

العتبات الخارجية:

يقصد بها مجموعة العتبات التي يتموقع وجودها من الديوان في حيز سابق على حيز وجود النصوص في الديوان. ومع أنها عتبات خارجية عن حيز نصوص الديوان موقعاً، فإنها مرتبطة عضوياً بتلك النصوص؛ بوصفها معبرًا أولاً في معمار الديوان. وهي نوعان: عتبات خارجية بارزة تمثلها عتبتان: عتبة العنوان (عنوان الديوان)، و عتبات الغلاف. وعتبات خارجية متوارية في الصفحات الداخلية، تتمثل بعتبتين: عتبة صفحة الغلاف الداخلية، وعتبة الاستهلال الاقتباسي العام للديوان.

١ – العنوان [٩]:

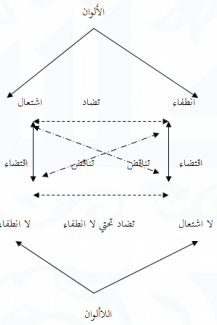
يؤسس عنوان الديوان (انطفاء الألوان)، منذ البدء، لتلقٍ محفوف بالتشويش والالتباس نظراً لتموقعه على بنية انزياحية، تنأى عن التحديد والتعيين، وتنحاز للمراوغة التي تستنفر وتستفز وعي المتلقي وثقافته؛ إذ ينهض العنوان على بنية تركيبية تتألف من إضافة (انطفاء) إلى (الألوان)، لكن ارتبطت إضافة دال (انطفاء) في التداول الواقعي إلى آلات الضوء من نار، ومصابيح، ونجوم...؛ فانطفاء النار: خمودها وذهاب ضوئها، أي التحول من النور والمرئي والانكشاف والانتشار إلى الظلام والعماء والاستتار والضيق؛ وبهذا فللانطفاء دلالتان: حقيقية هي التحول من النور إلى الظلام، ومجازية هي الفناء، والجامع بينهما هو الفضاء الزمني. غير أن إضافة انطفاء إلى الألوان يصدم وعي القارئ لعدوله عن المتداول، و يثير لديه فضولاً لمعرفة كنه انطفاء الألوان. ولو جربنا اختبار دلالة الانطفاء بإضافته إلى الألوان وجدنا أنه، بالدلالة الأولى، يشير إلى تحول الألوان إلى السواد، وبدلالته المجازية يعني انطفاء الألوان– لكون اللون أهم مظهر للحياة وهو المظهر البصري– نهاية الحياة–. وعلى مستوى توزيع هذه البنية في الغلاف نجد أن دال (انطفاء) قد اتخذ موقعه، كمضاف، في حقل السواد بخط أبيض، بينما (الألوان)، كمضاف إليه، يقابله في البياض بخط أسود، وهو ما يحقق تماثلاً على مستوى الموقع واللون، وتماثلاً على مستوى الدلالة، فانتماء (الانطفاء) لحقل السواد يتوافق مع دلالة (انطفاء) على (الظلام)، كما أن دلالته المجازية (الموت) تتوافق مع اللون الأسود في دلالاته على الموت. إن دلالة (الألوان)– كمظهر مهم في الحياة– متوافقة مع البياض في دلالته على الحياة. ولئن كان تقابل الموت (انطفاء) مع الحياة

(الألوان) بمثل ثنائية كونية فإن دلالة التركيب الإضافي (انطفاء الألوان) = ظلام الألوان + فناء الألوان، يجعل منه علامة أمارية على الثيمة التي تنتظم قصائد الديوان (الموت ـ الفقدان) بحكم ما يخلفه المفقود أو الميت من انقطاع عن الإدراك البصري لمن فقده كحالة ما يحدثه الانطفاء من تحول إلى ظلام.

وعلى المستوى الإعرابي لبنية (انطفاء الألوان) فإن (انطفاء): خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا انطفاء الألوان)، هذا إن استحضرناها بوصفها جملة اسمية مستقلة، مجردة عن سياقها بوصفها عنوان الديوان. ولأن انطفاء – بإضافته إلى الألوان – يغدو معرفة، وهو أول ما يطالعه القارئ مجرداً عن أي عوامل توجب وضعية إعرابية خاصة، فإن انطفاء : مبتدأ، خبره الديوان بكل نصوصه؛ أي أن كل نص فيه هو خبر للعنوان؛ ومن ثم فنصوص الديوان هي بمثابة الأخبار المتعددة للمبتدأ(العنوان). وعليه فإن ثمة تماثلاً إعرابياً في بنية العنوان (مرة خبر، ومرة مبتدأ)، وتماثلا أيضا على مستوى السياق؛ لأن أغلب عناوين نصوص الديوان ذات بنية إضافية، فضلاً عن أن عنوان إحدى قصائد الديوان بهذا العنوان. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا لم يلجأ إلى صيغة جديدة للعنوان وإنما عمد إلى التعالق مع عنوان نص من الديوان؟ ربما لكون هذا النص مكان تمركز الدلالة للديوان وقلبه المشع؛ ومن ثم فعنوان الديوان، كرأس، يناظر قلب الديوان؛ وهو ما يحقق تماثلاً بين عنوان الديوان، ومتنه بشكل عام، وبين عنوان الديوان وبين عناوين نصوص المتن من جهة، ولما تحتله تلك القصيدة ذات العنوان المماثل لعنوان الديوان، من موقع مركزي في قلب الديوان بين نصوص قبلها وبعدها، وهو ما يؤكد التواشج الوثيق بين مختلف بنى الديوان عتباتٍ ونصوصاً من ناحية أخرى.

ومع أن انطفاء، وهو مصدر اسمي منكر، باكتسابه التعريف من إضافته إلى الألوان، يجعل العنوان ذا وظيفة تحديدية تعيينية، بحيث انحصر الانطفاء في الألوان دون غيرها؛ فإن إضافته إلى الألوان– وهو دال على الجمع، يتضمن التعدد والاختلاف– قد جعل انطفاء الألوان، دلالياً، انطفاءات متعددة ومتنوعة كتعدد الألوان واختلافها. وما دامت دلالة العنوان كذلك؛ فهل في متن الديوان تفصيل لهذه الانطفاءت التي حددها العنوان على نحو مجمل؟

على مستوى ثيمة الديوان(الفقدان) تكون هذه الانطفاءات معادلاً للخسائر والفقدانات. أما على مستوى البنية النصية فلا يتعالق عنوان الديوان إلا مع عنوان إحدى قصائد الديوان التي تحمل العنوان ذاته، بينما لبنيتي العنوان، المضاف والمضاف إليه– إن نظرنا إليهما منفصلتين– حضور؛ فللألوان حضور على مستوى اللفظ (لون / ألوان) بالدلالة المباشرة أو الرمزية، وعلى مستوى آحاد اللون (الأسود –الأبيض– الأخضر– الأزرق). كما أن انطفاء قد وردت بدالها وبما يرادفها كالأفول والغياب والفناء. و تبدو المفارقة هنا: في حضور دال الاشتعال في بعض نصوص الديوان؛ ما دفعنا إلى تقليب النظر في دلالة العنوان (انطفاء الألوان)، كعلامة حاضرة في التركيب (المنطوق)، باستدعاء المشاكل العلامي[١٠] المضاد لها على المحور الاستبدالي (الغائب)، وهو: (**اشتعال الألوان**)، كما توضحه ترسيمة المربع السيميائي[١١]:



و في ضوء الترسيمة تعيش الذات، بحكم تنامي فعل الفقدان، على تخوم الحياة؛ فلا هو عيش كامل (اشتعال الألوان)، ولا هو موت خالص (انطفاء الالوان). و لئن أوحى (اشتعال الألوان)، بوصفه مشاكلاً علامياً للعنوان، بدلالات على الحيوية والانتشار، والجمال والتواصل، بما يجعل من دال العنوان، بناء على دلالات مشاكله المضاد، علامة أمارية على الجمود والانكفاء والقبح والانقطاع؛ فإن حضور دال (الاشتعال) في متن الديوان يشير إلى أن الديوان ككل ليس تجسيداً انهزامياً للموت، كما يوحي به دال العنوان في الظاهر- مع ما فيه، في العمق، من دلالات نفسية ووجودية مبطنة بالعبثية الساخرة- وإنما هو محاولة لإشعال ما انطفأ من معاني الحياة، وتمسك بنسغها حتى الرمق الأخير، فلازال ظل الذات الشاعرة، بالرغم من الفقدان، في خرائب روحه يدق:

فأغدو/ كظل يدق بمخلبه / في خرائب روحي!!

ليشعل زغب القصائد.

حبر الرسائل ، لون الخيول .

فينكسر الضوء

مثل جناحين لا يفضيان لبعضهما في الأفول (ص١٠- ١١).

ولئن اتضحت بدلالة المشاكل المضاد للعنوان الاشتعالات المتعددة الألوان، ففي ضوء هذه المشاكلة كذلك، تتجلى الانطفاءات المتعددة؛ فهي انطفاء الشعراء، وانطفاء الانتصارات، وانطفاء التواصل الإنساني، كما يتضح في الترسيمة الآتية:

لكن لماذا أضاف (انطفاء) إلى (الألوان)، ولم يضفها إلى (الحروف) أو (النصوص) أو (القصائد) أو (الأشعار)، مع أن بإمكان التراكيب الإضافية المعدول عنها: (انطفاء الحروف / انطفاء النصوص/ انطفاء القصائد ..)، كدوال تنتمي لحقل الشعر، أن تحقق تماثلاً مع الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل، وتماثلاً من ثم، مع المضمون: (رثاء لأصدقاء أغلبهم شعراء) في الوقت الذي تحافظ فيه، هذه البنى المقترحة كبدائل ممكنة عن بنية العنوان، على صدمة الانزياح التي أحدثتها إضافة (انطفاء) إلى (الألوان)، كما أن تلك البدائل، بدلالتها على الجمع، تتضمن التعدد والاختلاف الذي للألوان؟

إن اللجوء إلى الألوان؛ لأن اللون، بوصفه قيمة حياتية وفنية، أكثر حضوراً، من تلك الدوال المحصورة في جنس الشعر، في التداول بين سائر الأجناس (تشكيل ـ شعر ـ قصة ـ نحت...)، كما أنها تنطوي، فوق دلالتها الواقعية (التعدد، والتنوع)، على دلالات إيحائية: نفسية وفلسفية وثقافية أكثر اتساعاً واستيعاباً لتحولات الذات العمرية، وتعدد الفقدان بين المادي والمعنوي في سيرة الشاعر، وخصوصية كل راحل من أصدقائه المتعددين؛ إذ لكل منهم في حياة الشاعر لونه الخاص:

لأن عمري الذي

أنفقته على أرفف الزمن

...

وأصدقائي الذين

أثثوا جدران

عزلتي باللون

أمسى رمادا (ص٨٠)

ولأن تلك الفقدانات غائبة في الوجود الحسي، فإنها تحضر في صمت الذات الشاعرة استذكاراً وتخيلاً، و في شعره، على شكل لوحات:

وأنا بكفي ...

ينبت الصمت الذي تتصبب الألوان من قطراته

شجراً ينوح لأصيح.. في أسف ...

ندم على النارنج يذرف دمعه في كل عام

ندم على سرب الحمام

ندم يبلل قامة الموت الموشى بالرخام

ندم على صفصافة مخبوءة بين العظام

ندم على وطن حطام !! (ص ٦٠)

وبهذا تتحول نصوص الديوان إلى لوحات بكائية تشكل بمجوعها جدارية هي سيرة الفقدان بألوانه: الذاتي والموضوعي، المعنوي والحسي.

٢– عتبة الغلاف:

هي العتبة الأمامية التي تمثل اللقاء البصري المادي والذهني الأول بالمتلقي، وتشكل مظهره الخارجي. ومع أنها إجمالاً تنهض بوظيفة افتتاح الفضاء الورقي[١٢] فهي عتبة كبرى تحتضن عتبات عدة. والمتأمل غلاف ديوان انطفاء الألوان يجده لا يخرج عن ذلك؛ إذ يتضمن العتبات الآتية : عنوان الديوان– لوحة الغلاف ـ اسم الشاعر ـ التجنيس. ولأنه قد سبق تناول عنوان الديوان، بمقاربة مستقلة، بوصفه علامة لغوية، فإن تناوله هنا بوصفه وجوداً بصرياً ضمن فضاء الغلاف كنص بصري.

اللوحة:

تنقسم لوحة الغلاف طولياً إلى حقلين متساويين في المساحة كل واحد منهما على شكل مستطيل، ينصبغ المستطيل الأيمن بالسواد، والأيسر بالبياض. وهذا المسلك بقدر ما يجسد الإحساس الحاد بالثنائيات الضدية التي تحكم الحياة، يحقق تماثلاً على مستوى الشكل واللون والمساحة؛ إذ التأمل في الشكل، كعلامة، يفضي إلى أن (المستطيل)، كشكل هندسي، يوحي بالموت؛ لأنه سيميائياً يحيل على القبر. ومن ثم، فنحن إزاء قبرين متجاورين؛ لعل التركيز على هذه الثنائية، دون تقسيم الغلاف إلى عدة مستطيلات، نابع من العلاقة الثنائية بين الذات الشاعرة/ الراثية بالآخر/ المرثي. ومن ثم، فالقبران، قبر المرثي و قبر الراثي، الأول للميت بالفعل، والثاني للراثي فهو إن كان حياً جسداً، فإنه، نفسياً، ميت هماً و حزناً لفقد الآخر، وقد استعد إلى جواره بالبياض (الكفن)، والشاهد– شاهد القبر– اسمه: (المكتوب عمودياً):

ندم يبلل قامة الموت الموشى بالرخام

هذه الحالة من المساواة والتناظر بين الوجودين تنم على رؤية عبثية للعالم تتمثل بتساوٍ بين الموت والحياة، لفقدان الحياة معانيها الكبرى العميقة؛ في الوقت الذي تغدو فيه علامة على استحالة الأنا آخر، والخارج داخلاً؛ وذلك بناء

على تأويل المساوة، بوصفها علامة على التماهي، من خلال التبادل المتساوي العادل بين الموقعين؛ ففي حين قبر السواد يفترض أنه للباقي والبياض للراحل الميت، لكن المعنى العميق: أن الذات الشاعرة لفرط فجيعتها بفقد أصدقائها فكأنها هي الميت والميت- فعلاً- هو الباقي الحزين:

هنا استيأس الليل من فجره

وحط على نسغ أعواد صبحي

لهاث الزمن

فأسلمت روحي ..

لراياته

لتسكن روحي

فضاءات هذا الكفن (ص ١٢٨)

ولم يجعل التقسيم أفقياً- هذا التقسيم الغائب الذي يستحضره المتلقي كمشاكل علامي مضاد للتقسيم الطولي الحاضر على البنية الغلافية- مع أن التقسيم الأفقي يمكن أن يحقق هذه المساواة في المساحة أيضاً؛ لأنه يؤدي إلى تعالي أحدهما على الآخر، وذلك ينطوي قيمياً على تميز شكل المستطيل الواقع أعلى الصفحة في نصف مساحتها، على شكل المستطيل الواقع أدنى الصفحة في نصف مساحتها الآخر؛ تبعاً لتميز الدلالة المكانية بين (فوق / تحت) في الثقافة، فما يتخذ موقعاً أدنى- وإن تساوى في المساحة المكانيةمع ما هو فوقه- ينال من الدلالات السلبية (المدنس/ الظلام/الشر...) على عكس الفوق الذي ينال من الدلالات الايجابية (المقدس/ النور/ الشر...) بحكم الارتفاع؛ وهو ما لا يحقق التساوي في الوجود بين الحياة والموت كالذي يحققه التقسيم الطولي.

إن وجود السواد والبياض في حقلين متمايزين يغدو علامة على استبانة الرؤية للحياة والإنسان والكون، وأن الشاعر يصدر عن وعي وعن تجربة في النظر للأمور. و بالنظر في دلالة السواد كموت، والبياض كحياة، يغدو الغلاف بيرقاً للحياة التي تحكمها هذه الثنائية: ليل ونهار، موت وحياة، شر وخير. وبالنظر في هذا التماثل، في ضوء ثيمة الديوان (الموت ـ الفقدان)، يكون الأسود، إن بدأنا بالنظر من اليمين، متوافقاً مع حالة حزنه في الحاضر، كفاقد، يلبس السواد. بينما البياض، كحياة، تتمثل في الماضي حيث كان يعيشه مع أصدقائه في حالة من الألفة والصفاء والدفء، ولأنه، أي الماضي ببياضه، قد تولى وانقطع فعندها يغدو تجسيداً للموت بين الطرفين.

ولو نظرنا بدءاً من اليسار- أي من الأبيض- على اعتبار الأبيض هو الحاضر الذي يعيشه الشاعر ولكنه مفرد وحيد من أصدقائه الذين كانوا يمنحون الحياة، إشراقها وحيويتها- إلى الأسود بوصفه الماضي فإنه مظلم ليس فيه من إشراق سوى دال الانطفاء؛ أي لا يذكر من الماضي سوى الموت. وبهذا يتحقق تناظر أيضاً فهو انتقال من موت إلى موت.

وعلى مستوى تعالقه ببقية مكونات الغلاف، فإن البياض ينفرد بالحضور الكتابي في حيزه. وفي هذا إشارة إلى أن الكتابة انتماء للبياض (الحياة) والشاعر منحاز إليها، حتى وإن بدا ديوانه مسكناً للموت والموتى فإنه، في الأصل، إدانة للموت (السواد) وتمسك بنسغ الحياة، البعيد عن السقوط، بيمنا حقل السواد يتموقع فيه جزء العنوان (الأول) المضاف (انطفاء) بخط أبيض، في مقابل الجزء الثاني المضاف إليه (الألوان) في حقل البياض بخط أسود، وهو ما يحقق تماثلاً، لكنه يحقق في المقابل انفصالاً في تركيب العنوان بصرف المضاف(انطفاء) إلى اللون الذي يتوافق مع دلالته (السواد)، والمضاف إليه (الألوان) إلى ما يتوافق مع دلالته وهو (البياض).

اسم الشاعر: يتموقع في أعلى حقل البياض بخط مغاير لخط عنوان الديوان. ولئن كان في اختلاف الخط وتعدده- والخط هنا قيمة جمالية وليست قيمة معرفية- ما يتوافق شكلياً مع التعدد الذي يتأسس عليه الديوان، بدءاً من تعدد حضور أشكال القصيدة (العمودي ـ التفعيلي ـ قصيدة النثر) إلى تعدد الفقدانات المادية والمعنوية، فإن المفارقة، هنا، هي في كتابة اسم الشاعر بشكل عمودي " رعد " أعلى ولقبه " السيفي" أسفل منه،

ليس هكذا: **رعد السيفي** وإنما هكذا: رعد السيفي

لأنه بالصورة الأولى سيؤدي إلى انفصال الاسم عن اللقب، وهو بمثابة الكلمة الواحدة. ولكي يحافظ على اتصال كتابته استعمل الصورة الثانية. لكن لماذا بطريقة عمودية بالذات؟ وهل لذلك علاقة بأصل مصدر اسمه: رعد، (رعد- في الأصل المرجعي- يحيل إلى السماء)، و لقبه: السيفي (في أصله اللغوي نسبة للسيف- في دلالته على الأصل، والحد، والاستقامة – مصدره الأرض) ؟!

قد يبدو هذا التأويل خارجياً بانطلاقه من الذات التجريبية، وهو ما يخالف منطلقنا النصي- لكن هذا المسلك غير بريء، وعى الشاعر ذلك أم لم يع- لذلك سوف نرجئ ذلك التأويل/ الافتراض حتى نفرغ من التحليل المحايث.

في سياق الديوان، يمكن تأويل وضعية اسم الشاعر بهذه الصورة ، بوصفه معادلاً رمزياً لاعتزاز الذات الشاعرة، فهي بالرغم من الخسائر والفقدانات العديدة في هذه الحياة ماتزال منتصبة لم تنحن لعاديات الزمن. أو أن الاسم، كهوية، معادل لسيرته، وكتابته على نحو عمودي يوازي شجرة سيرته الراسخة بقيم الصداقة والفن والشعر مهما كانت الخسارات، يؤيد ذلك دال (**غرسة**) في قصيدة (أنا بعض غرسك) كأول قصيدة في نتاج مرحلة الديوان. ورثاؤه للذات في آخر قصيدة كتبها (**خزاف الرماد**):

فأبكي زمان العلو

على ضفة النهر (ص ٥)

قد يكون العلو هنا هو حياة الكرامة في الماضي قبل زمان التساقط والسقوط :زمن الاحتلال الذي قضى على ذاكرة الذات، وهل ذاكرته إلا سيرته في المكان على ضفة النهر التي لا يعادلها في العلو والرسوخ بالأرض إلا الشجر؛ لذلك لا غرابة إن عبر عن إحساسه باغتراب الواقع الآن برمزية القامة:

لا الأهل أهلي ..

ولم يك لي في زوايا المكان

حضور (ص٥)

لعل التركيز على الزوايا، فيه ما فيه من دلالة على العلو والاستقامة، وهو ما يعني أن كل فقد يهون سوى الكرامة والرفعة؛ لذلك كان جارحاً في نقد من تعاون مع الاحتلال من أبناء العراق.

أدخل الطارئين إلى جسدي

أيقظوا شجر الصمت

من حزنه (ص ١١)

إن هذا التماهي بين الذات الشاعرة كفرد، والذات الجمعية كوطن، بعلامة الجسد، وربط الجسد بالشجر هو ما يقف وراء عمودية الاسم الذي يتسع هنا ليصبح معادلاً لرفعة الوطن. أما تأويل عمودية الاسم كعلامة في فضاء الغلاف فلعله بالأفقي– كما حصل في بنية العنوان التي هي بمثابة كلمة واحدة من فصل – يؤدي إلى أن ينصرف رعد (الفرع/ الآن) إلى السواد، والسيفي (الأصل/ الماضي) في البياض. أي توزيع هويته، وتقسيم ذاته إلى نصفين نصف مع السواد ونصف مع البياض، وهو، كذات هويتها بنية كلية وجوهر لا ينقسم، لا يرتضي الهوية الهجينة، أو الهوية المنتقصة، ولا يقبل في مواقفه الحلول الآنية المنبتة عن الأصل الثقافي والجذر الحضاري. فضلاً عن أنه شاعر لا ينتمي إلى السواد (اللون)كموقف وكوجود؛ فهو لا يزال حيا،، وإن كان قد فقد أصدقاء كانوا يشكلون جزءاً من سيرته، وشاركوه في صنع بعض أحداثها، فإنه يعارض السواد بكل معانية، حتى الموت، وإن كان يرثيهم فليس معناه الاستسلام للموت إنما هو مواجهة له. ويلي اسم الشاعر الكلمة الأخرى من عنوان الديوان(الألوان) قريباً من أسفل الصفحة وتحتها خط أفقي بالأسود يقابله امتداد بالأبيض في حقل السواد، و أسفل الخط الأسود الكلمة الدالة على **جنس العمل (شعر)**، بخط مغاير ؛ لعل هذا الترتيب التنازلي من الأعلى– بدءاً باسم الشاعر عمودياً أعلى مساحة البياض في الغلاف، مروراً ب (الألوان) فكلمة (شعر) – إلى أسفل الصفحة؛ يمثل إشارة إلى دلالة عميقة، مفادها: أن الشاعر بالنهوض على الألوان (الحياة) والتعالي عنها– في الوقت نفسه– يحقق قيم الجنس الشعري. أي أن هذا الترتيب يصبح علامة رمزية لرؤية الشاعر للشعر في علاقته بالواقع أو الحياة التي تصبح الألوان بصيغتها الجمعية الدالة على التعداد والاختلاف ليس بدلالتها الواقعية في تمظهراتها البصرية بل بما لها من معان مجازية؛ إذ ترتبط الألوان في الذاكرة الثقافية بدلالات مجازية فالأسود للشؤم، والغدر، والاستبداد، والقبح والموت والشر، إجمالاً. والأبيض بعكسه والأحمر للثورة، والحياة والحب، والإثارة.... الخ [١٣]. وهكذا تغدو الألوان تجسيداً للحياة واقعياً ومعنوياً. وبذلك فإن المعادلة التي تحكم التعبير الشعري

في علاقته بالحياة هو الانطلاق من هذه الألوان والتعالي عليها ؛ فالبعد كثيراً عن الحياة، كالقرب كثيراً منها، عماء. و إذا سرنا تصاعدياً من الأسفل إلى الأعلى فإن هذا الترتيب يشير إلى أن الشعر الذي يحمل على عاتقه هذه الألوان، هو ما يحقق للشاعر مكانته المتعالية السامية، ويضمن له شهرة وحضوراً متفرداً؛ وعلى هذا التأويل يتحقق أيضاً شكل من أشكال التماثل.

على أنه يمكن تأويل هذه الوضعية لترتيب المكتوب ليس على فضاء البياض من لوحة الغلاف وإنما على مستوى الغلاف ككل، بأن الغلاف، بما هو (المطلع/ الرأس/ الوجه) في الكينونة الجسدية للديوان، حين يتجلى فيه اسم الشاعر بطريقة عمودية فوق (انطفاء الألوان) عنوان الديوان المكتوب بطريقة أفقية فوق خط، أعلى(شعر)، يغدو بهذا التشكيل البصري في مطلع الديوان علامة رمزية لما يتشكل في مطلع القصيدة في الشعرية العربية (المقدمة الطللية) التي تتضمن وقوف الشاعر على أطلال الأحبة الراحلين؛ فيصور الوقوف، كلحظة وجودية أمام فداحة الفقدان باللفظ المباشر (وقفت _قفا– وقوفي) أو بما في معناه. ولئن بدا، على هذا التأويل، غلاف الديوان معادلاً رمزياً لمطلع القصيدة، واسم الشاعر – عمودياً– معادلاً رمزياً للوقوف، وانطفاء الألوان، بما هو في الدلالة انطفاء الأرواح/ الحياة، يعادل الأطلال، فإن الغلاف، كنص بصري، يتناص إشارياً مع مضمون المقدمة الطللية، من خلال تحوير البنى الكتابية في صفحة الغلاف من هويتها، كعلامات لغوية إلى هوية بصرية تتموقع في فضاء الغلاف ضمن منطق بنائه كلوحة تشكيلية. وهكذا يجسد الديون، بهذه الاستعارة التشكيلية، التماثل في تجربة الأحساس بهشاشة الحياة، بين الشاعر الجاهلي والمعاصر ومن ثم استمرار حضور الطلل في اللاوعي الشعر، بقدر ما يجسد حس الذات الشاعرة على استمداد مثالها ضد الفقد والموت من جذورها العربية.

٣– صفحة الغلاف الداخلية:

إذا ما نقلنا النظر من الغلاف إلى صفحة الغلاف الداخلية، وجدنا هذه الوضعية لتموقع اسم الشاعر وعنوان الديوان والتجنيس تتخذ وضعاً عكسياً في الصفحة التالية؛ إذ يتعالى اسم الديوان في أعلى الصفحة واسم الشاعر في أسفل الصفحة بشكل أفقي فوقه خط، بما ينم على تحول في تبادل المواقع بين اسم الشاعر والعنوان ما بين صفحة الغلاف وصفحة الغلاف الثانية، وهو ما يصبح علامة أيقونية للتماثل التبادلي، يمكن أن نقرأه في ضوء العلاقة بين الشاعر وديوانه في لحظة الإنتاج؛ إذ ينطلق الشاعر في حركة تصاعدية شبه دائرية من الداخل إلى الغلاف " الخارج": فبعد أن أكمل ترتيب نصوصه داخل الديوان انتقل إلى الغلاف فحدد الجنس: (شعر)، ووضع لها عنواناً: (انطفاء الألوان)، ولم يتبق غير اسمه فوضعه أعلى ذلك، تماماً كما يضع العنوان بعد فراغه من (القصيدة) أعلاها. لكن هذا التفسير يصح على كل الشعراء في هذا الوضع، ومع ذلك نجد بعضهم يضع اسمه أعلى العنوان، وبعضهم أسفله، وبعضهم على أحد جوانبه... ومن ثم، فلا بد من تفسير نابع من خصوصية الشاعر وتجربته في هذا الديوان. يمكن القول– انطلاقاً من موقع الغلاف من الديوان كفضاء مكاني خاص بالعنوان وبتجسيد الصلة الباقية من الخارج – إنه لما كان أهم عنصر في هذه الصلة هو صاحب الديوان فلا شك في أن له أن يتمتع بالتعالي، ومن ناحية أخرى فلأنه إزاء

حياة (ألوان) منطفئة بالخسائر و الفقدان فإنها تعد، من منظور الشاعر، هامشية وهشة مقارنة بما يتطلع إليه من حياة مشرقة بالألفة والحضور الإنساني، ومن ثم فهي لا تستحق أن ينزل أو يتنازل من أجلها أو أن يدخل ضمن نسيجها. ولكن بمجرد أن يتجاوز القارئ الغلاف فإنه يواجه النص، كقيمة داخلية جمالية؛ لذلك جعل (العنوان) أعلى الصفحة التالية، وجعل (اسمه) أسفل الصفحة تحت خط؛ أي في موقع الهامش بوضع أفقي، بما يستدعي من القارئ أن يتعامل مع النص . والعنوان نص موازٍ بغض النظر عن صاحبه. و هذا الموقف يجسد علاقة التماثل بقدر ما ينم على وعي بنيوي في النظر إلى الإبداع، تجلى في هذا المسلك التبادلي، بوعي أو بغير وعي، كانعكاس للناقد في شخصية السيفي– بأن جعل العنوان بهذه الصورة المتعالية مقابل اسم الشاعر الهامش، وهو ما يوحي بأن متن الفقدان هو الأصل "المركز "، والشاعر قد غدا بعد ذلك الفقد هامشاً؛ لأن حياته ووجوده لم يكونا إلا بأولئك المفقودين سيرةً ووجودا، وطناً وإنسانا، ماضياً وحاضرا، وأن دوره في هذا العمل إنما هو توثيق للفقدان. وهكذا يصبح العنوان، بنية ودلالة ووظيفة وتعالقاً مع مختلف العتبات النصية الخارجية، علامة للتناظر (تبادل المواقع)، وهو أحد مكامن شعرية العتبات في هذا الديوان.

٤– الاستهلال الاقتباسي:

استهل الشاعر ديوانه باقتباس نصين أسطوريين: الأول من أسطورة كلكامش:

"يموت الرجل في مدينتي وهو محزون القلب

يموت الرجل وقلبه مثقل بالهموم "

أما الاقتباس الآخر فهو من ترتيلة أنخيدو انا أميرة أكد :

"لقد اضطرب صوتي العذب

وتحول كل ما يسعدني إلى تراب "

فلماذا لجأ إلى التعالق مع الأسطوري، ومع هذين النصين تحديداً ؟

إن التأمل في دلالة هذين الاقتباسيين مجردين عن هذا الموقع يفضي إلى أن الاقتباس الأول يشف عن أثر الفقدان على (الرجل) كانسان: (الحزن والهموم)، والآخر يشف عن أثر الفقدان على (الرجل) كشاعر: (اضطراب الصوت العذب). وفي هذا ما ينم على تماثل في المعاناة بين مكوني الشخصية (الداخل والخارج، الذات والنص)؛ فاضطراب الصوت العذب هو علامة إشارية (أمارة) على الحزن القلبي؛ إذ هو نتيجة له. وإذا ربطنا هذا التماثل الثنائي على مستوى النص المقتبس بموقعه من الديوان فسوف تتضح القصدية من اقتباس هذين النصين من فضاءين أسطوريين مختلفين؛ وذلك كي يكونا معادلين موضوعيين للتعبير عن أثر فقداناته بطريقة غير مباشرة؛ أي عوضاً عن تقديم ديوانه على نحو مباشر بإخبار قارئه بأن تجربة الفقدان التي انبثقت عنها نصوص الديوان، وتعددها بدءاً من فقدان الأصدقاء الشعراء واحداً واحداً ففقدان الوطن بالنزوح عنه، ثم فقدان القيم الجميلة والمعاني السعيدة؛ كان لها أثر على قلبه وروحه كانسان، وعلى طبيعة تعبيره كشاعر... وعليه فالاقتباس الأول معادل لمعاناة لشاعر، كإنسان– منذ ولادته حزيناً (يموت كفعل أول في الأسطورة ربما معناه يولد) وموته في حياته هماً وحزناً على من فقد – والآخر معادل له كشاعر، في هيمنة

الرثاء على صوته الشعري (الديوان جله رثاء) حتى لقد بح صوته من شدة النواح والندب، يقول متناصاً مع تلك الترنيمة:

في الزمان الجريح

ليت لي

بعض حنجرتي ، كي أصيح !! (ص٧)

ولئن تعدى الاستهلال موقعه، كعتبة، إلى الحضور في النص المركزي، عبر التناص الإشاري، في (ليت لي بعض حنجرتي ، كي أصيح)، بما ينم على حضور هذا الإحساس الأسطوري، ليس عند ترتيب الديوان، بل أثناء إنتاج النصوص – فإن في الاستهلال بالاقتباسين إشارة إلى ثيمة الديوان(الموت/ الفقد)، وهو، من منظور التلقي، ترهين للنص، يغلقه أمام نوافذ التأويل، و يحني على فاعلية القراءة. ومن ثم، فإن في هذا التماهي ما ينم على قصدية في الاختيار لا تقف عند حدود التوافق مع تجربة فقده المادي والمعنوي، والتماثل بين الشعري والأسطوري فحسب، بل تتعدى ذلك إلى:

– إضفاء طابع القداسة على فقداناته، فهي فقدانات أسطورية، ومن ثم فإن سيرة الفقدان هي سيرة أسطورية.

– تأصيل هذا الفقد بوصله بجذور الهوية في تاريخ الذات العراقية الضاربة في الحضارة الأكادية والبابلية. وفي هذا علامة على وعي الذات الشاعرة بجذورها الفكرية والحضارية، وعمق انتمائها وسمو روحها سليلة جلجامش الباحثة عن عشبه الخلود، في مواجهة الحياة الفانية . لذلك وجد أن أصدقاءه الراحلين لم يمت الواحد منهم إلا بعد أن مات هماً وحزناً وكأنهم بذلك يحققون تلك النبوءة في ملحمة جلجامش، في تماثل بين الماضي والحاضر.

– وهذا المسلك، يكسب تجربته بعداً جمعيا بالقدر الذي يخلع على فقداناته بعداً كونياً؛ أي أن فقدانه ليس فقداناً طارئاً، وإنما امتداد لهذا الإحساس الأسطوري في تاريخ الذات الجمعية. وبهذا فإن تعالقه معهما علامة على تداخل الذاتي بالموضوعي؛ فهو ينطلق من الوحدة المحيلة على الأصل والجذر المشترك–(جلجامش)، كأول أسطورة في تاريخ الإنسانية عن الفقدان = (أنا بعض غرسك) أول قصيدة في تاريخ الديوان عن الفقدان– إلى التعدد باتجاه الحاضر الإنساني (افتتاح الديوان من حاضر الشاعر) . وعليه، فوضع هذين الاقتباسين، كعتبة نصية في مفتتح سيرة الفقدان الشعرية، هو علامة (ماركة الفقدان) أصيلة في صدر هذا العمل تماما كالماركة التجارية التي تحط على المنتج تعبيراً عن أصالته.

– بعد توجيهي نابع من كون موضع هذين الاقتباسين في الديوان هو موضع المقدمة، وهذه المقدمة،كعتبة نصية، يكتبها أحياناً الشاعر معرفاً بنهجه الشعري (ميثاق الكتابة)، أو ناقد آخر يقرض أو يعرف بالديوان(ميثاق القراءة)، لكن الشاعر عارض هذا المألوف بأن ترك للأسطورة هذه المهمة؛ مهمة التعريف بميثاق الكتابة عن الموت و الفقدان في هذا الديوان؛ فتغدو بذلك، علامة على أن معاناته، التي هي معاناة جمعية معاناة العراق، لا تعرف بها ذات إنسانية عادية، وإنما تحتاج لتعريف فوق إنساني وفوق عقلاني، وتلقٍ لا يقف عند حدود الفقدانات، كما هي عليه في سطح

النص، كما هو مألوف التلقي العادي وإنما يغوص إلى ما وراء تلك الفقدانات من معان عميقة تتمثل في الخوف من الموت في الحياة.

ولئن وشت الفاتحة الأسطورية بثيمة الديوان كما ظهر، فإن الأهم هو تعاضدها مع الفني والرمزي للتعبير عن الرؤية الكونية في الديوان، فافتتاح الديوان بهذين الاقتباسين، للتعبير عن الإحساس الحاد بالخوف من المجهول في سيرورة الحياة التي تعيشها الذات الشاعرة إنما هو مؤشر على وعي بضرورة ضبط تذكرات الفقدان في سيرتها بذاكرة الإنسانية؛ موجهاً بذلك القارئ منذ البدء، لاستدعاء الأسطورة في أفق تلقي شعرية الفقدان؛ فالأسطورة بوصفها أقدم أشكال التعبير الإنساني عن علاقة الإنسان الأول بالوجود كانت طريقاً إجباريا معرفياً و إغوائياً في مواجهة المجهول؛ تماما كما جاءت نصوص هذا الديون استجابة عفوية لإحساس صادق بفداحة فقدانها الذي يضارع فجيعة العقل المنتج للأسطورة في إحساسه بالفقدان؛ من زاوية كونه محتاجاً إلى تفسير فوق المنطق البشري إذ المنطق البشري عاجز، وهكذا كما تضمنت عتبات الغلاف حضور الوعي الطللي – على النحو الذي سبق تأويله- كعلامة رمزية على مكون أول في الهوية، يجسد الاستهلال الاستلاب/ الوعي الشقي بالحياة بالمفهوم الهيجلي كعلامة على المكون الآخر؛ لتغدو العتبات الخارجية تجسيداً للهوية ككل في الإحساس الحاد بالفقدان. ومن ثم فهي عتبات رمزية لانثيال رمزي سينهمر في النصوص. ومن هنا تنبثق شعريتها الخاصة..!

العتبات الداخلية (عتبات النصوص):

١ – عناوين النصوص:

يحيلنا استنطاق عناوين النصوص إلى أنها قد تمظهرت بأبنية نحوية مختلفة وصيغ متعددة، حيث توزعت على ثلاث بنىً هي: بنية الإفراد وبنية التركيب الجزئي وبنية التركيب الجملي، وهي تمثل علامات تستدعي الكشف عن وظائفها ودلالاتها.

البنيـة	الصيغة	العنـــوان	العدد
الإفرادية	نكرة	أسئلة، غوايتان، غياب	٣
	معرفة	العباءات، المتاهة	٢
التركيبية الجزئية	الإضافة	خزاف الرماد، سورة الدمع، حاشية الكلام، إخوة يوسف، انطفاء الألوان، نشيد الرمل، انكسار المسافات، آخر العام ،سورة النار، طفلة النار، عباءة الصقر، ربيع العراء، عزلة الرمل	١٣
	النعت	قبور منسية	١
	الجر	– على بعد عاصفة بين دمون وحومل.. – عن السر الذي أورق في ورد السكوت	٢
البنية الجملية	الجملة الاسمية	أنا بعض غرسك	١

نستنتج من الجدول الآتي :

– هيمنة البنية التركيبية الجزئية (الإضافية) على البنية الإفرادية وغياب البنية التركيبية الكلية التي لم تحظ سوى بعنوان النص الأخير.

ولعل ذلك راجع إلى طبيعة البنية الإضافية المتأسسة على توالي (اسمين)؛ لما فيها من ثنائية، تستجيب للعلاقة بينه، كراثي، وأصدقائه، كمرثيين، وهي علاقة ثنائية القطب، كثنائية (الحياة والموت) التي يحتكم إليها الديوان. إلا أن هذه الثنائية متحققة بالنظر لما يتكون منه التركيب الإضافي من بنى مجردة (المضاف والمضاف إليه)، بينما هما يشكلان بنية واحدة (المضاف والمضاف إليه بمثابة الكلمة الواحدة)؛ و بهذا يكون تغليب هذه البنية علامة على تماهي قطبي العلاقة الشعرية الراثي والمرثي وتوحدهما وشدة ترابطهما، تماماً كترابط المضاف بالمضاف إليه بحيث تغيب هويتهما القبلية. وعلى هذا فإن غلبة الإضافة مسلك لاشعوري؛ حيث كان لرحيل أصدقائه الذين يحبهم أثر في سعيه على مستوى بنية العنونة إلى التركيب الإضافي تعويضاً عن الانقطاع في الواقع عن أهله وأصدقائه ووطنه. بينما البنية الإفرادية لتفردها مستقلة بذاتها عن غيرها لا تحقق ذلك النزوع والحاجة إلى الاتصال بالآخر الذي يفتقده.

– **نحوياً**: تتجلى البنى الإفرادية، بصورة أسماء، وكذا البنى الإضافية هي أسماء، ولكون هذه العناوين أول ما يطالعه المتلقي من النص فإنها تتموقع إعرابياً كمبتدأ، النص خبر له، وتوسيع وتفصيل له. على عكس تموقعها، من منظور الإنتاج، كآخر ما يكتبه المؤلف من النص، كأخبار، مبتدؤها النص. يستثنى من ذلك ٣ عناوين (أسئلة . غوايتان . غياب) التي يمكن أن تكون أخباراً، النص مبتدؤها لكنها ضئيلة قياساً بهيمنة العنوان كمبتدأ.

إن هذا الالتقاء نحوياً بين البنى الإفرادية والبنى الإضافية (كأسماء و كمبتدءات النص خبر لها) يجسد تماثلاً علامياً، في الوقت الذي يؤكد الصلة الوثيقة بين العنوان والنص، تماماً كصلة المبتدأ بالخبر؛ فالنص مع كونه جملة كبيرة أو طويلة يستند وجودها إلى مبتدئها (العنوان)؛ ومن ثم، فإن العنونة تنهض على ثنائية الحضور والغياب، بإثبات ركن واحد هو المبتدأ، وهو ما يعني أن العنوان في (انطفاء الألوان) غير مستقل، كبنية نحوية، بحضور ركنيها؛ إذ ركنها الثاني يكمن في النص، بينما ظهرت حالة واحدة كان فيها العنوان مستقلاً ببنيته التركيبية (المبتدأ والخبر) عن النص، هي (أنا بعض غرسك)، وإن كانت صلته وثيقة بالنص من حيث الدلالة شأن أي عنوان بغض النظر عن البنية النحوية. وبهذا فإن ما يهيمن على العنونة في الديوان هو الجملة الاسمية، ولعل ذلك راجع إلى أن الجملة الاسمية، بما تنطوي عليه من دلالة على الجمود والسكون والثبات، يعد علامة رمزية تتوافق مع الموت كبؤرة للديوان، والرثاء لأشخاص في الماضي. كما يغدو علامة على استمرار وضع الموت والانطفاء والظلام المخيم على الفضاء الزمني الذي عاشه الشاعر وأنتج فيه هذه النصوص. ولهذا غابت بنية الفعل لما في الفعل من حياة وتجدد وحركة لا يتناسب مع خصوصية هذه التجربة.

– **فنياً**: يمكن تفسير غلبة التركيب الإضافي لما فيه من إمكانية أكثر لتحقيق الانزياح الناجم عن تضايف بنيتين إفراديتين متنافرتين معجمياً وتداولياً؛ فلكل منهما هويتها الدلالية المستقلة من ناحية، وهوية في الانضياف إلى دوال يحكمها التداول اليومي. ومن ثم فقابلية الإضافة على الانشحان بدلالات رمزية جديدة تستجيب لمناخ القصيدة

وخصوصية الذات الشاعرة الثقافية، بينما البنية الإفرادية لا تحقق ذلك؛ لأن قابليتها للانشحان بدلالات محكومة بالتواضع الجمعي اللهم إلا في بعض الدوال ذات المرجعية الثقافية، كما في العباءات.

– لا يفوتنا الإشارة إلى ملاحظة جديرة بالتدبر، وهي تواتر الجوامد (الجامد الذي لا يؤخذ من غيره) في بنية العنونة، وغياب المشتقات باستثناء جزء من بنية في العنوان (قبور منسية) وهو نعت مشتق (اسم مفعول). ولعل وراء سطوة الجوامد مغزىً؛ إذ إن ما للجامد من دلالة على توحد الكلمة وتفردها، وانقطاع صلاتها بغيرها، يجعلها علامة رمزية على انفراد الشاعر وتوحده بسبب الفقدانات الكثيرة المتلاحقة. وعلى انفراده في هذا الديوان بهذا المناخ المتفرد وهو مناخ الفقدان، و تفرد كل فَقْدٍ بلون خاص لا يشابهه فيه أحد، فهم أصدقاء نادرون، وقيم نادرة، ووطن نادر ..!

البنية الإفرادية:

وردت في خمسة عناوين أجراها الشاعر مجرى اللفظ المفرد، وتفصيلها كالآتي:

يشير عنوان (**أسئلة**)، كجمع في دلالته على التعدد التنوع، إلى تعدد أشكال الحيرة في فهم الأشياء. والنص، في مجملة، هو أسئلة تتكرر عن الحالية (كيف)، وهي لا تتطلب إجابة، إنما هي أسئلة استغرابية اندهاشية من عدم معقولية ما يحصل من فقد. وبهذا فإن العنوان يقوم هنا بوظيفة تحديدية. بينما عنوان (**العباءات**) ذو محمول ثقافي؛ فهو ينأى عن الدلالة المباشرة للعباءة، كلباس، إلى دلالة رمزية تحيل (ال) فيها إلى (ال) العهدية بينه وبين المتلقي، يؤيد ذلك إهداء القصيدة إلى الشاعر عبد الرزاق الربيعي، كونها، كأحد مكونات الهوية العراقية، أمراً معهوداً بين الشاعر وصديقه، يشاركه في الإحساس بتحوله عن قيمه الإيجابية الإنسانية والوطنية في الماضي إلى فعل سلبي، يكرس العنصرية والطائفية، وما يترتب عليه من إقصاء جسدي ومعنوي للآخر، يجعل، من العباءة كلباس خاص إشارة للعرب، وبلونها الأسود علامة رمزية للفعل السلوكي الظلامي. وهنا تكون القصيدة برصدها للتحولات التي مرت بها العباءات مرثاة لأمة بأكملها. على أن هذا العنوان من بين العناوين ذات البنية الإفرادية التي نهضت على دلالة رمزية، لعل حساسية الواقع الثقافي هو ما دفع الذات الشاعرة هنا إلى الرمزية. والعنوان (**غوايتان**)، بدلالته العددية (مثنى)، إجمال تفصيله في عنوانين فرعيين لقصيدتين: (**غواية البرق**) و(**غواية الدم**) تشكلان بمجملهما النص الأكبر (غوايتان). وبهذا فالعنوان (غوايتان) يقوم بوظيفة تحديدية؛ لأن عنواني القصيدتين هما بدل من (غوايتان). والغواية سلوك غير عقلاني، خادع، كما في غواية البرق – لأنه في الغالب خلب– وفي هذا إيحاء باليأس والانهزام: " **ليس بالإمكان أن نفعل أكثر** " إزاء ما يعتمل من فعل فجائعي في الواقع على المستوى الشخصي الذي عاشه الشاعر وصديقه جواد الحطاب، في العراق. وعلى المستوى العام لأن ما جرى لهما ليس إلا جزءاً مما يعتمل في العراق من خسائر لا يصدقها العقل، ومن يعش مثل هذا المناخ الذي يجعل العقل عاجزاً عن تصديقه فلا شك في أنه سوف يستسلم للغواية:

ليس بإمكاننا إلا

أن ننتظر الغواية (ص ٨٦)

وبهذا، ف(**غواية البرق**) هي رمز لما يعيشه العراقي من إحباط ويأس. بينما (**غواية الدم**) هي ما يعتمل داخل الذات التي تضمر المكر والخديعة لإسقاط الآخر، فهي، حين تنفرد بالقوة، ستستجيب لإغواء ظلام الداخل:

في المساء الأخير

حين تكون وحدها

في غابة الجمر

يجد الظلام

من أجل أن تكون العتمة نهاية الزمن (ص ٨٩)

وهو ما يحصل بالفعل في المشهد العراقي نتيجة لعدم الإصغاء لصوت العقل.

المتاهة في قصيدة (**المتاهة**): بتعريفها تصبح محددة، وهي الفضاء المكاني الذي شهد موت محمود البريكان، بعد عمر من الضياع والتيه:

وحين تعود إلى الباب

تسقط وسط المتاهة

روحاً على أفق أرهقتها الحقيقة ص ١٢٢

عنوان قصيدة (**غياب**) تحديد لمضمون القصيدة (الفقد) الذي يستدعي الرثاء والحزن.

وهكذا غلب على العناوين ذات البنية الإفرادية الوظيفة التحديدية والتعيينية.

البنية التركيبية الجزئية:

أجراها الشاعر مجرى الإضافة والنعت والجر بالحرف، في ١٦ عنواناً من بين ٢٢ عنواناً.

البنية الإضافية: تجلت في ١٣ عنواناً، تمثل ما يزيد على ٥٠ بالمئة من عناوين الديوان، ومن ثم فلها حضور واسع بالقياس بغيرها من البنى . وتحليلها على النحو الآتي: عنوان فاتحة الديوان (**خزاف الرماد**) يحدث تشويشاً في وعي المتلقي لأول وهلة يلج فيها الديوان لا تقل عن صدمة عنوان الديوان، لما يثيره من حيرة عن هوية هذا الخزاف الناجمة عن إضافة خزاف، بدلالته الجمالية والفنية، إلى الرماد بدلالته السلبية قيمة ولوناً؛ فالرماد، بدلالته التداولية على بقايا الحطب بعد ما أحرقته النار، لا نفع به، فكيف يتخذ مادة منه لتشكيل عمل جمالي ؟ إذن في الإضافة عدول إلى دلالة رمزية؛ إذ إن الرماد، كبقايا حطب، هو في الأصل شجر، والشجرة كائن في تحولاته في الحياة يماثل الإنسان في تحولات حياته. وعليه، فإن الرماد هنا هو ما تبقى من العمر، وخزاف الرماد هو خزاف العمر المنطفئ الذي لم يعد ذا فاعلية؛ إنه الشاعر يرثي ذاته، وهو ما يتوافق مع سيرة الفقدان، لكن لون الرماد الأسود يجعل من الخزاف (خزاف حقل السواد)، كما جاء في نص القصيدة، (شاعر أرض السواد) نساجاً للسواد لكثرة الفقدانات، وهو ما يوحي بهيمنة الموت على الذات والمكان الذي يحيط بها. والنص مراوحة بين الحلم واليقظة فراراً من اغتراب الواقع وزوال معالم حضور الذات الشاعرة فيه، ولكنه- مع ذلك- ليس رثاء شخصياً لذاته؛ إنما بكاء على وطن المجد في الماضي لفقده في الحاضر:

فأبكي زمان العلو

على ضفة النهر (ص ٥)

إنها مرثية للعراق، وخزاف هنا هو الراثي (الشاعر). والرماد – بما هو على وزن العراق، و خزاف حقل السواد في المتن هو علامة أيقونية للعراق على تسميته القديمة (أرض السواد) – فإن الرماد أمارة على ما خلفته الحرب في العراق من موت ودمار وطائفية، فلم تترك فيه من معنى للحياة سوى طائر على رأس خزاف حقل الرماد:

دم الطير يعلو

لينسج إكليله

من خيوط السواد (ص ١٣- ١٤)

وهكذا يتداخل الذاتي بالموضوعي في بنية العنوان لتجسيد الفقدان، فخزف الرماد هو شاعر الحداد على واقع بلاده، والرماد، في هذه القصيدة، ثمرة للغرسة التي في خاتمة الديوان: **(أنا بعض غرسك)** التي هي أول قصيدة توثق مولد الفقدان في سيرة الشاعر، وخزاف الرماد هو العراق الحزين ينسج خاتمة تاريخ من التضحيات في العقدين الأخيرين،كثمرة للغرسة التي في مدخل الديوان **(النبوءة الأسطورية)** التي هي أول نص يوثق الإحساس بالموت في تاريخ العراق، وربما الإنسانية.

ويشوش عنوان القصيدة **(سورة الدمع)** على فكر القارئ، نظراً لما تحدثه إضافة سورة . بدلالاتها القرآنية المغلقة كاسم لمجموعة من الآيات المحددة ببداية ونهاية . إلى الدمع من صدمة لوعيه؛ فيتساءل هل للدمع سورة ترتل وما هي آيات الدمع ؟

لأننا بصدد فضاء شعري، فإن ما تلتقي به السورة والشعر، هو الخطاب الجمالي والروحي المؤثر بالسماع أو القراءة؛ ومن ثم، فإن سورة الدمع هي قصيدة الدمع. وقصيدة الدمع هي المرثية، والنص هو رثاء للذات التي فقدت الصداقة وقيمها. وبهذا فنحن بصدد تماهٍ بين الشعري والقرآني بما يضفي على حزنه طابعاً قدسياً؛ لأنه حزن على قيمة مقدسة:

تعالي ...

فقد تسمعين هنا

في سماء القصيدة

دمعاً (ص ٢٠)

في العنوان **(حاشية الكلام)**، الحاشية .كمصطلح في المخطوطات- مكان صغير على أطراف الصفحة. ولهذا فهو موقع هامشي قياسياً بالمتن، لكنه، على الرغم من ضيق مساحته، شديد الصلة بالمتن؛ إذ يكتب به لاحقاً تعليق طريف أو نكتة لطيفة..! وإن كان لا يهتم بها إلا القارئ القريب من الاختصاص، أو ذو صلة بينه وبين المؤلف؛ ففي النص تمثل حاشية الكلام المكان البديل لأسرار الشاعر وهي قصائده بعد رحيل أصدقائه الذين كانوا في حياتهم يعطون

للشعر قيمته وجوهره. ولأنهم شعراء فقد اختار (حاشية الكلام)؛ لأنها مما يدخل في نطاق الحقل الكتابي. وبهذا يوحي العنوان بالإحساس بالفقد إيحاء ضمنياً.

ينهض عنوان القصيدة (**إخوة يوسف**) على مرجعية رمزية دينية فبمجرد ذكر (إخوة يوسف) يتبادر إلى الذهن الغدر والخيانة والكراهية من الأقرباء عموماً. وهذه المرجعية تجعل العنوان ذا وظيفة تحديدية، لكن النص استحضرهم هنا كمعادل للخيانة والكيد والدسائس التي تعرض لها الشاعر لتميزه على المستوى الشخصي ممن كان يحسبهم إخوة وأصدقاء. ويتسع العنوان ليصبح معادلاً لما تعرض له العراق . من إخوته العرب من خيانات ومكائد لإطفاء تميزه وحضوره الفاعل، وهكذا يجسد العنوان، بدلالاته الرمزية، الفقدان الشخصي والموضوعي.

أما عنوان القصيدة (**انطفاء الألوان**) فقد سبق أن تناولناه بنية ودلالة أثناء مقاربة عنوان الديوان، كونه مأخوذاً عن هذا العنوان، ولكن في سياقه كعنوان مجموعة، غير أن ما يمكن قوله، هنا في سياقه كعنوان لنص، إنه عنوان لنص القلب (قلب الديوان) والمركز الذي تلتقي عنده دلالات مختلف النصوص؛ لذلك لم يكن اختياره عنواناً للديوان تكراراً لهذا العنوان، أو عجزاً عن صياغة عنوان جديد للديوان؛ وإنما لذلك الموقع ولتلك الدلالة التي يتداخل فيها الذاتي والموضوعي. على أنها، بالنظر إلى تاريخها كعلامة في سيرة الشاعر، تمثل خريف الفقدان؛ لأن العام ٢٠٠٦ شهد تساقط أكثر الراحلين من شجرة العمر، ومن ثم فإن أكثر قصائد الفقدان هي في هذا العام قياساً بما سبقها وبما لحقها.

وليس عنوان (**نشيد الرمل**) بأقل رمزية وإيحائية فالنشيد، كقيمة صوتية روحية وفنية، تستدعي سامعاً ذا إحساس مرهف طروب، لكن عندما يضاف نشيد إلى الرمل يغدو تجسيداً لعمق الفقد و الخسارة؛ لأن، في إنشاده لما لا يطرب ولا يحس وهو الرمل، كناية عن فقدان الحضور الإنساني. ومن ثم يصبح العنوان ذا دلالة رمزية على العزلة على المستوى الخاص فإن إنشاد الشاعر للرمل هو علامة رمزية على عزلته وانفراده عن الآخرين، وهذا شكل من أشكال الموت في الحياة، وهو ما حل بالمرثي الشاعر كمال سبتي:

نام الفتى في جمر عزلته

يدثره النشيد (ص ٧١-٧٢)

و لأن الرمل أرض بلا سكان في الغالب، يصبح نشيد الرمل نشيداً للبلاد التي صارت غباراً ورمالاً، وبفقد إنسانها غدت خراباً ورماداً. إذ القصيدة بكائية تجسد فقدان الوطن والأهل بقدر ما تصور عزلة العراق:

يا بلادي التي سوف تذبح باسم الجميع

يا بلادي التي ذبحت (ص٧٠-٧١)

يتضمن العنوان (**انكسار المسافات**) دلالات إيحائية منبثقة مما يخلقه دال(انكسار) بظلاله النفسية والوجودية من معان تصور خيبات الذات، وتشظيها. وبإضافة انكسار للمسافات، بدلالتها المكانية والزمانية، يمنح هذا الإحساس امتداداً وتنوعاً وتعدداً كون المسافات جمعاً، وفي النص هي خيبات في سيرة الذات ليس بالمعنى الفردي وإنما الذات بالمعنى الجمعي في الوصول إلى المأمول:

المسافات تكبلها الهزائم التي ترتق أعمارنا (ص ٧٧)

(**آخر العام**) في الدلالة المباشرة نهايته، وبهذا فالعنوان، وظيفياً، تعيين لمضمون القصيدة التي تجسد مشاعر الذات الشاعرة، وهي تعيش هذه النقطة الحرجة في مسافة العمر، من إحساس حاد بالخسارة على انقضاء جزء من العمر، الذي هو جزء من الذات (فالأيام هي بعض الإنسان)، وتزداد حدتها إذا كان مرور هذا العام ممتلئاً بالخسارات الذاتية والموضوعية، وهو ما يجعل الذات في برزخ بين نافذتين الندم على ما مضى والرجاء فيما سيأتي، وهو وضع كالذي عاشه الشاعر البريكان، وجسد شعره (نوافذه المطفأة)، وهنا يتناص مع تلك النوافذ لتجسيد الإحباط واليأس من خروج البلاد من دوامة الظلام. وبهذا فالعنوان يصبح ذا دلالة إيحائية.

يحتمل عنوان (**طفلة النار**) دلالات الإضافة (اللام ـ في ـ من) التي حددها النجاة (طفلة للنار = ضحية/ طفلة في النار = سقوط/ طفلة من نار = متفحمة)، وكلها تجسد فداحة الفجيعة، وعظم الخسارة بفقدان البراءة والمستقبل، والنص، مرثاة في ذكرى (نداء) التي التهمتها النار، إذ يصور ذلك بمشاهد طقوسية أشبه بالقرابين من أجل الآخرين، لا يشابهه إلا وقوع العراق تحت نيران الحرب وما خلفته من موت مجاني ذهب ضحيته الأبرياء والضعفاء.

ولا تبعد رمزية (**سورة النار**) عن رمزية (**طفلة النار**)، وكان لعدم تشكيل (سورة) ما جعلها مفتوحة لاحتمال سورة (بفتح السين) بمعنى (القوة والغضب)، فتصبح سورة النار: قوتها وأثرها في التدمير والموت. وبهذه الدلالة تكون وظيفة العنوان هنا تعيينية؛ أي أن القصيدة تصور آثار نار الحرب في تدمير العراق واغتيالها للبراءة:

سرها في يديك

أيها السنبل الطفل

تستوقف النار ظلك (ص١٠٠)

وكذلك احتمال سورة (بضم السين)، بالمعنى القرآني ـ الآية والعلامة على صدق النبي، وبهذا فإضافة سورة إلى النار يضفي عليها قداسة؛ فهي نار مقدسة، كنار سيدنا موسى، وهنا تكون سورة النار، كقصيدة، هي قبس الشاعر للخروج من ظلمة الدمار والحصار والمجهول: **ليشعل وجد الزوايا / بخمر الحكايا / على قامة الأغنيات** .

إنها القصيدة النار:

سرها في يديك

تلكم النار (ص ١٠٢)

وبهذا، تكون سورة النار على ذينك التأويلين علامة للهداية والحياة، كما تكون للتيه والموت.

عباءة الصقر، في القصيدة الموسومة به، ريشه، لكن العباءة لما كانت لباساً إنسانياً، والصقر طير جارح يحب التحليق و ذو قدرة على الإبصار؛ فإن إضافة عباءة إلى الصقر تعني إلباسه غير ريشه الذي يؤهله لما خلق له والتآمر على هويته وسلب حريته وحبسه عن التحليق؛ أي الارتهان إلى السقوط. إن الوضع المأساوي للصقر لا يشبهه إلا الوضع الاغترابي الذي عاشه رياض محمود وصديقه الشاعر السيفي لما تعرضا له من كيد ومؤامرات ومعاناة الفقر والمرض

والسجن والمنفى لمواقفهما الوطنية الخارجة عن إرادة الظلام والسقوط. وهنا يغدو (الصقر) معادلاً رمزياً للشاعر الحر، وما يدفعه من ضريبة وطنية داخل الوطن وخارجه من فقدانات أقلها الموت الجسدي، هذا إن ارتهنا للذاتي (مرثاة السيفي لرياض إبراهيم)، غير أن النص وإن تضمن هذه الدلالة في تماهي الراثي بالمرثي عبر تبادل الضمائر بين (لو أننا . لو أنك) بما ينم عن انطلاقه من المشترك الروحي في رثاء صديقه. لكن هذا المشترك ليس شخصياً محضاً بل هو مشترك وطني موقفاً ورؤية، ومن ثم فمعاناتهما ليست إلا انعكاساً لوضع العراق المأساوي الذي آل إليه جراء مواقفه العروبية من حروب ومعاناة ضده، هي، في الأساس، نتاج تآمر الإخوة العرب:

ماذا لو أنك لم تقم للضوء مدرجه البهي
لأتي أمامك بلبل الصبوات بالصلوات يسبح
صادحاً بالتين والزيتون
ولكنت تسمع كركرات البلبل المفتون
في البلد الأمين (ص١١٦)

وبهذا فـ (عباءة الصقر) بقدر ما كانت معادلاً لخسائر الشاعر العراقي الحر هي معادل لفقدانات العراق، وهو ما يحقق تماثلاً بين الذاتي والموضوعي.

وفي (**ربيع العراء**): ربيع كفضاء زمني، بدلالته على الولادة والجمال، حين يضاف للعراء كفضاء مكاني، بدلالته على الجدب والتيه، يصبح تجسيداً للفقد والضياع والخسارة.: يدل على ذلك علامتان: الأولى مكان إنتاج القصيدة وهو طبرق الليبية، وهو مؤشر على البعد عن الوطن. الأخرى: توجه الذات المتكلمة في القصيدة إلى ذات مؤنثة قريبة من روحه، قد تكون رمزاً للوطن البعيد عنه:

لماذا أنا ...
يا غزالة روحي..
تشط بي الدار
أمضي بعيداً (ص ١٢٥)

في العنوان (**عزلة الرمل**) بإضافة (عزلة)، بدلالتها النفسية، إلى (الرمل)، كمتاهة وضياع، يجعل منها عزلة داخل عزلة؛ وبهذا تكثيف للضياع واستكمال دائرة الانغلاق والحصار والانطفاء التي توحد بين الشاعر والشاعر عبد الخالق محمود .

على أن ما يجدر الإلماح إليه في هذا السياق هو هذا التداخل بين بنى بعض العناوين لاسيما البنى الإضافية مثل (سورة النار، وطفلة النار) –كأنهما بتتابعهما في الديوان وتداخلهما نتاج نفَس واحد، ومناخ واحد وجد الشاعر، أنه لم يكتمل في الأولى، فكمله في الأخرى– و(سورة الدمع، وسورة النار)، و(نشيد الرمل، وعزلة الرمل)، (عباءة الصقر، العباءات). كل أولئك يشير إلى أن هذه العناوين عتبات متعدية إلى غيرها لا تستقل بذاتها، وعليه فإن هذا التداخل

انعكاس لتداخل بعض حلقات سيرة الفقد، فما أن ينتهي فقْد حتى يبتدئ فقد آخر مشابه، لاسيما أن الراحلين أصدقاء وشعراء، على أنه يجسد شدة اتصال نصوص الديوان نتيجة انبثاقها عن ثيمة واحدة. غير أن إعادة النظر في طبيعة هذا التداخل يفضي إلى كونه من باب التداخل الضدي، وتبادل المواقع التي تحكم إستراتيجية تشكيل العتبات النصية في هذا الديوان لتحقيق شعريتها.

وأخيراً، يجد المتأمل في العلاقة بين طرفي بنى التركيب الإضافي أنها، في الغالب، تدخل في نطاق إضافة الزمن للمكان؛ أي أن المضاف فيها مما يندرج في حقل الزمن بدلالته المباشرة أو بدلالته النفسية كمدرك سمعي، والمضاف مما يندرج ضمن حقل المكان، بدلالته المباشرة أو بدلالته النفسية كمدرك بصري فمثلاً: ربيع، في (ربيع العراء)، دال زمني على البدء أضيف إلى العراء، وهو دال مكاني على الاتساع والتيه. ومثلها طفلة، في (طفلة النار)؛ فهي بدلالتها على البدء، بوصف الطفولة أولى مراحل العمر، ذات دلالة زمنية، والنار كمدرك بصري هي مكان. ونشيد، في (نشيد الرمل)، ذو دلالة زمنية؛ لأنه، كصوت وإيقاع، مدرك سمعي متتابع على مستوى الزمن، والرمل هو مكان. كذلك (سورة الدمع) فإن سورة، سواء بدلالتها المباشرة القرآنية أو الإيحائية (المرثاة)، فإنها كصوت مدرك سمعي، ذات دلالة زمنية، والدمع، كمدرك بصري، مكان. وعزلة، كمضاف في(عزلة الرمل)، بدلالتها النفسية، تدخل في الزمن، والرمل مكان. و مثل عزلة الرمل (انطفاء الألوان) فانطفاء هو زمن بإيحائه النفسي، والألوان كمدرك بصري هي مكان. ومثلها انكسار المسافات. وبهذا يصبح العنوان، بإدماجه الزمن والمكان في بنية واحدة، علامة على محاولة للإمساك بالزمن الذي يمضي بالعمر هباء وخسارات بربطه بهوية مكانية وثقافية، وليس بكينونة الذات– كأن تكون مثلاً: ربيع الشاعر– لأن الهوية المكانية أثبت وأبقى، وبتفاعل الذات معه عبر السيرورة تتشكل هويته. وعلى هذا التأويل تتعاضد بنى العنونة في تجسيد هوية سيرة الذات –كون السيرة تاريخ ذات تعيش حيواتها متداخلة بحيوات أخرى في زمن ومكان محدد – وهي هوية فقدانات متعددة وخسائر متنوعة على مختلف مستويات أبعاد هذه السيرة، زماناً ومكاناً وذواتاً؛ لأن الزمن بدلالته الإيجابية: (طفلة، ربيع، نشيد) مضاف إلى المكان بدلالته السلبية (النار، العراء، الرمل) ما يجعل الحياة التي تكتنف هذا الفضاء مجرد تحول في الفناء والجدب. وكذلك الزمن بدلالته السلبية (انطفاء ، انكسار) مضاف إلى المكان بدلالته الإيجابية (الألوان، المسافات) ما يجعل المكان بجماله واتساعه مجرد وعاء جميل لكنه فارغ أو جسد بلا روح، أو حياة بلا كينونة. وهكذا فإن إيجابية طرف واحد في ثنائية (زمن /مكان) لا يكفي لخلق حياة فاعلة. و بهذا فإن تبادل الدلالة بين طرفي بنية العنوان بين السلبي والإيجابي هو استمرار لإستراتيجية شعرية العتبات التي توهم بتبادل المواقع، ظاهرياً، إلى التغيير والاختلاف (الإيجاب)، بينما هي في العمق لا تكرس إلا التماثل (السلب)، ومن ثم يصبح هذا التبادل علامة على هشاشة الحياة وعبثيتها.

بنية النعت: أجراها الشاعر في عنوان قصيدة هي **قبور منسية**، حيث نعتت قبور، وهي نكرة جمع، ب (منسية)، وهي نكرة، ما يجعل العنوان، ظاهرياً، ذا وظيفة وصفية، و ما فيه من تحديد، وإن كان لا يرقى بها إلى التعريف، يوحي بأنها قبور خاصة لعلها قبور الشهداء. غير أن نعت القبور بالنسيان فيه مجاز؛ لأن القبر لا ينسى وإنما

من حل فيها من الراحلين. والقصيدة تأمل في المفارقة بين حال الأحياء مع شهدائهم عند نسيانهم، في حين أن الراحلين لا ينسون من ضحوا من أجلهم، وهو ما يجسد إدانة للأحياء للتنكر لموتاهم ولكن بطريقة إيحائية رسم فيها النص ثلاثة مشاهد لتحولات النسيان على القبر.

بنية الجر بالحرف: أجريت في عنوانين هما: (**على بعد عاصفة بين دمون وحومل...**)، وفيه تحديد للموقع / للمكان، مضمراً فراغاً (صمتا) وراء بنية العنوان، معبراً عنه بصرياً بالتنقيط (...)؛ تاركاً للمتلقي أن يستكمل الغائب بحفر عميق في ذاكرته الثقافية. إن إحضار عاصفة، كمركز لتحديد الموقع، يوحي بأنه مكان في الصحراء؛ لأن الصحراء عارية من العلامات البصرية التي يمكن أن تعين في التحديد، فجاء بالعاصفة كأهم أحداثها ومعالمها الفاعلة، وعاصفة، كمدرك سمعي، تنطوي على دلالة زمنية قد تعادل الحياة /العمر، لسرعتها: **حاملاً بأقصى العاصفة بقايا الرياح** (ص ٢٦). كما أن عاصفة تماثل في بنيتها الصرفية (رابعة)، وهي ساعة وفاة هيثم: **في أقرب منعطف يرن عليه المطر / مطر الساعة الرابعة** (ص ٢٧). والظرفية، (بين)، حددت الموقع أكثر في الصحراء العربية، وباسم المكان (دمون وحومل) ثبتت الموقع صراحة كأنك تراه(اليمن). وبهذا يجمع العنوان بين الزمن- (زمن الموت في الحاضر)- والمكان- (مكان الولادة ومكان الموت): **نجوم ملقاة على حافة المهد**- ليصبح معادلاً لسيرة هيثم. هذا التوصيف للموقع بالإضافة إلى (حومل) يذكرنا بالأطلال، وتحديداً أطلال امرئ القيس في مطلع معلقته التي وقف عليها باكياً أحبابه الذين كانوا يقطنون تلك الديار ثم رحلوا عنها. وبهذا فإن لسياق الذي تداخل معه العنوان، سياق فقْد وموت، يتناسب مع رثائه لمحمد حسين هيثم الشاعر اليمني الذي يقترب من فضاء هذا المكان مولداً، كما أن له نصوصاً، يستحضر فيها مثل هذا المكان. على أن اختيار الشاعر هذه المرجعية لا ينحصر في المرثي؛ بل يتجاوزه إلى خدمة مقاصده، كشاعر عربي عراقي ويخدم تجربته الخاصة في هذا الديوان، لاسيما إن أخذنا بعين الاعتبار أن هيثم هو الشاعر الوحيد غير العراقي، بينما جل الديوان رثاء لعراقيين. لقد اختار التعالق مع الصحراء (اليمن) كأصل للعرب وامرئ القيس تحديداً كأصل للشعراء. وأمر آخر، وهو الأهم، وهو تجربة امرئ القيس في الفقدان: فقدان أبيه المقتول بيد إخوانه من العرب، وضياع عمره بحثاً عن ثأر أبيه؛ حيث يموت منفياً بعيداً عن أهله وأرضه وديار بين دمون وحومل، وهو ما يتناسب مع سيرة الفقدان، فقدانات الشاعر، وغربته بعيداً عن وطنه وداره. وبهذا يتجاوز العنوان الخاص (رثاء هيثم) إلى العام رثاء الشاعر نفسه، ورثاء العراق المغدور بأيدي إخوانه من العرب. على أن ثمة ما يجمع الشاعر بهيثم وهو أن الأخير يشكو من غدر الأصدقاء الذئاب مثلما يعاني السيفي؛ لهذا تناص في مطلع العنوان(على بعد عاصفة ...)، مع نهاية القصيدة (**على بعد ذئب ... / أو أدنى** ص ٢٨)، بجامع المباغتة والخديعة، يبن العاصفة والذئب، في إحداث الخطر بمن يمر من طريقهما، وهو ما يجعلهما (العاصفة والذئب) علامة للموت في فجائيته ومباغتته.

أما العنوان الآخر: (**عن السر الذي أورق في ورد السكوت**) فإن (عن)، المبدوء بها العنوان، نقلته من التحديد، الذي كان يؤديه لو انحذفت (عن) من بنيته، إلى أن صار يضمر غموضاً يدفع فضول القارئ إلى البحث عن هذا السر الجميل، أو المتن الذي حمله الإسناد في العنوان أو الحديث الذي رواه الشاعر عن السر. إن نعت السر بالذي

... فيه وصف وتحديد يخرجه عن سواه من الأسرار، لكنه وصف مراوغ لم يزده إلا عتمة، وذلك أنه وصف بمفارقة تجمع بين الإيراق، الدال على الحياة، وبين ورد السكوت (الصمت)، بحيث صار يشير إلى الحضور الذهني لهذا السر، وهو حضور جميل وعاطر بعثت حكايته ورد الذاكرة الذابل؛ فاستفاق البوح يروي عن هذه اللوحة الذهنية في حقل الذاكرة. على أن حضور تعبير (أورق في ورد) في بنية العنوان فيه إشارة إلى (أوراق الورد) عنوان كتاب الرافعي الذي يضم رسائله ومن أحبها، فيها اعترافاتهما ومكاشفاتهما بأسرار المحبة، و بهذا التناص يتضح أن السر هنا هو رسالة اعتراف ومكاشفة إلى صديق عزيز هو دهام المعاضيدي، لكنها رسالة أورقت في ورد السكوت بين الشاعر ونفسه؛ لأنها لم تصل دهاماً ولم يقرأها لأنه مات أصلاً، ومن ثم فهي مرثاة لدهام يحمل إليه بها اعترافاً لم يقله له في حياته؛ لأنه لم يدرك هذا السر إلا بعد رحيله. هذا السر، كما في النص، أنه كان (آخر الأصحاب). وبهذا يعدل العنوان عن التحديد المباشر إلى الإيحاء والتضمين.

وهكذا تجلت بنية التركيب الجزئي أكثر حضوراً وأعمق دلالة وأوغل رمزية، ربما لارتفاعها عن بساط البنية الإفرادية، بما تتيحه من إضافة بنيتين غير مألوفتين في التدوال الإبلاغي. ولعل غلبة الرمزية على وظيفة هذه البنية من العنونة ناجمة من إحساس الشاعر بالإكراهات التي تحيط به؛ فلجأ إلى اللغة الرمزية كونها وسيلة لتجاوز سجن العقل في محدوديته عن استيعاب هذا الفقدان، وسجن اللغة في عجزها عن التعبير عن رؤية هذا الفقدان:

سألت العبارة وهي تضيق،

– وكنا معاً في لظى الحرف

سوسنة ظامئة–

جملة طارئة !

كي أرتق عري القصائد وهي ترج المعاني الدفينة (ص ٦).

وسجن الواقع بما فيه من ممنوعات ومحرمات ومقدسات العباءات وعباءة الصقر مثلاً.

البنية الكلية (الجملية):

يمثلها عنوان القصيدة (**أنا بعض غرسك**)، وهي اعتراف بجميل المرثي لدى الشاعر، كأستاذ تعهده بالرعاية علماً ووعياً، فلجأ إلى الإفصاح عن ذلك على نحو تصويري، وهو كبنية مأخوذ من نص القصيدة. وهذا هو العنوان الوحيد الذي ظهرت فيه الذات الشاعرة والذات المرثية على نحو مباشر ربما لكون هذه القصيدة، كما يشير تاريخها . تعود إلى بدايات الشاعر؛ حيث الحس الوجداني لازال يانعاً. ومع ما في القصيدة من روح شعرية عالية فإن بناء العنوان لم يكن بإحكام بقية العناوين التي كانت تنزع منزعاً رمزياً؛ وتحديداً العناوين ذات البنية الإضافية. وعلى الرغم من ما في هذا العنوان من مباشرة وغنائية فإنه، بالنظر إلى موقع النص المعنون به، كأول قصيدة في تاريخ سيرة الفقدان، يعد علامة رمزية مناسبة لافتتاح السرد بفعل ما تتضمنه العلامة (غرسة) التي في بنية العنوان من تحولات في وجودها تشابه تحولات الوجود الإنسان، حتى أنه يمكننا أن نسميها القصيدة الغرسة؛ أي غرسة الشاعر في هذا الديوان (ربيع الفقدان)، و

بتوالي الفقدانات يتوالى انطفاء لون من ألوانها إلى أن نصل إلى قصيدة (انطفاء الألوان) التي هي قلب الديوان مقابلة (خريف الفقدان) حتى تكون أوراقها قد تساقطت، ولم يتبق سوى جسدها يابساً باستمرار حريق الفقدان تتحول إلى رماد، وهنا نصل إلى (خزاف الرماد) في (شتاء الفقدان) كثمرة لتلك الغرسة، ومن ثم فإن قراءة هذه القصيدة، فيما يبدو، مرتبطة بقصيدة الفاتحة (خزاف الرماد) من ناحية، و(انطفاء الألوان) من ناحية أخرى، كونها علامات أو مرايا متناظرة؛ فالخاتمة تناظر الفاتحة في تبادل المواقع، فهي الأخيرة في ترتيب الديوان، الأولى في تاريخ الفقدان. وقصيدة الفاتحة، الأولى في الديوان، الأخيرة في تاريخ الفقدان. و(انطفاء الألوان) مرآة مزدوجة؛ فوجهها الأيمن يكبر فترى فيه ثمرة الفقدان رماداً في الفاتحة، و وجهها الأيسر يصغر فترى غرسة الفقدان في خاتمة الديون. وليس هذا فحسب، بل يمكن ربطها بالمدخل الأسطوري كغرسة جمعية دونت الإحساس بالموت تاريخياً بمقابل غرسة الشاعر، في خاتمة الديوان، كأول فقدان مدون في تاريخ الذات الشاعرة (ماضي الشاعر)، وهي غرسة علم ووعي، كما أن الأسطورة هي غرسة علم ووعي، وبين هاتين الغرستين يقف حاضر الشاعر في الفاتحة بين هذين الفكين؛ فإن التفت في اللاوعي تلقته غرسة فقدان ضارب في قاع الذات (التاريخ)، وإن التفت في الوعي تلقته غرسة فقدانه الضارب في قاع سيرته، وهو ما يجسد اكتمال دائرة الفقدان.

إن ما دفعنا إلى التأمل في هذا الترابط على مستوى العنونة هو أن هذا الترتيب قد جاء عفوياً بأن بدأ من الآخر، أي من الثمرة، إلى الغرسة نزولاً. غير أن عمق التجربة وإحكام البناء وظيفة ودلالة وإجادة لعبة الترميز، هو ما أكسب هذه العتبات جاذبية إغوائية لا تقاوم،؛ وهنا مكمن شعريتها، ومن ثم شعرية الديوان الذي لم نقف بهذه القراءة سوى على عتباته.

٢ – مداخل النصوص/ الاستهلالات:

تتجلى إستراتيجية توظيف المداخل كعتبات، كما في الجدول الآتي:

العنوان	المدخل	الدلالة
خزاف الرماد		
أسئلة		
سورة الدمع		
على بعد عاصفة بين دمون وحومل	في رحيل الشاعر مُحَمَّد حسين هيثم	المناسبة
عن السر الذي أورق في ورد السكوت	في رحيل الدكتور دهام المعاضيدي	المناسبة
العباءات	إلى صديقي الشاعر عبدالرزاق الربيعي	إهداء
حاشية الكلام		
انطفاء الألوان	في رحيل الدكتور سالم دحام	المناسبة

نشيد الرمل	في رحيل كمال سبتي	المناسبة
انكسار العمر		
غوايتان	إلى الشاعر جواد الحطاب	إهداء
قبور منسية	في رحيل حسين الحسيني	المناسبة
آخر العام	إلى نوافذ محمود البريكان .. المطفأة	إهداء
سورة النار		
طفلة النار	في ذكرى نداء...	المناسبة
عباءة الصقر	مرثية متأخرة إلى رياض إبراهيم	المناسبة
المتاهة	في رحيل محمود البريكان	المناسبة
ربيع العراء	إلى سرمد...	إهداء
عزلة الرمل	في رحيل عبد الخالق محمود	المناسبة
غياب	في رحيل ع . م	المناسبة
أنا بعض غرسك	في رحيل حميد مخلف الهيتي	المناسبة

بالنظر في مقدمات القصائد، كعلامات، كما هو موضح في الجدول أعلاه، يتبين: أن أغلبها ذات بنى خبرية عادية تشي بمناسبة القصيدة وسياق كتابتها، ومنها (في رحيل..)؛ أي أن القصيدة رثاء انبثقت في فضاء زمن الرحيل، بينما بنى الإهداء المبدوءة بـ (إلى..) فثلاث تتجه إلى راحلين ليس في زمن الرحيل، ولكنها متأخرة: إلى الشاعر جواد الحطاب، مرثية متأخرة إلى رياض إبراهيم، إلى سرمد ... و واحدة (إلى نوافذ محمود البريكان.. المطفأة) إهداء إلى خصوصية شعرية لدى البريكان. ومن ثم فهو إهداء له، وهنا نكون إزاء مرثيتين للبريكان، بمدخلين مختلفين، وفي هذا إشارة إلى عمق الصلة الروحية بينهما صداقة وشعراً. على أن في الرثاء المتأخر دليلاً على حضور الراحل في لاوعي الشاعر أو وعيه، لاسيما إذا كان أغلب هؤلاء شعراء فإن في شعرهم ما يجعل الذكرى متقدة. وبإضافة (في ذكرى نداء...) كمرثاة متأخرة إلى نصوص الرثاء في ظرف الرحيل نكون إزاء (١٤) نصاً رثائياً. وينفرد مدخل قصيدة العباءات بكونه إهداء إلى حي، غير أنه في العمق توجه إلى صديق شاعر للتحاور حول قضية جوهرية، وهو تحول العباءات من دلالاتها الإنسانية السامية في الماضي إلى دلالات الموت والفقدان في حاضر العراق.

أما عن هوية الراحلين فهم أصدقاء للشاعر، اثنان جمعته بهما الغربة والزمالة في العمل الأكاديمي (دهام المعاضيدي وسالم دحام)؛ لذلك صدرهما بالدكتور. وواحد تربطه به علاقة التلمذة (حميد الهيتي)؛ أما البقية فتتعدد القواسم التي تجمعه بهم؛ فمحمد حسين هيثم، وهو الشاعر اليمني الراحل، لم تكن صداقته به، على الرغم من التقائهما، إلا الصداقة

الشعرية؛ لذلك جعله (في رحيل الشاعر هيثم). ويجمعه بالربيعي (الصداقة والشعر)، لكن ليست بذلك القرب الروحي الحميم الذي يربطه بكمال سبتي وحسين الحسيني ومحمود البريكان ورياض إبراهيم وعبد الخالق محمود هؤلاء الذين صادقهم عن قرب وعرفهم عن تجربة وقاسمهم الهموم والأحزان؛ لذلك كان حضورهم بأسمائهم مجردة بلا تكلف ولا ألقاب.

وربما تكون صلته ب (نداء، سرمد، ع.م) هي صلة قرابة؛ لذلك مال إلى الاكتفاء بالاسم الأول والترميز بالحروف تكنية عنهم. أما بقية القصائد التي دون مدخل فتمثل رثائيات يتداخل فيها الشخصي بالجمعي. ما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، هو أن هذه المداخل، كعلامات، حددت مناسبات القصائد، بحيث لو تم رفعها والاستغناء عنها، لما أثر ذلك على شعريتها؛ وذلك بحكم عدم التصاق الشاعر بتفصيلات خاصة من حياة أولئك الأصدقاء تستدعي ضرورة إثبات هذا المدخل ليفيد المتلقي في قراءته؛ إذ ركز على القواسم الروحية كالارتباط بقيمة إنسانية أو شعرية، أو فنية أو مشاركة في معاناة وبهذا فإن إثباتها ربما يسهم في ترهينها، وتضييق آفاق التأويل أمام القارئ. فهل يريد الشاعر، وهو الناقد الذي يعي عاقبة هذا المسلك، أن يجعلها كما صدرت في السياق الذي انبثقت منه، وأنه لا يتعامل مع إبداعه بوعي نقدي صارم مكتفياً بإخلاصه للمتن الشعري، متناسياً أنه ناقد، وهو تناس إرجائي حتى تكتمل الولادة الإبداعية ؟ أم أنه بهذا حريص على التواصل مع شريحة أكبر من المتلقين ؟ أم أنه ضرب من النبل والوفاء تجاه أصدقائه بعد رحيلهم –كما كان يتقاسمه معهم في حياتهم– تجسد في إفساح فضاء لهم في الخلود الشعري ؟ لعله، وهو الحريص على توثيق سيرة الفقدان شعرياً، مجبر على إثبات هؤلاء الأصدقاء، كمداخل علامية للنصوص، وفاء لسيرته ولهم معاً؛ إذ هي سيرته من خلالهم، كما هي بعض من سيرة هؤلاء الشعراء من خلال شعره. وهو ما يحقق عمقاً إنسانياً بتداخل صوته بأصواتهم لاسيما أنهم أشخاص غير عاديين (شعراء)، وبهذا فوجودهم له من الكثافة الرمزية، ما يجعل من الترهين الذي يحدثه وجود هذه الأسماء على النصوص، ترهيناً ضرورياً فنياً وأخلاقياً؛ وإذا ما جاء الترهين أخلاقياً ليمثل نوعاً من الوفاء لقيم الصداقة الإنسانية فإنه فنياً قد جاء لإضفاء الواقعية والتاريخية لنصوصه. إنهم ألوانه التي (انطفأت)، كان كل واحد يرمز إلى قيمة من قيمه الإنسانية، ونافذة يطل منها على معنى من معاني الحياة الجميلة، إنهم نوافذ الشعر والفن والصداقة والتاريخ والحضارة، وشخوص سيرته الذين بمجموعهم تشكلت حياة الشاعر وتلونت بمعان شتى. وبهذا، يحقق تناظراً بين الذاتي والجمعي، بينما لو رفع هذه الأسماء لكانت النصوص نوعاً من التأملات المجردة ونوح على فقدانات مطلقة وندب لشخصيات مبهمة.

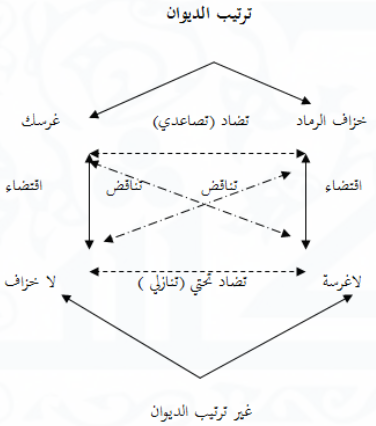
٣– التواريخ:

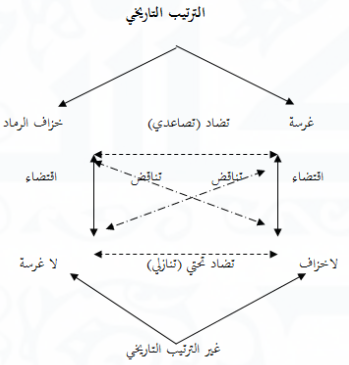
للتواريخ، كعتبات نصية، مظاهر علامية تتجلى في أمور منها:

– **ترتيب النصوص (ما بين نص البداية ونص النهاية):** من يتفحص ترتيب نصوص الديوان بالتتابع الذي أراده الشاعر منذ الفاتحة حتى خاتمة الديوان يجده ترتيباً تصاعدياً، لكنه، بالنظر إلى تواريخ النصوص، ترتيب تنازلي؛ حيث بدأ فيه من الآن؛ أي من آخر النصوص إنتاجاً في الحاضر، ثم السير نزولاً باتجاه أولها إنتاجاً في نطاق فترة

الديوان. وعلى هذا الترتيب فإن الديوان ينطوي على ترتيب آخر عكس ترتيب الديوان – ترتيب تصاعدي تاريخي يتحقق بالسير في قراءاته من الخاتمة باتجاه الفاتحة؛ أي بالترتيب التنازلي للديوان. وعلى هذا الترتيب فإن قصيدة (أنا بعض غرسك)، التي هي الخاتمة في ترتيب الديوان، هي أول قصيدة تاريخياً، وقصيدة (خزاف الرماد)، التي هي الفاتحة في ترتيب الديوان، هي آخر قصيدة تاريخياً.

ولئن اختار الشاعر الترتيب التنازلي، ولم يعمد إلى التاريخي، مع أنه سائد في ترتيب بعض الدواوين في الشعر الحديث، وفي هذا مظهر تجريبي، فإن في إمكانية الترتيب التاريخي بالقراءة من آخره ما يشكل علامة تماثل تشير إلى أن سيرة الشاعر، لاسيما في فترة نصوص الديوان، هي حياة متساوية في الفقدان والخسائر ولكنه، باختيار التنازلي، يقصد إلى وضع المتلقي على الصورة النهائية للفقدان، واكتمال الانطفاء كما تجسده آخر قصيدة كتبها، وهي بلا شك تجربة تختلف عن تجربته وهو يكتب أول نص في سيرة الفقدان، بمعنى أنه، في قصيدة الفاتحة، يعبر عن مأساوية عالية لكونها حصيلة تراكمات تاريخية من الخسائر والفقدانات ليست كتلك التي تعبر عنها الخاتمة كأول نص. ومع ذلك، فبإمكان القارئ، لو أراد أن يتابع خط تنامي الفقدان وانطفاء ألوانه لوناً بعد لون في سيرة الشاعر، أن يقرأ الديوان من الأخير. كما أن سير القراءة من الأخير يوفر للقارئ متابعة سير التطور الشعري بدءاً من الشعر العمودي فالتفعيلي فقصيدة النثر. و لو أراد أن يطلع على وضعه الشعري في صورته الحالية قرأه على وفق ترتيب الديوان،و يمكن إيضاح ذلك بالاستعانة بترسيمة المربع السيميائي هكذا:





– **ظـروف إنتـاج الـنص**: كـان للتـاريخ، كعلامـة، دور في تجسـيد طريقـة تعامـل الشـاعر في ظـروف الإنتـاج بـين الاستجابة التلقائية لحدث فقدان ما، كما هو الغالب على نصوص الديوان، ومنها ما يكون نتاج جهد وتأمل، وهو ما يقتضي مـدة زمنيـة قـد تصـل إلى حـول أو حـولين كـاملين كمـا في قصـيدة (العبـاءات)، وقصـيدة (عزلـة الرمـل) لعمـق الفقدان في ذاته وحضوره الطاغي بحيث يصعب نسيانه خلال مدى قصير من الزمن.

– **السـياق العـام للكتابـة**: تفصـح تـواريخ نصـوص الـديوان عـن زمـن الكتابـة، وهـو زمـن يـتراوح بـين ٢٠٠٩-١٩٩٠م، على اعتبار أول قصيدة مؤرخة ب ١٩٩٧ هي مرثاة للدكتور حميد الهيتي جاءت بعد مرور سبع سنوات على رحيله، أو سبع عجاف، كما تعبر القصيدة. وعليه، يمكن القول: إن هذه النصوص هي نتاج عقدين هما زمن الحرب على العراق أو زمن القيامة:

منذ أحصت سماء القيامة

قاماتنا

ثم ألقت بقاماتنا البكر

في جوفها (ص ٩٩)

والواقع أن هذا الزمن قد طرح أسئلة حادة على كل من يمارس الكتابة حول جدوى الكتابة كون ما يعتمل في الواقع أكبر من أن تسعه العبارة ومن هذه الأسئلة: لمن نكتب الآن ؟ وكيف ؟ ولماذا نكتب أصلاً ؟ وهل يقاوم الحبر سواد الحرب ؟

مع أن بعض هذه الأسئلة يفوح من بعض نصوص الديوان صراحة أو ضمناً، وحيث إن الواقع أكبر من أن تؤديه القصيدة فقد عمد الشاعر إلى سيرته، كعينه ممثلة من سيرة الفقدان الكبير، وهي كافية لأن يرصد القارئ حجم المعاناة، ولأن سيرته ليست سوى حكاية تتناسل أحداثها من رحى الموت، ففي كل يوم له حكاية جديدة معه، ولون خاص، وجد نفسه بوعي أو بغيره، يكتب عن فقداناته أو انطفاء ألوانه: (الأصدقاء، المكان، الزمان الجميل، القيم..) ليس

هرباً ولا حنيناً رومانسياً، وإنما حرص على تلك الرموز الروحية وتخليد لها في الذاكرة الشعرية، وفاء لها ووفاء للوطن؛ لأن الوطن ليس في النهاية سوى هذه الرموز.

– أما **المكان** الذي احتضن ولادة هذا الديوان، فهو مكان متعدد ما بين (بغداد، وطبرق، و إب)، ولأن بغداد لم تشهد سوى قصيدتين : (أنا بعض غرسك) و (غياب) فإن بقية نصوص الديوان هي نتاج للمنفى (المهجر) خارج جغرافيا الوطن. فما هي سلطة هذا المكان ؟

الحقيقة أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من سطوة المكان الأول للذات، على الرغم من الغياب عنه؛ فالديوان في أغلبه عراقي الوجه واليد واللسان. وعليه لم تستطع سلطة المكان خارج جغرافيا الوطن أن تنال منه– إلا بتعميق الفجيعة والحنين، أو بالتعالق مع ما تقارب من هذا الهم، فلم يحظ سوى مُحَمَّد حسين هيثم من بين شعراء خارج العراق بمرثاة في الديوان ربما لمعاناته ألم الأصدقاء كالشاعر من ناحية، وكالعراق من ناحية أخرى.

وجملة القول: إن عتبات هذا الديوان العامرة بالثراء والعمق، المثقلة بفيوضات الاقتدار الفني وإجادة الصنعة الشعرية المؤسسة على عجينة الرمز، كانت وراء استنفار الوعي بغية اختراق فخاخها واستبطان مكنوناتها؛ فتبلورات هذه القراءة وهي تحوم بخجل حول إغواءات العتبات فكيف لو غامرت على اقتحام ما وراء العتبات... ؟!!

الهوامش

(١) رعد السيفي، انطفاء الألوان، منتدى مجاز الأدبي الثقافي، دار الآفاق للطباعة والنشر، صنعاء ٢٠١٠. وهو أحد شعراء العراق المعاصرين، نشر قصائده في العديد من الصحف والمجلات داخل العراق وخارجه، وصدر له ديوانان هما: تحولات الريح، دار عبادي، صنعاء ٢٠٠٩، وما نحن بصدد إنجاز قراءتنا هذه حوله. وإلى جانب البعد الأدبي في سيرته هو ناقد وأكاديمي مارس التدريس الجامعي في العراق وليبيا واليمن، ويقيم حالياً في أمريكا.

(٢) لم نمل إلى التنظير في بحثنا؛ لمسوغات أهمها كثرة المصادر التي تنهض بذلك مترجمة كانت أم مؤلفة، ولمحدودية الحيز المتاح في النشر المتمثل بالبحث، في مقابل أن هدف البحث في الأساس، هو إنجاز مقاربة تطبيقية، لكن ذلك لا يعني الاستغناء تماماً عن بعض الإشارات النظرية كلما استدعت الضرورة إلى ذلك أثناء التحليل وليس بتخصيص مساحة نظرية مستقلة .

(٣) اخترنا مصطلح العتبات دون مصطلحات متداولة في توصيف المصاحبات النصية، ك(النصوص الموازية، المناص، المحيط النصي) لما في العتبات من دلالة على التفاعل لا تتوافر في النص الموازي، ولما في العتبات،كذلك، من عموم، يتسع لمختلف سوابق النص المركزي ولواحقه، ولا تتوافر في بقية المصطلحات. ينظر: حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات، ج ٤٦، مج ١٢، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة ٢٠٠٢ ص ٤٢.

(٤) د.مُحَمَّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء ٢٠٠٨ص ١٤٤.

(٥) من يتأمل في تلقي العتبات في النقد الحديث وتحديداً إلى مطلع الألفية الثالثة يجد أن ثمة توجهين: مقاربات تعاطت مع العتبات بوصفها بديلاً عن النص الأصلي، في مقابل مقاربة تقصي هذه العتبات أثناء تفاعلها مع النص المركزي. ولما كان لحمداني في معرض تصحيح اتجاه البحث في العتبات، قد أشار إلى ذلك، خالصاً إلى إمكانية الاهتمام بالعتبات بوضعها في موضعها الصحيح بوصفها نصوصاً موازية للنص الفعلي، مرتبطة به بعلاقة دينامية متبادلة- ينظر: لحمداني، ص ٩-١١ – فإن(أشهبون) يشاركه ذلك الوعي؛ يقول: " أفضل طريقة للاستفادة من إمكانياتها الغنية تكمن في ضرورة التعامل معها في مستواها الخادم للنص المركزي، وليس في صورتها التي تتحول فيها إلى موضوع معزول عن النص". عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، ع ٥٨، مج ١٥، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة ٢٠٠٥ص ٢٨٤.

(٦) ينظر: عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، الناشر مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخص بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – أكادير، مطبعة دار وليلى، أكادير ١٩٩٨ ص ١١.

(٧) ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ٢٠٠٠ص ٢٣ .

(٨) نفسه ٢١.

(٩) للتوسع حول العنوان لغة واصطلاحاً ينظر: د.محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨ ص ١٥- ٢١. وعن طبيعته: بنية وموقعاً ووظيفة ينظر: عبد الخالق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ومنشورات الاختلاف- الجزائر ٢٠٠٨ ص ٧٨- ٨٨.

(١٠) يعرف التشاكل في الأدبيات السيميائية بأنه " الهوية الشكلية لبنيتين أو أكثر. وتحيل على تصميم أو مستوى سيميائي مختلف، يتم التعرف عليه بفضل التماثل الممكن، لقنوات العلاقة المكونة له."- ينظر:سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، سوشبريس- الدار البيضاء ١٩٨٥ ص١٣٠-وعليه تتعدد المشاكلات بين النحوي والدلالي، ومن ثم فالمشاكل العلامي المضاد هو المماثل للعنوان في الصيغة التركيبية، والمقابل له في المعنى.

(١١) المربع السيميائي هو آلية إيضاحية وظيفتها:" التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية"؛ وذلك بترتيب كل العناصر على شكل مربع يبرز العلاقات التدرجية والتناقضية والتضادية، قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء؛ بحيث تحكم العلاقات تجليات المعنى في النص. ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر ٢٠٠٠ ص٢٣-٢٥. وعن مكونات المربع، وآلية توظيفه في التحليل ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، ومنشورات الاختلاف – الجزائر٢٠٠٧ ص ٩٠-٩٨.

(١٢) ينظر عن مفهوم الغلاف وأنواعه: الصفراني ص١٣٣. وعن مكوناته ووظيفتها، بحسب جينيت، ينظر: بلعابد ص ٤٦-٤٧.

(١٣) ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٦ ص٢٢١- ٢٢٧.

قائمة المصادر والمراجع:

- أشهبون، عبد الملك؛ عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات، ع ٥٨، مج ١٥، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة ٢٠٠٥.
- بلال، عبد الرزاق؛ مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
- بلعابد، عبد الحالق؛ عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ٢٠٠٨.
- بن مالك، رشيد؛ قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر ٢٠٠٠.
- الجزار، محمد فكري؛ العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.
- ذاكر، عبد النبي؛ عتبات الكتابة: مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، الناشر مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخص بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – أكادير، مطبعة دار وليلى، أكادير ١٩٩٨.
- السيفي، رعد؛ انطفاء الألوان، منتدى مجاز الأدبي الثقافي، دار الآفاق للطباعة والنشر، صنعاء ٢٠١٠.
- الصفراني، د.محمد؛ التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء ٢٠٠٨.
- علوش، سعيد؛ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، سوشبريس- الدار البيضاء ١٩٨٥.
- عمر، أحمد مختار؛ اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٦.
- كورتيس ، جوزيف؛ مدخل الى السيميائية السردية والخطابية، تر: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت، ومنشورات الاختلاف – الجزائر ٢٠٠٧.
- لحمداني، حميد؛ عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات ج ٤٦، مج ١٢، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة ٢٠٠٢.