التجربةُ الشعريّةُ
التشكيلُ والرؤيا

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3887)

عبيد، محمد صابر

التجربة الشعرية التشكيل والرؤية/ محمد صابر عبيد:-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/3887).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-135-0

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

التجربةُ الشعريّةُ

التشكيلُ والرؤيا

الدكتور
محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى
2016 م – 1437 هـ

الفهرس

ـ المقدمة 7

ـ الفصل الأوّل

تجربةُ التشكيل وحركيةُ التعبير

ـ مدخل..... 13
ـ صورةُ الشاعر ومرآةُ الشعر 16
ـ تعبيريةُ السرد ـ الشعريّ ولغة الحكاية 18
ـ حواريةُ اللغة وحواريةُ الصورة 24
ـ نضجُ التجربة: وعي الأداة ووعي التشكيل 29
ـ تمثيلاتُ الأخضر: تمكينُ الزمن وتزمينُ المكان 35
ـ صوفيةُ اللغة وتركيزُ الأداء التشكيليّ 41
ـ شعريةُ العنونة: الحسّ التفاصيليّ والحسّ الملحميّ..... 47
ـ رذاذُ اللغة وديناميةُ التعبير بالإيقاع 56
ـ شعريةُ الكتابة وفتنةُ التلقّي 61
ـ القصيدةُ المركزةُ: تكثيفُ الرذاذ اللغويّ واختزالُ المجال الصوريّ..... 73

الفصل الثاني

تجربةُ الرؤيا في التشكيل

ـ شاعرٌ نوعيٌّ..... 83
ـ الديكورُ الشعريّ..... 86
ـ الكاميرا الشعريّة..... 98
ـ اللّونُ الشعريّ..... 110
ـ من الحلم إلى الوهم..... 116

ـ الفصل الثالث

تأويلُ التشكيل وتجلّي الرؤيا

ـ مدخل 141
ـ المزاج الشعريّ: نكهةُ الحضارة وطعمُ الحقيقة 142
ـ جماليةُ القراءة المزدوجة: الشاعرُ والقصيدةُ 144
ـ القصيدةُ المركزةُ.. القصيدةُ الشاملةُ: التشكيل والرؤيا 165
ـ القصيدةُ الأنويةُ: صدى الذاكرة ونداءُ الرؤيا 191

الفصل الرابع

تنازعُ التشكيل والرؤيا: إشكاليّةُ الهُويّة

ـ مدخل..... 215
ـ شعريّةُ الذاكرة..... 217
ـ التشكيلُ الشعريّ للهويّة 222
ـ علامةُ المفارقــة 231
ـ التشكيلُ السيرذاتيّ الشعريّ..... 240
ـ أوراقُ الشاعر: تقانةُ المذكّرات الشعريّة..... 253

ـ الفصل الخامس

التشكيلُ الرمزيّ وحساسيةُ التصوير

ـ مدخل 267
ـ صياغةُ الـ ((كتاب)) بين الإحالة والدلالة 269
ـ صوتُ الشاعر والمعادلةُ الفضائية..... 278
ـ التمركزُ الأنويّ: انشطارُ النداء وتداخلُ الفضاء الشعريّ..... 283
المنهجُ السيرذاتيّ الشعريّ ـ من آلة السرد إلى آلة الملحمة ـ..... 290
ـ توطينُ الجسد وتجسيدُ المكان 297
ـ شعريةُ الاستهلال: تركيزُ الإشارة وتكثيفُ الرمز 307

الفصل السادس

أدواتُ التشكيل ونشاطُ الرؤيا

ـ مدخل 321
ـ دلالاتُ القصد القرائيّ..... 324
ـ كثافةُ العتبة العنوانية 329
ـ عتبةُ الإهداء: الترميزُ والتدليلُ 338
ـ عتبةُ التصدير: التماسكُ والتجسير 345
ـ تقانةُ الأسطورة: حدودُ التضافر والتعاشق 352
ـ نموذجُ اللغة وحساسيةُ التعبير 367
ـ مرايا الصورة وفضاءُ الكاميرا 374

المقدّمة

ينفتحُ مصطلحُ (التجربةُ الشعريّةُ) حُكماً على مصطلحين متعالقين نعتياً ومتداخلين إجرائيّاً هما (التجربة) و (الشعريّة)، وربّما يكونُ مصطلحُ (التجربة) من أقدم المصطلحات المرتبطة بالعلوم الرياضيّة وما حولها، إذ يقوم (علم الرياضيات) في مجاله الجبريّ والهندسيّ على ثنائية الفرضيّة والبرهان، وشاعتْ في أدبيّات الثقافة الشعبية مقولةٌ ذاتُ أهميّة كبيرة في هذا السياق هي ((التجربةُ أكبرُ برهان))، بمعنى أنّ التجربةَ ميدانُ الحقيقة والمعرفة واليقين والوصول إلى ضفاف الحقيقة، فهي وسيلة الاستدلال للعمل على برهنة الفروض بوسائل علميّة قادرة على تراكم المعرفة اليقينة حول الأشياء حتى بلوغ البرهنة الحاسمة على مصداقيّة الفروض، وقد تَحتملُ التجربةُ في هذا المضمار الخطأَ والصوابَ من أجل تدارك الخطأ وتجاوزه عبوراً إلى باحة الصواب، ومن هنا نشأتْ مناهجُ التجريب في العلوم، فليس من وسيلة للإيجاد والابتكار والإبداع والخلق من دون التجربة.

الفعلُ (جرّب/يُجرّبُ) هو المرجعيّةُ الفعليّةُ الأصلُ لمصطلح (التجربة) ينطوي في معناه المعجميّ على معانيَ كثيرة، فيمكنُ أن يعني (اختبرَ/يختبرُ)، ويمكنُ أن يعني (امتحنَ/يمتحنُ) ويمكنُ أن يعني (خاطرَ/يُخاطرُ)، ويمكنُ أن يعني (قاسَ/يقيسُ)، ويمكنُ أن يعني أيضاً (عَرَفَ/يعرفُ)، ونرى أنّه باجتماع هذه المعاني كلّها في احتشاد دلاليّ مشتبك واحد ينطلقُ مصطلحُ (التجربة) نحو فضائه الاصطلاحيّ الممكن، فالتجربةُ في طبقة من طبقاتها اختبارٌ، وفي طبقة ثانية امتحانٌ، وفي طبقة ثالثة مخاطرةٌ، وفي طبقة رابعة قياسٌ، وفي طبقة خامسة معرفةٌ، فضلاً عن كلّ ما يمكن أن يندرجَ في إطار هذا الفضاء الدلاليّ وتجلّياته وتمثّلاته وحسّاسياته وانفتاحاته من معان وقيم، تضخّ المفهومَ بطاقات جديدة تثريه وتخصّبهُ وتعمّقهُ وتضاعفُ من قُدُراته الاصطلاحيّة.

التجربةُ على هذا النحو هي فلسفةُ المُجرّب وطريقتُهُ في احتياجه لجُملة من الأدوات والاليّات وعُدَد الفعل والإجراء التجريبيّ، مثل الهدوء والصبر والتدبّر والحجاج وحُسنُ التعلّم ولُطفُ الحيلة وذكاء اتّخاذ القرار المناسب في وقته المناسب، ولا تصلُ التجربةُ إلى تخوم براهينها قبل أنْ يتحقّقَ للمُجرّب فعلُ القدرة على الكشف، والرغبة في الاكتشاف، والإصرار على احتضان الفكرة والتفاعل معها وتشغيلها بأعلى كفاءة ممكنة من أجل الوصول إلى البرهان بأقصر الطرق وأثراها، وهي بذلك تتفوّقُ على الحكمة حتى قيل في هذا السياق: ((اسألْ مجرّباً ولا تسأل حكيماً))، فالحكمةُ معرفةٌ نظريّةٌ على أهميّتها المعرفيّة لا تخلو من شكّ، والتجربةُ معرفةٌ إجرائيّةٌ معزّزةٌ باليقين الملموس لا يرقى إليها الشكّ.

من هنا بوسعنا النظر إلى (التجربة) بوصفها ضرورةً أكيدةً للعلوم والمعارف كافّة، بما فيها طبعاً المعرفة الأدبيّة وهي تخوضُ غمار نوع مختلف ومغاير من أشكال المعرفة، تتّصل بالعاطفة والوجدان والتخييل بقدر اتصالها بالعقل والثقافة والفكر، لكنّها معرفةٌ نوعيّةٌ قد لا تخضعُ على نحو تفصيليّ ودقيق لآليّات الاختبار التجريبيّة وهي تنهض علميّاً على فعاليّة الفروض والبراهين، لكنّ مفهوم (التجربة) فيها تتحصّلُ ما نصطلحُ عليه بـ (الخبرة)، والخبرةُ نتيجةٌ مهمةٌ من نتائج التجربة، وكلّما تراكمت الخبرةُ لدى صاحب التجربة تحوّل شيئاً فشيئاً نحو اكتساب المعرفة حتى يحوز على لقب (خبير)، والخبيرُ في مظهر من

مظاهره المفهوميّة عالمٌ بموضوع خبرته وقد اكتسبها وبرع فيها ومَهَرَ في خصوصياتها وتفاصيلها، والخبرةُ برهانٌ كامنٌ في عقل الخبير وجسده قادرٌ على التعامل المناسب بنجاح مع أسئلة الفروض، وهو ما يمنحها الأهمية الكبرى في نظرية التجربة.

أمّا مصطلح (الشعريّة) وقد جاء في التركيب الاصطلاحيّ (التجربة الشعريّة) صفةً للتجربة، فهو يحيل هنا على الجنس الأدبيّ المعروف بـ (الشعر)، مثلما نقول في هذا السياق (التجربة الروائية) و (التجربة القصصية) و (التجربة التشكيلية) وغيرها، غير أنّه يمكنُ أن يتضمّنَ المعنى الأوسع لمصطلح (الشعريّة) بوصفه نظام الصوغ الأدبيّ والفنيّ والجماليّ في الآداب والفنون عامّة، في الجزء الذي يخصّ (فنّ الشعر) على نحو مخصوص، وبالتكوين المصطلحيّ المشترك (التجربةُ الشعريّةُ) نُدركُ أنّ كلّ معاني التجربة على مستوياتها كافّة تتمثّل هنا داخل أفق المصطلح، وهي تندرج في إطار فنّ الشعر بما ينطوي عليه من خصوصيّة أجناسيّة تاريخيّة تحيل عربيّاً على مقولة (الشعرُ ديوانُ العرب)، بالمعنى الذي تكون فيه (التجربةُ الشعريّةُ العربيّةُ) ذات صلة جوهريّة وثيقة وجدليّة بكيان الإنسان العربيّ وضميره وحساسيته ووجدانه وإنسانيته، على نحو يجعل من (التجربةُ الشعريّةُ العربيّةُ) جزءاً أساساً من تجربته في الحياة والوجود والرؤيا والمصير والمستقبل.

حاول الشاعرُ العربيُّ الحديثُ أن يذهب ـ ما وسعه ذلك ـ نحو خصوصيّة تنتمي إلى تجربته انتماءً حاسماً في ظلّ تجربة الشعريّة العربيّة الحديثة، فبعد الثورة الكبرى التي قادها الشعراءُ الروّادُ في الانتقال من (قصيدة الوزن) إلى (قصيدة التفعيلة)، ثمّ فيما بعد إلى (قصيدة النثر)، انفتح الشاعرُ العربيُّ الحديثُ على إمكانات جديدة لضخّ تجربته الشعريّة بطاقات مغايرة لم يسبق أنْ عرفتها الشعريّة العربيّة في عصورها المختلفة، وهو ما جعل كلّ شاعر عربيّ حديث من أولئك الشعراء الكبار الذين تركوا ببصمة خاصّة على جسد الشعريّة العربيّة الحديثة يتميّز بكاريزما شعريّة خاصّة، استناداً إلى تجربته النوعيّة المتميّزة على مستوى التشكيل والرؤيا نحو بلوغ مقام التفرّد والخصوصيّة والكاريزما الشعريّة المميّزة.

وفي الوقت الذي كان فيه الشعراء الروّاد من أصحاب المتون الأصيلة قد أسهموا في فتح فجر جديد للشعريّة العربيّة نهاية أربعينيات القرن الماضي وبداية خمسينياته، كانت الأجيال اللاحقة لجيل الروّاد ممّن أُطلق عليهم بحسب التقسيم الجيليّ (جيل الستينيات) و (جيل السبعينيات) وما تبعهم من أجيال شعريّة على وفق هذا التقسيم، قد سعت إلى العمل بجدّ ووعي على مساحتي التشكيل والرؤيا الشعريتين بروح ملؤها الرغبة في التجديد والتطوير والتحديث وابتكار وسائل أخرى في بناء تجاربهم الشعرية.

شئنا في هذا الكتاب أنْ نتناولَ التجربةَ الشعريّةَ لمجموعة من الشعراء العرب المعاصرين في سياق ثنائيّة التشكيل والرؤيا الممثّلة للتجربة، وهي تتجلّى على أنحاء فنيّة وجماليّة وثقافيّة وفكريّة مختلفة، جعلت منها موضع اهتمامنا القرائيّ والنقديّ في سياق مجموعة من المحاور النقديّة الإجرائيّة، تبتعدُ وتقتربُ، تنضمُّ وتفترقُ، تُظهر وتُخفي، تقتحمُ وتُحجمُ، من أجل التعبير عن رؤيتها ورؤياها ونُظُم تشكيلها فيما يلتئمُ داخل تجربة كلّ شاعر منهم، وداخل تجربة الشعريّة العربيّة الحديثة عموماً، ويعرضُ الكتابُ لخصوصيات هذه التجارب على وفق رؤية الكتاب ومنهجه وستراتيجيته القرائيّة، في ممارسة إجرائيّة مستفيضة اجتهدتْ في أنْ تتوغّلَ في مساحاتها عموديّاً وأفقيّاً ومحيطيّاً، على نحو يحتفي

بـالنصّ الشـعريّ بممكناتـه النصـيّة البنيويّـة السـيميائيّة، وهـي لا تـألو جهداً فـي إلقـاء الضـوء المناسب في الوقت القرائيّ المناسب علـى تجلّيـات أخـرى ثقافيّـة وفكريّـة كلّمـا وجـدت القراءةُ سبيلاً إلى حضور ثنائيّة التشكيل والرؤيا، بما يجعل من التجربة الشعريّة في كينونتهـا النصـيّة الميدانَ النقديَّ الجوهريّ للمقولة النقديّة وأطروحتها.

الفصل الأوّل
تأويلُ الشكل: حركيةُ التعبير

ـ مدخل
ـ صورةُ الشاعر ومرآةُ الشعر
ـ تعبيريةُ السرد ـ الشعريّ ولغةُ الحكاية
ـ حواريةُ اللغة وحواريةُ الصورة
ـ نضجُ التجربة: وعي الأداة ووعي التشكيل
ـ تمثيلاتُ الأخضر: تمكينُ الزمن وتزمينُ المكان
ـ صوفيةُ اللغة وتركيزُ الأداء التشكيليّ
ـ شعريةُ العنونة: الحسّ التفاصيليّ والحسّ الملحميّ
ـ رذاذُ اللغة وديناميةُ التعبير بالإيقاع
ـ شعريةُ الكتابة وفتنةُ التلقي
ـ القصيدةُ المركزةُ: تكثيفُ الرذاذ اللغويّ واختزالُ المجال الصوريّ

الفصل الأوّل
تأويلُ الشكل: حركيةُ التعبير

مدخل

تحظى حركية التعبير الشعريّ بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة ولاسيما في بعديها الجماليّ والسيميائيّ، إذ إنّ مفهوم (التعبير) في قدرته على استنطاق التجربة وتفوّقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يتصل بـ ((الشعريّ)) ويشتغل لسانياً في حقله، على النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها وستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية، التي تتكشف عن شبكة بنى متآلفة ومتناظرة ومتضادة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة في سبيل إغناء الفضاء الشعريّ، وضخّ حيواته المتحركة في الاتجاهات كلّها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الإيقاع وتنشيط نويّات الدلالة، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسطر العمل الشعريّ وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكليّ بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجماليّ في الوجود.

إنّ حركية التعبير الشعريّ تؤكد على نحو رمزيّ فاعلية النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشعريّ وقوة الانعكاس المضاعِف لحركة الأشياء وديمومتها في مرايا الصورة، بحيث يتجلّى الكلام الشعريّ تجلياً شفافاً وراء الضباب الخادع للغة، ويتراءى في التماعات المرايا الإيهامية بهيأة ظلال صورية ترشّح شكلها للأسر في مساق المتاح والمرئيّ، لكنها في الوقت ذاته تستخدم كلّ أساليب التمنّع من أجل أن تبقى بعيدة في قربها، وقريبة في بعدها، يراودها فضول القراءة بتجلياته الجريئة المتنوعة لينتظم في حركتيها مسترقاً السمع برهافة إلى حنينها الجوانيّ الآسر وهمسها الشفيف وبوحها المريب.

عز الدين المناصرة شاعر إشكاليّ لا تتأتى إشكاليته من ثلاثية تكوينه الأدبيّ والمعرفيّ لأنه شاعر وناقد وأكاديميّ حسب بل من طبيعة شعره وكيفيته الفنية، إذ يبدو شعره للوهلة الأولى صلباً وخشناً يخلو من السلاسة اللغوية والمرونة الإيقاعية وجماليات التصوير، لكنه حين تنجح القراءة بصبرها الضروريّ في الانتماء إلى فضاء هذا الشعر وتقاليده ورؤاه والانشغال الحميميّ بخصوصيته الإشكالية، ستكشف بسهولة ورحابة خطابه وفرادته وسيبادر بمتعه ولذائذه قبل أن تبادره باحتمالاتها وتأويلاتها.

ولا بأس في توثيق هذه الرواية التي شكّلناها عبر قراءة مخلصة لشعر المناصرة أن نراجع ما وصفت به تجربته منذ بداياتها من لدن كبار الشعراء والمثقفين والنقاد والدارسين، وهم يرون فيها تجربة لافتة ومميزة في مسيرة الشعرية العربية المعاصرة، إذ وصف الشاعر صلاح عبد الصبور لغته بأنها ((لغة عربية فخمة وموسيقى ناضجة، وبقدرته الفائقة على توظيف عصارة الموروث بلغة يومية قريبة من النفس))[1] وهو عنده ((من ألمع الأصوات الجديدة في حركة الشعر الحديث في النصف الثاني من الستينيات))[2].

في حين وجدته الدكتورة سهير القلماوي شاعراً ((عربيّ الروح، تقرأ في شعره - خصوصية ونكهة متفردة مختلفة عن الرواد))[3]، واعترف الدكتور الطاهر أحمد مكي بقوله ((لا أعرف من بين الشعراء المحدثين من أرغمني على قراءته سوى ثلاثة: نزار قباني وعز

الدين المناصرة وبدر شاكر السياب))[4]، ورأى الناقد محي الدين صبحي في لغته الصلابة والقدرة الفنية الجيدة على بناء القصيدة الحديثة[5].

وفي مجال الاشتغال الشعريّ على المرجعيات وجد الشاعر محمد عمران أنّ المناصرة ((قد أعاد الروح الحضارية لأمّته في شعره، بتوظيفه للرموز التراثية العربية: امرؤ القيس وتميم بن مقبل وأبو محجن الثقفيّ، والأهمّ هو استغلاله لشخصية زرقاء اليمامة التي استفاد منها قصيدته أمل دنقل بعد ذلك بعامين))[6]، وفي مجال حساسية الاشتغال الشعريّ النوعيّ قال الدكتور علي عشري زايد بأنّ المناصرة ((أبرز شاعر عربيّ استخدم التوقيعة الشعرية بتركيز العبارة وتكثيف الفكرة في ألفاظ قليلة))[7].

أما كلود روكيه فقد عبّر عن أهمية المناصرة بكونه ((لا يقلّ أهمية عن شعراء فرنسا العظام في النصف الثاني من القرن العشرين فله هوية خاصة ومختلفة عن زملائه من الشعراء الفلسطينيين))[8].

الناقد غالي شكري في معرض مقاربته النقدية التأويلية لديوان المناصرة الشعريّ ((الخروج من البحر الميت))، قال بأنه ((أحد الأمثلة على بشاعة ما يحيا هذا الجيل من عذاب المنافي. المناصرة لا يصوغ تماثيل مجوفة لبطولة الشعارات العربية، ولا يرفع البندقية ليطلق منها رصاصات في الهواء حيث لا يبقى سوى الدخان، وإنما يصوغ المناصرة تجربة الفلسطينيّ الجائع للحب والحرية ويستخدم أدوات شعرية أكثر تكافؤاً من العواطف التي صاغها من خلال القلب الذبيح وجوانح العقل المؤرق))[9]، ورأى فيه الدكتور صلاح فضل عبر قراءة جمالية تاريخية ((شاعراً كبيراً حقاً، فهو ذو نفس ملحميّ متجذّر في التاريخ))[10].

ولعلّ ما يؤكد هذه الأهمية على الصعيدين الفنيّ والتاريخيّ ما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس، إذ عدّ الناصرة ـ بشيء قليل من التسامح ـ ((واحداً من رواد الحركة الشعرية الحديثة))[11]. وثمة آراء أخرى كثيرة لا سبيل إلى حصرها في هذه المقدمة فضلاً عن دراسات نقدية وأكاديمية جادة[12] سعت إلى استكناه الخصائص الإبداعية المتميزة لشعرية قصيدة المناصرة، وهو ما يجعل من محاولتنا هنا لتقديم قراءة حرّة مشفوعة بمنتخبات شعرية تواصل فيها القراءة حريتها أمراً ينطوي على الكثير من الأهمية والمشروعية.

منهج القراءة العامل في هذا الحرث النقديّ المخصوص يستخدم شبكة من الأدوات والآليّات التي نمت في أحضان الرؤية الجديدة للمناهج النقدية الحديثة، وتغذّت على الكثير من معطياتها النظرية والإجرائية، وتسلّحت بقواها المعرفية وإمكاناتها الجمالية.

لكنها ـ أي الأدوات والآليّات ـ نمت وتغذّت وتسلّحت وتشكّلت منهجياً بعيداً عن ضغط المهيمنات النظرية لتلك المناهج، على النحو الذي انتمى منهج القراءة فيه إلى الشخصية النقدية الخالصة في تشكلها الذاتيّ وانفتاحها على طاقات التأويل التي تؤكد حضور هذه الشخصية القارئة وتطور فعالياتها، بعد أن فاعل مرحلة التكوّن المنهجيّ بالثقافة والمعرفة والرؤيا والحساسية والذوق والخصوصية والحلم داخل فضاء هذه الشخصية وآفاقها.

بمعنى أنّ التمظهرات النظرية المنهجية بأفقها المعرفيّ تضافرت تضافراً حميماً ومتكافئاً وحراً مع التمظهرات الشخصية، بأفقها الذوقيّ والرؤيويّ والإجرائيّ من أجل أن تؤلف المنهج. لذا فإنّ الحرية التي انتزعها منهج القراءة تتوغل في النصوص بدينامية

ورشاقة وحساسية عالية بامتصاص ما تختزنه من طاقة، كلما كانت هذه الحرية كاشفة وضرورية ومنتجة وفعالة وذات معنى جماليّ عميق، تؤكد فيه أصالة المنهج وشعرية القراءة وتصل بالنصوص إلى حالة من التماهي المطلق مع الأدوات والآليّات، بحيث تصرّح بأسرارها وتسلّم شفراتها لآليّات التأويل بطمأنينة وشفافية وسلام، وتتحرر من كمونها في قفص اللغة ومن انعكاسها (المرآتيّ) على سطوح الصور، فتتحول إلى رذاذ يتطاير في الفضاء أمام شهوة المرايا محرّضاً الحواس على استهدافه والتمتع بما تيسّر من ندواته المنعشة.

صورةُ الشاعر ومرآةُ الشعر

لا تتمّ حركية التعبير الشعريّ في قصائد عز الدين المناصرة بمعزل عن وعي عاطفيّ حادّ يدرك متانة العصب الوجدانيّ والروحيّ، الذي يتكشف عن خيارات أسلوبية فريدة تحقن رذاذ اللغة الكثيف والفاعل بطاقة تشكيل تتجسّد حيواتها في مرايا الصور. وإذا ما تدخلنا في تفوّهات الشاعر ورؤاه لعرفنا بعضاً من أسرار لعبة الكتابة الشعرية لديه، إذ يرى لحظة الإبداع فيها تعبيراً عن الجوهر العميق لما يحسّ ويرى ويلمس ويتأمل ويحلم.

إنّ الشعر عنده في ظلّ هذا الفهم والإحساس المشترك هو معطى ثقافيّ جماليّ بالدرجة الأساس، لأنّ اللغة الداخلة في نسيج النصّ الشعريّ والمؤلفة لأبرز خصائصه الأسلوبية تكتسب قوّتها التعبيرية الفريدة، من حيث كونها لغة تعبيرية وتشكيلية وتصويرية نابعة من صميم التجربة وجوهرها وحرارتها ودفقها، ذات وهج ثقافيّ كامن في جذورها وحاضناتها وطبقاتها، على النحو الذي يستجيب فيه الشعريّ للثقافيّ والمعرفيّ داخل نطاق خطاب اللغة. فالثقافة تولّد المعرفة والمعرفة تضاعف كثافة المعجم اللغويّ الذي لا يتوقف عند حدود الكثرة والازدياد، بل يغوص في عمق التجربة، تحوز شرعيتها الشعرية والجمالية عبر حركية هذه الفتنة الباذخة في مجال الغنائية، بوصفه المجال الحيويّ الأكثر سخونة وانبثاقاً لاستيلاد السيولة الشعرية، شرط أن تلد الغنائية ((من التركيز على الذات في مواجهة الضجيج))[13] للوصول إلى حالة السلام الداخليّ والراحة الداخلية الفريدة والطمأنينة الأنوية في مركز الوجدان التي يحتاجها الشعر.

يجد المناصرة أنّ النصّ الشعريّ في عملية تخلّقه وتشكّل حركيته التعبيرية ((له معدة تمتصّ وتحوّل إلى دم شعريّ))[14] يسري في عروق القصيدة ليؤلف روحها الخاصة، معترفاً في هذا الإطار بأنه شاعر ((دائم التجريب))[15]، وأنّ أسراره الشعرية والجمالية في أعماق نصوصه ((لا تحصى وتحتاج إلى قراءة عميقة))[16]، على النحو الذي يقوده للتصريح بريادة نوعية ما في الشعرية العربية المعاصرة بقوله ((لقد أسست لمشروع القصيدة الحضارية في الشعر العربيّ الحديث))[17].

لا شكّ في أنّ التصريح بالريادة في تأسيس مشروع ((القصيدة الحضارية)) ينهض عنده على جملة مقومات أسهمت في بناء شخصية شعرية فيها من الفرادة والتميز ما يسمح لها بالتأسيس والتطوير، إذ يقول في تفسير مقوّم مركزيّ من هذه المقومات ((أنا أريد أن أعبّر عن شيء فيّ، همّ شعريّ ما، وهذا يرتبط بما أسميه الإيقاع النفسيّ للشعر في محطة

الكتابة))[18]، وتشغل المرأة ومفردات الطبيعة بمعناها النوعيّ الأكثر انفتاحاً ورحابة موقعاً استثنائياً في حقل المقومات ((فتنة المرأة والبحر والغابات تثقب روحي))[19].

في مجال الالتفات إلى خاصية حركية التعبير بأنموذجها السرديّ يقول ((استخدمت بعض الكنسية والقرآنية وطريقة السرد عن الرواد الشعبيين، وكنت مبدع هذه الطريقة في الشعر العربيّ الحديث))[20]. وفي فهمه العميق لعلاقة الشاعر بالمدينة بوصفها مقوماً جوهرياً فاعلاً وحركياً من مقومات تشكّل الشخصية الشعرية، يعكس رؤية فلسفية تنعكس جمالياً على الأداء الشعريّ بحساسيته النوعية، إذ يقول في رؤياه للمدن ((أنا لا احمل المدن على ظهري بل في قلبي))[21]، بمعنى أنه يعيشها عبر تجربة عناء وغربة ونفي وتمثّل وكشف وتطلّع لا يكتفي بوصفها أو رثائها، بل يتجاوز ذلك إلى التوغل في عصبها الداخليّ ومحاورتها ومساءلتها.

إنّ كلّ هذه المداخل تقود إلى اعتراف يصور تماماً ستراتيجية حركية التعبير في شعره مفاده ((إنّ شعري يتطور تدريجياً دون قفز مفاجئ))[22]، وهو اعتراف نابع من شدة الوعي النقديّ داخل إدراك الحساسية الشعرية التي تجعله عارفاً بحركة التجربة وهي تتطور بهدوء.

يظلّ الشاعر عز الدين المناصرة حاضراً في شعره على مستويات الرؤية والتقويم ومراقبة حركية التجربة وملاحظة النمو الداخليّ الصاعد إلى الأعلى، في سياق محطات أساسية يلاحظ فيها تحولات شعرية باستخدام مرايا نقدية عاكسة تحرر الوعي من سطوة الأنموذج.

يقول المناصرة في معاينته لديوانه الأول ((يا عنب الخليل)) الذي يمثل محطة بدء ناضجة ((في هذا الديوان اتجهت نحو التراث الشعبيّ لا كمقصود بذاته، بل كوسيلة للبحث عن شكل شعريّ يستوعب المضمون الذي يتعلق بواقعنا))[23]، وخرج في ديوانه اللاحق ((الخروج من البحر الميت)) إلى قصائد من عمق الوجدان التاريخيّ ((تحمل الشوق والحنين والتيه الفلسطيني ثم الخروج الكبير من قاع البحر الميت، من المدن النائمة الغارقة ـ إلى الثورة الفلسطينية. في كلّ ليلة من ليالي طفولتي في قريتي شرقي الخليل كنت أرى ((لوطاً)) يخرج من قاع البحر الميت متوجهاً إلى قريتنا ليقيم هناك. هكذا خرج الفلسطينيون من خيامهم، بحرهم الميت، إلى حركة ـ الثورة))[24]، وانعكست هذه الحركة ـ الثورة بفضائها الواقعيّ والسيميائيّ والرمزيّ على حركية التعبير الشعريّ في نسق لغته وشكل صورته، وتمثلت في مجموعة من التقانات والآليّات الجديدة التي وصف استخدامها بـ ((الحواريّ الدراميّ والترجيع والهوامش الشعرية الملتحمة بالقصيدة التي أخذتها عن (هوامش الدراسات والبحوث)، وبدأت الغنائية التي كانت في (يا عنب الخليل) تتلاشى))[25]، حيث كانت الغنائية عالية بعض الشيء في ((يا عنب الخليل))، وفي ((الخروج من البحر الميت)) أخذت شكلاً فيه الكثير من الاقتصاد والتقشف والكثافة.

ويقطع مرحلة جديدة في توغله الوجداني الحميم في عمق التجربة في ديوان ((قمر جرش كان حزيناً))، حيث يقوم بشحذ دينامية حركية تعبيره الشعريّ بدمٍ ساخن وجديد متحرّر من الانسحاق تحت وطأة النجاح السابق، وقادم من حرارة الالتصاق وجدل التوحد مع الميكانزمات الداخلية للتجربة، إذ يقول ((صرت أعبّر عن التجربة بشكل أكثر نضجاً،

صرت أعبّر عن التجربة بشكل أكثر مباشرة والتصاقاً بالتجربة نفسها))[26]. أمّا ديوان ((بالأخضر كفناه)) فيعد ((صرخة زمانية من أجل المكان))[27]، فيما يرى في ديوانه ((جفرا)) تلخيصاً مركباً للتجارب السابقة وحدّاً فاصلاً بين مرحلتين[28].

يلتفت المناصرة برؤيته الناقدة إلى حساسية ((التاريخ الحيّ)) بوصفه مرجعية ماثلة أبداً في ضميره الشعريّ وموجّهاً فلسفياً وجمالياً لحركية التعبير الشعريّ في تجربته، إذ يقول ((منذ (يا عنب الخليل) و (الخروج من البحر الميت) مروراً بـ (قمر جرش) و (القبائل) و (بالأخضر كفناه) و (جفرا)، كان التاريخ هاجسي، التاريخ ليس بمعناه المدرسيّ، كنت وما زلت أعني (التاريخ الحيّ) ـ التاريخ المتواصل الممتد، لأنّ الإنسان كائن متحرّك يصارع ليبقى على صلة بنقطة البدء))[29].

تتمظهر صورة الشاعر على هذا النحو عبر سلسلة المقاربات التي صرح بها في مناسبات مختلفة، لتنعكس على مرآة الشاعر طرازاً نوعياً يعزّز خصوصية التجربة وذاتية الرؤيا وفعالية القوة التعبيرية في الكيان النصيّ.

تعبيريةُ السرد ـ الشعريّ ولغةُ الحكاية

تفيد حركية التعبير الشعريّ كثيراً من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النصّ الشعريّ، وهي ترشّح آليّات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النصّ ودفعها باتجاه شحن قوّتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمظهر والتشكّل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرّك للفعل السرد ـ شعريّ.

شعر عز الدين المناصرة في أحد أهم مظاهر إشكاليته وخصوصية حركيته التعبيرية أنه لا يطوّف لغته بوساطة الإمكانات الهائلة للغنائية، فهو مقتصد فيها من غير بخلٍ لكنه حذر بشأن انفلاتها بلا حدود، وهو في الوقت ذاته يجتهد في استحداث بدائل نوعية تقلل من مساحة الغنائية بالقدر الذي يبقي الكلام في دائرة جنس الشعر من جهة، ويفتحه على آفاق أخرى تجعله أكثر عمقاً وحساسية وتحضراً، ويجعل منه خطاباً جمالياً مناظراً لحركة العصر ومستجيباً لمنطقها الحيويّ في التدليل والتصوير والتمثيل.

في الانبثاقة الشعرية الأولى للمناصرة المتمثلة بديوانه ((يا عنب الخليل))[30] تندفع تعبيريته إلى منطقة السرد الشعريّ، إذ يتنكب قوله لغة الحكاية سائراً في تقاليدها وواعداً بتكريس نموذجها:

سأروي الحكاية من سورة المبتدا
أسجلها فوق هذا الورق:

إذ تندمج الأنا الشعرية بأنا السارد الذاتيّ لافتتاح فضاء حكائيّ يبدأ من عصور البداية ويتقيّد خطّياً في الفضاء الورقيّ، لتبدأ اللغة الشعرية لعبتها في نفث رذاذها السحريّ على مرايا الصور:

أراك عموداً من الملح في الحلم
قبل الغسق
كما نخلة الملح بين الدخان
يعمّ القرى في تعاريجه جمرة

في ضلوع الدخان

تتشكل الصورة في المنظور البصريّ ((أراك)) من مجموعة وحدات صورية قادمة من مرجعيات مختلفة ومندمجة في حقل التشكيل بدلالة هذا الاختلاف، فـ ((عموداً من الملح)) المتوازي تشبيهياً بـ ((نخلة الملح))، مع انحراف تخييليّ محدود يتعلّق بنسق انفعاليّ ذي مرجعية نفسية ((في الحلم قبل الغسق)) و ((بين الدخان))، ليباشر حركيته التعبيرية في نسق مكانيّ مشحون بعاطفة رعوية ((يعم القرى)) تسهم في مضاعفة قوة المتخيل في الصورة ((جمرة في ضلوع الدخان))، وهي تعكس مرآويا قيمة تدليلية تخترق الحجب الكثيفة (الملح/الحلم/الغسق/الدخان) كي تصبح في مواجهة القراءة البصرية تماماً.

تفضي حركية التعبير الشعريّ في الصورة البصرية المرهونة بقدر متوتّر من الحجب والعزل إلى صورة بصرية طالعة من رحم الأولى، تفتح مجال الرؤية البصرية على مدى مرآويّ وتخييليّ أقلّ عزلاً وحجباً وأكثر مرونة في تلمس رذاذ اللغة على سطح الصورة:

أراك مع الفجر أسطورة في خيال الغيوم
كغيمة قطن نداه
يعاشق دير التلال

نسق الزمن يتحرك ((مع الفجر)) ويرتفع المرئيّ والمحجوب والمصوّر تخييلياً إلى مرتبة ((أسطورة)) تتعلق بالغامض البعيد ((خيال الغيوم))، على الرغم من رهنها بقيد تشبيهيّ تتنفس حركته التعبيرية في نسق زمكانيّ أرضيّ في قربه من شاشة الرؤية ((كغيمة قطن نداه يعاشق دير التلال))، من أجل نوع من التوازي الصوريّ في سطح المرآة بين الأنساق المتضادة.

هنا يصبح مناسباً أن تتمركز الحكاية في لسان الأنا الشعرية الساردة وهي تحاور قرينها ونظيرها المؤنث، على النحو الذي يستجيب لمفردة ((غزل)) في ثريا العنوان ((غزل إلى نخلة الملح))، وتسري إيقاعياً وسردياً في تموّجات تعبيرية يتناثر رذاذ الدوال فيها على كلّ المساحات الصورية المتاحة:

ألم تلحظي وقفتي في نقاط مبللة بالدموع
أنادي بأعلى عذابي: اصبروا
صابروا فوق أخشابكم..
كيسوع
وكنت دخان القرى والصباحات
حين بنات المدارس بالأخضر الدمويّ
المخطط مثل مراييلهن،
تلوح خطوط الأفق

المرئيات تتجسد وتتمرأى عبر الصوت والصدى واللون السيميائيّ الضارب في عمق العلامة والمكان والزمن والحدث الحكائيّ، لتنفعل بأقصى طاقاتها على الاستجابة للرائي وهو يتقصّد الإشارة إلى الحدود والمنطلقات وبقايا الصور ورذاذ الدوال على سطوح المرايا.

في قصيدة ((غزال زراعيّ)) تتشكل بنية العنوان على رعوية جمالية خاصة تعكس فضاء استعارياً يعمل في قلب الصورة، بحيث يتمركز ضوء المرايا ـ المنعكس من حركية الصورة الكامنة في بؤرة العنوان ـ في التجليات الصورية التي يتطاير رذاذ الدوال فيها على الاتجاهات كلها، وهي تنبثق من منطقة الضمير المخاطب ((أنت)) العائد استعارياً على بلاغة العنوان:

أنتِ القنديل يضيء الظلمات
أنتِ النجمة والصاري ومنارة بحر الظلمات
أنت النخل الأخضر والعرجون الأصفر
في قفر مفازات
أنت رذاذ الغابات
أنت المهر الظمآن
أنت هديل حمامات
أنت الرغوة إن غضب البحر
أنت الأصداف المشبعة الملساء
أنت الخضرة والماء
أنت النار لتطهير جروحي (في عز الظهر)
أنت البحر ولون البحر وقاع البحر
أنت الفتنة في عشب الشطآن
أنت صلاة الأحباب
إذا جفت أمطار الوديان

تتنوع الانبثاقات الصورية المتنوعة من منطقة الكثافة العالية لتكرار المخاطب المرئيّ ((أنت)) لتتوزع على اتجاهات الحياة كافة، فتأخذ الطبيعة بمعناها الحركيّ المتوهّج ذي القوة التعبيرية الواسعة الحضور الأوفر عبر شبكة الدوال الجزئية والكلية الحركية ((النخل الأخضر/العرجون الأصفر/الخضرة/الماء/البحر/لون البحر/قاع البحر/الرغوة.../الأصداف...))، وتمتد حركياً إلى فرادة الإيقاع وورومانسيته ووجده الإنسانيّ ((رذاذ الغابات/هديل حمامات))، ثم تتكشف عن بعد صوريّ أسطوريّ وحكائيّ يتصل بتاريخها البشريّ ((النجمة والصاري ومنارة بحر الظلمات))، وعن حركية مختزنة مشحونة بحلم الارتواء ((المهر الظمآن)).

وتتوزع في مسار حكائيّ آخر على حل إشكالية الضوء والظلمة ((القنديل يضيء العتمات))، وحلّ تطهيريّ لأزمة الروح في الإشكالية ذاتها ((النار لتطهير جروحي (في عز الظهر))). وتنتهي إلى ضخّ حقل الوجدان بالرؤى الجمالية ((الفتنة في عشب الشطان)) والرؤى الوصفية ((صلاة الأحباب إذا جفت أمطار الوديان))، للوصول بصورة المخاطب المرئيّ ((أنت)) إلى مرتبة المثال المهيّأ لدخول الذات الشعرية الساردة فضاء الحكاية وشروعها في استثمار الكنز الدلاليّ الاستثنائيّ، الذي أفرزته هذه الانبثاقات وكونت صورة الضمير بحركيتها التعبيرية الهائلة، على هذا النحو الذي يفتح أفق الحكاية تماماً أمام رغبة فألانا الشعرية الساردة في التوغل الإيروسيّ الحادّ داخل عمق المشهد:

أتمضمض بعض حليبك
بعد شروقي
أو قبل غروبي

ويعبر الفعل ((أتمضمض)) عن حركية تعبيرية ذات مستوى شعريّ خاصّ تتضاعف دلالته الفعلية بإسناده إلى المفعول ((بعض حليبك))، والى اللقطة الصورية الزمنية التي تتردد بين ((بعد شروقي/قبل غروبي)) بما تنطوي عليه من فعالية جسدية ترتبط إيروسياً بقوة الحركة وحركة القوة.

يتوقف السرد الشعريّ بتعبيريته الحركية اللافتة أمام ضرورة وصفية تستعرض الخلفية الصورية التي تحققت فيها إجراءات ((أتمضمض)):

نهداك سفرجلتان
عنب دابوقي يتشعبط أكواز الرمان

ولاشكّ في أنّ استنهاض البعد ((الثمري)) في دوال الفاكهة ((سفرجلتان/عنب دابوقي/أكواز الرمان)) يحيل على تركيز المعنى الإيروسيّ في الصورة عبر علامة اللذة.

إلّا إنّ الانعطافة السردية التي يتمظهر فيها الضمير المخاطب ((أنت)) متحولاً إلى شخصية روائية تتسلم مبادرة الكلام:

قالت: لكن يا هذا
هذا عنب منذور لحبيب
ومضت تتمنجق
في حقل الزيتون.

تقوّض حلم الأنا الشاعرة وتوقف لغة الحكاية عند حدود السرد اللفظيّ، فتنتهي لعبة الحلم ولا تترك من آثارها سوى رذاذ لغويّ يتشبث على مرايا الصورة، بوصفه علامة راهنة على مدلول غائب.

تقود عملية الانهماك في تكريس تعبيرية سرد شعرية خاصة عند المناصرة إلى الاتجاه نحو ضبط لغة الحكاية بمجموعة من الآليّات والتقانات النوعية، التي تختزل القول الشعريّ إلى مراحل التكثيف والتركيز، ومن ذلك تجريب أنموذجيّ ((الهايكو والتانكا)) وهما نمطان من الشعر الياباني يكون فيه الهايكو ثلاثيّ الأبيات والتانكا خماسي الأبيات.

وقد وضعها الشاعر تحت العنوان النوعي نفسه ((الهايكو ـ التانكا)) لكنه ربطهما بنسيج نصيّ كيانيّ وتشكيليّ واحد، كان الهايكو ذو الأبيات الثلاثة بمثابة ((الصوت)) والتانكا ذو الأبيات الخمسة هو ((الصدى)):

<u>الهايكو</u>
يا باب ديرنا السميك
الهاربون خلف صخرك السميك
افتح لنا نافذة في الروح.
<u>التانكا</u>
أجاب شيخ يحمل الفانوس في يديه
يوزع الشمعات

على نثار دمنا المسفوك
وحين سلمنا عليه
بكى..
واصفر لونه..
ومات

فالنداء الكنسيّ المتّجه سردياً إلى الشيء ((يا ـــــ باب)) المنطوي على حساسية الفتح والإشراق الروحي عبر ارتباطه بالمكان الموصوف بالحجب والفصل ((ديرنا السميك))، ثم على الحكاية الغائبة ((الهاربون)) التي تختبئ ((خلف صخرك السميك))، يدعو إلى افتتاح مجال روحيّ يعيد الأشياء إلى توازنها ((افتح لنا نافذة في الروح)) أملاً في ضبط أعلى قدر من التوازي والتناسب والجدل بين المادة والروح، وبين الحضور والغياب، وبين الكلمة المحجوبة والكلمة المفتوحة، وبين الخفاء والتجلي. ويأتي التانكا ليكون الصدى الذي ينعكس في ميدان السرد في بؤرة زمكانية ما، يشيع فيها الفضاء الطقوسيّ الأسطوريّ داخل معادلة الثنائية والجدل. إذ يتمثل جواب الشيخ الذي يحمل الفانوس في يديه صورة (ديوجين) وهو يتجاوز مهمته الأسطورية بتوزيع الشمعات على حطام الروح ((نثار دمنا المسفوح)).

إلّا أنّ المفارقة التي تفكّ اشتباك معادلة الثنائية والجدل تحصل في صورة الإقفال الزمنية ذات البعد العلاميّ الصوريّ ((وحين سلمنا عليه))، إذ ينتهي فعل الأسطورة عبر ثلاث انتقالات درامية لفعل الغياب على النحو الآتي:

بكى

↓

اصفر لونه

↓

مات

ليتحول صدى التانكا من صوت الهايكو إلى توقف حركية التعبير وغياب الإيقاع في حدود الفعل (مات)، وهو يرد لغة الحكاية إلى نقطة صفر الحياة في صورة الغياب الكامل.

حواريّةُ اللغة وحواريّةُ الصورة

يشتغل ديوان المناصرة ((الخروج من البحر الميت))[31] على اقتصاد أكبر في الغنائية، من أجل توظيف رذاذ اللغة المنتشر بكثافة على مرايا الصورة، وتنفتح على استنهاض منطق المحاورة الشعرية في كلّ المناطق المتاحة داخل منطقة الذات وخارجها.

في المقطع الاختتاميّ المكتنز من القصيدة التي تحمل اسم الديوان ((الخروج من البحر الميت)) تتشكل شبكة من الخطوط الحوارية ذوات البعد الإشاريّ، المنتشرة على مساحات أمكنة وضمائر وحالات مختلفة، تبدأ بالوصف التعبيريّ المتوطن في جمالية الحركة:

الموجة سلسال ذهبي
تجري خلف الموجة.

وتمضي في النسق الوصفيّ نفسه لتخضع حركيته التعبيرية لمجموعة حركات حوارية يتراسل فيها رذاذ اللغة مع مرايا الصورة:

فاتنة من عنب تغزل مكبوت الأشواق النارية
خلف الجفنين المرسومين
ذنوباً وذنوب

يعقبه مباشرة نداء أمريّ يتجه إلى آخر ماثل في الحضور والغياب معاً، ويحثّه على تركيز رؤيته البصرية في عمق التاريخ والأسطورة والواقع بدرجة واحدة وعلى مسافة واحدة، وما يتكشف عنه ذلك من تشكيل جدليّ وإشكاليّ يسعى إلى الموازنة بين صور الدوال الموقعة:

حدّق في المدن الغرقى
في البحر الميت عند الأقدام
حدّق في صمت التطريز على الافزيز

ثم ما تلبث آلة الوصف الحوارية أن تستردّ وضعها القياديّ بقوة سرد ـ درامية أكبر من ذي قبل، وهي تحرر الدوال من انكماشها وغيابها وانحسار رؤاها لتنقلها إلى فضاء سرديّ عميق الوضوح والشفافية:

شباك مفتوح
وجبال الملح تذوب تذوب

تبزغ أنا الشاعر من عمق المشهد وهي تقترح صورة سمعية ضاربة في جذر المتخيل المرهون بقوة الواقع:

اسمع طقطقة الأوهام على داري / وعواء امرأة في
جوف البحر / عموداً من الملح ثم يغيب.

فـ ((أسمع/طقطقة الأوهام/عواء امرأة)) صورة سمعية مزدوجة تثير خيالاً إيقاعياً حوارياً مع الأمكنة ((داري/جوف البحر))، يختزل الرؤى ويقلّص مدياتها إلى أقصى حدّ ممكن في اللقطة الصورية الثالثة المرتبطة بالمشهد ((عمود من ملح ثم يغيب)) حيث تنتهي الصورة إلى الذوبان والمحو، وثمة تناص شعريّ داخليّ في هذه اللقطة مع الصورة البصرية ((أراك عموداً من الملح في الحلم قبل الغسق)) في قصيدة ((غزل إلى نخلة الملح)) من

ديوان ((يا عنب الخليل))، حيث تساوي الجملة الاستئنافية العطفية ((ثم يغيب)) في اتجاهها نحو المحو والغياب جملة ((في الحلم قبل الغسق)) المرشحة للتلاشي والذوبان.

لكنّ كثافة الطاقة السمعية في الصورة بشكلها الحواريّ الذي يتردد بين الحضور والغياب، يقود إلى إنتاج صورة ينفصل فيها الشاعر عن ذاته انفصالاً رمزياً، لتتمركز الذات في منطقة السارد والشاعر في منطقة الصورة وقد أثخنته جراح الإيقاع بما انطوى عليه من قوة حزن وحنين شعبية:

خرج الشاعر مجروحاً من القلب الموال

ينفتح بعد ذلك النداء الحواريّ على أوسع فضاء إنسانيّ ممكن ليعرّي ((البركان الأرعن)) على الرغم من انتصاره، ويعزي الناس في غيبتهم ونفاقهم، على النحو الذي تبقى فيه الدعوة معلّقة في فضاء الحلم المقيّد:

يا أهل الأرض أفيقوا من هذا النوم المزمن
لكن الناس اندمجوا في التطبيل
حيث انتصر البركان الأرعن

حيث يبقى المكان بعمقه التاريخي منبعاً لحوارية اللغة وحوارية الصورة، ومنجماً لتزويد قوة التعبير عن الهوية والمصير برؤى تعبيرية هائلة تختصر الجغرافيا في لحظة لقاء تستجيب بعنف لنداء الجدّ:

من خاصرة البحر الشرقي يكون الأردن
ومن البحر الغربي تكون فلسطين
مع هذا يلتقيان.
يا هذا،
إن نادانا كنعان.

وهو يدعو إلى خروج حاملٍ للحلم من البحر الميت إلى اليابسة الحيّة في دينامية حضارية تنتج أسئلة جديدة.

تتكشف اللغة بإمكاناتها الدلالية، والصورة بإمكاناتها الإيقونية عن قدرات حوارية متشظية في قصيدة ((جنازة مقهى))، إذ تشيّع الذاكرة مشهد المكان وقد اندلعت فيه الذكريات بلا هوادة في ظل فعالية درامية تحكي قصة الزوال بمعناه الحضوريّ والعاطفيّ.

تستعين أنا الشاعر النافية بشكل ذي قوة تعبيرية كبيرة من أشكال الطبيعة لتحقق عبر مضاهاتها وموازاتها معادلاً موضوعياً للحضور في مشهد الغياب:

ألا لا أقول الذي...
جعل الريح تبكي،
تقهقه ثم تموء.
ألا لا أقول ـ انتهيت ـ فمازلت في غربتي
مرتعاً للقوافل،
ما زلت باب لجوء

إنّ مشهد الغياب والرحيل العاصف ((جعل الريح/تبكي/تقهقه/تموء)) يتوازى عكسياً مع نفي الهزيمة وتنزيه أنا الشاعر منها، حيث ما زالت غربته قادرة على الفعل واستيعاب

استمرارية الزمن الطارد من الوطن، إلى المنفى، إلى حلم العودة ((مرتعاً للقوافل/ باب لجوء)).

تتحول أنا الشاعر في مشهد الشعر الحواريّ إلى ((أنت)) على بعد مسافة رمزية تسمح بإنجاز لغة حوارية، تنتهي إلى سلسلة صور حوارية تلخّص التاريخ الدمويّ في لحظة نسيان مقترحة:

وللصيف أنت بحار سباحة
وإن كنت لي غيمة ورسائل غم وأخبار سوء
لقد طعنوك تضاءلت في الأمة المستباحة
وما زلت جذراً،
تلوح عيونك في كل ساحة

تتضاعف الطاقة الحوارية في الصورة بدلالة استنهاض الخيال الذاكراتيّ وشحنه بالحلم، لرعاية بذرة النفي والغربة في حقل مكانيّ واسع المدى مكتظّ بوجدان التاريخ والحكاية:

زرعت طحالبك الخضر في قصب الرقمتين
زرعت التشابيه في غضب المنحدر
وقلت ستكبر طيفاً ورمزاً لأيامنا في الحسين

على أمل نمو الحلم ((زرعت.../زرعت...)) في لسان الحكاية ((قلت ستكبر/طيفاً/رمزاً/لأيامنا في الحسين))، بالمعنى السيميائيّ والرمزيّ الذي تولّده الذاكرة في المكان.

ثم ترتد حوارية اللغة إلى فضاء مونولوجيّ داخليّ مزدان بآليّات التأمل والاسترجاع وتقييد الزمن في حدود الصورة لمحاورته ومحاكمته ونقده:

تظل ندوباً لقلبي، شعاباً لمرجانهم، ونتوء
أتبقى فضاء من الانغلاق وكأساً من الاشتياق
وصوتاً... وضوء
تظل حكيماً / يحرّضني جبل الثلج في المفرقين
ورمزاً لأيامنا في ضجيج الحسين

إذ يتشظى المشهد في ظلّ هذه الاحتفالية الحوارية إلى صور حالية كثيرة التعدد والتنوع ((ندوباً/ شعاباً/ نتوء/فضاء/كأساً/صوتاً/ضوء/حكيماً/ رمزاً))، وتنتمي إلى مرجعيات ذاكراتية وحلمية وواقعية تتناوب في تشكيل حواریاتها بين حدود اللغة وحدود الصورة، على النحو الذي يحرّض أنا الشاعر على اللجوء إلى أفعال الاستقبال للخروج من المحاورة المهزومة إلى فعل انتصار تتفوق فيها الأنا على ذاتها:

سأمسك كأساً من الدمع أكسره مرتين
سأكسره مرّة بالوعود
وأكسره مرة بالندى.

لتتحول المحاورة إلى نداء رثائيّ للصورة التي فقدت صلاحيتها اللغوية، وخرجت من عمقها الإيقونيّ، وتنازلت عن ألوانها، حيث تقذفها الذاكرة خارج المشهد على النحو الذي

تصبح فيه قابلة للتشييع وهي تتعلق بعتبة العنوان بتشكيلها الاستعاريّ الرمزيّ ((جنازة مقهى)):

أيا نادل الجرح.. ماتت أقاصيصك الباكية
ونامت كؤوسك نامت نراجيلك الصاحية
وعُدت لنا بدويا تبيع القصائد للمترفين
لتغتصب اللقمة السافلة
تغني لمن سيجيء
تغني لمن سيجيء

لتؤول حوارية اللغة وحوارية الصورة بمعناهما الحكائيّ إلى هجاء للرحيل القسريّ المفروض يتضمن دعوة رمزية للوقوف الحكيم أمام إشكالية عصيبة في اختيار المصير، بين ذاكرة راحلة بتراثها العاطفيّ الثرّ، وحضارة بديلة برؤية جديدة للإنسان والعصر.

نضجُ التجربة: وعي الأداة ووعي التشكيل

إنّ من أبرز خصائص التعبير الشعريّ عند المناصرة أنّ حركيته الجمالية والتشكيلية ذات قدرة تطورية واضحة، يسعى الشاعر بوعي إلى إيجاد ملاءمة فنية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحيوية والشعرية بكلّ ما تختزنه من تنوع وتعدد وتمظهر، لذا فإنّ نضج التجربة بهذا المعنى يأتي من فاعلية الوعي بضرورة تحسين كفاءة الأداة الشعرية وتحديثها باستمرار، ومضاعفة وعي التشكيل بإجراءاته الفنية والجمالية.

ويعد ديوانه ((قمر جرش كان حزيناً))[32] حلقة مهمة في هذا النضج باتجاه تمثّل أكبر للتجربة ورغبة في حرث وكشف مناطق جديدة فيها، ونقل حساسيتها إلى ميدان العمل الشعريّ بطاقتها التعبيرية العفوية والمباشرة عبر الحفاظ على حيويتها وسخونتها وألقها وتدفق رذاذ روحها.

في قصيدة ((جملة واحدة قالها البحر)) تذهب حركية التعبير الشعريّ إلى منطقة التركيز والاختزال والتكثيف ((جملة واحدة))، وهي تتصل بقائل استعاريّ مشحون بالاتساع والامتداد والانفتاح والغموض معاً، على النحو الذي يجعل من أنا الشاعر متلقياً مشتغلاً ومفسراً ومؤولاً لهذه الجملة الواحدة، بعد أن ينشغل بأسرارها إلى حدّ التوحد والتماهي:

أسير في الصباح فوق الشط
أمسح الرذاذ عن جديلة تنساب في الهواء
ألقط الحصى وأرجم الحيتان،
أستغيث يا مفرج الكروب

إذ تندفع درامية التعبير الفعليّ نحو ضخ حركة الأنا بشبكة أفعال تنمو حكائياً عبر تناص (موروث ـ شعبيّ) داخل فضاء الدراما ((أسير/أمسح/ألقط/أرجم/أستغيث))، تنتقل بعدها الأنا إلى بناء إطار وصفيّ يحيط بعمل الأفعال ويرعاها بتشكيل ثلاث لوحات، تصور الأولى الجزء الطائر من البناء:

حمامة في شاطئ الإسكندرية اللعوب
تدور في الفضاء،

حيث الطائر الطروب
يقزقز الدقائق الطوال بانتظار موعد البللور
والثانية تصور الجزء الأرضيّ بمكانيته العاطفية المتمركزة في حدود ضيقة لكنها غزيرة وثرية:
المطعم الصيني في محطة القلوب
ملفّح بضحكة من القماش الأزرق الشحوب
والثالثة تنفتح على فضاء القائل الاستعاريّ ((البحر)) لتصور شدّة زمنيته ومكانيته بمعناها الحكائيّ ـ التشكيليّ ـ التاريخيّ ـ الأسطوريّ:
البحر عاصف والوحش في الزقاق
الليلة استرحت،
لا صديق لي سواك يا مضيق
البحر كان هائجا أوشكت أن أقول إن شارع التانيس،
قد يفيض رغم بعد وجهك الصبوح،
رغم أن قلبك الغريب
يرفّ بالصلاة لي.
أوشكت أن أتوب.
الليلة استرحت في مقاعد الغابات واستمعت للألوان
رأيت ((سيف وانلي)) يرسم المياه للأغصان
يتابع الغناء في مراسح العويل
وبعد الانتهاء من تشييد هذا الفضاء المحيط الوصفيّ يعود الراوي الشعريّ إلى جملة البحر ليخترقها ذهاباً إلى مرجعيتها الذاكراتية، ليبسط حكايته على زمن الذاكرة مستعيدا الأمكنة والأزمنة والحالات والرؤى والأحلام، في ظل تجربة فيها من العفوية والبساطة والتشبيه العاطفيّ المباشر ما يجعلها ترتد إلى أوليتها الشعرية في منطقة الينابيع الأوُل:
وعندما ذكرت صاحبا يجول في مدينة الخليل
ويشتهي غناءه الطلاب والبنات
يقفزن في الهواء فوق السور
الليلة ابتكرت خطا رابعا من الخطوط فوق الرمل...
تشبهين أسطرا من قلم الجليل
المطرب الحزين يستعيد ساعة من الوصال
فوق شط النيل
فأومأت زهقانة بطرف المنديل
هل تحفظين هذه القصائد التي تموج بالتفصيل
أحبها جميعها بدون أفعل التفضيل
واشتعلت كنجمة تذوب
ثم اختفت كأنها جنية الحقول !!!

فيرتقي نضج التجربة هنا بوعي الأداة ووعي التشكيل، في السبيل إلى إحداث تحوّل في جوهر التجربة وعمق مسيرتها.

يعود الراوي الشعريّ في القصيدة التي أخذ الديوان اسمها ((قمر جرش كان حزيناً)) إلى فضاء الحكي بوصفه قناعاً وملاذاً ومخلصاً كما استخدمته شهرزاد في الليالي، ويستعير الكثير من أجواء الليالي لكنه يدمجها دمجاً شعرياً عميقاً بفضاء التجربة الشعرية، حيث تتجلى حركية التعبير في كلّ عناصر التشكيل ـ زمناً ومكاناً وشخصيات وأحداثاً وأساليب ـ:

سوف أحكي وأحكي وأحكي
وإلا فقدت الصواب
عابراً صرت في مهمة من رمال
بعدما عبروا فوق نهر العذاب
عابرا نحو نبعك، طفت المدائن،
عدت أشيل الإياب
عابرا صرت في مدني، غجري الثياب
عابرا يا دموع الرمال التي صوّحت
عضّها في الغياب
رجال لهم في الجباه قرون
ولهم في الشطوط نساء يضاجعن رمل الغريب،
ويفردن أثداءهن الجميلات للعابرين
عابرا يا أميرة كل الشطوط البعيدة،
هل يولد العشب تحت البساطير،
هل يعبر العابرون؟ !!!

لعلّ في تكرار الحال السردية ((عابراً)) ما يشي بهذه الحركية المنتجة ذات الصفة البطولية المتجاوزة للعناصر والمكونات والأشكال والحدود والأدوات، إذ إنّ العبور بـ ((الحكي)) هو عبور أسطوريّ لا تصدّه العوائق، ويتميز بالسيولة والرشاقة والتحقق والإنجاز.

إلّا أنّ السؤال الكبير الذي ينمو من أسفل الحكاية ((هل يولد العشب تحت البساطير، هل يعبر العابرون؟ !!!)) يوقف حركية التعبير عند حدود السؤال ويوقف سيولة الحكي، لينحرف بعيداً عن شهرزادية الحلم الحكائيّ في إيقاف مسلسل الدم والموت، فحين يتوقف العشب عن النمو ((تحت البساطير)) فإنّ العابرين لن يتمكنوا من مواصلة عبورهم حتى وإن تسلّحوا بلسان الحكاية، لأنّ العشب هو الحكي نفسه وعندما يجهض فإنّ الحكاية تموت على النحو الذي تنشط فيه رغبة شهريار بالقتل، قتل الإنسان في الحكاية وقتل الحكاية في الإنسان.

في قصيدته ((مزيدا من الأغاني)) يستعير عز الدين المناصرة صوت الشاعر أبي الهندي في بيتيه الشعريين الشهيرين:

اجعلوا إنْ متّ يوما كفني ورق الكرم وقلبي معصرة

وادفنوني وادفنوا الراح معيوانشروا الأقداح حول المقبرة

ليحقق معه تناصاً تشكيلياً يضاعف كمية الغناء في الصورة ويعلي من صوت الإيقاع في المشهد، وهو ما يفتتح به المناصرة قصيدته ويقفلها به أيضاً:

احفروا لي هناك
قرب دير الملاك
حفرة... واملأوها نبيذا وتمرا وقات
تحت دراقة، صوتها في العروق
وادفنوا جثتي، في طريق البنات
قبل شمس الشروق
ستمر الوحوش
ستمر النساء اللواتي لبسن الحداد
حاملات دمي في زهور الصلاة.
احفروا لي هناك
حفرة في البقيع
ثم غطوا ضلوعي لئلا أموت من البرد تحت الصقيع
ثم لا ترفعوا ساعدي
ستحنو الجنادب يوما إليّ
الزنابق مختالة رفعت ثوبها في خضوع
الثعالب مرت هناك.

إنّ اشتغال وعي الأداة هنا على عناصر البناء الشعريّ ومكوناته يتم بطريقة استخلاصية مركزة لا تتجه إلى التفصيل والشرح والثرثرة، بل إلى استعمال الدوال بأسلوبية تعبيرية تشعر القارئ وكأنها تستعمل أول مرة بصفاء إشراقيّ وحمولة دلالية غنية، إذ إنّ نداء أنا الشاعر الضاغط إلى الآخر الجمعيّ ((احفروا/املأوها/ادفنوا...)) يمتلئ بروح الاستدعاء الحقيقيّ للوصول إلى حالة خلاص مثالية، تعكس فكرة جدل الحياة في الموت بلغة شعرية غير متفلسفة.

ويساوي بين ذاته الشعرية والكلام في المقطع الثاني من القصيدة بحيث تساوي الأنا الكلام تماماً:

احفروا حفرة للكلام
واغسلوها بسيل الدموع
فأنا إن صحوت أجوع
مدن كالشوارع،
لا تستطيع السكوت
رغم هذا وذاك، تموت
مات فيّ البكاء الأصيل المطير
عندما يتساوى الرقاد
في رماد النذور الوثير مع النوم فوق السرير

في محاولة لتحقيق أعلى حركية اختزال شعرية ينشط فيها وعي الأداة مع وعي التشكيل من أجل بلوغ التجربة أوج نضجها، فالكلام قناع تتخفى وراءه المقاصد وتحتجب الغايات، وهو يشتغل عادة في منطقة عازلة لا يمكن تعرية وضوحها بسهولة، فالدوال ((الدموع/صحوت/السكوت/تموت/البكاء/المطير/الرقاد/النذور/ النوم)) شبكة أسهم تنطلق من منطقة العزل لتتجوّل بحرية في فضاء الاستعمال/القراءة، وهي تحمل إنسانية التجربة في أداة ورقية تشتغل شعرياً في حقل التشكيل لتؤلف مقولتها بأسلوبية رمزية وسيميائية.

وتقفل القصيدة أغنيتها بإيقاع الاستهلال نفسه في دورة شعريّة تعيد إنتاج أشيائها من البداية إلى النهاية:

احفروا لي هناك
قرب دير الملاك
حفرة...
واملأوها نبيذا وتمرا وقات
وادفنوا جثتي في طريق البنات.

إذ يُعاد إنتاج الصورة الاستهلالية هنا بعد حذف جملة ((تحت دراقة، صوتها في العروق)) لأنّ فاعلية الاستدلال انتهت، وأنجزت مهمتها في المسافة الشعرية الواقعة بين منطقة الاستهلال ومنطقة الإقفال، وهو ما يشير أيضاً إلى طاقة الاستخلاص والتكثيف الأدائيّ في الفعل الشعريّ عبر وعي الأداة ووعي التشكيل.

تمثيلاتُ الأخضر: تمكينُ الزمن وتزمينُ المكان

ينفتح اللون الأخضر بتمثيلاته الشديدة التعدّد والتنوع انفتاحاً لافتاً ومدهشاً في شعر المناصرة عموماً، وفي ديوانه ((بالأخضر كفّناه))[33] خصوصاً، إذ يبدأ في هذا الديوان من عتبة العنوان الذي يؤول إشارته السيميائية الأولى إلى اللون الأخضر في العلم الفلسطينيّ، لكنه يسرّب في عمق الإشارة دلالات لا حصر لها، تفتح الأخضر على فضاء سيميائيّ كثيف الرمزية يشحن المكان والزمن والتاريخ والجغرافيا في أفق دلاليّ عابر للصفة اللونية، لا يتوقف عند حدود التشكيل، وقابل لتأويلات متعددة.

في قصيدة ((تأخذني عيناك إلى أين)) يهيمن الأخضر بصفته اللونية المباشرة وبصفته السيميائية غير المباشرة على المقدرات التعبيرية لحركية القصيدة، وتتكشف هيمنته عن توحيد المكان وتنسيق رؤاه باتجاه الزمن وبعث الزمن بإمكاناته وقواه في المكان، بأسلوبية تقيم للفضاء الشعريّ وزناً تشكيلياً طاغياً عبر منظومات الدوال كافة.

في عتبة التمثيل الأولى للأخضر تتنوع الإشارات بتنوع مرجعياتها المكانية، التي تمتد في البعد الروحيّ والوجدانيّ والأسطوريّ للعاطفة عبر تجليات تشكيلية متعددة في منظوراتها:

الدمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحري
الأخضر يتراكض في الغابات
ودما الزنج هنا صارت مزرعة عاشقة
حين انهمر المطر السحري الأخضر
صار الجبل الصخري مزاراً للعشاق،
منارات
في باب الشام وفي باب الطاق
السياح الأفواج جماعات كالطير الراحل
نحو مساقط غيمات من بعد عجاف
أكلت صخر الأرض وأثداء الرمان.

تنبثق حركية التعبير في أوج عنفوان عطائها من بؤرة التمثيل الأسطوريّ للأخضر في ((المطر السحريّ الأخضر))، وهو يشعّ رمزياً وسيميائياً على الدوال التي تحمل تمثيلاً غير مباشر للأخضر مثل ((الأدغال/الغابات/مزرعة/مزاراً/ منارات)) بأبعادها الطبيعية والطقوسية والاعتقادية، وتشعّ بدرجة أكثر رمزية وسيميائية على دوال تحمل تمثيلاً تأويلياً للأخضر بحسب نسبية التعامل البصريّ الزمكانيّ معها مثل ((الدمع/الجبل الصخري/العشاق/الطير الراحل/غيمات/صخر الأرض/أثداء الرمان))، حيث يحتاج كلّ دالّ منها إلى معاينة ((بصرية/ذهنية)) خاصة لإدراك تمثيل الأخضر في طبقة معينة من طبقاتها، استناداً إلى طبيعة القوة الإدراكية في القراءة.

تتدخل الذاكرة بآليّات فعلها الإجرائية لتمويل عمليات التمثيل بالإمكانات اللونية للأخضر التي تختزنها في حقل الخبرة والتجربة:

ثم تذكرت ينابيع الزيتون

رأيت حبيبي بين السوسن والشوك
فأنشدت وأنشدت الغابات معي
مدن كالعشق، تقاطيع الغزلان
بحار كالعفو -
صواري وبنات.

إذ تتشكل ثلاثة أقطاب طبيعية صالحة لحضور الأخضر بكثافة ((الزيتون/الغابات/بحار))، بوسعها تنشيط الدوال المتقاربة شعرياً وعاطفياً وتشكيلياً للإفادة من إمكانات تمثيل الأخضر وتجلياته فيها، عبر الدلالة الفضائية للزمان والمكان أيضاً مثل ((حبيبي/السوسن/أنشدت/أنشدت/مدن العشق/تقاطيع الغزلان/صواري/بنات))، بما تحيل عليه هذه الدوال من تأويلات قادرة على بعث حساسية الأخضر الشعورية والوجدانية في رسم التشكيل الصوريّ للمشاهد ومديات انعكاسها على نفسية القراءة ورؤيتها.

تنفتح القصيدة في أفضيتها التعبيرية بعد ذلك على شبكة ألوان أخرى تعمل كلها تحت حراسة الأخضر، بوصفها تجليات لونية مختلفة ومتعددة في صفاتها اللونية، لكنها تعمل في فضاء زمكانيّ جدليّ يحقق انبثاقاته اللونية بالإشعاع البصريّ الذي يولّده الأخضر:

قابلت البنت البيضاء القلب
فما ابتسمت طيلة جلستنا
شربتْ وشربتُ
امتزج الدمع بنار الكأس فأشرقت الأيام
قتلوا والدها في الحرب العظمى السرية
وعلى مقعدنا الحجري النمام
مرت أسراب النمل الأسود فوق الساقين المصقولين
للكنعانيات ضفائر شقراء وفارعة كالحورة قرب العينين
الحناء الخمري على الأوداج
اللوز الأخضر مزروع في العينين.

فالتعبيرات اللونية الموصوفة والمحددة في سياقاتها الحركية المتصوّرة وبقيمها المباشرة ((البنت البيضاء القلب/النمل الأسود/ضفائر شقراء/الحناء الخمري))، وقيمها التعبيرية غير المباشرة ((أشرقت الأيام/الحرب السرية العظمى/مقعدنا الحجري النمام/الساقين المصقولين/فارعة كالحورة قرب العينين))، تكتسب قوتها ومشروعيتها اللونية بخضوعها للرؤية اللونية الدالة في ((اللوز الأخضر/مزروع في العينين))، التي تعكس لونيتها على الأشياء عبر تمثيل رمزيّ وسيميائيّ يجعل تلك القيم اللونية المباشرة وغير المباشرة رهينة لقوة الأخضر المسلّطة عليها من مركز الرؤية المباشرة ((في العينين))، مع الإفادة الكاملة من طاقة تشكيل الأخضر في ((اللوز الأخضر))، حيث تتضاعف قوة التأثير الرمزيّ والسيميائيّ داخل المنظور الجدليّ للزمن والمكان في تداخل مساقاتهما التعبيرية.

تتكشف القصيدة في ذهابها إلى منطقة الإقفال واختتام الحفل التعبيريّ عن بروز الشخصية المقترحة في العنوان، بوصفها فرضاً رياضياً يحتاج إلى برهنة في المتن وقد تضمخت بالأخضر وتمثيلاته وإشعاعاته على الألوان جميعاً:

كانت أم غيث الخضرا في الليل سراج
في طرقات المنفى غائبة
في أدغال لا حدّ لعينيها السوداوين.
وطلبنا من صخر الوادي ان ينطق
من نبع الجبل الأشيب أن يتغنى
بأبي الراحل والمطرود من الصفين
يا أمي انطفأ سراج العشاق
في عتمة باب الأسباط
وفي باب الطاق
أتوهج مخفورا ما بين اللونين
يا أمي.. تأخذني عيناك إلى أين
تأخذني عيناك إلى أين؟؟؟؟!!!!

وتتمظهر صورها وتتعدد أشكالها على النحو الذي يناسب التطور الدراميّ لحركية التعبير الرمزيّ فيها على مستوى جدل الزمكان، إذ تبدأ الحركة بزهوها قادمة من مرابع الذاكرة بفضائها الماضويّ ((كانت أم الغيث الخضرا في الليل سراج))، مارّة بالراهن المغلق والمحجوب والكامن ((يا أمي انطفأ سراج العشاق))، وصولاً إلى سؤال المستقبل ((يا أمي.. تأخذني عيناك إلى أين/تأخذني عيناك إلى أين؟؟؟؟!!!!)) وهو سؤال لونيّ مشحون بالاستفهام والتعجب.

يتجلّى صوت الزمن بمنطقه الذاكراتيّ المشحون بعاطفة المكان في القصيدة المنفتحة إيقاعياً منذ عتبة عنوانها ((ألا يا هلا يا حبيبي))، إذ يمتدّ صوت الترحيب بالحبيب القادم من عتبة العنوان إلى عتبة الاستهلال عبر الجسر اللسانيّ للراوي الشعري كلي العلم:

ألا يا هلا
يا هلا بحبيبي
حبيبي، حبيبي
وضمته، ضمته حتى البكاء
فاسترد صباه وقلبها، شدها
والحنو استرد صباه البعيد:
دزيتلو مكتوب
طول وما جاني يوما
طول وما جاني
ـ أرى صبية مثل زغب القطا
والفوانيس مطفأة
إنك الضيف لم نحتفل
كلهم أجهشوا بالبكاء وناحوا
تحسست قنبلتي
وتخبأت في جسدي

وتضاءلت
إن الفوانيس مطفأة أيها القلب
والغاضبون استراحوا.

إنّ شعرية حركية التعبير تتألف من خلال التداخل الحاصل في تمكين الزمن وتزمين المكان باستثمار التحول السرد ـ دراميّ (العاطفيّ) الحادّ، من صوت الترحيب الواسع (ألا يا هلا/يا هلا)، ثم الالتحام الجسديّ ((ضمته، ضمته...))، وحتى الصورة المتناصة دلالياً وصورياً مع القصة القرآنية في ـ سورة يوسف ـ ((فاسترد صباه))، التي تضاعف حساسيتها العاطفية بالفعلين المتناميين ((قلّبها/شدّها)) اللذين يستردان الذاكرة بكلّ محمولاتها الوجدانية ((والحنو استرد صباه البعيد)).

يساعد توظيف الفلكلور الشعبيّ بوساطة الأغنية الشعبية الشهيرة ((دزيتلو مكتوب/طول وما جاني يوما/طول وما جاني)) على قيام السارد الشعريّ الذاتيّ/أنا الشخصية/أنا الشاعر بإزاحة صورة الراوي كلّي العلم حيث كانت قناعاً تتحرك عبره، ليبرز صوته بفعالية بصرية راوية للحكاية تستحضر الذاكرة وترهنها بالواقع، وتخضع المنظومات الزمنية والمكانية لحركيته وفعالياته عموماً وصولاً إلى نهايات مختزلة زمكانياً ((تخبأت في جسدي/تضاءلت/الفوانيس مطفأة/الغاضبون استراحوا)).

في المقطع الثاني من القصيدة يخفت حماس السارد الذاتيّ الشعريّ للحكي والسرد، بعد أن ينعزل في منطقة شعرية خلفية تسمح له بمراقبة تحولات جدل المكان والزمان ووصفهما:

ألا يا هلا يا هلا
وضمته في اللحظة الحاسمة
كما امرأة نطرت حبها
عند مفرق درب ودرب
كما انتظرت زوجة الشاعر الأخضر
المتوله في أنقرة
سجين الزنانين: صارت له بيته
والسماء مواعيده
وصفير الرياح له قبّرة.
كما كان طفل بمدريد: عيناه كحليتان
وقيل: رماديتان
اختلاف الرؤى يشحذ الجوهرة.
لماذا تجيء إليّ
وقلبك أُغرق في الدمع
من رؤية المجزرة؟؟؟!!!

يتمظهر الأخضر بتمثيل شعريّ لافت يتضمن إشارة إلى الشاعر التركي ناظم حكمت بالوصف اللونيّ المحكم ((الشاعر الأخضر))، الذي يختزن في دلالته كل ما يحتمله التمثيل اللونيّ للأخضر من إحالات زمنية ومكانية وسير ذاتية وشعرية تتعلق بالشاعر التركي،

متحولاً عبر قيم شعرية ولونية إيحائية إلى منطقة أنا الشاعر وهي تستقبل الزمن والمكان والحدث والرؤيا، بدلالة عمق الحكمة الشعرية المتفلسفة ورحابتها ((اختلاف الرؤى يشحذ الجوهرة))، وتنفتح استفهامياً على تعليل إشكالية الهزيمة بين رعب المشهد المرئيّ ((رؤية المجزرة))، وحساسية الاستجابة الوجدانية بنزعتها الإنسانية ((قلبك أُغرق بالدمع)).

ليأتي المقطع الثالث ويختتم الفضاء التشكيليّ الزمكانيّ بمفارقة مدهشة بين علو صوت الإيقاع الاستقباليّ واختراقه للمجال الزمنيّ والمكانيّ، وخفوت حركة الجسد إلى درجة الموت:

ألا يا هلا يا هلا بحبيبي
حبيبي، حبيبي، حبيبي
وضمته، ضمته
لكنه صخرة راكدة.
دزيتلو مكتوب
طوّل وما جاني يُوما
طوّل وما جاني
وضمته، ضمته
لكنه جثة هامدة

فالصوت الزمنيّ المبالغ في احتفاليته بدلالة تكرار ((حبيبي)) أربع مرات ينتهي إلى تبئير مكانيّ ((صخرة راكدة))، واحتفالية صوت الفلكلور الزمنيّ أيضاً ينتهي إلى موازٍ صوريّ ودلاليّ للتبئير المكانيّ ((جثة هامدة))، ويظل تمثيل الأخضر بأفقه الإحاليّ ((الشاعر الأخضر)) بمثابة نقطة ضوء معلّقة في فضاء الغياب الشعريّ للقصيدة.

صوفيةُ اللغة وتركيزُ الأداء التشكيليّ

تنهمك لغة التعبير الشعريّ عند المناصرة بين مرحلة شعرية وأخرى في حساسيتها الداخلية وخصوصية منظوماتها المرشحة لفعل الخلق في الميدان الشعريّ، بالقدر نفسه الذي يتجه فيه الأداء التشكيليّ الصوريّ إلى مزيد من التركيز واختزال الزوائد والاستغناء عن الوحدات القليلة الفاعلية، للوصول إلى طراز تعبيريّ شديد الشعرية يقترح أنموذجه من استثمار حيّ ومتوهج لرذاذ اللغة وهو ينعكس برهافة وعمق سيميائيّ رحب على مرايا الصورة.

ديوان ((جفرا))[34] بهذا الاختزال العالي لعتبة العنوان المشحون بطاقة تدليل هائلة يشتغل على تكريس هذه الرؤيا وتشغيلها في قصائده، وعلى الرغم من أنّ القصائد كلها لا تجري مجرى واحداً يمكن معاينته أسلوبياً على هذا الأساس، إلّا أنّ الفكرة الشعرية السائدة تكاد تتحرّك على وفق هذه المعطيات وتستجيب لآفاقها التعبيرية.

في المقطع الأخير من قصيدة ((جفرا لا تؤاخذينا)) يذهب الراوي الشعريّ باللغة إلى فضاء صوفيّ، تتحول فيه العاطفة إلى عصب مشدود ومتماسك يقود إلى تركيز عالٍ في الأداء التشكيليّ داخل فضاء الصورة:

يشتدّ الرقص

وأنشد في الجمع المبهور نشيدي
جفرا يا جفرا يا جفرا
هل تأذن أوربا بالرقص الأخوي
هل تأذن أوربا أن أفدع نهديها
هل أدخل في حمى الأضواء

الراوي يصف بكثافة ويدفع صوته للإسهام في تشييد أنموذج الإيقاع الذي يتسيّد المشهد، ويتحول إلى نداء ثلاثيّ للمكان ((جفرا/يا جفرا/يا جفرا)) يسعى فيه إلى استحضار صورته وتكريسها في عمق الصوت كي يكتسب المكان حسّ الزمن، ومن ثم يفتح حركية التعبير على الأسئلة التي تشبه مونولوجاً داخلياً تستفتي فيه أنا الشاعر ذاتها للاستمرار في لعبة الاعتذار.

وهو ما يسمح بانفتاح صورة التشكيل لاحتواء صوفية اللغة بعد أن تصبح آليّة الفعل الزمكانيّ تحت السيطرة الشعرية:

الثلج ينثّ على أشجار الجامعة الفضية
أرفعك على كفي، يتدفق نهر الألوان
ثم أصيح كقط وحشي
يا غابة أعصابي...
هري بلح الصحراء

اللقطات الصورية مركزة على نحو كثيف تقوم فيه منظومة الأفعال بدور بارز في تحريك عناصر الصور جزئياً داخل اللقطة، وكلياً داخل الصورة، بأسلوب محوريّ ينغلق وينفتح في لحظة واحدة، فالأفعال المتلاحقة ((ينثّ)) في اللقطة الأولى، و ((أرفعك)) في اللقطة الثانية، و ((يتدفق)) في اللقطة الثالثة، و ((أصيح)) في اللقطة الرابعة، و ((هري)) في اللقطة الأخيرة، تتموّج تعبيرياً لترتفع باللغة الصورية إلى نوع من الحلول في شعرية التعبير.

المشهد الوصفيّ اللاحق يتحرر من حركية ضغط الأفعال وعنفوانها وثرائها، ويتماثل لسلسلة مقولات شعرية تختزل التجربة في لغة الحكمة عبر تثبيت عناصر التشكيل الصوريّ، لتكريس صورة التاريخ بمعناه الزمنيّ داخل مربع اللوحة بالمعنى المكانيّ للمشهد:

هل تأذن أوربا بالرقص الدموي
دالية خضراء على السطح المهجور
الرقص حنين عظام الأحياء إلى كلمات الشهداء
الرقص حنين الأرض العطشى للماء
الرقص فناء.

زمن ثم تؤول صوفية اللغة بشدّة تركيزها التعبيريّ وأدائها التشكيليّ إلى إزاحة الحجب الشعرية بتمكين الزمن وتزمين المكان، على النحو الذي تواجه فيه أنا الشاعر مكانها الذي يتردد بين الذاكرة والحلم، ويكون متاحاً لها توجيه الخطاب المباشر المشحون بالعزاء والاعتذار من جهة والمقترن بوعد احتماليّ خجول للعودة من جهة أخرى:

أيتها المنتظرة خيلاً،
وسيوفاً من هذي البيداء
الفجر سيأتي ـ الأرجح ـ من سفحك هذا المنحوت
قبلتك للقبلة في غابة بيروت
وعلى الأرجح،
آتيك كنجمة.

لعلّ الإشارتين المرهونتين بالاحتمال الخجول ((الفجر سيأتي ـ الأرجح ـ.../0/على الأرجح آتيك كنجمة)) تبرهنان على مغزى الاعتذار في عتبة العنوان ((لا تؤاخذينا)) من طرف المقولة الشعرية، وتبرهنان أيضاً على صوفية اللغة وتركيز أدائها التشكيليّ من طرف شعرية التعبير، في فعاليتين متناظرتين.

تنشط أدوات التعبير نشاطاً لافتاً في قصيدة ((الطالع من وادي التفاح الأخضر))، إذ يتمظهر ((الطالع)) بتصدره عتبة العنوان تمظهراً صوفياً نابعاً من حساسية اللغة والصورة فيه، على النحو الذي يستوعب فضاء عميقاً في تاريخيته الوجدانية وجغرافيته الروحية، وهو ينطلق من مكان منخفض كان محتجباً في ((وادي))، مع احتوائه على أنموذج حسّاس في إشكاليته الدلالية ((التفاح الأخضر)) سواء على صعيد الموصوف أم الصفة.

يسعى المتن الشعريّ في القصيدة إلى بناء حوارية تنهض على فكرة الاختزال والتركيز والتكثيف، للوصول باللغة إلى درجة عالية من الإشارية الصوتية في إطار التلميح والإيحاء لا التصريح والمباشرة:

عند باب السماء الرمادي،
لاقيته ساهماً
كالخريف الحزين الصموت الكئيب
رغم هذي الرياح التي وشوشت سروة نادرة
رغم أن الصنوبر قص جدائله،
غازل السروة النادرة
رغم أن الثعابين طقت من الغيظ في القيظ
حيث زعيق النوارس قرب المحيط
يفضح السر،
لكنه لا يجيب.

أنا الشاعر تقود هذه الحوارية باتجاه استحضار الآخر المحتجب بشبكة من الصفات المغيبة ((ساهماً/كالخريف/الحزين/الصموت/الكئيب))، على عتبة مكانية تكتسب صوفيتها من النوع والصفة معاً ((على باب السماء/الرمادي)). ومع حشد سيل من القرائن التي يجب أن تحفز الآخر على ترك عزلته والانخراط في فضاء الحوارية المقترحة ((رغم هذي الرياح.../رغم أن الصنوبر.../رغم أن الثعابين...))، إلّا أنّ الحاجب الصوتيّ يبقى ماثلاً ويفصل بين الاثنين ويؤجل حصول الفعل الحواريّ في الحوارية المقترحة.

تخرج أنا الشاعر من الحدود الضيقة للحوارية المقترحة مع الآخر المحتجب لتنفتح على فضاء ذي سعة لا متناهية، تكتسب فيها اللغة صوفيتها ويتركز فيها الأداء التشكيليّ تركيزاً فريداً:

عند باب السماء الرمادي، شفت خيول السماء
ثم ناديت يا وردة في حنايا الصدور
كيف لا أستطيع كتابة أسمائها العربية بين السطور
أستطيع الغناء لها في المصاعب،
ثم أنادي واصرخ
فيها ومنها، لها ثم لا من مجيب؟؟
غرّبوا، شمّلوا، شرّقوا وظغائنهم أصبحت
نجمة في المنافي.. وخادمة للغريب.
عند هذا المساء الرمادي لا تدفنيني
أراهن أن الشوارع عرجاء،
أن ابتسامتهم كالصليب

إذ يتجلى فعل السارد الشعريّ وتتنوع حركية أدواته التعبيرية من الفعل البصريّ العامّيّ ((شفت)) المكتظّ بشعرية أليفة الذي يتوجه إلى ((خيول السماء))، و الفعل ((ناديت)) وهو يتوجّه إلى ((وردة في حنايا الصدور))، واستنكار عدم القدرة في ((كيف لا أستطيع))، واستئناف القدرة الخاصة ((أستطيع الغناء))، وصولا إلى الفعلين المتلاحقين ((ثم أنادي وأصرخ)) بإحاطتهما الصوتية للمكان والزمن ((فيها/ومنها/لها))، إلّا إنّ العزل مع سعة الفضاء يبقى ماثلاً وفاعلاً بحيث يلجأ السارد الشعريّ الذاتيّ إلى الاستعانة بالحكاية ((غربوا، شملوا، شرقوا...0))، لإيجاد تبرير استعاريّ يفسّر هذا الحجب ووقوف الحوارية عند حدود المقترح ((أراهن أن الشوارع عرجاء...0)).

ومن ثم يقفل الراوي الشعريّ عائداً إلى ذاته المتجسدة في عمق صوفية اللغة والمتشكلة في جوهر الحكاية، راجياً إياها أن لا تنفصل عنه وتتركه تحت رحمة التشكيل:

لقد كبلوك كما كبلوني
العواصم نائمة أرهقتها الحروب
عند باب السماء الرمادي،
لا تدفنيني هنا
تحت رحمة هذا الصليب

في المقطع الثاني من القصيدة يصبح ضرورياً اللجوء إلى عتبة العنوان لحلّ إشكالية إنجاز الحوارية في هذا الفضاء الصوفيّ، الذي يبدو ملتبساً بعض الشيء قدر تعلّق الأمر بالآخر الذي يرفض التجلّي ويغوص أكثر في منطقة الاحتجاب والعزل والتورية والتمويه:

من هذا الطالع من وادي التفاح الأشقر؟؟ !!
من هذا المغرور على سطح التل المذبوح
من هذا الطالع من شجر الغابة كالخنجر
من هذا الراكض مثل غزال مرسوم فوق بساط الريح
من هذا العاشق في دار الحرقة
يصرخ في البرية ـ لا يسمعك الحجر الناري
ولا الوعل البحري ولا أغصان الغار

لا يسمعك الثعلب والوادي والحجل الثرثار

إذ يتضاعف حجم إشكالية في تفسير هوية ((الطالع)) المتحدّر من عتبة العنوان، لأنه يتجلى في منطقة أنا الشاعر ومنطقة الآخر المحتجب في آن، وهو ما يجعل من اكتظاظ المشهد بشبكة متلاحقة من الأسئلة أمراً ضرورياً ((من هذا الطالع.../من هذا المغرور../من هذا الطالع.../من هذا الراكض../من هذا العاشق...))، يكشف الأفضية الزمكانية الطبيعية التي تنتعش فيها تعبيرية الأسئلة ((وادي التفاح الأشقر/سفح التل المذبوح/شجر الغابة كالخنجر/غزال مرسوم فوق بساط الريح/دار الحرقة))، لكنه مع ذلك ينتهي إلى مفارقة عازلة بينه وبين صوفية الطبيعة بنماذجها المتنوعة ((يصرخ/في البرية/لا يسمعك...))، بانفتاحها في البدء على النسق الطبيعيّ الأول ((الحجر الناري/الوعل البحري/أغصان الغار))، ومن ثم على النسق الطبيعيّ الثاني ((الثعلب/الوادي/الحجل الثرثار)).

ما تلبث الإشكالية أن تؤول إلى مستقرّ حِكَميّ يبرر أكثر مما يجيب مع اختزالية اللغة وصوفية مقولتها وتركيز أدائها التشكيليّ:

هل تتشظى نجمات الأفق الأزرق
لتدل حبيبي للدرب الآمن في عتمات الليل
مدن المنفى خائنة، هل تعرف يا هذا
أن السيف يخون !!!!
الطلقة إن لم نرسمها في الأفق الغربي
تخون !!!

ومن هذه الهدأة التي تستقر عليها حساسية اللغة الشعرية في جولتها الصوفية بين حشد الدوال المتراكبة، يخرج المقطع الثالث من القصيدة بمشهد صوريّ يتنازل فيه التشكيل عن زحمة الشروح والتبريرات والتفسيرات والتفاصيل وبرؤيا تجريد عالية، ليصف التاريخ والذاكرة والجغرافيا والزمن والمكان والأشياء بصور مشبهة بحلم الذات، وحنينها إلى رحم المكان الضارب في عمق الزمن والمزدان بأفق الطبيعة وسيميائيتها:

عند باب السماء الرمادي لاقيته ساهماً
أطرق الرأس حتى الأبد
خالداً كتراب الخليل
شامخاً كجبال صفد
ناعماً كالنبيذ العتيق إذا ما سرى في الجسد
سوف أغوي الرواة الثقاة
سوف أغوي النساء الجميلات قبل المساء
يطرزن هذا الفضاء الذي في العيون.

عندئذ تشرع الذات الشعرية الساردة بعد أن تمتزج بصورة ((الطالع)) وتكتسب قوته الصوفية في إدراك الآتي والاشتغال عليه، عبر التشكيك بالتاريخ ((سوف أغوي الرواة الثقاة)) ومساءلة الجمال ((سوف اغوي النساء الجميلات...))، من أجل صوفية أشدّ في اللغة، وتركيز أعلى في التشكيل.

شعريّةُ العنونة: الحّسُ التفاصيليّ والحّسّ الملحميّ

يدخل ديوان ((كنعانياذا))[35] للشاعر عز الدين المناصرة في لعبة تسمية كاملة القصديّة، وتستمدّ سيميائية تناصّها العنوانيّ من اقترانها التسمويّ والإيقاعيّ والملحميّ والتشكيليّ بملحمة ((الإلياذة)) لهوميروس، وهي من أشهر الملاحم المعروفة في التاريخ البشريّ، وتحيل في مستواها الدلاليّ والإيحائيّ على المرجعية المكان – تاريخية في فلسطين بوصفها إحدى أهمّ المقولات الواجب الاشتغال عليها بأقصى ما يمكن من هدوء شعريّ، يجعلها موضوعاً للشعر أكثر من جعل الشعر موضوعاً لها.

تقترن بموجّه نوعيّ تصدّر أسفل الغلاف ويقع قرائياً تحت فعالية تأويل الشكل ((نصوص مفتوحة عابرة للأنواع))، إشارة إلى كيفية خاصّة تتمتع بها هذه النصوص بانتخابها مساراً أسلوبياً مختلفاً، ينهض على حريّة التحرّك التعبيريّ خارج قوانين الأنواع ومواصفاتها الفنية، وهذا الموجّه هو موجّه قرائيّ بالدرجة الأولى، يمنح القراءة فضاءً حرّاً لتفاعل الحواس المتلقّية وهي تشتغل بفعاليات تعبيرية مختلفة على منطقة اتّصال واحدة في ميدان اللغة والصورة.

تتأكد شعريّة العنونة في تحلّل شكل العنوان لغةً وصورةً في التفاصيل الشعريّة للقصائد، وهي تنتشر على مساحة الجسد الشعريّ بقدرٍ عالٍ من التصريح المطلوب، في إلفات نظر القراءة إلى التشكيل العنوانيّ بكلّ فاعليته الأدائيّة وهيمنته البصريّة على منطقة تلقّي القارئ:

شقّوا طريقاً أيّها الكنعانيون في الوعر لحميركم
لدمكم يسرسب كالماء
على حواف الأنهار

فالنداء الموّجه ((أيّها الكنعانيون)) يرتفع إلى منطقة العنونة ((كنعانياذا))، داعياً إلى افتتاح مشروع جديد في الحياة التعبيرية والرمزية والملحمية والتاريخية للمفردة ((شقّوا طريقاً))، يهيئ لرمز الانتماء الحركيّ الفاعل إلى الجسد والأرض والطبيعة ((دمكم)) فرصة الانكشاف والحركة والإيقاع ((يسرسب))، التي ترسم حدود الجغرافيا الطبيعية الممّثلة لسحر المكان وخطورته وتحافظ عليها ((كالماء في حواف الأنهار))، إذ يشتغل عمق التشبيه وجماله على رسم صورة مزدوجة تبدأ من حّس التفاصيل ((دم/ماء/حواف الأنهار)) لترتقي في حركيتها التعبيرية إلى حّس الملحمة.

ويستكمل التوجّه إلى منطقة الشعرية المنتخبة المتلبثة في فضاء العنوان، باستثارة النصف الأنثويّ المكملّ للنصف الذكوريّ، في مظاهرة لغويّة تعمل في تثوير وحداتها على آلة التشبيه:

الكنعانيات المكنونات كاللؤلؤ
في عباءات القرنفل
يغتسلن بالجذوة المنطفئة

فـ ((الكنعانيات + المكنونات)) تتقدم في ماراثون ((كنعانياذا)) الشعريّ – الملحميّ لتقابل ((الكنعانيون))، مستعينة بصفة خاصّة في تناصّها القرآنيّ وسيميائيتها الجنسية،

ويسهم فضاء التشبيه المشتغل على تثوير حّس التفاصيل بتوكيد الإيحاءات والتوجهات الدلالية الذاهبة إلى منطقة الجنس ((كاللؤلؤ في عباءات القرنفل))، إذ تتكشّف المفردات الملوّنة للمشبّه به ((اللؤلؤ – عباءات – القرنفل)) عن تشكيل هذه المنطقة وتحفيزها، وهو ما يتلاءم مع الاستكمال الصوريّ الذي تحققه الجملة الشعرية اللاحقة ((يغتسلن بالجذوة المنطفئة))، في حسّاسيّة صوغها الإيروسيّ الحادّة والخاصة جداً ((يغتسلن/الجذوة/المنطفئة)).

فالفضاء الأنثويّ المرتبط بالفعل الجمعيّ ((يغتسلن)) يدفع الجسد الجمعيّ المشترك إلى عزل صفة ((المنطفئة)) من ((الجذوة)) وإعادة إشعالها، على النحو الذي يعكس سيميائياً كلّ معاني الخصب في استعادة الماضي الجغرافيّ والتاريخيّ للإنسان والمكان، عبر ضخّ المشهد بالصورة التعبيرية الحركية للكنعانيين والكنعانيات شاهداً حّياً على الانتماء.

يحقق التوكيد التسمويّ ضغطاً استثنائياً على المتن كي يستجيب لفضاء العنونة ومتطلباته الدلالية الخاصة، لذا فإنّ التفاصيل اللغوية والصوريّة التي تشتغل على تشييد المتن تحاكي العنوان سيميائياً وبنيوياً محاكاة فاعلة منتجة لا تقف عند حدود التشبيه المجّرد:

الكنعانيون يهرعون لحشو القّش
تحت قدور العنطبيخ
كالقيامة يزحفون
وتزحف السلال

فالفاعلية الشعرية التي ينهض بها البطل الشعريّ ((الكنعانيون)) تبدأ من حّس التفاصيل الممعنة في بساطتها بقصدية واضحة ولافتة ((يهرعون لحشو القّش تحت قدور العنطبيخ))، لكنّ التشبيه يرفعها إلى قيمة تعبيرية ملحمية عالية ((كالقيامة يزحفون)).

لعّل شعرية الأداء تتمثّل في هذه النقطة الحرجة التي ينتقل فيها الحّس من البساطة إلى التعقيد، ويستخلص من شمولية الفضاء الشعريّ ((الكنعانياذيّ)) صورة مثلى للإنسان والتاريخ والانتماء، يشتت فيها الزمن ويبعثر خواصه بهدف تشكيل صورته الشعرية اللازمنية:

كان جّدي كنعان أيضاً
يستحضر أكسيد السليكون
ولكنه لم يثق فيه كثيراً
لهذا لجأ إلى لعبة مزدوجة:
كتب سنداً
واستند علي:
رمل ورصاص
وأضاف أبجدية المقاطع وصاح:
هذا
كريستالي
وفجري

فاستدعاء شخصية ((جدّي كنعان)) في مشهد الكنعنة المهيمن على حركة الحيوات الشعرية في المتن، يعمل بوصفه إعادة إنتاج حيّة للتاريخ والزمن والمكان، وتفعيله بالممكنات المتاحة للآن الشعريّ بتفاصيله المتعددة والمتنوّعة والغريبة، ليتسنّى له الانعطاف نحو ((لعبة مزدوجة)) تنهض على((رمل + رصاص))، في إشارة سيميائية إلى وطن المياه في لغة الكفاح المسلّح، مضافاً إليها لغة الشعر ((أبجديّة المقاطع)) بما يؤهلها لاكتشاف وجهها الناصع وسبيلها الحرّ ومستقبلها المشرق الناصع ((هذا كريستالي وفجري)).

يلتحم الزمان والمكان والتاريخ في المشاهدة البصريّة المقصودة للراوي الشعريّ، حيث يجعل من الطبيعة الشامخة شاهداً على شموخ إنسانها ورفعته وانتمائه داخل فضاء الحساسية الشعرية بتعبيريتها النوعية:

شاهدت رأس الجبل
كأنّه في اللّيل
رأس جدّي
في مملكته القديمة

لاشكّ في أنّ هذه المشاهدة تتسّم بثبات استثنائيّ بوصفة أثراً أزليّاً لا يمكن محوه، فمملكة كنعان القديمة ((الإنسان والتاريخ والمكان)) مهرت الأرض بانتمائها فسحرتها، وحوّلتها إلى شاهد حقيقيّ حيّ على الحضور والوجود غير القابل للتزييف أو الاستبدال ((رأس الجبل ـــ رأس جدّي كنعان)).

ويبدو التشكيل التشبيهيّ للصورة الشعريّة تشكيلاً ضاغطاً يمزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية في التحام دلاليّ ملحميّ، يزاوج بين رذاذ اللغة ومرايا الصورة في أنموذج تعبيريّ واحد.

تتجلّى الملحمة الكنعانية تجلّياً شعرياً مرآوياً في كلّ التفاصيل اللغوية المؤلّفة لجسد القصيدة:

هاج البحر الميّت
واضطرب الغمر العظيم
ارتفع الرذاذ سماء مالحة،
على حجر كنعاني

إذ يتمركز الفعل الكنعانيّ في كونه الركيزة التي تنهض عليها أفعال شعرية الطبيعة، وهي تخضع لبناء دراميّ – هارمونيّ في تعاقب أفعالها وتناغمها ((هاج/اضطرب/ارتفع))، حيث يتّصل الهياج في فعل المقدمة بـ ((البحر الميت))، ويتدرّج الفعل من الهياج إلى الاضطراب متحوّلاً إلى ((الغمر العظيم))، ثم ينتقل الفعل من الهياج عبر الاضطراب إلى الارتفاع غالقاً الأفق بـ ((الرذاذ)) المكّون من ((سماء مالحة))، لتتعامد كلّ هذه التفاصيل المتماسكة تماسكاً لفظياً ودلالياً محكماً، على قاعدة من ((حجر كنعانيّ)) يمثّل أرض الطبيعة وفعالياتها وأنشطة مكوناتها، فتشتغل العنونة بوصفها الحجر التعبيريّ والسيميائيّ الأساس الذي ينهض عليه المتن الشعريّ.

كما تتجّسد العنونة – وهي تستغرق في حّس التفاصيل لتؤلّف حسّها الملحميّ – في القدرات الذكورية للفاعل الشعريّ:

وأنا أضع التعاويذ على خاصرتك
استعرض فحولتي الكنعانية
وأسأل البحر أن يحميك من العيون

إنّه نوع من الاستحواذ على المرجعية التراثية الشعبية ((أضع التعاويذ على خاصرتك))، عبر توكيد الحضور التاريخيّ المؤسطر للذكورة التاريخية لحظة مثولها في الحاضر ((استعرض فحولتي التاريخية))، واستدراج المكان المائيّ الأزليّ ليسهم في عملية الاستحواذ والإحاطة ورغبة التملّك ((وأسال البحر أن يحميك من العيون))، فتلتئم كلّ هذه الإشارات وتندمج وتتّحد وتتماهى في كيان تعبيريّ كي تضيف إلى فضاء العنونة الملحميّ طاقات جديدة تزوّدها بالمعنى وتضخها بالشعر.

ترتفع شعرية العنونة من خلال استثمار أقصى الطاقات الملحمية والأسطورية والتاريخية واللغوية في تراث العنوان، لتصل إلى حدّ التعويض عن لفظ الجلالة في حالة الاستشهاد:

هذه البلاد أفل نجمها في قلبي
إنّي قد بلّغت،
كنعانمّ، فاشهد !!
كنعانمّ، فاشهد..

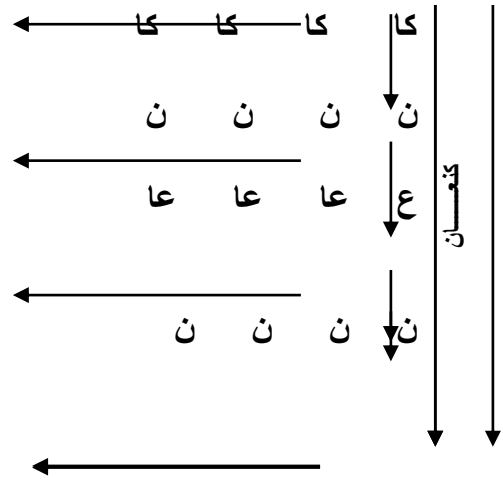
فحين يتعلّق الأمر بمصير بلاد ((أفل نجمها في قلبي)) بعد أن أفل خارج القلب، بحيث ضيّعها القلب وهو آخر معاقل الاحتفاظ بحّس المكان وجماله وانتمائه، فإنّ التبليغ عن فداحة المصير لا يأتي إلاّ باستخدام الأرض وقد تمثّلت كامل المعنى وعمق الدلالية ((كنعانمّ)) بديلاً عن ((اللهمّ))، لكن ليس بمعنى الإلغاء واستنبات البديل، بل بمعنى رفع الأرض لفظاً ودلالة إلى قيمة السماء لفرط قدسيتها وفيضها الدلاليّ الغامر. ثمّ يتحوّل أفق العنونة ليغطّي سماء الغلاف، مُنتشراً على كلّ تفاصيله، دامجاً صورته الأسطورية بالملحمية بالواقعية بالمتخيلّة، في تشكيل هندسيّ يحقق استجابة بصريّة وذهنية متحدة:

أكرر كلمة كنعان، ا..مّو..طّ ...ها
هكذا في الصف
كا

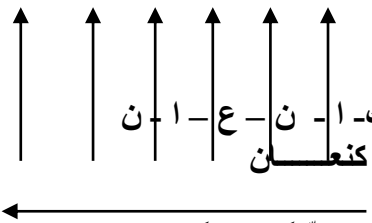
ن
عا
ن
حتى أصدّق أنها تخصّني وحدي
ارسمها على النحو التالي:
ك – ا – ن – ع ا – ن
حتى تشبه الصوص في البيضة

فتكرار ((كلمة كنعان)) يولّد إيقاعاً معيناً يهيمن على الفضاء السمعيّ، ويحرك الفضاء البصريّ بالاتجاه نفسه. ومّما يزيد من فاعلية الطبيعة الإيقاعية في السطر الشعريّ نفسه التقطيع الحركيّ ((المتداخل صوتياً))، الذي حصل للفعل الصوتيّ الممتدّ ((أمطّها)) بالتوزيع اللحنيّ الآتي ((أ.. مّو..طّو..ها)) لتتحرك خطياً وإيقاعيا على أكبر مساحة ممكنة.

ثمّ يمدّها عمودياً من الأعلى إلى الأسفل لتخترق الفضاء الباطنيّ للمشهد وتملؤه بأصواتها وقد استقلّت وانفردت لتعمل على نحو مزدوج، إذ تشتغل أفقياً بصوتها المنفرد وتشتغل عمودياً بصوتها مع ما يلتحم به من أصوات تنتظره على طريق هبوطه إلى الأسفل، وحسب الشكل الآتي:
:



وكلّما تمكنت من إشغال المشهد ((أفقيا وعمودياً)) أكثر سّهل ذلك انتماءها إلى الأنا الشعرية مقنعاً الأنا بهذا الانتماء، وحتى يتحّول التصديق في حصول الانتماء الشخصيّ إلى استحواذ كامل، فإنّ رسماً إيقاعياً آخر تقترحه أنا الشاعر لإعادة تشكيل المشهد بما يؤكد صدق الانتماء وملحميته:



إذ يتحللّ العنوان تحلّلاً هندسياً في المتن النصّيّ، بما يجعل ملحميته نابعة من حسّ التفاصيل الدقيقة التي تحملها الروح الشعرية لتتجوّل بها في أرجاء الروح المترامية على إشعاع كوكب الدوال المتمثل بـ ((كنعان)).

تبقى أرض العنوان بطبقاتها العميقة الإيحاء منجماً للحكايات التي تحفر وتتوغل في عمق عناصرها، باتجاه الوصول إلى حال ملحميّة يماثل ما تختزنه المفردة من ثراء وخصوبة:

البحر الميت يهتزّ بعد ثورة البركان
يخرج اللإلىء والياقوت من خاصرته
يرمي الجرّافات الحديثة حجراً
من مقالع المرمر في (بني نعيم)
في كنعانيا الأعالي

ففعاليات الطبيعة المتمركزة ذات المعنى الغارق في عمقه وتاريخه وحضوره الأزليّ ((البحر الميت))، وهو ينفي موته ((الميت)) بنشاط فعّال ومتمرد جداً ((ثورة البركان)) ينتج ((اللآلئ والياقوت))، إنما تسهم في رفع شأن العنونة لتصل إلى ((كنعانيا الأعالي))، إذ إنّ تعلّق ((كنعانيا)) بالمدّ الزمكانيّ الصاعد ((الأعالي)) من شأنه أن يمنح أفق العنونة سبيلاً معلوماً لانطلاقات سهم الدوال باتجاه كون دلاليّ موغل في الثراء.

يبلغ حسّ التفاصيل أشدّه حين ينسحب النشاط الشعريّ في أفق العنونة إلى منطقة مرتهنة بحسّاسية عالية في موقف الأنا الشاعرة:

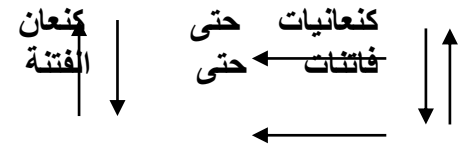
نما العشب على حجر حبيبي
في كنعانيا

فتتلخص الأرض وتتجمع وتلتئم وتتناهى في أصغر منطقة قابلة للتكثيف والتركيز الشعريّ ((حجر حبيبي))، وهي تزهو بالخصب والعطاء ((نما العشب)) مقترناً بالمرجعية التسمويّة للمكان ((كنعانيا)).

وتسري شعرية العنونة بتجلياتها الإيحائية الرحبة لتخوض أكثر في حسّ التفاصيل، إذ كلما خاضت فيها أكثر ارتقت أعلى إلى تخوم الحسّ الملحميّ، وأضفت على منطقة العنوان معنى شعرياً أعمق:

فهل تتذكرون ملامح وجهي
يتها النسوة،
صانعات بلاط المقابر
كنعانيات... حتى كنعان
فاتنات حتى الفتنة

فمركزية الدال المؤسطر ((كنعان)) هي البؤرة التي ينبثق منها الفيض الدلاليّ، ليغطي سماء اللوحة الشعرية بألوان الدلالة وتنويعاتها شكلاً وإيقاعا وطبيعة، ولا شكّ في أنّ صورة التعادل الرياضي في:



تكشف عن فتنة الكنعانيات وكنعانيات الفتنة، كما تكشف عن كنعان الفتنة وفتنة كنعان، في تداخل ملحميّ يرفع قيمة التفاصيل وطاقاتها التعبيرية ويشحنها بالدفق والحيوية والجمال.

ويفرز سحر العنونة طاقات جديدة مشخصنة تتمثل بقيام حالة الكنعنة بإنتاج شخصية كنعان الشعرية وأنسنتها:

للرذاذ الناعم سحره الملكيّ
كالعطور التي يرتش بها كنعان
قبل السفر

فـ ((كنعان)) شخصية متمظهرة تتقمص الأرض والتاريخ والأسطورة والملحمة والحكاية والتعبير، وتتدخل في الفضاء الشعريّ بكامل طاقاتها المتقمصة زائداً طاقة الأنسنة، التي تضفي عليها روحاً سردية توسّع حدود العنونة وتفتحها على مناطق إبداعية جديدة.

كما يتمظهر المكان بكلّ اتساعه ورحابته وهو يستوعب الفاعلية الشعرية المتمثلة بإنتاجها الدلالي:

كانت الدلالة سيدة البرّين
تتمختر في بادية كنعانيا وما بين النهرين
تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية
مع الرهبان المنفيين

في المرتفعات الجبلية
في أعالي لبنان

إذ تكتسب ـ الدلالة ـ طاقة الأنسنة عبر تمثيلها دور ((سيدّة البرّين)) بالفعل الحركيّ ((تتمختر)) أولاً في ((بادية كنعانيا وما بين النهرين))، ثم ((تتجاذب أطراف الأحاديث الفرعية...)) لتستوعب مناطق شعرية مضافة على مستوى الشخصيات ((الرهبان المنفيين)) وهي تتمتع بخاصية شديدة الفرادة والنوعية، وعلى مستوى المكان الشديد الخصوصية والتمظهر أيضا ((المرتفعات الجبلية في أعالي لبنان)) حيث يتركز المعنى الشعريّ ويتكثّف في هذا الالتحام الشخصانيّ – المكانيّ.

تصل شعرية العنونة أقصى درجات تجلّيها تعبيريتها اللغوية والصورية في هذا المضمون الحكائيّ:

أمس ناديت " كنعان " شرحت له الامر، أشعل غليونه
سافر في غيمة الدخان، كفر واستعاذ الرذاذ الساحلي، هرب البحر
إلى قدميه، وبدا يحكي لي عن تجاربه الماضية، استخار البحر،كان
البحر صامتاً، كتمت أنفاسه الأساطيل، كلّ شيء، مترجم يا ولدي،
يأتون من البحر، من أعالي جبال الاولمب، يركعون أمامي، تحتشد
الكائنات كعيون الآدميين.

الصورة السردية المشهدية المشكّلة لحكاية المقطع الشعريّ تتجمع في بؤرة كنعان، بوصفه المنادى المركزيّ الذي ينهض بالأفعال ويدفعها إلى الحركة والصيرورة، ويستقبل في الآن نفسه حركات المنظومات الفعلية المجاورة التي تنشده وتتوجه إليه.

فالشبكة الفعلية المؤلفة من تشكيلات فعلية متنوعة ((ناديت ـ شرحت/أشعل –سافر – كفر – استعاذ – هرب – بدا – استخار/كان/كتمت/يأتون – يركعون/ تحتشد))، تتحرك على مساحة سواد الكتابة الخصبة بدوال مكانية وزمانية وحسيّة متشابكة، تعيد إنتاج الحكاية – الأصل بتركيز لفظيّ ودلاليّ وصوريّ يسهم في شد مشهد الشعرية بحساسية أكبر، تجعل من ((كنعان)) الشاغل الوحيد للمشهد يهيمن على حركة اللغة، ويبرّر ملحمية العنوان ((كنعانياذا))، كما يكرّس شعريته في الوقت نفسه.

رذاذُ اللغة وديناميةُ التعبير بالإيقاع

يفطن المناصرة في كلّ ديوان يضاف إلى تجربته الشعرية إلى آليّة جديدة كانت تعمل لديه سابقاً في حدود ضيقة، فيشتغل على تثميرها وتطوير إمكاناتها وتوسيع آفاقها في قصائد الديوان، ومع أن ديوان ((حيزية... عاشقة من رذاذ الغابات))[36] انطوى على تجربة مكانية وثقافية وموروث ـ شعبية خاصة، إذ يقول عنها المناصرة ((أما حيزية فقد اكتشفتها في الجزائر وهي شخصية حقيقية عاشت في القرن التاسع عشر قتلها حبيبها من باب الخطأ، لأنها كانت ملثمة فبكاها شاعر شعبيّ جزائريّ من القرن التاسع عشر، أما أنا فقد زرت قبرها قرب مدينة بسكره الجزائرية، وربما وجدت فيها معادلا لجفرا. فأعدت قراءة سيرتها في قصيدتي (حيزية... عاشقة من رذاذ الغابات).))، وضربت بأجوائها على كل قصائد الديوان.

إلّا أنّ هذا التوظيف المؤسطر وإعادة إنتاج السيرة الغيرية شعرياً لم يستسلم لدرامية الحكاية وحسّها الشعبيّ العالي الذي حوّلها إلى شبه أسطورة، بل راح يشتغل من الداخل على الإفادة من طاقة التعبير بالإيقاع ولاسيما في قصيدة ((مطر حامض))، الذي يتزاوج في عتبة عنوانها الإيقاع السمعيّ في ((مطر)) مع الإيقاع الذوقيّ في ((حامض))، بدينامية واضحة وحركية تعبير تفيد من صورة رذاذ اللغة وهي تولّد إيقاعا ما.

البنية الاستهلالية للقصيدة بنية إبلاغية إشهارية عالية الصوت للدلالة على تجلي دينامية التعبير بالإيقاع، في سياق شحن الدوال بأعلى طاقة صوت ممكنة معززة بالتعدد والتنوع والتلوين:

الأغاني التي عذبتني هناك
عذبتني هنا

إنّ دالّ ((الأغاني)) بصيغته الجمعية وافتتاحه لغة المتن تثير في ذهن التلقي السمعيّ كثافة إيقاعية لا حدود لها مفتوحة على الاحتمال والتأويل، ويضاعف حضوره الإيقاعيّ بالاشتغال العميق على إيقاع الروح المجسد بصوت الألم العالي النبرة ((عذبتني))، وهو يهيمن على الإيقاع المكانيّ للذاكرة ((هناك)) وعلى إيقاع المنفى ((هنا)) في آن.

ويسهم هذا الدال بحكم قوته وخصبه وعمقه التاريخيّ والإنسانيّ في فتح المجال الإيقاعيّ على دينامية تعبيرية أوسع وأرحب، من خلال تركيز كاميرا التصوير على الفضاء الملحق بالدال وموحياته وتفاصيله:

النساء الجميلات..
والاوف والميجنا
وابتهاجي دماً واخضراراً وبحراً
يصب غوى في هواك

إنّ شبكة الدوال الخارجة هما من دالّ ((الأغاني)) ما هي إلّا رذاذ لغوي ينتشر على مرايا الصورة، ليعزّز في منطقة التلقي البصريّ والسمعيّ دينامية التعبير بالإيقاع، فـ ((النساء/الجميلات/الأوف/الميجنا/ابتهاجي/اخضرارا/بحرا/يصب/ غوى/هواك)) ليست سوى انبثاقات إيقاعية عالية الصوت والصدى تتعلق بـ ((الأغاني)) تسخر طاقاتها الدلالية والصورية بحركيتها التعبيرية الواضحة لإثارة الحسّ الإيقاعيّ في المشهد اللغويّ.

وهو ما يحفز أنا الشاعر لاستلال صوته في فضاء الإيقاع وتحريضه على قيادته والهيمنة على مقدراته الصوتية:

الأغاني
وما بعده هومير
صوتي أنا

فـ ((صوتي/أنا)) هو البديل الإيقاعيّ الشعريّ لصوت ((هومير)) الذي ألحقه في ذاكرة التاريخ، وهو بديل ((الأغاني)) أيضاً. وهذا التمركز الصوتيّ حول الـ ((أنا)) هو نوع من البحث عن خلاص إيقاعيّ يكون بوسعه إدامة دينامية التعبير بالإيقاع بوصفه معادلاً لاستمرارية الحياة والوجود.

ثم يتوجه صوت أنا الشاعر ـ عبر رذاذ اللغة المنتشر ـ إلى المكان والزمن والتاريخ والحكاية، ليستخلص منها هوامش إيقاعية تختزن ديناميات تعبير خلاّقة:

يا حفيف الصنوبر يسمع خطوي
على تلة الشهداء
ما الذي يزعج الشعراء
يا دم المنحنى

وتفضي إلى حركة تكثيف عالية تركز الإيقاع بأكثر تجلياته خصوبة وتدفقاً وإثارة في صوت أنا الشاعر، الذي ينفتح سيميائياً ورمزياً على أوسع ما يمكن من فضاء جمعيّ:

الأغاني التي عذبتني هناك
عذبتني هنا
الأغاني وما بعده هومير...
صوتي أنا

إذ إنّ ((صوتي/أنا)) الذي انتهت إليه المصادر الأساسية المولّدة للإيقاع في دينامية التعبير العالية ((الأغاني/الأغاني))، باشتغالها على صوت الروح الخارج من إيقاع الجسد ((عذبتني/عذبتني))، عبر إيقاع المكان المتناظر والمتوازي ((هناك/هنا))، وإيقاع الزمن المشخصن المتمثل بـ ((ما بعد/هومير))، يتجاوز الحدود الضيقة لـ ((الأنا)) ويتحول إلى ((أنا)) كلية تعلن رغبة الحياة على حساب شائعة الموت.

القصيدة المطرية الأخرى الموسومة بـ ((مطر الخناجر والحقول)) تنهض في تشكيلها الشعريّ على تثمير رذاذ اللغة لتشغيل دينامية الإيقاع، ولاسيما أنّ عتبة العنوان تنفتح على مقترب حكائيّ رياضيّ يؤلف شكله من عمودية ((مطر الخناج))، الهاطل بفروسية من الأعلى إلى الأسفل بهدف الاختراق والحفر والغوص، وأفقية ((الحقول)) بدلالتها السلمية الخضراء القائمة على بعث الجمال والخصب والحياة بأعلى تجلياتها، وهو ما يولّد مفارقة إيقاعية صادمة بين إيقاع هطول الخناجر الهادر والقوي والمرعب، وإيقاعية الهمس والهدوء ورومانسية التي تتنفس برفق في ظل الحقول.

يوسع (البحر الكامل) من الأفضية الإيقاعية التي يعمل فيها رذاذ اللغة على إشاعة دينامية التعبير بالإيقاع، ويسمح للدوال أن تأخذ مداها وتنفتح بكامل سعتها الدلالية والإيقاعية، وتستدعي رغبة التقفية المنوعة في إضفاء مزيد من بنى الإيقاع المولّدة في فضاء التعبير.

تشكل مفردة ((الحقول)) الأرضية المكانية التي ينبعث منها إيقاع الحياة بمعناها التشكيل ـ طبيعيّ المتصل بمديات النزعة الإنسانية وتجلياتها، وهي تحتل نصف عتبة العنوان:

لسهول عينيك انتظاري
صار تفاحاً ورماناً وتين

إذ يتحول الانتظار ((انتظاري)) إلى ثمر الحقول ((تفاحا/رمانا/تين)) حين يقف لأجل ((سهول عينيك))، بما تفيضان به ((السهول/عينيك)) من إيقاع إنسانيّ مثمر في لقطة موقّعة من لقطاتها.

وفي اللقطة الثانية تذهب الصورة إلى إيقاع مائيّ يعزز روح النزعة الإنسانية ويزاوج بين صنوف المعاناة:

وتنقطين بحبر دمعك

في جراح الآخرين

فالدوال المائية ذات الإيقاع الهادئ ((تنقطين/حبر/دمعك/جراح)) تنشئ مشهدا صوريا بالغ التدليل والتصوير والتشكيل في مجال سريان اللغة في تفعيل دينامية التعبير بالإيقاع.

ثم ما تلبث دينامية التعبير الإيقاعيّ أن تكون أكثر ضراوة عندما يتعالى صوت رذاذ اللغة عبر دوال صاخبة إيقاعياً:

من زرقة البحر الشهية
ترسمين البحر
في الزمن اللقيط
بيت الصنوبر والصهيل

إنّ الدوال الرحبة الاتساع ((زرقة البحر/البحر/الزمن اللقيط/الصنوبر/الصهيل)) وهي تشكل اللقطة الصورية ضمن حدود الفعل التشكيليّ ((ترسمين))، والمكان الموقّع ((بين الصنوبر والصهيل)) الذي يداخل بين حيّز المكان وحيّز الزمن، تقود تعبيرية الإيقاع إلى منطقة صاخبة تتعالى فيها وتيرة الصوت وتتضح معالم الدلالة.

وهو ما يجعل أنا الشاعر تحار في التقاط الصور أو استدعائها لفرط خصب إيقاعيتها وتدفق رذاذها اللغويّ الذي ينتشر على المساحات كافة:

أي الأحبة سوف أذكر أو أعدد أو أقول
هذي الفضاءات الرحيبة حنطة الغاوي
ومخلاة الدليل

تتمثل الحيرة في شعرية الاستفهام المتّجه إلى سؤال مخصوص ((أي الأحبة)) والمفتوحة على فضاء الاحتمال ((أذكر/أعدد/أقول)) في صورة ((هذي الفضاءات الرحيبة...0))، حيث تظهر الحلول وتتمدد إيقاعية التعبير بدينامية أكثر يسراً وسهولة.

تحتشد كلّ هذه اللقطات في مثابة صورية واحدة لتنطلق منها الصورة ـ الأصل التي تتمركز فيها مقولة القصيدة بأنموذجها التعبير ـ دلاليّ، السائر نحو إنجاز الفكرة أو المفهوم المراد:

قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل
وأنا قبلت لأنها جفرا البتول
ولأنها المطر الربيعيّ الخجول
ولأنها أمي
وفوق صخورها هبط الرسول
وحقولها تلد الخناجر في الحقول.

لعلّ ما يفسر حماس أنا الشاعر للردّ على مثلبة عشقه لأحجار الخليل ((قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل))، هذا التركيز في إثارة الإيقاع الخارجيّ المتمثل بالقوافي المتلاحقة ((الخليل/البتول/الخجول/الرسول/الحقول))، الذي يمضي إلى تشكّلات إيقاعية داخلية معبأة في الثنايا الإنسانية لوحدات التعبير ((جفرا البتول/المطر الربيعيّ الخجول/أمي وفوق صخورها هبط الرسول/تلد الخناجر في الحقول))، إذ تتفتح عتبة العنوان هنا على صورة مكبرة لها تكشف قناعها وتفسر غموضها، على النحو الذي يلتحم فيه إيقاع الخناجر

المولّدة على الرغم من عنفها وضراوتها، مع إيقاع الهمس والهدوء والخضرة والسلام البصريّ والروحيّ في ((الحقول)) من أجل تحقيق الخصب والحرية والسلام.

شعريةُ الكتابة وفتنةُ التلّقي

يعكس ديوان المناصرة ((رعويات كنعانية))[37] في محطة أساسية من محطات اشتغاله على تمثيل الوعي الشعريّ البحثيّ في الكتابة الشعرية، أي دفع الأدوات والتقانات والإجراءات الكتابية الخاصة بالكتابة الشعرية لتكون موضوعاً للقصيدة، على النحو الذي يؤلف ما يمكن أن نصطلح عليه نظرياً في هذا المقام بـ ((شعرية الكتابة))، وما ينسحب عليه ذلك من اتصال ضروريّ بمنطقة التلقي بوصفها مستقبل الكتابة وهدفها، وما يمكن أن تصنعه من فتنة يشيعها وعي شعرية الكتابة في ثناياها.

ولا شكّ في أنّ المناصرة وظّف ـ على نحو دقيق وفاعل ـ وعيه البحثيّ والنقديّ في تشعير منطقة الكتابة الشعرية، ومعاينة حركيتها التعبيرية بالنظر إلى المولّد الأداتيّ لرذاذ اللغة والمكوّن الثقافيّ لمرايا الصورة.

تقدم قصيدة ((نصائح)) في مشهد بؤريّ خصب من مشاهدها تمثيلاً مركزاً لهذه الفكرة الشعرية، وينطوي هذا المشهد على تماسك حادّ ورصين في تشكيله ورسم صورته الشعرية:

حين تكون الجملة مخفية
بدهاليز الفتنة
أو في قلب الريح
وتكون الجملة ضوءاً يجهل زيت القنديل
لا تشرح أسرار المنديل
بل يكفي أن تترك شيئاً للقال والقيل
يكفي أن تترك للقارئ
نسخة صمت بيضاء
من أجل التأويل.

إذ تطرح الصورة الظرفية بعد ((حين)) صورة خفاء الجملة بأقنعة دوالها واحتجابها عن منطقة التلقي، وحاجة القارئ المنشغل بتجلية الخفاء وكشف الأقنعة وإنهاء الاحتجاب إلى أدوات فاعلة مشحوذة بالوعي والمعرفة والثقافة والذوق والرؤية المنهجية والرؤيا الاستشرافية، لإنجاز كلّ هذا العمل الشاق في رصد مؤهلات استثنائية ليتمكن من الفعل، والمغري لإنعاش الفضول وكشف المحجوب والمستور والغائب.

فـ ((حين تكون الجملة مخفية)) يعني أنها دخلت في مساحة شعرية الكتابة بانزياحها عن الإبلاغية المباشرة وولوجها في بئر المجاز ((دهاليز الفتنة)) وسَورة المتاهة ((قلب الريح)). وحين ((تكون الجملة ضوءاً)) تكتنز بإشراقاتها وانبثاقاتها ويندلع في أفضيتها مهرجان النور واللون، فإنّ فيضها الضوئيّ يبقى كامنا ومهددا بالانطفاء والغياب ((يجهل)) من دون وجود متلقٍ يتصدى للعملية، ويغذي استمرارية الضوء وحركيته وحضوره في الجملة ((زيت القنديل)).

حين يتماثل هذا المشهد للرؤيا الكتابية في النصّ فإنّ شعرية الكتابة تبتعد عن الشروح والتفاصيل ((لا تشرح))، كي يحتفظ الضوء بإشراقته السحرية ويموّن قلبُ الريح عالمَ الجملة بالحركية والتدفق والانطلاق واللعب، وتحث الفتنةُ منطقةَ التلقي ـ بمزيد من الإغراء ـ على مزيد من الاندفاع والتصدّي للحجب والأقنعة وآليّات الإخفاء النصيّ ((أسرار المنديل)).

إذ إنّ الانفتاح الحرّ والحيويّ والديناميّ والحركيّ على منطقة التلقي يجب أن يكون بحجم يناسب ثراء النصّ وخصبه ((يكفي أن تترك شيئا للقيل وللقال))، ولعلّ صورة ((القيل والقال)) هنا تأخذ بعداً إشكالياً في تأويل دلالتها، حيث يمكن أن تكون كلاماً مجانياً لا يتمكن من فكّ شفرات النصّ ويسقط في فخ لغوه، وبوسعه أيضاً أن يملأ المساحة المتروكة له ويشغلها بقراءة مثمرة تنتج فتنتها، وتتحول مساحة ((فسحة صمت بيضاء)) المخصصة للقارئ في منطقة ما من جسد النصّ إلى ساحة لعب له يملؤها بـ ((التأويل))، الذي يفتح الخفاء كاشفاً عن مفاتن النصّ وممسكاً بغوايته ومستمتعا بلذائذه.

في قصيدة ((وجهة نظر)) التي تعبّر عتبة عنوانها عن نوع من الكتابة المؤجلة والمعلّقة في الذهن والمرشحة للتعبير عن موقف، عبر حركية تنمو أولاً في حيّز التشكل الذهنيّ ثم تتحول إلى كتابة أو قول، تكتسب شعريتها وحضورها الفاتن في منطقة الآخر في سياق ما تنطوي عليه من مقولة وما تنسجه من أسلوب وما تحققه من تشكيل.

تقف أنا الشعر في هذه القصيدة في منطقة وسط بين قائل يزوده بمنطلقات وحيثيات وموجهات وأصول وجهة النظر، ومتلقٍ ينتظر تبلور الفكرة للبوح بوجهة النظر من أجل تلقيها والتفاعل مع مكوناتها:

قال لي
وهو يومئ للبحر: أكتب عن البحر
عن زبد البحر
أكتب على صخرة من رخام
بقايا الكلام

تصف الأنا الحركة المسرحية للقائل بعد انبثاق المقول منه ((قال لي/وهو يومئ للبحر))، إذ يتضمن المقول دعوة الأنا لإنجاز كتابة مائية/بحرية وما فوق مائية/بحرية ((أكتب عن البحر/عن زبد البحر))، تستخدم أرضية كتابية قوية جداً في تشكيلها ((أكتب على صخرة)) قابلة للنحت ((من رخام))، يكون بوسعها احتواء ((بقايا الكلام)) لأنّ الجزء الأعظم منه مغيّب ومسكوت عنه ومركون في منطقة مظلمة من الذات الإنسانية.

تتطور حركة القائل المسرحية وتأخذ بعداً رومانسياً تتحول فيه الكتابة إلى دراما إنسانية مصوّرة أمام بصر الأنا الشعرية وبصر التلقي معاً:

قال لي
وهو يومئ للنرجسة
إنها الآن تحمل في كفها دفتر المدرسة
وموضع غمازة الخد
انظر إلى قبلة التوت
انظر إلى مشية الفارسة

فوق هذا السياج الحرام

فالـدوال المؤلفـة لمقدمـة الصـورة ((يـومئ للنرجسـة/تحمل فـي كفهـا/دفتر المدرسة/موضع غمازة الخد)) تمهد لاستكمال حلقات الصورة، عبر دعوة كاميرا البصر لتلقيها ((انظر/انظر)) وهي تتوجه بعدستها نحو ((قبلة التوت/مشية الفارسة/فوق هذا السياج الحرام)).

يتكشف القائل عن قارئ آخر يقف في الطرف الأيمن من أنا الشاعر، حيث يقف القارئ المنتظر في طرف التلقي الأيسر بانتظار فتنة الكلام:

قال لي إنه قارئ الضد
أكتب عن الهامشيين
في آخر السطر
أكتب عن الخنفساء
وهي تدخل في الليل فوق سريرك
تهرش أطرافك الواهية.

إنّ القارئ الضد يدعو أنا الشاعر إلى هجر القضايا الكبرى بتقليديتها الصارمة التي استهلكت أكثر من نصف حياة الشعرية العربية، والالتفات إلى الهامشيّ والمهمش والمقموع والمسكوت عنه ((الهامشيين في آخر السطر/الخنفساء...0)) الذي بوسعه أن يغذي الكتابة بشعرية طريفة غنية غير مستهلكة، وأن ينجز في منطقة التلقي فتنة جديدة.

يوازن بعد افتتاح ((وجهة نظر)) أخرى في مشهد الشعرية بين صورة الهامش المنطوية على حيثيات جمالية وإشراقات حيوية وإنسانية مدهشة، تموّن الكتابة بالشعرية، والتلقي بالفتنة، وصورة المتن المشغولة أبداً بالتزييف والكذب والنفاق والادعاء والمراوغة:

قال لي ـ وهو يومئ للراعية:
عن القزّ والنحل، أكتب عن الساقية
ـ أراهن لن تتعب الماشية
في مكاتبها الأبنوس تنمُّ لكي تطعم المتعبين
قال: وانظر لقبعة الجنرال الموشاة بالمادحين
عن الطبل والزمر
أكتب عن الحاشية.

إذ تتعامد الدوال في مواجهة بعضها في منطقة الكتابة وما تعكسه على منطقة التلقي، فـ ((الراعية/القزّ/النحل/الساقية/الماشية/الأبنوس/المتعبين)) تقف على الضدّ من ((قبعة الجنرال/الموشاة/المادحين/الطبل/الزمر/الحاشية))، وتفضي هذه المواجهة إلى ((وجهة نظر)) تشتغل شعرية الكتابة على تحريرها عبر ظهور صوت الشاعر وتجلّيه في فضاء القول:

قلت: مهلاً
تشعلق قلبي طيور الخيام
أخي أيها الثلج في طرقات النعاس
أخي، ترجموك إلى كومة من عظام

وأنا يانع مثل نعناع مريام
صعب المرام

بحيث تتمظهر شعرية الكتابة في مقول الشاعر الذي ينتهي إلى إنجاز وجهة نظره عبر طلب التروي ((مهلاً))، وتصوير المشهد تصويراً كلياً ودقيقاً في منطقة الهامش ((تشعلق قلبي طيور الخيام/أخي أيها الثلج...))، حتى الوصول إلى حالة السهل الممتنع ((أنا يانع مثل نعناع مريام/صعب المرام))، الإشكالية الجدلية التي تمنح الكتابة شعريتها والتلقي فتنته في ظلّ ((وجهة نظر)) جديدة تحتويها قصائد الشاعر في مرحلة تطوره هذه.

تتدخل قصيدة ((رذاذ اللغة)) على نحو مقصود وفعّال في صلب عملية تحديد شعرية الكتابة، بوصفها ((قصيدة نثر)) تسعى إلى تحقيق فتنة تلقّيها بتغريدها خارج أغصان شجرة العائلة، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من تمرّد ونعي للتمسك المتطرف الأجوف بالإقامة الدائمة المستكينة في فيء هذه الشجرة التي لم تعد تثمر كما يجب.

ربما كانت عتبة العنوان ((رذاذ اللغة)) بتسميتها الاستعارية المدهشة ـ التي استعرناها لتكون جزءاً من عنوان قراءتنا ـ تمثل رمزاً للخروج على تقاليد العرف الشعريّ السائد، بنمطيته وسكونيته وضيق أفقه في الشعرية العربية ـ مقولة وكتابة ـ ومغادرة بيت الطاعة.

يتطاير رذاذ هذه ((اللغة)) الجديدة على مرايا الصور كلها ليؤلف حركية تعبير شعريّ مختلفة تتجسد بوصفها بياناً شعرياً يكتبه الشعر ذاته.

تفتتح الصورة الأولى مسلسل الرثاء للغة القديمة التي فقدت جزءاً كبيراً من حركية تعبيرها الشعريّ ولم تعد صالحة للعصر:

أحدّق في النص الرصين كأجدادنا
كل لفظة ملونة بالكحل يرفعونها
يرفعونها على أعلى الهودج
يزفونها بالطبل والأهازيج
يقولون لها: تباركت فتصبح مباركة
ثم
ينسون أنهم من قال ذلك
كانوا طيبين
إلى درجة الهبل.

إذ إنّ احتفال السلف الشعريّ ((أجدادنا)) بوهم ((النص الرصين)) القائم في تشكيل رصانته الموهومة على ((لفظة ملونة بالكحل يرفعونها))، مرة ((على أعلى الهودج))، ومرة ((بالطبول والأهازيج)) ليباركوها ثم ليدرجوها في سجل الذاكرة، على النحو الذي تصل فيه طيبتهم إلى درجة ((الهبل)) وهم يرسمون صورة تقليدية للرصانة التي لا تناسب الشعر في الأوقات كلها.

تواصل الصورة الثانية تفعيل مرآتها باتجاه تعميق صورة الرثاء بإظهار صوت اللغة الجديدة الذي يباشر عملية الموازنة والمضاهاة:

حين أتدحرج من أعلى تلهفي

أجدهم عادوا
ولم يصلوا قمة الشبق
كالبراميل الفارغة
يتدحدلون على ظهور الخيل المطهمة
تُنهر بالأقدام والكرابيج.
ـ لا يتحرك اللسان فيهم
إلا أن حرّكهم عن بعد
مقطوع اللسان
أو مجدوع أنف
أو سيد غريب

إنّ صوت اللغة الجديدة يمارس شهوته في التمرد بحثاً عن حرية التعبير بعيداً عن ضغط الرصانة الجوفاء ((أتدحرج على أعلى تلهفي))، ومن أجل هدف أخفقت اللغة القديمة في بلوغه ((أجدهم عادوا/ولم يصلوا قمة الشبق))، فهدف الوصول إلى إيروسية اللغة يتحقق عبر طريق مغاير يضمر الخصب والامتلاء والحركة الحية الحرة النابعة من الجوهر، والمعنى الذي ينجز بأدوات الجسد وفعالياته نفسها لا بأدوات مستعارة مأخوذة من أجساد غريبة ومعاقة ((مقطوع لسان/مجدوع أنف/سيد غريب)).

في الصورة الثالثة يعرض الصوت الجديد مشهد الجريمة التي تحصل شعرياً بحق اللغة حيث يتعرض رذاذها الذهبيّ للحجب والتغييب والتدمير:

فلمن أشكو؟!!!.
إن كان الوأد اللغوي يتم صباحا
حين تكون التفعيلة غاضبة في الغابة
التفعيلة مثل عروس تتجلّى
في ليلة دخلتها الأولى
فأقول هنا أجد أصلي وفصلي وشجرة عائلتي
لكن.. حين أغازلها
أتمحّك بين جدائلها
أجد التفعيلة مثل مجربة سئمت أيام الفتنة
أجد التفعيلة مغبرة في رفوف القاموس
أشعر أن مفازات وطحالب بحرية
توقف تدفق رغباتي
اشعر أنني لابدّ أن أدفع
ثمن المهارة.

فـ ((الوأد اللغوي)) الذي يحصل باسم ((التفعيلة)) بوصفها شكلاً مجرداً من أشكال الرصانة الشعرية، حين يحتفي بها بعيداً عن قوتها الشعرية وحركيتها الإيقاعية في أعماق الدلالة، وتكتفي بانتسابها الاسميّ المجرد إلى ((أصلي وفصلي وشجرة عائلتي)) على النحو الذي تعجز فيه عن مغازلة الصوت الجديد والاستجابة لإثاراته وإشاراته السيميائية

الإيروسية، لأنها ((مجربة سئمت أيام الفتنة)) وهي ((مغبرة في رفوف القاموس)) وتعيق حركية التواصل الإبداعيّ المستمرّ للعبور إلى لذة أخرى ((مفازات وطحالب بحرية/توقف تدفق رغباتي))، مما يتوجب المغامرة لاجتياز حاجز ((الرصانة)) نحو العبث واللعب الحر لاستيلاد متع نصية، تليق بما ينطوي عليه هذا الصوت من طاقات ثرية لا سبيل إلى كبتها ((أشعر أنني لابدّ أن أدفع ثمن/المهارة)).

هذا الصوت بديل شرعيّ وضروريّ للصوت القديم الذي فقد صلاحيته النظرية ونفدت مؤونته التعبيرية:

أنظر للإيقاع السري بين علامات الترقيم
بشفقة ملغومة بالحقد
حين يكون النص تراكيب كارتونية
نص بلا لغة
أو قنديل
أو سراج غولة
بلا قنافذ ولا نوافذ
وبلا أحجار كريمة
لم يتبلل برذاذ البحر

إنّ نصّ التراكيب الكارتونية نصّ عاجز ((بلا لغة)) فلا يتمكن من التعبير، وبلا ((قنديل)) فلا يتمكن من الإضاءة والإشراق، وبلا ((سراج غولة)) فلا ينطوي على أسطورة وخرافة، وبلا ((قنافذ)) فيعجز عن الحركة والإثارة وقذف المتلقي بالسهام التحريضية الملونة، وبلا ((نوافذ)) فهو مغلق وميت لا تدخله رياح الآخر، و ((بلا أحجار كريمة)) فلا يعد بالثراء والزينة، وهو يابس وخشن لأنه ((لن يتبلل برذاذ البحر)).

من هنا يصبح مناسباً وضرورياً أن تنهض المغامرة من كمونها لتجترح فضاءها، وتفرض ألوانها، وتعبر عن حنينها إلى الجدّة والحداثة:

حينئذٍ
يحق لحبة التين مثلاً
أن تغتسل مساء بأغاني السنونو
ويحق لشمس لاهبة أن تغطس في النبع
يحق للظلال الرمادية أن تكون شمالية
يحق لفتاة أن تمشط شعرها القرنفلي
ويحق لي أن أبكي وحدي
دون حسابات الريح

ففي هذا الوقت المشحون باحتمال ولادات جديدة تخالف الأشياء عاداتها بعد أن تكتسب حقاً شرعياً في إظهار ما تختزنه من حركية تعبير مغايرة، إذ ((يحق لحبة التين مثلا/أن تغتسل مساء بأغاني السنونو)) لتغيّر شكلها وطعمها ولتكون أكثر سحراً وإغراء لإغواء الآخر، ((ويحق لشمس لاهبة/أن تغطس في النبع)) لتتخفف من حرارتها وتعدّل من مزاجها على نحو أكثر لياقة وعذوبة في مواجهة الآخر، و ((يحق للظلال الرمادية/أن تكون

شمالية)) لتجمع الجهات كلها في رحيل مشترك نحو حفل الغياب المشحون بحضور قادم في حلم الآخر، و ((يحق لفتاة/أن تمشط شعرها القرنفلي)) لتبدو أكثر جمالاً واستدعاء وتحريضاً لرغبة الآخر، ((ويحق لي أن أبكي/وحدي/دون حسابات الربح)) حتى يبدو الفضاء أكثر حرية وانفتاحاً للوصول غير التجاري إلى الآخر.

وهو ما يرفع اللغة إلى صورة سحرية يذوب فيها الشاعر وتذوب فيه للوصول إلى الذروة، التي تقف في قمة اللحظة الخاطفة التي تنجز الشعر في عملية سحرية غامضة وأليفة وساخنة:

ـ الذوبان هو الذروة في قاع البحر
الأصل رذاذك حين نكسدر معاً
مشتبكين
على شاطئ الدهشة النهرية
أو أن نتراكض في غابات اللغة المشتبكة
أو حتى في غرف الفندق.

إنّ الوحدات المؤلفة لهذه الصورة هي الأدوات الأساسية المشكّلة لرؤيا القصيدة الجديدة ((الذوبان/الذروة/قاع البحر/رذاذك/شاطئ الدهشة البحرية/غابات اللغة المشتبكة)) بمعانيها الشعرية ذات الحساسية الطريفة والفريدة، التي ترتفع بالصور الأخرى التي تبدو شديدة الواقعية مثل ((نكسدر معا مشتبكين/حتى في غرف الفندق)) إلى حالة شعرية خاصة تشعرن الواقع وتضخّه بألوان أخرى تصنع منها فسيفساء ساحرة.

وحين تمسك أنا الشاعر بزمام المبادرة الشعرية فإنها تتحول إلى راوٍ أسطوريّ يتلاعب بمقدرات الحكاية الشعرية، ويخوض بها في مياه بكرٍ ومغامرة بكرٍ ويعيد ترتيب الأشياء والرؤى والموجودات على نحو جديد ومبتكر، لا سابق له في شكله وحضوره ودلالته ومعناه:

(ألعب باللغة كالبدوي في المدن الكبرى
مثل خليلي أو حمصي في طوكيو
ألعب باللغة، أصهرها وأنقيها
مثل العمال في مصانع الحديد والصلب
في حلوان
أمسك بالمخطوطات المشبعة بالتكرار
انعفها في النهر مثل هولاكو.)
أتأمل لذة التأمل تحت الصفصافة
كالعصفور
حين يكون الأخضر تحت بطانتها
أبيض مثل زبيب مخفي في عين الشمس
أو
أركض باللغة كما يركض الرعيان في الوديان
أرسم واشم قبيلتي وعلاماتي ودخاني

على أغنام اللغة البيضاء
أمسح السطور إن كانت غامضة
أو إن كانت واضحة أيضا
وأصنفها ثم أفكفكها
ثم أعريها من سحري
أطارحها الغرام في ظل عوسجة هرمة
أو
أختار مكاناً مذرياً
في غابة قصب النهر:

إذ تنهض المنظومات الفعلية بمستوياتها المختلفة ومديات عملها المتنوعة ((ألعب/ألعب/أصهرها/أنقيها/أمسك/أنعفها/أتأمل/أركض/أرسم/أمسح/أصنفها/أفكفكها/أعريها/أطارحها/أختار)) بمهمة إدارة العملية الشعرية خارج القياسات، سواء على صعيد موضعة المكان، أو تحريك الزمن، أو إعادة تأثيث المفردات، أو تداول الأفكار والمعاني، أو تشكيل اللقطات والمصورات الشعرية، من أجل استيلاد بلاغة شعرية جديدة وفقهٍ شعريّ جديد من رحم البلاغة القديمة والفقه الشعري القديمين.

يتيح هذا مجالاً شعرياً أرحب للعمل بحرية في فضاء زمكانيّ قابل لأيّ فعل مناسب من دون قيود أو تابوهات، تحد من انبثاقاته الخلاّقة باتجاه إنتاج شعرية صافية وصاخبة في آن:

البعض يفضل مقهى في حارة البحر العتيقة
البعض الآخر يهوي الورق المفتوح
كيما يظلل الفيروزباي وابن منظور
فإن استجابت لي يا هذا دون موانع
كان به
لكن إن رفضتني
أعطيت لها موعداً في دفتر ملاحظاتي
لا بأس بأن تزعم أن مواعيدك مزحومة
لا بأس..
ومن أجل التضليل
أن تشرب نصف الأقداح
أو أن ترمي سيجارتك بعد أول شفطة
لا بأس ولكن
اترك بابك مفتوحاً للقاء مفتوح
حتى لا تعتقد اللغة بأنك عاشق مبتذل

بالمعنى الذي يعطي فرصاً كثيرة للاحتمال ((لا بأس بأن تزعم...0/لا بأس.. أن تشرب/لا بأس ولكن))، إلّا أنه في كلّ الأحوال يقيّدها باستدراك ضروريّ وحتميّ ((لكن))، يضع الفاعل الحامل للحكاية الجديدة ومتطلباتها التشكيلية الضرورية في موقع مثاليّ تثق فيه

اللغة وتتيقن عبره من مصيرها ((أترك الباب مفتوحا للقاء مفتوح/حتى لا تعتقد اللغة/بأنك عاشق مبتذل))، لأنّ العاشق المبتذل هو العاشق التقليديّ القديم صاحب البلاغة الشعرية القديمة والفقه الشعريّ القديم.

بهذا تكون الصورة ((الذرويّة)) التي يسعى رذاذ اللغة إلى إيجادها وإلفات النظر إلى قوة حضورها، في اللقاء الأسطوريّ الحاسم بين الشاعر واللغة ماثلة وقابلة للتمحور السرد ـ دراميّ في المشهد المعدّ للتصوير:

حين تقابلها في خلاءٍ مغلق
حاول أن تسترخي
فكك أوتارك والأسنان الفضية
أترك للروح حقولها الشاسعة
أما حين يلتف الساق على الساق
وتصرخ اللغة الجامحة بحرقة
لقد عصرتني بما فيه الكفاية
قل للمهرة: لا حدود لألفاظي
لا عقبات أمام اندفاعاتي وصراخي وتقلباتي
أنا الفتنة الكبرى والحسد الناري
أنا شهيق الرغبات المرة
أنا غضب البحر وموج الأعالي
شهيداً في بحر اللغة
أسقط من فوق حصاني
رغوة تنجب قمراً كنعانياً
قدام الدار
فيه خصائصك الأرضية
وفي عناصر أوهامي

إنّ هذه الصورة المحتشدة بأقصى درجات التوتّر السرديّ والتمظهر الدراميّ والتجلّي الشعريّ والانفتاح التشكيليّ، تكتظّ بحركية تعبير هائلة تنفذها منظومات الدوال على نحو عميق التداخل والتمازج والتضاد، وتحت فضاء إيروسيّ بالغ الضغط والعنف والصيرورة، فالدعوة للاندفاع والصراخ والتقلّب التي يجب أن تتمتع بها الدوال أمام ((المهرة)) تنفتح على أنوية شعرية عارمة لا تحدّها حدود ((أنا/الفتنة الكبرى/الحسد الناري/شهيق الرغبات المرة/غضب البحر/موج الأعالي))، وصولاً إلى ((شهيداً في بحر اللغة)) منغمراً برذاذها السحريّ العجيب، الذي يتحول فيه اندماج الشاعر باللغة إلى ((رغوة تنجب قمرا كنعانيا)) تأخذ من التجربة الواقعية الحية ((خصائصك الأرضية))، ومن فتنة المتخيّل ((عناصر أوهامي))، لتسير في درب الخلق المختلف.

بعد أن يصبح الفضاء صافياً ومشرقاً في عالمه الجديد ينتهي الصخب إلى هدوء خصب محمّل بالشعرية:

فلنكسر هذا القوس

ولنفتح أفقا يتهدل مثل ظفائرك على النهر
قالت لي: يكفي كذباً يا هذا وادخل في الجملة
دون مقدمة وبهار وتوابل
كسيل...
ودخلت حديقتها
مثل رذاذ.

ويدخل الشعر في الجملة بلا بهرجة ولا مساحيق ولا مقبّلات ((دون مقدمة وبهار وتوابل)) باندفاع حرّ ((كسيل))، يرتفع بالحال الشعرية إلى ذروة عطائها وشفافيتها ((مثل رذاذ)) بين شعرية الكتابة وفتنة التلقي.

القصيدةُ المركّزةُ: تكثيفُ الرذاذ اللغويّ واختزالُ المجال الصوريّ

يمكن القول إنّ الشاعر عز الدين المناصرة شاعر مجرّب من طراز متقدم، فهو لا يدع مجالاً شعرياً متاحاً أمامه إلا ويخوض فيه بحثاً عن شكل أمثل يستوعب قضايا التجربة وآفاقها ويتمثل معطياتها وطبقاتها، ويعبّر في الوقت نفسه عن أسلوبية شعرية خاصة.

لعلّ قراءتنا سعت عبر الإضاءات السابقة إلى رصد حركية التجريب وسبله لكشف قوانينه الداخلية وقواعده الفنية دائمة التطور والتجديد والتحديث، وسنجتهد في أن تكون المنتخبات ميداناً نقدياً آخر لاحتواء طرز التجريب وأشكاله في تجربة المناصرة.

إنّ القصيدة المركزة بأنموذجها القائم على تكثيف رذاذ اللغة واختزال المجال الصوريّ إلى أقصى الحدود القابلة لإبقاء حركية التعبير في فضاء الشعر، ظلت هاجساً تجريبياً مهماً في شعرية المناصرة حتى وهو يكتب القصيدة الشاملة ذات البعد الدراميّ والملحميّ، إذ تكتنز معظم قصائده بحساسية اللقطة الشعرية التي تنهض على تركيز الأدوات والتقانات وكادر العمل كافة، في حيّز لغويّ ذي طاقة تعبيرية متفجرة في حركيتها وعنفوانها.

وإذا كانت الدواوين السابقة قد حفلت بأشكال متعددة ومتنوعة من تجربة القصيدة المركزة، فإنّ قراءتنا شاءت أن تعاينها وترصدها في ديوانه الأخير ((لا أثق بطائر الوقواق))[38] لأنه حظي بروح تركيز عالية، كان رذاذ اللغة فيه كثيفاً جداً ومرايا الصورة تدفع حيوات التشكيل الشعريّ إلى منطقة تعبير حساسة في حركيتها البؤرية الذاهبة إلى حالات التركيز.

تعكس مرآوية قصيدة ((لا تقل للشجرة)) بريقاً شعرياً حكائياً ينبعث أساساً من ثريا العنوان، فالجملة العنوانية المنفية تحدد مساراً قولياً محجوباً لحوار الطبيعة ومناجاتها في أنموذجها الأبرز ((الشجرة))، بوصفها عنواناً رحباً وشامخاً ومرتفعاً ودائم العطاء.

وإذا كانت جملة العنوان ناقصة على صعيد تشكيلها الدلاليّ والحواريّ والإيحائيّ، فإنّ نقصها ينطوي على إغراء بِحثّ المتلقي ودفعه وتحريضه على مواصلة البحث لسدّ النقص واستكمال صورة العتبة، ومن أجل تكريس هذه الصورة فإنّ منطق العنونة اللفظيّ يتكرر في مستهل المتن الشعريّ ليباشر حركيته التعبيرية في الاستكمال الدلاليّ:

لا تقل للشجرة

أيّ أغصانك أجمل
إنما مشّطْ لها الروح
وأهداب الرموش
وتغزّل

فالمقول الذي كان معلّقاً في نقص العنوان وفراغاته التي تحتاج إلى ملء وإشباع هو السؤال الذي توصي عتبة العنوان بعدم حصوله ((أي أغصانك أجمل))، وحتى هذا الاستكمال يبقى ناقصاً وبحاجة إلى فضاء استكمال آخر يبرر إبقاء السؤال مغيبا ومسكوتاً عنه.

لتأتي الانعطافة الاستئنافية ((إنما)) وهي تحمل حلاً يملأ الفراغ ويسد النقص ويعلل السبب ((مشط لها الروح وأهداب الرموش))، إذ يتحول القول إلى نشاط روحيّ ذي نزعة إنسانية تنتج عاطفة تعبيرية ظاهرة ((وتغزل))، على النحو الذي يحيل فيه الفعل المعطوف على سابقه ((وتغزل)) الفضاء الوصفيّ الطبيعيّ الوصفيّ إلى فضاء بشريّ أنثويّ تتحول فيه ((الشجرة)) إلى ((أنثى))، ولاسيما أنّ ((الشجرة)) تحمل كلّ صفات الأنثى وأن ترميزها لا يحتاج إلى عناء شعريّ كبير وعميق وواسع.

فالشجرة/الأنثى كيان جميل بكليته وكماله النسبيّ لا يحسن تفرقة أجزائه إلى كيانات متفاوتة في قدرها الجماليّ، والرائي/العاشق يحرك روحه وجسده ليعبّرا تعبيراً حركياً يختزل الأشياء ويكثفها، ويمركزها في لحظة خاطفة حرة تباشر شعريتها وكينونتها الجمالية من قلب البؤرة.

في قصيدة ((شفتاها)) ثمة توصيف تعريفيّ مركّز ينهض على مجموعة من الانطلاقات التعبيرية الشعرية، التي تؤلف حركة داخلية دائبة ذات حساسية شعرية عالية بين محاور النصّ:

شفتاها من لهيب ودهاليز دروب ونصوص
وأنا العطشان تحت المقصلة
فلماذا حين تومي ويجافيني القميص
لا يجيب البرق عن أسئلة منفصلة

تتمثل الانطلاقة الأولى في الصورة التعريفية لـ ((شفتاها)) وتتضمن ثلاثة عناصر، العنصر الأول ـ ناريّ ـ يحيل على سؤال إيروسيّ ((لهيب)) ويختزن حركة متوترة على قدر كبير من الاستدعاء والإغراء والحساسية الجنسية المحركة لصورة الجسد. والعنصر الثاني يحيل على سؤال الغموض والتيه في طبقات باطنية لا يمكن كشفها والتوصل إلى عوالمها السرية بسهولة ((دهاليز ودروب))، تتمركز على رؤى حكائية معلّقة في ظلال الذاكرة. والعنصر الثالث هو العنصر النصيّ الذي يرتفع بلذته المتمظهرة هنا إلى مستوى فعل الجسد ((نصوص)).

تعمل العناصر الثلاثة على فعالية تركيز عالية ونشيطة تكثف وحدات اللغة في بقع صورية ذوات مجالات مختزلة جداً.

أمّا الانطلاقة الثانية فإنها تنبثق من منطقة أنا الشاعر الموازية للانطلاقة الأولى والمحاكية لها ((أنا العطشان/تحت المقصلة))، إذ تنفتح على حاجة مركزية للعناصر الثلاثة فيها من أجل إطفاء العطش والخلاص من المقصلة والتوصل بالحياة من جديد.

لكنّ هذا التناظر بين الانطلاقتين الصوريتين يؤلف حواراً تشكيلياً مقطوعاً يتصل بالانطلاقة الثالثة، التي يشرع سؤالها بملء فراغ الموازاة وإشباع رغبة التناظر بحركية تواصل تعبيرية، تنقل الحال الشعرية من المشهدية الصامتة إلى لغة الفعل المشتركة في الميدان الشعريّ.

فالسؤال الزمني ((لماذا حين تومي)) المشحون بالاستدعاء الإشاريّ السيميائيّ بمكانيته المتوترة والمتحفزة ((ويجافيني القميص))، لا يحصل على إجابته الخاصة في عمق الإشارة المكتظّة بالضوء الخاطف ((لا يجيب البرق))، على النحو الذي يبقي فيه التناظر عنوانا لأسئلة الانفصال ((عن أسئلة منفصلة)).

الرغبة في تواصل الانطلاقات الثلاث وتمركزها في منطقة عتبة العنوان وما تفضي إليه من إيحاءات ((شفتاها)) تظل محكومة بالمشهدية المقطوعة، فتبقى الأسئلة مشرعة والتعريفات منغلقة على نماذجها التعبيرية، ويتلبث التوتّر الشعريّ سيدا للموقف بحيث تبدو عملية تكثيف الرذاذ اللغوي واختزال المجال التصويريّ بصرية وحسية، داخل مشهد متقشّف في فضائه ومحدود في حلم تواصله لا تتقاطع فيه الانطلاقات ولا تتجانس على النحو المطلوب.

تقوم القصيدة المركزة في مقوّم جوهريّ من مقوماتها على بنية درامية في تشكيلها الدلاليّ، ففي قصيدة ((خرابيش)) ذات العتبة العنوانية المفتوحة على فضاء تنكيريّ ـ جمعيّ يحيل على الطفولة والعفوية وحلم الكتابة والرسم، ينقسم المتن الشعريّ في القصيدة على مرحلتين تكوينيتين متداخلتين تقود إحداهما دراماياً إلى الأخرى.

في المرحلة الأولى يحكي السارد الشعريّ الذاتيّ حكايته المستمدة من روح عتبة العنوان وتجلياتها:

مرة...
خربشت فوق الحائط المجنون،
في السور السفيه
جملة في الحب، تمشي
مثل أغصان الموشح.

يتركز التشكيل الحكائيّ في مجموعة طبقات متداخلة يتطور عبرها فعل الحكي، فمن خلال التركيز الزمكانيّ الذي تبلوره مفردة ((مرّة)) ـ في إحالة المشهد على الذاكرة السردية ـ ينطلق فعل أنا الراوي المجسد لشكل العنونة ((خربشت))، ليمارس طفولته الكتابية الحرة الانفلاتية في مجال مكانيّ استعاريّ ((فوق الحائط المجنون)) يتلاءم مع معطيات الفعل وتجلياته.

ثم يتّسع المجال المكانيّ بإضافة ظهير ساند يشتغل في حدود الشكل الاستعاريّ نفسه ((في السور السفيه))، حيث تنفتح ـ الخربشة ـ على أنموذج كتابيّ نوعيّ ((جملة في الحب)) يدخل في فضاء الاستعارة بحركيته التعبيرية المتجهة إلى تكثيف رذاذ اللغة واختزال المجال الصوريّ ((تمشي مثل أغصان الموشح))، ويمنحها التشكيل التشبيهيّ بعداً إيقاعياً حيوياً يتصل بالجذور.

أما المرحلة الثانية التي تؤلف فضاءها في دائرة زمنية لولبية فإنها تندفع درامياً لاستكمال صورة الحكاية:

في صباح،
كان في اليوم الذي كان يليه
جئت كيما أقطف الموّال من زهر تفتّح
كانت الحيطان ترشح

إلّا أنّ الوصول إلى حلم إنجاز البعد الإيقاعيّ في الحكي ((أقطف الموّال)) بعد تفتح زهرة ((جملة في الحب)) المشبهة بـ ((أغصان الموشح))، يصطدم بمفارقة زمكانية يصاب فيها المكان بالزكام الحسيّ، وقد تحوّل من مفرد في المرحلة الأولى ((الحائط المجنون)) إلى جمع في المرحلة الثانية ((الحيطان))، مستمدة بعدها الاستعاريّ ـ الجماليّ أيضا من موحيات الفعل ((ترشح)) وكأنّ صفة ((المجنون)) بوسعها تشظية الموصوف وفتحه على صيغة الجمع.

لا شكّ في أنّ مظاهر التركيز والتكثيف والاختزال والتمحور والتبنين والتبئير تشتغل في الدوال كلها، وتصنع هاجساً دلالياً موحّداً يفيد من تقانة المفارقة للوصول بالنصّ إلى أقصى حالات طاقته التعبيرية السيميائية. وحتى بعض قصائده ـ من غير قصائد التوقيعات ـ تتمركز في مقاطع معينة وتتبنين بوصفها قصائد مركزة داخل الكيان التشكيليّ العام للقصيدة الواحدة، تتمتع بالمواصفات نفسها التي تتمتع بها القصائد المركزة المنفردة وتزيد عليها في أنها تلبي حاجات القصيدة الأم أيضاً.

ففي قصيدة ((مكاناً أكنعس فيه)) ـ على سبيل المثال ـ ثمة تمركزات شعرية تتمحور حول ذواتها الموضعية بتكثيف عالٍ لرذاذ اللغة واختزال نوعيّ في المجال الصوريّ، فتشتغل موضعياً داخل أنموذجها المركّز، وكلياً داخل التشكيل العام للقصيدة في وقت واحد:

هكذا أيها الشعراء
هكذا أيها الأصدقاء العسس
أشعل القلب نيرانه
قرب ماء السماء
فانتحى جانباً في الليالي الطويلة
قبل اتخاذ القرار
ورمى روحه
في قفص

إذ تبدأ بإعلان إشاريّ نحو منادى مقصود بعموميته في السطر الأول ((هكذا أيها الشعراء))، ومقصود بخصوصيته الموصوفة في السطر اللاحق ((هكذا أيها الأصدقاء العسس)). بعد هذا الإعلان تنبثق الحكاية من سرد الراوي الشعريّ الذاتيّ المعلّق على نحو تاريخيّ وجغرافيّ وانتمائيّ في مسلّة العنوان ((مكاناً أكنعس فيه))، اعتباراً من فعل الإشعال المقترن بالضوء والنور والسخونة ((أشعل القلب نيرانه)) والمتمركز في مكان مجازيّ في دلالته التاريخية والشخصانية ((قرب ماء السماء))، على النحو الذي يرتد فيه ـ البطل ـ

((القلب)) مكاناً وزماناً ((فانتحى)) ليستقر في حيّز غير مستقل ((جانباً))، يلخّص الزمن الممتد ((الليالي الطويلة)) على تخوم نضج الحكاية ((قبل اتخاذ القرار)).

ثم ليفصّل في لحظة شعرية لاحقة صورة المكان ((ورمى روحه في قفص)) لاجئاً إلى أقصى حالات التمركز والسجن والحصار والحجب، منفصلاً عن الفضاء ومختزلاً المجال الصوريّ إلى أضيق منطقة تشكيل ممكنة.

هوامش الفصل الأول

(1) الشاعر صلاح عبد الصبور، مصر، 1968، وينظر الغلاف الثاني لديوان ((يا عنب الخليل)) الصادر عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط6، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.

(2) م. ن.

(3) د. سهير القلماوي، مصر، 1968، م. ن.

(4) د. الطاهر أحمد مكي، مصر، 1969، م. ن.

(5) الناقد محي الدين صبحي، مجلة (الطليعة)، دمشق، 1 / 11 / 1969، وينظر م. ن.

(6) الشاعر محمد عمران، جريدة (الثورة)، دمشق، 25 / 4 / 1970، وينظر م. ن. وينظر أيضاً ما قاله الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في القضية ذاتها، مجلة (فلسطين الثورة)، قبرص، 15 / 6 / 1985.

(7) د. علي عشري زايد، مجلة (فصول)، القاهرة، أكتوبر، 1980، وينظر م. ن.

(8) كلود روكيه (مدير دار سكامبيت الفرنسية) في حفل تكريم المناصرة في مدينة بوردو مساء 29 / 5 / 1997، وينظر الغلاف الثاني لديوان ((قمر جرش كان حزينا)) الصادر عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار ابن خلدون، بيروت، 1974.

(9) ثقافتنا بين نعم ولا، د. غالي شكري، دار الطليعة، بيروت، 1972، وينظر الغلاف الثاني لديوان ((الخروج من البحر الميت)) الصادر عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار العودة، بيروت، 1969.

(10) د. صلاح فضل، جريدة (العرب اليوم)، عمان، 1998، وينظر م. ن.

(11) د. إحسان عباس، 1993، الغلاف الثاني لديوان ((لا أثق بطائر الوقواق)) الصادر عن دار مجدلاوي، عمان، ط3، 2..4، وكانت طبعته الأولى قد صدرت عن بيت الشعر واتحاد كتاب فلسطين، القدس، 1999.

(12) حظي شعر المناصرة باهتمام نقدي وأكاديمي واسع، وكان آخر ذلك أطروحة دكتوراه للشاعر والباحث العراقي فيصل القصيري بعنوان ((بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة))، قدمها لكلية الآداب في جامعة الموصل ونال عليها درجة الدكتوراه بتقدير (ممتاز)، وكان لنا شرف رئاسة لجنة مناقشتها، وصدرت عن دار مجدلاوي عام 2..6.

(13) شعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2...: 331.

(14) م. ن: 184.

(15) م. ن: 82.
(16) م. ن: 551.
(17) م. ن: 308.
(18) م. ن: 625.
(19) م. ن: 678.
(20) م. ن: 685.
(21) م. ن: 435.
(22) م. ن: 451.
(23) م. ن: 515.
(24) م. ن: 584.
(25) م. ن: 488.
(26) م. ن: 235.
(27) م. ن: 82.
(28) م. ن: 51.
(29) م. ن: 73.
(30) يا عنب الخليل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط6، 2..4.
(31) الخروج من البحر الميت، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2..4.
(32) قمر جرش كان حزينا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2..4.
(33) بالأخضر كفنّاه، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5: 238. يتكرر ((الأخضر)) بصفته اللونية المباشرة وبتنويعاته الصرفية واللغوية ((194)) مرة في الأعمال الشعرية للمناصرة، بواقع ([51]) مرة في ديوان ((بالأخضر كفنّاه))، و ([34]) مرة في ديوان ((يا عنب الخليل)) و ([22]) مرة في ديوان ((جفرا))، و ([19]) مرة في ديوان ((قمر جرش كان حزينا))، و ([18]) في ((رعويات كنعانية))، ويتساوى ديوانا ((الخروج من البحر الميت)) و ((لا أثق بطائر الوقواق)) بواقع ([15]) لكل منهما، ويتساوى ديوانا ((كنعانياذا)) و ((حيزية ـ عاشقة من رذاذ الغابات)) بواقع ([10]) مرات لكل منهما. وعلى صعيد العنوان تكرر ((الأخضر)) مرة واحدة عنوانا لديوان ((بالأخضر كفنّاه))، في حين تكرر ([4]) مرات في عنوانات أربع قصائد هي ((فروتا طائر أخضر)) من ديوان ((يا عنب الخليل))، و((الحب لونه أخضر)) من ديوان ((قمر جرش كان حزينا))، و ((بالأخضر كفنّاه)) و ((يا أخضر إنهم يتربصون بك)) من ديوان ((بالأخضر كفنّاه)) يتوقف هذا الزخم التكراري اللافت عند واقع ظهور القيمة اللونية المباشرة للأخضر بصفتها الصريحة، أمّا القيمة غير المباشرة للأخضر فإنّ زخم حضورها في شعر المناصرة من الكثافة والتعدد والتنوع والتجلي بمكان بحيث لا يمكن حصره بسهولة، على النحو الذي يحتاج في تقديرنا إلى دراسة موسعة وعميقة لتحليل وقراءة وتأويل وكشف تمثيلات الأخضر في هذا الشعر، على الأصعدة الفلسفية والنفسية والثقافية والأدبية والتشكيلية والتاريخية والجغرافية والأسطورية، فضلاً على الشعرية بأنموذجها النوعيّ الخاصّ بالحدود البنيوية النصية.
(34) جفرا، م. ن: 371.
(35) كنعانياذا، م. ن: 455.
(36) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، م. ن: 533.
(37) رعويات كنعانية، م. ن: 653.

(38) لا أثق بطائر الوقواق، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2004.

الفصل الثاني
تجربةُ الرؤيا في التشكيل

- شاعرٌ نوعيٌّ
- الديكورُ الشعريّ
- الكاميرا الشعريّة
- اللّونُ الشعريّ
- من الحلم إلى الوهم

الفصل الثاني
تجربةُ الرؤيا في التشكيل

شاعرٌ نوعيٌّ

المصافحة النقديّة تحت ظلال التشكيل والرؤيا لا بدّ أن تكون مصافحةٌ جماليةٌ تتحرّى النصوصَ وبهجاتها، والدوال وأفراحها، والدلالات واحتفالاتها، وقد لا تحتاج مساندة الذاكرة كثيراً لأنّ ذواكر النصوص والدوال والدلالات ماكثةٌ أبداً في بواطنها، وما على عاشق النصوص سوى التقاط أنفاسها بمحبّة، وولوج غاباتها بدفء، والإنصات لحفيفها بشغفٍ، والتجوّل بين مروجها برحابةٍ وحريّةٍ وسعادة، واستنطاقِ حَجرِها وثمرِها ومائِها وطقسِها بالحبّ والحيلة معاً، فالنصوصُ لها جواهرُ ولها سطوحُ، سطوحُها قد لا تقودُ إلى جواهرها بسهولةٍ حين لا يتمّ فتحُ ثغراتٍ مناسبةٍ فيها تُرشدُ إلى لعبة المفاتيح، وهذه المفاتيحُ هي سرّ القراءة وآليّتها القادرة على التوغل عميقاً حتى بلوغ منطقة الجواهر، حيث اللذّةُ القصوى والفرحُ الأصيلُ الذي لا يتكرّر.

علي جعفر العلّاق شاعرٌ نوعيٌّ بالغُ الخصوصيّة، يجتهدُ كثيراً في أنْ لا يشبهُ أحداً ولا يشبهه أحد، فهو يمضي مضيّاً دائباً ومهموماً وغزيراً في الاشتغال على فضاءِ شكلِهِ الشعريّ المعجون بموضوعه، وتنويره بكلّ ما هو جديد وطريف من اكتشافاته الخاصّة القادمة من حرارة التجربة ووحيها وتجلّيها، على النحو الذي يبدو في بعض الأحيان وكأنّه يعمل في منطقة واحدة تتكرّر مظاهرها وملامحها وصيغها في غير مجموعة شعرية، لكنّه كما نرى هو يفعل ذلك لتوكيد هذه المظاهر والملامح والصيغ التي لا يمكنها إنتاج الرؤية الجديدة من دون الوصول إلى مرحلة تكوّنٍ صحيحة ومتطوّرة تأخذ مثل هذا الوقت الزمنيّ والشعريّ، وإذا كان هذا التطوّر يبدو بطيئاً على نحو ما فهو في نظرنا منطقيّ وطبيعيّ وضروريّ، من أجل أن يتمّ إشباعُ طبقاتِ الشكلِ وضخّها وإثرائها وتنويرها بكلّ مستلزمات التطوّر الضروريّة المطلوبة حيث يكون بوسعها التأسيس والتميّز والفرادة.

يُعنى عنايةً شديدةً بالمفردةِ الشعريّة حين يجعلها تحتفلُ بكيانها ودلالتها وإيقاعها مثلما تحتفل أنثى نادرةٌ بدهشة أنوثتها، على النحو الذي تغري القارئ بملامستها لتضجّ أصابعُهُ بأناقةِ ضوعها وبريقها وتفجّر كنوزها، حتى يشعرَ القارئ أحياناً أنّ المفردةَ قابلةٌ لأنْ تضجّ بعطرها الشعريّ وهو يهمّ بالتحرّش بها واستفزازها وامتحان جمالها، فنادراً ما يراها بلا ذاكرة ولا موقف ولا رؤية ولا مقولة مُختزنة في نسيج علاقاتها المتينة والمتماسكة مع ما قبلها وما بعدها، حتى لتبدو المفردة وقد اكتسبتْ أناقةً لم تكن عليها مطلقاً خارج القصيدة، وهو ما ينعكس على وضعها التشكيليّ المتمظهر على بياض الورقة، فثمّة حفر بصريّ ظاهر وبارز تشتغل عليه المفردة الشعرية عند العلّاق، إذ حين يتطلّع القارئ إليها يجد أنها ملأتْ مكانها وشغلته بقوّة وصراحة وبلاغة واستقرار دلاليّ باثّ ومنتج، فضلاً على تمظهرها البصريّ الرحب على مساحة السطر الشعريّ الخاصّ بها، ومن ثمّ بياض الورقة عموماً.

جملتُه الشعريّةُ مكتنزةٌ وضاجّةٌ بالحركة والتموّج والإثارة والتحدّي والإغواء في آن، تبدو وكأنّها منحوتةٌ نحتاً بلا زوائد ولا نواقص، فشاعرها النحّات الحسّاسُ العارفُ يجتهد في أن يزيح عنها كلّ ما هو زائد إلى أدنى درجة من درجات التفاصيل ـ كما يفعل ((رودان)) ـ، حتى لا يتبقّى سوى الجوهر الشعريّ المعبّر عن خياله في الكلمات المنحوتة، وتتموسق في ظلّ حساسيّة توقيعيّة مرنةٍ ومتدفّقةٍ بلا شطط ولا مغالاة، وتتشكّل صورُها داخل فضاءٍ خلّاق دائم الابتكار والأصالة والحيويّة.

الإنسانُ والمكانُ والوجدانُ والطبيعةُ والذاكرةُ والحلمُ والوهمُ هي عجينتُهُ الصافية المكتظّةُ الألوانِ التي يصنعُ العلّاق منها طائرَه الشعريَّ الخرافيَّ، وهو يحلّق عالياً في سماواتٍ مفتوحةٍ، ناشراً رذاذَ الجمالِ وسحرَهُ على الوجوهِ والأفئدة، الإنسانُ يتوسّدُ المكانَ، والمكانُ يفوحُ بعبقِ الوجدانِ، والوجدانُ يُزهرُ في دروب الطبيعة، والطبيعةُ تموّنُ الذاكرةَ بالشمسِ والمطرِ والعاصفةِ والفيءِ الدفين، والذاكرةُ تتحدّى الحلم وتحقق معه الجدلَ المبتغى، والحلمُ يندفع بأقصى جبروته ليحطّ طائراً أليفاً هادئاً ساكناً بين يدي الوهم.

يُعنى العلّاق بزخمِ الإيقاع عنايةً شديدةً تجعله مهيمنةً أسلوبيةً طاغية في ظاهرها وجوهرها، بحيث لا يمكن استقبالُ شعره من دون فهمها واستيعابها وتمثّلها والإحساس العالي والعارف بها، ويُعنى بتفاصيل الصورة الشعريّة وأدواتها وتقاناتها وأشكالها بهندسةٍ مرهفةٍ مشحونةٍ بالنور، في ظلّ استلهامٍ حرّ ومنفتحٍ وواعٍ ومتجدّدٍ لمرجعيتها التراثية الخصبة وهي تنحدرُ من كلّ ينابيعها الأصيلة النقيّة بلا استثناء.

العلّاق من الشعراء الستينيين الأوفياء لفضاء الجيل من جهة، ومن الأوفياء لتجربتهم الشعريّة الخاصّة في إطار تطويرٍ متمهّل ومحسوبٍ من جهة أخرى، هو يبقى متعلّقاً بقصائده كلّها من أوّل قصيدة إلى آخر قصيدة، مهموماً بها، راعياً لها، حارساً لآهاتها، حين تتغنّى أمامه ـ كما أفعل أنا أحياناً ـ:

.... فمن أطلق في عينيكَ
هذين الغرابينِ الحزينينِ؟
ومن أشعلَ
في وكريهما الحلفاءْ؟
ومن فزّز
في الفجر:
طيور الماءْ؟

يجده يصرخ بانفعال حقيقيّ جميل ((الله)) وكأنّ القصيدة ليست له بل لشاعر يحبّه ويعشق شعره، ثمّة علاقة شفيفة وعميقة وراقية وأصيلة بينه وبين كلّ كلمة شعرية تحتفل بها قصائده، فهو يتلبّث كثيراً في أرض قصائده جميعاً حتى لتشعر أحياناً أنه لا يريد أن يغادر أيّاً منها، وهو فعلاً لا يغادر ـ كما أرى مطلقاً ـ فبين قصيدة وأخرى، ومجموعة وأخرى، وشائج تقترب من حدود الجدل العاطفيّ والفكريّ الخلّاق، وشائجُ تجعل من تراب قصائده تراباً واحداً، قد يتغيّر لونه، لكن لا يتغيّر طعمه ولا تتغيّر رائحته، فالهيلُ الذي يهيله على كلماته تلوح رائحته الزكيّة على بُعدِ أميال، واللمعةُ الفريدة التي تتزيّن بها إشراقاتها تخطفُ عين الناظرِ العاشقِ من خلل جبالٍ مترامية من الغيوم التي يمكن أن تحجب كلّ شيءٍ إلّاها.

لا يمكن قراءة قصيدة العلّاق بمعزل عن فهم ستراتيجية رؤيته الشعرية للشعر في سياق التفاعل مع الآخر القارئ، فالقصيدة عنده ((عمل خاصّ جداً، لا تذهب بنفسها إلى الآخرين دائماً، ولا تفتح مغاليقها لهم جميعاً وفي كلّ وقت؛ فهي ليست أغنية أو حكاية، أو إعلاناً. بل هي عمل غائم ومشعّ في آن. ولذلك فإنّ ما فيها من ضوء يظلّ كامناً في انتظار قارئ مرهف، لا قارئ عام، قارئ قادر على إحداث ذلك التماس المقلق بينه وبين النصّ. وليس كلّ القرّاء قادرين، بطبيعة الحال، على الوصول إلى نقطة التماس تلك: حيث مكمن الضوء، أو الرعد، أو الإثارة. وهكذا، كلّما ازدادت القصيدة إحكاماً أو تعقيداً قلّ عدد قرّائها المتميزين. أعني القادرين على الوصول إلى نقطة الاندماج بالنصّ وتفجير مكنوناته الفكرية والوجدانية والبنائية. وتأسيساً على ذلك يظلّ عدد المرهفين، من قرّاء الشعر، قليلاً في العصور كلّها؛ فالشعر، كما يقول الشاعر الأمريكيّ اللاتينيّ خوان رامون جيمينيز، هو فنّ الأقلّية الهائلة))[1]، وهي القلّة التي تمنح القصيدة قيمتها، والشاعر وزنه، والفنّ جماله، والحياة طعمها، فالكثرة تفتقر الأناقة والوضوح والتميّز والمعنى الخاصّ المطلوب في هذا النوع من النشاط البشريّ الخلّاق.

الديكورُ الشعريُّ

الديكور مصطلح فنيّ جماليّ وعلاميّ يشتغل أساساً في فن المسرح، له جذور عربية الأصل ويعني في سياق المفهوم الاصطلاحيّ العربيّ "التزيين""Decaration"، وأحالهُ معجم المصطلحات المسرحية في إطار الرؤية الدرامية إلى مفهوم المناظر "Seenery"، وحدده بالقِطَعِ التي يقام بها مشهد واقعيّ أو خياليّ معاً فوق خشبة المسرح من خشب وقماش وآلات ورسوم وأشياء أو نحوها[2]، توزّع في أماكن معيّنة ومحدّدة من خشبة المسرح على أن تكون في مرمى رؤية المشاهد بطريقة لافتة للانتباه، وتموّن بشبكة من الإشارات والعلامات التي تؤدي دوراً بالغ الأهمية في استيعاب العرض المسرحيّ، وتمثّله، وفهم حيثياته، ولا يمكن استبعادها أو إهمالها من فعاليات استقبال المتلقي لأنّ أطروحة العرض وفكرته الجوهرية المسرحيّة ستكون ناقصة من دونها، وهو ما أفادت منه بقية الفنون الإبداعية في إطار تداخل الفنون كالسرد والشعر وغيرهما، بحيث أصبح بوسعنا الحديث عن ديكور شعريّ وديكور سرديّ وهكذا.

ويحتاج الاستخدام الديكوريّ في القصيدة الحديثة على وعي هذه الآليّة وكيفية استثمارها على النحو الصحيح لتحقيق أفضل رؤية درامية لها، إذ من دون هذا الوعي المبني على إدراك أهمية التفاعل مع الفنون الأخرى لا يمكن لهذا النوع من الاستثمار الدراميّ أن يفعل فعله في تطوير الأداء الشعريّ في القصيدة، وكلّما كانت حساسية الشاعر عالية في فهم هذه الطبيعة الشعرية جيداً انعكس هذا على فعالية استثمار أوسع وأعمق وأكثر فناً وجمالاً وقدرة على التعبير في أفضل وجه من وجوه التشكيل والأداء والتأثير.

يعكس ((الديكور الشعريّ)) ثقافة شعرية استثنائية ذات طبيعة درامية تشكيلية، تتأتى من فاعلية الفهم الجماليّ السينوغرافيّ لوظيفة الشعر التشكيلية في سياق التماثل والتداخل والتناص مع الفنون الجميلة، ففعالية الدراما داخل ميدان الشعر فعالية أصيلة وتاريخية وجمالية معروفة، إذ لا شعر من دون حساسية درامية معيّنة، في درجة معيّنة، وعلى مستوى

معيّن، وداخل إطار تفاعليّ معيّن، وحيث اعتمدت الدراما في تجلياتها وتقاناتها وآليّاتها وفعالياتها المسرحية المتعددة على جماليات التعبير الديكوريّ، فإنّ الشعر الحديث سعى إلى استلهام هذه الجماليات في أدائه اللغويّ الممسرح، إذ يشتغل الشاعر على المفردة اللغوية، والصورة الصغيرة، والنعوت ذات الطبيعة التشكيلية، ليوزّعها على مسرح القصيدة مثيراً حساسيتها السيميائية للتعبير عن رؤية معيّنة، مثلما يوزّع المخرج المسرحيّ بعض الوحدات المسرحية الماديّة على أماكن معيّنة في خشبة المسرح ويعبئها بالكثير من الإيحاء والتدليل، على النحو الذي يخدم شبكة العلاقات الدرامية في العرض المسرحيّ.

الوحدات الديكوريّة في العرض المسرحيّ تبدو وكأنها منفصلة عن سياق العرض، لكنّها ضمن فضاء العرض العام تندرج في إطار رؤية توظيفية خاصّة على المتلقي فهمها والتوصل إلى استيعاب وتمثّل علاقتها بجوهر العرض، فهي ثابتة في منطقة معينة من مناطق المسرح، وقد تتغيّر أمكنتها بين حين وآخر، وظاهرة بطريقة موحية ولافتة ومحفّزة تقترح على المتلقي رؤيتها في ربط العلاقة مع مرحلة محددة من مراحل العرض المسرحيّ، غير أنّها في الشعر لا يمكن فصلها كليّاً بهذه الطريقة الدرامية على مسرح القصيدة، لأنّ النصّ الشعريّ هو نصّ متكامل موحّد العلاقات ومنسجم الطبقات، لذا يعمد الشاعر إلى تسكين بعض المفردات أو الصور أو الوحدات الشعرية التي نرى أنها تشتغل في القصيدة ديكورياً، ويقلّل حراكها الشعريّ مع بقية أجزاء القصيدة من أجل فصلها فصلاً رمزياً عن جوّ القصيدة بحيث تبدو وكأنها وحدات شعرية خاملة، كي تتمكّن من لعب الدور الديكوريّ الموكل لها، وربما تأتي بعض القصائد المركّزة لتشتغل شغلاً ديكورياً كاملاً من بدايتها إلى نهايتها، حين نجد أنّ الكادر اللغويّ والصوريّ يتحوّل إلى وحدات ديكوريّة ذات طابع اسميّ تتوزّع على أرجاء القصيدة، وتبثّ علاماتها الديكورية التشكيلية من منطقتها وزاويتها.

الشاعر علي جعفر العلّاق شاعر مهموم بالتشكيل في معناه الواسع والعميق، إذ تبدو قصيدته وكأنها نتيجة لوعي تشكيليّ إخراجيّ واضح، من حيث الاهتمام الكبير بالمفردة داخل بنيتها البصريّة على بياض الورقة، والجملة، والصورة، فكلّ وحدة شعريّة تحظى بالأهمية المطلوبة الكبيرة داخل سياقها الخاص قبل أن تنتقل إلى سياقها العام في علاقاتها اللغوية المجاورة مع الوحدات الأخرى، وهذا النشاط الشعريّ التشكيليّ من شأنه أن يضع اعتباراً نوعياً لكل جزء من أجزاء القصيدة، على النحو الذي يعطي فرصة نوعية لتمظهر الحسّ الديكوريّ وبروزه واشتغاله بقوّة تعبيرية وتدليلية عالية.

قصيدة (عاشقان)[3] تفيد إفادة واضحة من طاقات الفعل الديكوريّ في صوغ نظامها الشعريّ التشكيليّ على مستويات متعدّدة، ويمكن معاينة عتبة العنوان (عاشقان) على أنها عتبة تشكيلية لا تخلو من حساسية ديكورية في تصوّر وجود عاشقين يقفان على مسرح القصيدة، يمكن إدراك قيمة حضورهما حين نتلقّى بعد قليل ما يُفضي إليه المتن الشعريّ من إمكانات تعبيرية وتشكيلية تعطي لشخصية العاشقين معنىً ما، وربما تسهم البداية الشعرية ـ وقد انطوت على شبكة من المفردات الديكورية ـ في رسم الفضاء الديكوريّ للقصيدة:

الغيومُ الخفيفةُ
تجرفها الريحُ صوبَ النهرْ
غابةٌ

ومساءٌ قديمٌ
فندقٌ
وغيومٌ تمسّحُ أذيالها
بالشجرْ..

الوحدات الديكورية الأساسية هنا هي (الغيومُ الخفيفةُ/غابةٌ/مساءٌ قديمٌ/فندقٌ/غيومٌ) تتوزّع زمنياً ومكانياً على مسرح القصيدة، وإذا كانت الوحدتان المكانيتان (غابةٌ/فندقٌ) قد خضعتا لمنطق ديكوريّ مجرّد من حيث وجودهما النحويّ المنكّر وعدم إسنادهما إلى نعت أو حال أو أيّ شيء آخر، فإنّ الوحدة الديكورية الأولى (الغيوم) جاءت معرّفة أولاً ومسندة إلى صفة (الخفيفة) ثانياً، وخضعت ثالثاً لتكملةٍ صورية (تجرفها الريحُ صوبَ النهرْ) تستكمل فيها معناها داخل الفضاء الدرامي الشعري العام في القصيدة، واكتفت وحدة الزمن الديكورية (مساء) بالصفة فقط (قديم)، في حين تأتي الوحدة الأخيرة (غيومٌ) مسندة إلى جملة حالية (تمسّحُ أذيالها بالشجرْ..) قد تشتغل بطريقة ديكورية موازية للوحدة الغيمية الأولى.

ثمّ ما يلبث العرض الشعريّ في القصيدة أن يبدأ بدلالة هذه الوحدات الديكورية التي لا يمكن استيعاب العرض من دون الالتفات إليها وتمثّلها وتشغيل علاماتها:

كانت الريحُ باردةً
ما تزالُ تهبُّ
فتدفعُ للنهرِ غيماً جديداً،
وسيّدةً
تتشبّثُ من هلعٍ ممتعٍ بفتاها
.....

بعد ذلك مباشرة ينقلنا الراوي إلى مجال ديكوريّ آخر يستخدم فيه وحدة ديكورية واحدة تتكرر بصيغ مختلفة:

مطرٌ فوق معطفها،
مطرٌ فوق أحلامها
مطرٌ شفتاها
.....

هذه الوحدة الديكورية هي (مطر) وقد أخذت في هذا المشهد الديكوريّ ثلاثة أوضاع هي (فوق معطفها/فوق أحلامها/شفتاها)، الوضع الأول وضع مكانيّ مادّي (معطفها)، والوضع الثاني وضع مكانيّ متخيّل (أحلامها)، والوضع الثالث وضع نعتيّ (شفتاها)، وفي كلّ وضع من هذه الأوضاع تبثّ الوحدة الديكورية علامة معيّنة ذات دلالة محدّدة، تساعدها في الإيصال الحركة الإيقاعية المتكررة للفظة (مطر) بما تنطوي عليه من حراك شعريّ ومائية شعرية وإحالة سيّابية، تنفتح جميعاً على تشكيل رؤية تدليل ذات بُعدٍ أيروتيكيّ إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الحراك الشعريّ العام في القصيدة بين الوحدات الديكورية والمتن الشعريّ.

يعقب ذلك سرد شعريّ دراميّ يواصل فيه الراوي رصد حركة العاشقين في سياق التفاعل النوعيّ مع مفردات الطبيعة، إذ إنّ مفردات الطبيعة الحيّة تمثّل مصاحباً أصيلاً

للحراك العشقيّ الذي تنهض به شخصيتا العاشقين، وتحضر الطبيعة بقوّة لتحيط الشخصيتين العاشقتين بالرعاية والاهتمام والاحتضان:

مطرٌ عالقٌ بالشجرْ
والرياحُ تهبُّ على عاشقينِ
يغيبانِ في خضرةِ الريحِ طوراً،
وطوراً
يذوبان تحت المطرْ
الرياحُ تهبُّ على الليلِ،
شوقٌ قديمٌ
يسيلُ على الصخرِ،
فوق النوافذِ، في الريحِ،
بين ثنايا الشجرْ..
المناضدُ يغسلها الليلُ،
وامرأةٌ تتلألأُ من شغفٍ
يتضوّعُ منها الشذى
ورذاذُ السهرْ..
تلك نافذةٌ البارِ
صاخبةٌ
والرياحُ تهبُّ:

ثم ما تلبث السياسة التشكيلة الشعرية في القصيدة أن تتجّه مرّة أخرى نحو وصف الفعاليات الديكورية، من أجل أن يتجسّد الديكور الشعريّ بوصفه مظهراً تشكيلياً مهيمناً ومُنتجاً داخل العمليات السردية التي تقوم بها شخصيتا العاشقين، بحيث تُظهِر الوحدات الديكورية مجالاً جمالياً وتعبيرياً أوسع وأعمق للحكاية الشعرية داخل المتن:

هنالكَ جوعٌ قديمٌ،
وكأسانِ مترعانِ،
وقنطرةٌ من حجرْ
تتصاعدُ
من حولها
ظلمةٌ
سمكٌ هائجٌ،
ونعاسٌ قديمٌ
يجيءُ مع الليلِ
ممتزجاً
بأنينِ الشجرْ...
النسيمُ

خفيفاً
يهبُّ على الفجرِ:
تحت الندى
ترتخي الآن قنطرةٌ
من حجرْ
قدحانِ
تغطيهما رغوةُ الليلِ،
جمرٌ قديمٌ،
سريرٌ
عشيقان منطفئانِ،
وحولهما قُبّةٌ
من شظايا السَهَرْ..

لتنتهي القصيدة نهاية ديكورية يذهب فيها الراوي الشعريّ إلى تكثيف آليّة الوصف الديكوريّ للوحدات الديكورية في سياقات مختلفة ومتباينة، بحسب وظيفة كلّ وحدة وقيمة حضورها وتأثيرها في توجيه الحكاية الشعرية داخل المتن، وتنطوي هذه الخاتمة الشعرية هنا على أربعة وحدات ديكورية كبرى، تنتظم داخل كلّ واحدة منها شبكة من الوحدات الديكورية الصغرى، فالوحدة الديكورية الكبرى الأولى (هنالكَ جوعٌ قديمٌ،/وكأسانِ مترعانِ،/وقنطرةٌ من حجرْ) تهتمّ بعرض وحداتها الصغرى المشبعة بالطاقة الوصفية بطريقة إجرائية واضحة وبارزة، لتأتي الوحدة الديكورية الكبرى الثانية (تتصاعدُ/من حولها/ظلمةٌ/سمكٌ هائجٌ،/ونعاسٌ قديمٌ) كي تحيط بالوحدة الأولى وتقدّم وحداتها الصغرى محروسة أيضاً بالتنكير والوصف، وعلى نحو يوازي الوحدة الأولى تشكيلياً وصورياً ودرامياً.

الوحدة الدرامية الكبرى الثالثة (يجيءُ مع الليلِ/ممتزجاً/بأنينِ الشجرْ.../النسيمُ/خفيفاً/يهبُّ على الفجرِ:) تزاوج بين الرؤية الديكورية والرؤية السرد ـ درامية، إذ تتحوّل الطبيعة إلى مسرح للحدث الشعريّ في سياقه الدراميّ الخارجيّ والداخليّ، أمّا الوحدة الدرامية الكبرى الرابعة (تحت الندى/ترتخي الآن قنطرةٌ/من حجرْ/قدحانِ/تغطيهما رغوةُ الليلِ،/جمرٌ قديمٌ،/سريرٌ/عشيقان منطفئانِ،/وحولهما قُبّةٌ/من شظايا السَهَرْ..)، فهي تستثمر الوحدات الديكورية الصغرى التي تشتغل على التفاصيل من أجل الوصول إلى نهاية حكاية العاشقين الشعرية، وقد أسهمت شبكة الوحدات الديكورية (الكبرى والصغرى) في تنوير الحدث السرد ـ دراميّ الشعريّ، وتصوير الحكاية من زوايا متعدّدة تنتهي إلى ما يُشبه الخيبة، بعد أن استنزف العاشقان طاقتهما على الحبّ وتحوّلا إلى كائنين منطفئين يغادران الطبيعة، والحكاية، ومسرح الحدث الإيروتيكيّ، والوحدات الديكورية، وكأنها خارج اللعبة.

وتكاد تنهض قصيدة (ذئاب)[4] كلياً على فعالية ديكورية تمتزج امتزاجاً مطلقاً مع طبيعة الدرامية الوصفية فيها:

ليلٌ

يتخبّطُ في دمِهِ..
كونٌ
مثلُ إناءٍ خالٍ:
لا حجرٌ يُنحتُ،
لا ضوءٌ،
لا أسطورةٌ.
لا أنثىً تحكمُ مملكةً
لا أجراسْ..
هل نسيتْ معناها
الأوّلَ؟

في المشهد الديكوريّ الأول تظهر الوحدة الديكورية الزمنية المنكّرة (ليلٌ) مقترنة بحالٍ سردية مأساوية (يتخبّطُ في دمِهِ..)، تسهم في إثارة المتلقي وهو يرصد هذه الوحدة الديكورية الموضوعة في مكان حيويّ رئيس من مسرح القصيدة، تعقبها وحدة ديكورية أخرى أوسع دلالة وأقلّ عنفاً في إثارة المتلقي (كونٌ)، مقترنة بتوصيف تشبيهيّ (مثلُ إناءٍ خالٍ:)، وتحتلّ موقعاً رئيساً ومتقدماً من مسرح القصيدة أيضاً، ثمّ تندفع إلى المشهد نفسه شبكة من الوحدات الديكورية المنفية التي تؤكّد بنفيها على الصعيد التأويليّ حضوراً ما (لا حجرٌ يُنحتُ،/لا ضوءٌ،/لا أسطورةٌ./لا أنثىً تحكمُ مملكةً/لا أجراسْ..)، على النحو الذي يبرّر نهوض السؤال الشعريّ (هل نسيتْ معناها/الأوّلَ؟) للدلالة على إشكالية الحضور والغياب لهذه الوحدات الديكورية المنفية.

أمّا المشهد الديكوريّ الثاني في القصيدة فتتمظهر فيه حُزمة من الوحدات الديكورية التي تتداخل أحياناً مع حساسية العرض الدراميّ في القصيدة:

أنهارٌ تركضُ عمياءْ
أرضٌ يذهبُ فيها العمرُ
هباءْ..
لصٌّ لا يحتاجُ الليلَ،
لغاتٌ لا تأبهُ للمعنى..
أخيلةٌ تعوي
ويباسٌ يهطلُ فوقَ
يباسْ..
ينهشُ فيها الذئبُ
الذئبَ، ويسطعُ فيها الموتُ
وحيداً:
تتعفّنُ أسماءُ
القتلى، تتعفّنُ أيّامُ
الناسْ..

تـؤدي هـذه الوحـدات الديكوريـة الكثيفـة دوراً رئيسـاً فـي عمليـة التشـكيل الشـعريّ الدراميّ، فكلّ وحدة منها وُضِعتْ في سياق تعبيريّ وتشكيليّ خاصّ، فالوحدة الديكورية الأولى (أنهارٌ) تبرز في مكان ما من مسرح القصيدة بصورة هوجاء (تركضُ عمياءْ)، تثير دلالـة الفوضـى والترويـع واللاجـدوى، والوحـدة الديكوريـة الثانيـة (أرضٌ) باتسـاع دلالتهـا وثباتها تندرج في السياق التأويليّ نفسه من حيث معنى العبث واللاجدوى (يذهبُ فيها العمرُ/هباءْ..)، ويتأكد معنى الرعب وهيمنة الفوضى في الوحدة الديكورية الثالثة ذات الطبيعة الشخصية (لصٌّ)، إذ تتشكّل رؤيته في سياق هذا التوصيف الفعليّ (لا يحتاجُ الليلَ،)، فهو لصّ في وضح النهار يمكن أن يتوازى سيميائياً ورمزياً مع الأنهار التي تركض عمياء والأرض التي لا قيمة للعمر فيها.

تتضاعف طاقة هذا المعنى السلبيّ في الوحدة الديكورية الرابعة ((لغاتٌ لا تأبهُ للمعنى..))، حين تتصدّر المشهد الديكوريّ وحدة (لغات) بحمولة دلالية غاية في السلبية والضياع والتشتّت (لا تأبهُ للمعنى..)، بحيث يتلقّاها الراصد/المتلقي في سياق متآلف مع مجموعة الوحدات الديكورية السابقة وهي تشترك في صوغ هذا البثّ السلبيّ للدلالة الصورية والذهنية معاً، وهو ما ينسجم مع بقية الوحدات الديكورية اللاحقة التي تذهب إلى تسميم الإيقاع مرّة (أخيلةٌ تعوي) وإفساد قيمته الاعتبارية، أو الإحالة على الجدب والقحط وغياب الماء (ويباسٌ يهطلُ فوقَ/يباسْ..)، أو تصوير علامة الجريمة والوحشية في أعلى درجاتها (ينهشُ فيها الذئبُ/الذئبَ، ويسطعُ فيها الموتُ)، وصولاً إلى نهوض وحدة ديكورية تختتم هذه السلسلة الفجائعية وهي تبثّ علاماتها على أجواء دراما القصيدة القاتمة والضاغطة لتعزّزها بمعنى الموت (وحيداً:/تتعفّنُ أسماءُ/القتلى، تتعفّنُ أيّامُ/الناسْ)، لتجعل من دالّ العفن للعلامات الشخصية (أسماء القتلى) والعلامات الزمنية العامة والشاملة (أيّام الناس) وسيلة سيميائية تعود دائرياً على عتبة العنوان (ذئاب)، لتأخذ من صورة العنونة الكثير من الإشارات التي تغذّي الوحدات الديكورية الكثيفة بهذا المعنى الذئبيّ عالي التداول في منطقة التلقي.

قصيدة (الخريف)[5] بعنوانها الديكوريّ الذي يحيل على فصلٍ نوعيّ من فصول السنة الأربعة، تفيد من الصفات التقليدية المعروفة له لتستثمرها في سياق التشكيل الشعريّ الديكوريّ، وهو فصل يمكن وصفه بأنّه ديكور هذه الفصول، يفصل بين الصيف والشتاء، جامعاً بين صفات الصيف وصفات الشتاء، وبين صورة الصيف وصورة الشتاء، ليتمخّض عن شكل مختلف لا بدّ من أخذه بنظر الاعتبار في أيّة محاولة جادّة لفهم أسرار الفصول، وتمظهراته الديكورية هنا تتكشّف عن شبكة من الوحدات تشتغل على مستويين ديكوريين، الأول واقعي يحيل على تجليات الفصل (الخريف) طبيعياً وبشرياً، والثاني مجازي يحيل على الصورة التخييلية الشعرية التي شكّلتها القصيدة عن موحيات (الخريف) وتمظهراته المتنوعة.

تبدأ القصيدة بصورتين ديكوريتين، الصورة الأولى صورة مجازية استعارية تلتقطها عين الرائي الشعريّ التقاطاً عميقاً:

دمٌ
أراهُ عارياً

يئنُّ في مفاصلِ الشجرْ

مركز الصورة الديكورية ومفصلها الديكوريّ المركزيّ هو (دمٌ) يؤنسن داخل رؤية الرائي الشعريّ (أراهُ عارياً)، ورؤية العري هنا هي رؤية استعارية تحصل بعد فعل الأنسنة، لأن الدم عارْ في أصله، ويتضاعف مستوى هذا العري إنسانياً بعد إضافة فعل الأنين إليه (يئنُّ في مفاصلِ الشجرْ)، على النحو الذي يتحوّل فيه إلى إنسانٍ مشكّلٍ من (دم)، وينهض بوظيفته الديكورية على هذا الأساس.

أمّا الصورة الديكورية الثانية فإنها تنتخب لمركزها الصوريّ البؤريّ دالّاً أنثوياً مشخصناً منكّراً (امرأة)، تتجسّد حساسيتها الديكورية من طبيعة الحال المأساوية التي تلفت انتباه المتلقي في وضعها هذا على مسرح القصيدة:

وامرأةٌ تبحثُ في رمادها
عن جسدٍ منكسرٍ
وعن ينابيعَ
بلا غيمٍ، وعن بقايا
من
حرائقِ
الثمرْ..

إنّ الصورة الديكورية للـ (مرأة) تتمظهر في شاشة التلقي وتتكوّن دلالتها في سياق فعالية البحث المأساوي التي تنهض بها (تبحثُ في رمادها)، والرماد هنا هو جزء من الصورة المرافقة الظاهرة لعين التلقي مع صورة المرأة، وهو الذي يفسّر بما يحمله من دلالات كامنة سُبُل هذا البحث وموضوعاته وقضاياه، فالبحث الأول (عن جسدٍ منكسرٍ) ينتج صورة مرئية تتلاءم مع الظهير الصوريّ لها (البحث في الرماد)، والبحث الثاني (وعن ينابيعَ/بلا غيمٍ) ينتج صورة تحيل على علامة الجدب واليباس المنسجم مع الصورة السابقة ومع الظهير الصوري أيضاً، والبحث الثالث (عن بقايا/من/حرائقِ/الثمرْ..) ينتج صورة رمادية صرف، لتحتشد كلّ هذه الصور حول المركز الديكوريّ البؤريّ (مرأة) كي تؤّلف صورة موازية للصورة الديكورية الأولى، وتعلي من حساسية العلامة الديكورية العنوانية (الخريف) بطابعها السلبيّ وهو يحيل على الموت أكثر ممّا يحيل على الحياة.

ومن ثمّ تنبثق إشارة القصيدة في خاتمتها لتتكشّف عن فضاء ديكوريّ شعريّ يتّسع ليشمل الحياة كلّها، بما تنطوي عليه من حيوية ومغامرة وجموح وتألق وإيروتيكية، ويسعى الراوي الشعريّ إلى استخدام اسم الإشارة (هذا الخريفُ) ليوجّه قراءة المتلقي البصريّة والذهنية نحو الموضوع الشعريّ، داعياً المتلقي إلى تفحّص مفرداته الديكورية التي لا يمكن تلقيه من دونها، وفاتحاً الصورة على مختلف أوجهها وطبقاتها وطيّاتها وزواياها:

هذا الخريفُ
شاحباً
يحملُ في قميصهِ المشتعلِ:
النساءَ،
والخيولَ،

والمطرْ
كان الخريفُ
شاحباً،
وشاحباً
كان دمُ الشجرْ.

إنّ خصائص الصورة الشعرية الديكورية وتجلياتها في هذا الرسم البانورامي المؤنسن (هذا الخريفُ/شاحباً)، تكتسب أهميتها الصورية اللافتة من انفتاحها الجسديّ (يحملُ في قميصهِ المشتعلِ:) على ثلاثة دوال فيها من الثراء والغني الصوريّ والدلاليّ الجماليّ والثقافيّ ما يجعلها واسعة سعة الحياة (النساءَ،/والخيولَ،/والمطرْ)، على النحو الذي تتشكّل بانوراما ديكورية للصورة تتخصّب بالمعنى والقيمة والرؤية، بحيث تُغلق ستارة مسرح القصيدة على صورة يرسمها الراوي الشعريّ من خارج دراما القصيدة (كان الخريفُ/شاحباً،/وشاحباً/كان دمُ الشجرْ.)، كي يدمج حركية الدوال في سياق دلاليّ واحد ومشترك مستمدّ من معنى الخريف العام والشحوب والشحوب ودم الشجر، من أجل تكبير صورة الخريف لتشمل كامل الرؤية.

تستثمر قصيدة (قرية)[6] إمكانات الديكور الشعريّ ابتداءً من عتبة العنوان أيضاً، فالعنوان (قرية) هو عنوان مكانيّ توصيفيّ محدّد ضمن سياقات مرجعية معروفة ومُتفق عليها تقريباً، فهي على الصعيد الديكوريّ يمكن أن تتماثل في الذهن العام للتلقّي في نموذج واحد قد لا يحصل فيه الكثير من الاختلاف في درجة التلقّي:

أقطرةٌ
من ذهبٍ
في قدحٍ من طين؟
بل رجلٌ وامرأتانِ..
بل ثلاثٌ..
جئنَ من آخرِ ما في العمرِ
من بقيّتِهِ، أو جئنَ
من بداية الحنين

العنوان (قرية) هو مسرح العمليات الشعرية في القصيدة، وقد جاء بصورة منكّرة مفردة إمعاناً في تحديد صورة المسرح أمام بصر التلقّي، وهو مسرح مكانيّ يحيل على مفردات محدودة قد لا يختلف عليها اثنان، وهذا من شأنه أن يساوي حظوظ المتلقين للعرض الشعريّ القادم الذي يحمله متن القصيدة، ولاسيّما في البداية الاستفهامية التي تحيل على رصد الموجودات المرئية على مسرح القصيدة (أقطرةٌ/من ذهبٍ/في قدحٍ من طين؟)، فالممثل الممسرح للحدث الشعريّ في صورته العنوانية (قرية) على الصعيد الديكوريّ هو (قدحٍ من طين) يحتوي على (قطرة من ذهب)، وهو مصغّر سيميائيّ لصورة القرية الشعرية، لكنّ الراوي الشعريّ بمجرّد إتمام هذا السؤال عن هذه الصورة المحتملة للقرية، ما يلبث أن يستدرك بصورة ديكورية أخرى يرجّحها على الصورة الأولى، بحيث تبقى الصورة الديكورية الأولى معلّقة في ذهن التلقي وماثلة أمام بصر القراءة الدرامية للمشهد الشعريّ.

الصورة الديكورية الثانية هي صورة تشخيصية تتكوّن أولاً من (رجلٌ وامرأتانِ..)، يكوّنان في المشهد الشعري صورة القرية، أو ديكور الحدث الشعريّ، لكنّ الراوي سرعان ما يستدرك مرة أخرى بعد تركيز الرؤية أكثر في الصورة الديكورية ليجد أنّ الصورة التشخيصية نفسها مكوّنة من رجل و (ثلاثٌ..) نساء، وهذه الصورة الديكورية النهائية تحتوي مجموعة من المكملات الصورية التي تحكي قصتها (جئنَ من آخرِ ما في العمرِ/من بقيّةِ، أو جئنَ/من بداية الحنين)، إذ تجمع في نقطة انطلاقها نحو مركز الصورة وبؤريتها بين (آخرِ ما في العمرِ/من بقيّةِ) وبين (بداية الحنين)، على نحو طباقيّ جدليّ، يجعل من (قرية) وهي تعتلي عتبة العنوان وتستثير طاقة التلقي البصرية لاستيعاب الشحنة الدرامية الديكورية في المكان، صورة تتعدّى فكرة المكان التقليدية لتشمل الزمن والرؤية والحدث والشخصية، تجتمع كلّها في منظر ديكوريّ يحتلّ زاوية مهمة من زوايا مسرح القصيدة.

ثمّة قصائد أخرى كثيرة يمكن معاينتها على هذا الأساس الجماليّ الدراميّ في قصائد العلّاق، فالوعي الدراميّ عند الشاعر وعي نافذ ومتمظهر وأصيل، لا ينبع من الرغبة المجرّدة في تفعيل الطاقة الشعرية في قصيدته داخل رؤية درامية مصنوعة، بل يتمثّل حساسية عالية في استيعاب الخارج الشعريّ وتمثّل معطياته، والانغماس في الداخل الشعريّ وتعزيز قدراته الذاتية الخصبة، وفتح الخارج الشعريّ على الداخل الشعريّ في تلاحم شعريّ يستجيب لحرارة الموقف ودراميته وحساسيته بأعلى درجات العفوية الثرية، على النحو الذي يؤسس لدراما شعرية بعيدة عن الصنعة من جهة، ومشحونة من جهة أخرى بوعي اللحظة الشعرية ودفقها وألقها وغيمها الكثيف وهو ينذر بمطرٍ غزير.

الكاميرا الشعريّة

بما أنّ الصورة الشعريّة هي مادة القصيدة الأساس من حيث التشكيل البصريّ والمتخيّل في منطقة التلقي، فإنّ تطورها وانفتاحها على مساحات ونشاطات وتمثّلات جديدة هو عنوان تطوّر الشاعر على صعيد التشكيل، وحين يتمكّن الشاعر من أسرار الصنعة الصوريّة يحقّ له أن يمتلك الكاميرا الشعريّة الخاصّة به ليحرث بعدساتها ما يحلو له من اللحظات الاستثنائية للحراك الشعريّ الخاطف في أرض القصيدة وسمائها، والشاعر العلّاق مصوّر باهر لا يكتفي بالتقاط الصورة من الحياة أو الطبيعة أو المخيّلة، بل يُعبّئها بالمزيد من الرؤى الشعرية كي تكون جديرة بالمثول في حضرة الشعر العظيم، فكاميرته الشعريّة لا تتوقّف عن الرصد والتسجيل والتصوير والالتقاط والتمثيل في جهات الأرض كلّها.

يعمل اشتغال الكاميرا الشعرية على نقل القصيدة من مساحة الكلام اللفظيّ إلى مساحة الشاشة المرئية، ومن التلقي الذهنيّ المتخيّل إلى التلقي البصريّ المرئيّ، وبذلك تذهب القصيدة نحو استثمار طاقات السينما وآليّاتها وصولاً إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة المفلمنة))، تلك ((القصيدة التي تستعير تقانات الفنّ السينمائيّ وآليّاته، ولاسيما ـ المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوريّ وإيحاء الصورة وآليّة تكبير الجزئيات والتفاصيل ـ))[7]، حيث يفيد الشاعر من معرفته في عمل كاميرا التصوير السينمائيّ كي يوظّفها في عمله الشعريّ، من أجل أن ينمّي الحسّ الفنيّ الجماليّ داخل بؤر التشكيل الشعريّ، ويحوّل الصورة الشعرية من أسلوبها التعبيريّ التقليديّ في العرض المحدّد

لمكوناتها إلى أسلوب جديد يأخذ بحساسية الحراك الجماليّ المتعدّد والمتطوّر للصورة، إذ تظهر فاعلية الكاميرا في تصوير المشهد الشعريّ من مختلف زواياه وعدم الاكتفاء بزاوية واحدة، فضلاً عن السعي إلى استظهار طبقات الصورة بالعرض المباشر أو الإيحاء، وتحريض العين الباصرة بمعية الرؤية الذهنية على التفاعل مع الصورة الشعرية في سياق تشغيل الحواس المعنيّة في عملية التلقي والاستقبال.

الشاعر علي جعفر العلّاق شاعر مهموم بالتشكيل في منظوره الجماليّ والثقافيّ على نحو عميق وأصيل وحيويّ، ولعلّ من أبرز مظاهر هذا الهمّ عنده هو الاهتمام والعناية بالصورة وطريقة التقاطها ورسمها وبنائها العِماريّ، وسنقارب هنا مجموعة من قصائده التي خضعت في طريقة بنائها لعمل كاميرا الراوي الشعريّ بحساسيتها العالية، على النحو الذي يكشف عن وعي الشاعر بضرورة المعرفة السينمائية وخطورتها داخل المعرفة الشعرية، والكيفية التي تمكّن الشاعر فيها من تشغيل معرفته السينمائية داخل سياق التأليف الشعريّ، وإخضاع اللغة الشعرية بوصفها أداة تعبيرية ذهنية لحساسية تصويرية قابلة للتلقي البصري المتصوّر، إذ يسعى المتلقي إلى متابعة عدسة الكاميرا الشعرية وهي تلاحق الحدث الشعريّ وتصوّره في مراحل تكوينه كلّها، فتكتسب اللغة الشعرية قدرة مضافة على تصوير الحدث الشعريّ في حراكه الدائم والمستمرّ داخل القصيدة، فتتجاوز دورها الإبلاغي المعروف في تراثنا الشعريّ والقائم على السماع والإصغاء والتأمل إلى الدور الفرجويّ المُشاهَد، حين يحرّض النصُّ القارئَ على تشكيل الصورة الشعرية بصريّاً والتعامل مع النصّ بوصفه شاشة عرض لمصوّرات شعرية أكثر منه رسالة لغوية تعبيرية لتوصيل الفكرة.

قصيدة (عكّاز في الريح)[8] المهداة (إلى رشدي العامل) تشتغل منذ عتبة عنوانها على حساسية التصوير الثابت المتحرّك، فدال (العكاز) دالّ ثابتٌ يخضع في صورة العنونة لحركة (الريح) المحتملة كي يخرج من الثبات إلى الحركة، ويحقق هذا الجدل المتناسب في التشكيل الصوريّ بين الثابت والمتحرّك، وربما تكون عتبة الإهداء (إلى رشدي العامل) المجرّدة من أيّة ملحقات أسلوبية وتعبيرية شعرية، قادرة على أن تذهب إلى الشخصية المهداة إليها بطريقة تصويرية تستدعي صورة الشاعر المعروفة لدى من يعرفها شخصيّاً، والمتخيّلة المتصوّرة لمن لا يعرفها شخصياً.

بمعنى أنّ الصورة الشخصية الطالعة من مثابة الاسم، وهي تتحلّى بكون هذه الشخصية شخصية شاعرة لا تخفى بالتأكيد على أحد، فرشدي العامل شاعر عراقيّ معروف من الجيل الذي أعقب جيل الروّاد بقليل، فلم يُحسب جيليّاً عليهم ولم يحسب على جيل الستينيات الذي كوّن لنفسه كاريزما شعرية خاصة لا تسمح لرشدي العامل (ومن اندرج داخل هذا الفضاء الشعريّ العراقيّ مثل سعدي يوسف ومحمود البريكان ويوسف الصائغ، حيث سمّوا عند البعض بجيل الخمسينيات، ووسمهم البعض بالجيل الضائع) بالانتماء إليها، ولا بدّ لهذه الصورة أن تحضر في المرمى البصريّ للقراءة وهي تتولّى رصد عتبة الإهداء والسعي إلى تأويلها، على النحو الذي تنفتح القراءة فيها على آليّة التصوير أكثر من أيّ شيء آخر.

تتجّه كاميرا المصوّر أولاً باتجاه الطبيعة بوصفها الظهير البانورامي للمشهد الشعريّ العام الذي تبنيه القصيدة، لتلتقط التقاطةً استثنائيةً لا يمكن أن ينجح في التقاطها إلّا مصوّر باهر وحاذق وخبير وحسّاس وشاعر:

يتكسّرُ في الريحِ
لونُ الشجرْ،

إنّ صورة تكسّر لون الشجر في حركة الريح صورة نوعية فريدة ذات طبيعة لحظويّة، وهي تنهض على ضبط حركة الريح في مسارٍ تصويريّ محدّد كي تتمكّن عدسة الكاميرا من تصوير اللحظة الخاطفة التي يتموّج فيها لون الشجر متكسّراً على طبقات الريح، وهذه الاستثنائية في اللقطة الشعرية توحي بحساسية الجمال العفويّ الذي تصنعه الطبيعة، وهو ما يمكن أن يتعلّمه البشر على سبيل الاستمتاع والتجريب والإيمان بقوّة الطبيعة وسحرها، ولا شكّ في أنّ هذه البداية النوعية في حركة التشكيل التصويريّ تنبئ بحصول الطبيعة على قدرٍ كبيرٍ من اهتمام الكاميرا الشعرية وهي تمضي في تصوير الحراك البشريّ في القصيدة.

ثمّة لقطة ثانية موازية للّقطة الأولى لكنّ كاميرا المصوّر تتجّه هذه المرّة إلى الداخل البشريّ لتصوّر الحراك الروحي الموازي للحراك الطبيعيّ:

يتكسّرُ
في الروحِ ماءُ جميلٌ،
وتخضرُّ
أسئلةٌ
من حجرْ..

الانتقال التصويريّ من ((الريح)) إلى ((الروح)) يخضع أولاً لنوع من التجانس الإيقاعيّ الناقص، إذ تُستبدل بـ (الياء) التي تتوسّط (ريح) وتفصل بين رائها وحائها (الواو) وهي تتوسط (روح) بين رائها وحائها أيضاً، فيتحوّل التصوير من المجال الطبيعيّ الخارجيّ إلى المجال الإنسانيّ الداخليّ، وبهذا تحقق الكاميرا الشعرية قوّة نفاذها في الأشياء من دون التقيّد بالحواجز والمصدّات والمعيقات، فهي كاميرا شعرية لها القدرة على تصوير الواقعيّ المرئيّ المباشر، مثلما بوسعها تصوير الرمزيّ المتخيّل الخفيّ، فهي تلتقط هنا لحظة تكسّر الماء الجميل في الروح، مثلما يتكسّر لون الشجر في الريح، وعلى نحوٍ متوازٍ أيضاً، وإذا كان تكسّر لون الشجر في الريح لا ينتج سوى جمال الصورة وفرادتها، فإنّ تكسّر الماء الجميل في الروح ينتج صورة مُلحَقة هي ((وتخضرُّ/أسئلةٌ/من حجرْ..))، حيث ينفتح الحراك الشعريّ التصويريّ على حياة مغايرة تحوّل أسئلة الجماد المقفلة (حجر) إلى أسئلة مفتوحة على الخضرة والطبيعة، لتكون حبلى بالإجابات الخصبة الثرية المُنتِجة.

أمّا اللقطة الثالثة التي تشتغل في توازٍ ثلاثيّ مع اللقطتين السابقتين فإنّ كاميرا التصوير الشعريّ تتجّه نحو الزمن في مفصل طبيعيّ من مفاصله، لتلتقط عدسة الكاميرا زاوية تصويرية حادّة في لحظة خاصّة لا تتكرّر كثيراً:

يتكسّرُ في الليلِ
أفقٌ جريحٌ

الصورة المُلتقَطة تستخدم عدسة شعرية ضوئية لتصوير حالة يتداخل فيها الطبيعيّ الماديّ بالذهنيّ المتخيّل، فدال الأفق هو دال طبيعيّ يتلاءم مع دال الليل وثمّة تفاهمات تشكيلية عديدة بينهما على المستوى الطبيعيّ المُدرك، غير أنّ الصفة التي يأخذها (أفق) ميداناً شعرياً للعمل تحت سلطة الكاميرا تنزاح بالصورة نحو مجال رمزيّ مجازيّ مفتوح، ليكون تكسّره في الليل صورة تبدأ طبيعيةً، وتنتهي مجازية، على النحو الذي تشتغل كاميرا الراوي الشعريّ فيه من أجل تصوير الحال الشعرية على أكثر من محور، لتكمل دراما التشكيل الصوريّ الذي تؤلّفه اللقطات الثلاث وقد استوعبتها حركة الكاميرا وتكوّنت شعرياً داخل مجال تصويرها.

بعد هذا التصوير البانوراميّ للمحيط الشعريّ وهو يفتح بؤرة القصيدة المركزية (صورة المُهدى إليه المقترحة)، تشرع كاميرا المصوّر الشعريّ بالتوجّه نحو البؤرة الشعرية كي تصوّرها من زوايا مختلفة متاحة، وهذه الزوايا هي زوايا درامية تكوينية تعكس واقع الصورة الطبيعية، ورؤية المصوّر لها (شعرياً وإنسانياً)، وتتسلّط كاميرا التصوير على الموضوع بتجلياته الطبيعة والتاريخية والرؤيوية:

شاعرٌ
يتقدّمُ أوجاعنا،
ضوءُ عكّازه
مهرةٌ،
وذراعاهُ
ليلٌ فسيحْ

تتجّه عدسة الكاميرا مباشرة إلى الصفة (شاعرٌ)، وهي تحيل على شاعر بعينه هو (رشدي العامل) بدلالة عتبة الإهداء، ثم تنحرف الكاميرا باتجاه تصوير حالة شعرية فضائية يكون هذا الشاعر فيها قائداً لرهط الشعراء في أوجاعهم (يتقدّمُ أوجاعنا)، وهو ربط تصويريّ بين الشاعر والراوي المصوّر وجماعة الشعراء المنتمين لهذا الحقل، وهذه اللقطة تصعّب من مهمة الكاميرا لأنّ حالة التصوير تتجاوز الفعالية التصويرية المجرّدة حين يكون المصوّر جزءاً من حركة المصوّرات التي تخضع للتصوير، وهي حالة شعرية تضاعف من طاقة التصوير وتعقّد الفعل التصويري وتفتحه على آفاق فنية وجمالية جديدة.

بعد اطمئنان الكاميرا على تحقيق أكبر قدر ممكن من الهيمنة على مقدّرات الموضوع التي انشغلت بتصويره، اتجهت بحرية أكبر إلى البؤرة المركزية لتتولّى تصويرها من الجهات كلّها تصويراً واقعياً وتخييلياً، فبدأت بالعكاز بوصفه المهيمنة الصورية الأولى في عتبة العنوان، لكنّها ذهبت إلى تصوير ضوئه (ضوءُ عكّازه) مشبّهة إيّاه بـ (مهرةٌ،) لفرط طراوته وخفّته وشبابه وقوّ ' انتشاره، وتصوير (ذراعاه) بعد إخضاعهما لتصوير تشبيهيّ محدّد (ليلٌ فسيحْ) لفرط امتدادهما وانفتاحهما وحيويتهما، على النحو الذي يتحوّل فيه عكّاز الشاعر إلى موازٍ تصويريّ للشاعر نفسه في مواجهة بين شخصين أحدهما شاعر يحمله العكّاز، والآخر عكّاز يحمل الشاعر، وبطريقة تحقّق أعلى قدرٍ ممكن من التماهي والجدل.

ترتدّ الكاميرا إلى الوراء لتقوم بمهمة الملاحقة التصويرية من الخلف للشخصية موضوع التصوير، والكاميرا هنا لا تصوّر الشخصية فقط، بل تصوّر كلّ ما يحيط بها من شخصيات مرافقة ـ بضمنها ـ شخصية حامل الكاميرا:

يتقدّمنا
صوبَ نشوتهِ المدلهمّةِ،
منكسراً،
ساطعاً،

ولعلّ فضاء الفعل (يتقدّمنا) يشير إلى هذه الجمعيّة في تشكيل الصورة التي تنجزها حركة الكاميرا الشعرية، وهي تتجّه نحو تصوير الشخصية في حالة نوعية من حالاتها (صوبَ نشوتهِ المدلهمّةِ،)، كي تلتقط منها صورتين متضادّتين، الأولى (منكسراً،) بدلالة العكّاز وما يحيط من ملامح منكسرة في حركة الجسد وفاعليته، والثانية (ساطعاً،) بدلالة النشوة المدلهّمة وهي تحيل على الشعر الذي لا ينكسر أبداً.

وتنتهي كاميرا التصوير الشعريّ إلى السؤال الشعريّ الاختتاميّ عن المصير، مصير الشخصية التي لم يتبقَّ منها بحسب مصوّرات الكاميرا سوى أشعّتها، وهي تبحث عن مصير أخير تجمع شملها لتستقرّ فيه:

من سيجمعُ شملَ أشعّتهِ:
جسدٌ يابسٌ،
أم ضريحْ؟

فليس ثمّة حيز بوسعه جمع شمل هذه الأشعة سوى (جسدٌ يابسٌ،)، لا يمكنه الصمود طويلاً أمام ماء الحياة وفيضها، أو (ضريحْ؟) يؤول إليه الجسد اليابس وهو يختزن الأشعة الشعرية من أجل أن تحكي حكاية الشخصية وعكّازها، وكلّ ما يتعلّق بها من حيثيات وملحقات وظلال، ليبقى العكّاز الشامخ في الريح دليلاً على أشعّة شعرية ضارية يكتنزها جسد يابس يضمّه ضريح داخل فضاء السؤال الممتدّ على طبقات القصيدة.

الكاميرا الشعرية في قصيدة (غيم)[9] تشتغل اشتغالاً إشارياً تحرّض فيه المتلقين على النظر إلى المشهد المصوّر:

ها هو الغيم:
يجمعُ أطرافَه،
يتراكمُ مكتئباً،
ساحباً
خلفَه
عَ
رَ
ب
ا
تِ المطرْ
فتشمُّ الطيورُ

تأوّهَهُ،
ويشمُّ صداهُ
الشجرْ...

عنوان القصيدة (غيم) يمثّل لقطة ثابتة ـ متحرّكة قابلة لأن تصوّرها عين الكاميرا الشعرية، وهي تمثّل ظهيراً صورياً للمتن الشعريّ العامل تحت سلطتها، فتنطلق البداية (ها هو الغيم) انطلاقة إشارية نحو الصورة المنحدرة من عتبة العنوان، ثمّ تشرع الكاميرا بتصوير المشهد الغيميّ التشخيصيّ المؤنسن وهو يؤلّف صورته الطبيعية التي تلتقطها عين الكاميرا بدقة ومعرفة وحساسية شعرية عالية (يجمعُ أطرافَه،/يتراكمُ مكتئباً،/ساحباً/خلفَه/ع/ر/ب/ا/تِ المطرْ)، إذ يتحوّل الغيم إلى شيخ حكيم مهموم بتوزيع بضاعته المجانية من المطر بلا حساب، وتتمتّع الصورة بأعلى درجات الاختزال والتكثيف (النحتيّ) حيث تعمل الكاميرا الشعرية عمل النحّات في ضبط حدود الصورة إلى أقصى حدّ ممكن، على النحو الذي تصل فيه إلى حالة من الاكتمال التصويري الذي لا يحتاج أيّة مكمّلات.

لذا فإنّ الكاميرا الشعرية تنتقل إلى مشهد مقارِب لهذا المشهد المركزيّ تصوّر فيه تأثيره على المحيط الصوريّ الطبيعيّ، فتصوّر أولاً استجابة الطيور للفاعل الصوريّ المركزيّ (الغيم) وقد تمظهر في صورة الشيخ الحكيم صانع المطر وحامله، وتكون استجابة الطيور استجابة شميّة للصوت (فتشمُّ الطيورُ/تأوّهَهُ،)، وتصوّر ثانياً استجابة الشجر الشميّة لصدى الصوت (ويشمُّ صداهُ/الشجرْ...)، لتبلغ عين الكاميرا أدقّ مرحلة من مراحل طاقتها التصويرية حين تلتقط حركة الحواس داخل جوهر الصورة الأصل.

أمّا في قصيدة (مئذنة)[10] فإنّ الراوي المصوّر يتدخّل في تصوير المشهد المكانيّ المُعلن في عتبة العنوان، ويستخدم كاميرا مخيلته لتصوير الطبقة الخفيّة من طبقات الصورة، وهو يؤنسنها أيضاً ويفتح محتواها الصوريّ السيميائيّ على فضاءات قريبة وبعيدة، حاضرة وغائبة، واقعة ومحتملة، آنيّة ومستقبلية:

تتمايلُ
من نشوةٍ..
هكذا أتخيّلُها:
حجرٌ يتشرّبُ
رائحةَ الفجرِ،
أو همهماتِ المصلّينَ،
تهمسُ،
والغيمُ يسندُ
قامتَها:
لم أعدْ قادرةْ،
شدّني،
شدّني
للنهاياتِ، يا مطرَ

الآخرةْ...

تبدأ القصيدة بداية تصويرية مثيرة تحيل بدلالة العنونة (مئذنة) على فضاء صوفيّ (تتمايلُ

من نشوةٍ..)، تلتقط فيه عين الكاميرا اللحظة الحركية (تتمايلُ) والانفعال الذي يتمظهر فيه الجسد (من نشوةٍ..)، بمعية التدخّل القصديّ اللافت للمصوّر (هكذا أتخيّلُها)، إذ يشير إلى حضور مخيّلته في التصوير الحرّ الذاتيّ وهو ينفتح على التفاصيل الصورية، وتفاصيل التفاصيل، خارجياً وداخلياً.

اللقطة الأولى التي تصوّرها عين الكاميرا للمئذنة لقطة خارجية تتضمّن تخييلاً نوعياً لمضمونها وطبيعة تكوينها (حجرٌ يتشرّبُ/رائحةَ الفجرِ،/أو همهماتِ المصلّينَ،)، تتركّز عين الكاميرا في هذه اللقطة على الشكل الخارجيّ (حجرٌ)، لكنّ هذا الشكل الخارجيّ الأوّليّ يشحذ عمل الحواس ليوحّدها داخل مضمون الصورة، تبدأ بالفعل (يتشرّب) في إحالة جانبية على حاسّة التذوّق، ثمّ (رائحة الفجر) في إحالة على حاسّة الشمّ، و (همهماتِ المصلّينَ) في إحالة على حاسّة الصوت بدرجته الدنيا، على النحو الذي يمنح الصورة (مئذنة) قدرة داخلية فذّة على الإيحاء المشتبك في سياق تداخل عمل الحواس.

اللقطة الثانية لقطة حكائية درامية تلتقط التقاطة حركية خارجية أولاً مشفوعة بإطلاق صوتها في درجة دنيا من درجاته محتمياً بالطبيعة (تهمسُ،/والغيمُ يسندُ/قامتَها)، لينبثق هذا الصوت ـ الهمس من داخل الصورة (لم أعدْ قادرةْ، /شدّني،/شدّني/للنهاياتِ، يا مطرَ/الآخرةْ...)، كي لا تتوقّف الكاميرا عن حدود تصوير المظاهر الخارجية القابلة للتصوير، بل تنفتح على تصوير الحساسيات الداخلية غير القابلة للتصوير.

قصيدة (شجرة)[11] توازي على مستوى عتبة العنونة قصيدة (مئذنة) من حيث الشكل العموديّ القائم القابل للتصوير، وإذا كانت فعالية التصوير الشعري الذي اشتغلت عليه الكاميرا في قصيدة (مئذنة) اجتهدت في تصوير المعنى داخل الشكل الصوريّ، فإنّ هذه الفعالية في تصوير (شجرة) ستنشغل في استحداث سياق تصويريّ آخر، تتدخّل فيه شخصية مضافة إلى دراما الحدث الشعريّ في المشهد التصويريّ:

سقطتْ
فجأةً
شجرةْ..
ارتطمتْ بالهواءْ
جرحتْ ظلّها
مرّتينْ..
غطّتِ امرأةٌ بحفيفِ أنوثتها
جسدَ الشجرةْ..
ودنا الحقلُ من لهفةِ
القبّرةْ
فاتحاً ليديها اليدينْ:
ـ أهذا شذا التوتِ

أم أنّ هذا دمُ العاشقينْ..؟

اللقطة الأولى التي تصوّرها عين الكاميرا هي لقطة طبيعية تنشغل بالمظهر الخارجيّ المرئيّ (سقطتْ/فجأةً/شجرةْ../ارتطمتْ بالهواءْ)، وهي لقطة تقليدية تحدث كثيراً أمام بصر الرائين في حضن الطبيعة، لكنّ اللقطة الثانية الطالعة من رحمِ اللقطة الأولى (جرحتْ ظلّها/مرّتينْ..) تؤنسن الشجرة وتؤنسن ظلّها دفعة واحدة، وتستخدم الفعل (جرحت) من أجل تكبير صورة السقوط والارتطام بالهواء، فنقلت الصورة من سياقها الطبيعيّ التقليديّ إلى سياقها المتخيّل المنزاح نحو أفق صوريّ جديد، غير أنّ الشخصية التي ما تلبث أن تدخل ميدان الحدث الشعريّ وتلتقطها عين الكاميرا الشعرية عن كثب، تسهم إسهاماً فاعلاً في تنوير الصورة الشعرية المُلتقَطة (غطّتِ امرأةٌ بحفيفِ أنوثتها/جسدَ الشجرةْ..)، إذ تتجلّى الصورة بحسّ إيروتيكيّ متجلٍّ ومتمظهرٍ ومحفوف بالجمال والرومانسية والرعاية العاطفية والأمومية، تصنعه شبكة الدوال (امرأة/حفيف/أنوثتها/جسد/الشجرة)، فكلّ دوال الصورة بحراكها التشكيليّ السينمائيّ اللافت إخراجياً تنفتح على أقصى حساسيتها التصويرية لتجعل من الـ (شجرة) بقامتها وهيبتها وأنوثتها المركز الصوريّ الأساس لحركة الكاميرا.

تتوازى معها صورة أخرى لا تخلو من حساسية إيروتيكية تصنعها شخصيات شعرية أخرى مؤنسنة ومشخصنة (ودنا الحقلُ من لهفةِ/القبّرةْ/فاتحاً ليديها اليدينْ:)، فالحقل المذكّر بدنوّه المقصود من القبّرة الأنثى وهي تتمظهر بلهفتها نحو دنوّ الحقل منها، يعبّر عن نيّته الإيروتيكية في حراكه الحسيّ (فاتحاً ليديها اليدينْ:)، وهو يختتم الصورة بتساؤل استفهاميّ ينشطر على شطرين (ـ أهذا شذا التوتِ/أم أنّ هذا دمُ العاشقينْ..؟)، على النحو الذي يتداخل فيه المعطى الصوريّ تحت ضغط تسلّط عين الكاميرا بين البُعد الشمّيّ (شذا التوت) والبُعد البصريّ (دم العاشقين) في تشكيل صوريّ ملتحم، يجعل من (شجرة) النكرة في عتبة العنوان معرفةً في متن القصيدة تلتقطها عين الكاميرا من الخارج والداخل في آن.

تتألّق عين الكاميرا في قصيدة (قطرة ضوء)[12] حين ترصد الموضوع الشعريّ الصوريّ المعلّق في عتبة العنوان داخل أقلّ حيّز زمكانيّ ممكن، فـ (قطرة ضوء) يصعُب التقاطها إلّا بكاميرا شعرية ذات كفاءة عالية لأنّها سرعان ما تغيب وينفرط محتواها الصوريّ ويتلاشى، لذا تشتغل عين الكاميرا هنا بأقصى طاقتها الإنتاجية ساعية إلى ضبط اللقطة الصورية وهي تتجلّى في المتن الشعري في القصيدة على أنحاء مختلفة:

ثوبُها
لم يزلْ دافئاً
فوق مشجبهِ..
وعلى الأفقِ ثمّ
مساءٌ مطيرْ..
قطرةُ الضوءِ دافئةٌ
بين غصنينِ
والنسرُ يرقبها،
عائداً من صحاراهُ..
كان يجفّفُ ذاكرةَ الريشِ

من تعبٍ..
من بقايا نهارٍ
كسيرْ..
يكمنُ الضوءُ في برعمٍ
هائجٍ..
وعلى مخلبِ النسرِ..
يرقبها، قطرةَ الضوءِ، هائجةً:
أيُّ عُريٍ وفيرٍ..
أيّ ضوء: سيندلعُ الآن
ما بين غصنينِ:
هذا هو الليلُ نديانُ
ملءَ الحديقةِ..
هذا هو النوم يلهثُ عريانَ
ملء السريرْ..

عين الكاميرا ترصد الحراك الصوريّ في المتن الشعريّ داخل مستويين: الأوّل هو المستوى الخارجيّ الكليّ وهو يحيط بالصورة السردية التي يتحّكم الراوي الشعريّ بسرد حكايتها من باطن شبكة من التفاصيل، والثاني هو المستوى التفاصيليّ وهو يقطع الصورة الكلية على صور صغيرة متنوعة تخضع لقوّة عين الكاميرا ونفاذها ورصدها المُخترِق للأشياء، إلى وفق آليّة تصويرية تعمل بثنائية لا تفقد التوازن والتناسق بين عالم الصورة الحاوية الكبرى وعوالم الصور الجزئية المحتواة، بكلّ ما تنطوي عليه حساسية التداخل من ألفة وتفاعل.

الصور الجزئية الصغيرة صور ضاجّة بالثراء الصوريّ والاحتشاد الدلاليّ، ويمكن رصدها وهي تخضع لتصوير الكاميرا على النحو الآتي، الصورة الأولى (ثوبُها/لم يزلْ دافئاً/فوق مشجبهِ..) ترصد غلاف قطرة الضوء بكلّ ما يحويه من دلالة أنثوية (ثوبها) ذات معنى إيروتيكيّ (دافئاً) معلّق بانتظار الفعل القادم (فوق مشجبهِ)، تعقبها صورة أخرى خارجية منفتحة على الطبيعة (وعلى الأفقِ ثمّ/مساءٌ مطيرْ..)، ومن ثمّ ليسهل على عين الكاميرا رصد قطرة الضوء الدافئة بين الصورتين (قطرةُ الضوءِ دافئةٌ/بين غصنينِ).

يدخل فاعل صوريّ جديد هو النسر (النسرُ يرقبها،/عائداً من صحاراهُ../كان يجفّفُ ذاكرةَ الريشِ/من تعبٍ../من بقايا نهارٍ/كسيرْ..) بوصفه رائياً ومراقباً، يحاول الاستعانة بقطرة الضوء كي تلهمه القدرة على تجاوز أزمته والخروج من محنته وانكساره، إذ هي تمثّل مخلّصاً مجازياً لا يكتفي باستلهام معطياتها الصورية بل يسعى إلى الدخول معها في مقاربة صورية تجسّد عمق الرغبة في ولوجها وتفعيل ممكناتها الصورية (يكمنُ الضوءُ في برعمٍ/هائجٍ../وعلى مخلبِ النسرِ../يرقبها، قطرةَ الضوءِ، هائجةً:/أيُّ عُريٍ وفيرٍ../أيّ ضوء: سيندلعُ الآنَ/ما بين غصنينِ:)، وصولاً إلى إتمام الحراك الصوريّ الداخليّ للمشهد، ومن ثمّ التطلّع مرّة أخرى إلى الخارج المحيط بغطائه الزمنيّ والمكانيّ، من أجل رصده هو يسدل الستار الدراميّ على خاتمة المشهد الصوريّ حيث تهدأ حركة الكاميرا الشعرية كثيراً (هذا

هو الليلُ نديانُ/ملءَ الحديقةِ../هذا هو النوم يلهثُ عريانَ/ملء السريرْ..)، لتغمر الصورة الكلية دوالٌّ فضائية منتخبة (الليل/الحديقة/النوم/السرير) توازيها دوالٌّ مصاحبة (نديان/ملءَ/يلهث/عريان)، تعمل على نسج خاتمة صورية تجعل من صورة (قطرة ضوء) المعلّقة في عتبة العنوان فضاءً صورياً واسعاً وعميقاً، تحرّض عين الكاميرا على تسجيل أعلى كفاءة تصوير ممكنة للموضوع الشعريّ.

اللّونُ الشعريُّ

يؤدي اللون الشعريّ بتمظهراته المباشرة وغير المباشرة سيميائياً دوراً بالغ التأثير والخطورة في صوغ كيان القصيدة وبهاء تشكيلها، فهو صنعةٌ صوريّةٌ، ودالٌّ شعريّ تشكيليّ يعمل داخل القصيدة بطبقات متعدّدة، وهو يتماهى مع الشعراء أصحاب المزاج الشعريّ المثقل بالوهج العاطفيّ الخلّاب، ويمثل الاستخدام اللونيّ في الشعر بعداً تشكيلياً مهماً حين يعي الشاعر هذا الدور ويحسن توظيفه في قصيدته، إذ إنّ الكثير من القصائد لا تتعدّى استثمار الطاقة الوصفية التقليدية في اللون شعرياً، وهو أضعف مستوى من مستويات الاستثمار والتوظيف، حيث يكتفي الشاعر بالدلالة العامة المعروفة للون من دون ضخّ اللون بالطاقة الشعرية وإدخاله في صميم وصلب الفعالية الصوريّة داخل فعاليات التشكيل الشعريّ في القصيدة.

حين يتمكّن الشاعر من استغلال الطاقة التشكيلية للون بمعطياتها الرمزيّة والسيميائية والجمالية، وبحساسية عالية، فإنّ بوسعه تحويل قصيدته إلى قصيدة ملوّنة، إذ ((تجنح القصيدة الملوّنة إلى الاستعانة بالطاقة السيميائية للون للارتفاع بممكناتها الشعرية نحو حساسية التلوين، على النحو الذي يتمكن فيه من المقاربة بين أداء اللون على سطح اللوحة وأداء اللون على سطح الورقة))[13]، وتشتغل هذه المقاربة بين اللوحة والورقة على تمتين أواصر الصلات الجمالية المطلوبة بين الشعر والرسم.

اللون الشعريّ لا يتجلّى في حضور الصفة اللونية المعروفة فحسب، بل يتجلّى في الكثير من الصور التي تختزن الحسّ اللونيّ، وتحيل عليه، وتوحي به، وربما تأتي القيمة الشعرية اللونية من طبيعة هذا الاستخدام أكثر مما تتشكّل من حضور الصفة اللونية المباشرة، فلو عاينّا هذه الصورة الشعرية معاينة لونية لعرفنا عن كثب الكيفية التي يستثمر الشاعر فيها طبيعة القيمة اللونية الماكثة في الأشياء:

متى
يجيءُ الغدُ المبتلُّ؟
في يدهِ
تزهو العصافيرُ،
والأعشاشُ،
والجزرُ..؟
لو جاء
تستيقظُ الأعشابُ
دافئةً،

ومن مناديلها الزرقاءِ
تنحدرُ [14]

الجملة الشعرية الاستفهامية (تزهو العصافيرُ،/والأعشاشُ،/والجزرُ..؟) تستظهر شبكة من القيم اللونية التي تختزنها الدوال، فالفعل (تزهو) محمّل بحسّ لونيّ باهر وكثيف، والفاعل (العصافير) ينتشر على مساحته فضاءات لونية متعددة غير محدّدة، ودال (الأعشاش) ودال (الجزر) ينطويان على حساسيات لونية متنوعة فيها الكثير من التموّجات ذات الصفات اللونية غير المباشرة، لكنّها تغذّي المنظر التشكيليّ الشعريّ بالكثير من إيحاء اللون ورائحته وتمظهراته وتنوّعاته في سياقات مختلفة.

الجملة الشعرية الثانية الملحقة لونياً بالجملة السابقة (لو جاء/تستيقظُ الأعشابُ/دافئةً،/ومن مناديلها الزرقاءِ/تنحدرُ) تتمخّض عن معطيات لونية خاصة في صورة (تستيقظُ الأعشابُ/دافئةً)، تتخصّب لونياً لتنتج الصفة اللونية المباشرة (مناديلها الزرقاءِ) وهي تختزن في أعماقها كلّ ما يتفجّر عن اللون الأزرق من دلالات وقيم، على النحو الذي يجعل من فعالية الاستخدام اللونيّ في الشعر فعالية نوعية تستثمر الطاقة اللونية في الأشياء الشعرية أكثر كثيراً من فعالية الصفة اللونية التقليدية المتداولة.

يتداخل اللون الشعريّ مع الحواس تداخلاً عميقاً لا حدود له، حين يسلّط الشاعر الرسّام حزمة ضوئية عميقة على شخصية الأب، وذلك بوضع الجملة الشعرية التي تخصّه بين هلالين تعبيراً عن خصوصية الجملة وشدّة انتمائها، وتتكشّف هذه الأهمية النوعية عن تفجّر القيمة اللونية من وحي الحواس:

(لأبي رائحةُ الفرسانِ المهمومينْ
وله نعاسٌ أخضرُ،
وفمٌ رطبٌ..) [15]

الموضوع التشكيليّ للصورة هو (أبي) بهذه الانتمائية العالية التي تشيعها ياء النسب، ومن ثمّ يتفجّر اللون من خلل المعطيات الحواسيّة وهي تغذّي الصورة بالقيمة والمعنى والدلالة اللونية على نحو أو آخر، فثمّة ثلاثة تكوينات تشكيلية تشتغل على اللون، التكوين الأوّل (رائحةُ الفرسانِ المهمومينْ)، والتكوين الثاني (نعاسٌ أخضرُ)، والتكوين الثالث (فمٌ رطبٌ)، إذ يكتسب التكوين الأول لونيته الرمادية من القيمة الدلالية الاعتبارية للموصوف والصفة، وتعلن الصفة اللونية المباشرة حضورها البارز في استعارة مدهشة تجعل النعاس الجميل باذخاً بخضرته، وتتجلّى العلاقة بين الموصوف (فمٌ) والصفة (رطبٌ) تجلياً لونياً حين تحيل رطوبة الفم على حمرة العافية، على النحو الذي يجعل من شخصية الصورة الشعرية شخصية لونية تتحلّى بقيمة لونية اعتبارية ومباشرة ورؤيوية.

يؤدي اللون في شعرية العلاق دوراً سيميائياً يتجاوز البُعد التشكيليّ منفتحاً على فضاءات دلالية ثرّة تسم الكلام الشعريّ كلّه بميسمها:

لي وحشةٌ غضّةٌ، بيضاءُ،
أيقظها دمعي
وغنّى على أبوابها الحسكُ،
والطينُ،

الطينُ أرخى في دمي يَدَهُ حِبراً
وهاجرَ من أجراسيَ السمكُ
والعاشقونَ حصىً يبكي..
وأجنحةً زرقاءَ،
لم يحتضن أعشاشَها مَلِكُ(16)

الصورة الشعرية التشكيلية تتسوّر باللّون وتتأطّر به، إذ تبدأ الصورة باللون الأبيض (لي وحشةٌ غضّةٌ، بيضاءُ،) الذي يأتي صفة ثانية تتوازى مع صفة أولى هي (غضّة)، كي يعملا معاً من أجل استجلاء القيمة التعبيرية والدلالية والتشكيلية لـ (وحشة)، حيث تأخذ الوحشة هنا معنىً أوّلياً ابتدائياً بوصفها حالاً جديدة تقع الذات الشاعرة فيها، تعمل الصفة (غضّة) على تدعيم جدّة التجربة، وتعمل الصفة الثانية الموازية (بيضاء) على تنقيتها من شوائب العلاقة من (الآخر) المحتمل لتكتسب صورة ذاتية محضاً.

وتنتهي الصورة باللون الأزرق صفة باذخة لأجنحة استثنائية (وأجنحةً زرقاءَ،/لم يحتضن أعشاشَها مَلِكُ)، إذ لا تتجلّى القيمة اللونية بدلالة الموصوف فحسب، بل بدلالة الجملة المجزومة اللاحقة وهي تحوّل الأعشاش التي احتضنت تلك الأجنحة الزرقاء إلى قصور ملكيّة لا تليق إلّا بمن أهم أكبر من الملوك، ولعلّ الزرقة الطائرة هنا تحيل على العشق في درجته البليغة التي تكوّن مع الوحشة الغضّة البيضاء فضاءً تشكيلياً مختلفاً، يموّن الصورة الشعرية بحساسية بلاغة تتجاوز وتخترق وتعبر وتتمظهر بلا عوائق ولا حدود.

تأتي الصورة اللونية أحياناً في شعر العلّاق في سياق تشكيل سرديّ يقوم الراوي فيه ببناء الصورة الشعرية داخل رؤية سردية، وتكتسب الصورة طاقتها اللونية استناداً إلى طبيعة المقولة السردية التي يسعى الراوي الشعريّ إلى تشييدها:

قال لي:
في طريقكَ أرضٌ
بلا تعبٍ، وأغانٍ
بلا كدماتٍ، وذاكرةٌ معشبةْ (17)

الصورة الشعرية بحسب مقول الراوي الشعريّ تتشكّل مكانياً داخل بناء مفتوح (في طريقكَ أرضٌ)، لا يمكن التكهّن بلونه المقترح إلّا باقتراح أوّليّ يعطي لـ (أرض) لوناً ترابياً تقليدياً، لكنّ وصفها بأنها (بلا تعب) يحيلها على الخضرة واليناعة والزهو، توازيها صورة شعرية تتشكّل زمنياً داخل بناء إيقاعيّ مفتوح أيضاً (وأغانٍ)، يمكن توقّع فضائه اللونيّ من طبيعة البهجة والفرح والنشوة التي تنبثق من وحي الغناء، ولاسيّما حين تكتسب صفتها الصافية (بلا كدماتٍ) كي تزخر الصورة ببهجة لونية مضافة قد تحضر فيها كلّ الألوان المفرحة، لتأتي الصورة الثالثة الموازية للصورتين وكأنها نتيجة لهما (وذاكرةٌ معشبةْ)، إذ تتشكّل الصورة تشكّلاً ذهنياً ماضويّاً (ذاكرة) موصوفاً بـ (معشبة) وهي تذهب إلى عمق اللون الأخضر، بكلّ ما ينطوي عليه الأخضر من زهوٍ وربيعية وتألّق وإيحاء بالحياة والأمل والسعادة، على النحو الذي تكون الصورة السردية فيه بتشكّلاتها الثلاثة نابضة باللون وإيحاءاته، بما يسهم في طرافة التشكيل ودلالته ومعناه، في السبيل إلى تعزيز الرؤية التشكيلية العامة في أجواء الصورة الشعرية.

إنّ مساحة عمل اللون في القصيدة أوسع من منه في اللوحة وأكثر انفتاحاً وتخييلاً، وذلك لأنّ تشغيل بصر التلقّي في اللوحة يعكس وضوحاً قارّاً وحاسماً وأكيداً حين يبرز اللون على سطحها بطريقة لا تحتمل التأويل، غير أنّه في القصيدة لا يتمتّع اللون بهذه الخاصيّة حتى وإن جاء بصفته المباشرة الدالّة على لون معيّن، إذ إنّ المتخيّل القرائيّ سيتعامل مع الصفة اللونية المباشرة في الصورة الشعرية تعاملاً ذهنياً يحيل على البصريّ، وقد يستخدم الشاعر دال (لون) لخلعه على الأشياء من أجل تمييزها وتلوينها:

كان مألوفاً
كما الصبح، مشاعاً
مثلَ لونِ الماءِ،
بل كنّا نراهُ
بيننا،
فينا،
حوالينا،
وما كنّا نراهُ[18]

يستخدم الراوي الشعريّ هنا (لون الماء) بوصفه لوناً وهمياً لا يحمل صفة لونية محددة، إذ يوصف الماء دائماً بأنه بلا لون ولا طعم ولا رائحة، لكنّ هذه اللالونية تعكس رؤية لونية مضادّة ذات طبيعة شعرية مميّزة، فهو مسبوق بخصائص تشير إلى هذه اللالونية (كان مألوفاً/كما الصبح، مشاعاً)، وهذه المألوفية والشيوع المشبّهة بالصبح تعكس طبيعة لونية غير محددة على الرغم من أنها مألوفة ومشاعة مثل الصبح، وتتوثّق هذه السمة اللونية لـ (لون الماء) في الصورة الاستئنافية التي يستدركها الراوي الشعريّ، وهو يشغّل الحاسّة البصريّة الجمعيّة للعثور على اللون في طبقات المكان (بل كنّا نراهُ/بيننا،/فينا، /حوالينا، /وما كنّا نراهُ)، فالرؤية (كنّا نراه) في المكان البينيّ (بيننا)، أو المكان الداخليّ الروحيّ (فينا)، أو المكان الخارجيّ المحيط (حوالينا)، سرعان ما تنتفي (وما كنّا نراه)، في جدل رؤيويّ يكون اللون فيه مصدراً للرؤية أو حاجباً لها في آن، على النحو الذي يخرج اللون الشعريّ فيه من تصدير الصفة التقليدية المباشرة، ويدخل في حساسية مغايرة ذات وظائف لونيّة أخرى.

في القصيدة الموسومة بـ (جسدان) يشعّ اللون الشعريّ من خلل الحكاية الشعرية التي يرويها الراوي الشعريّ، وهو راوٍ وصفيّ يراقب تطوّر الحكاية وتجوهرها في سياق مشهديّ يوحي باللون المتفجّر من رومانسية التشكيل الدراميّ لمظاهر الحكي الشعريّ وأفعاله:

جسدانِ
يبتلّانِ
تحت مظلّةٍ..
يتموّجانِ..
ويمطرانِ..
خطاهما لغةٌ مندّاةٌ..
فأيُّ قصيدةٍ

مزجتهما بالليلِ
والنار القديمةِ
والمطرْ..[19]

البداية الاسمية لصورة (جسدان) تحيل على أكثر من احتمال لونيّ يتحرّك في ذهن التخييل من المعرفة المسبقة لألوان الجسد المحتملة، وحين يدخل إليهما الفعل (يبتلّانِ) فإنّه يسهم في حصول تغيير ما في اللون الجسدي، وحين تدخل الجملة الظرفية (تحت مظلّةٍ..) ميدان التشكيل الشعريّ فإنّ إضافة لونية أكيدة تحصل في المشهد، فاللون التقليدي للمظّلة المحمولة هو اللون الأسود، لكنّ ثمّة مظلّات بألوان زاهية متنوعة لا حصر لها، ولا بدّ هنا من مراقبة طبيعة الحراك الفعليّ لـ (جسدان) داخل الصورة.

الفعل الأوّل (يبتلّان) يعكس تفاعلاً مع الطبيعة ضمن أفق لونيّ معيّن، ودخول معنى البلل إلى جوهر الصورة ينمّي فيها حسّاً إيروتيكياً تحرسه مظاهر دلالية كثيرة، ليأتي الفعل الثاني (يتموّجانِ..) وهو يغذّي هذا الحسّ ويفعّله ويضاعف من طاقته، إذ إنّ صورة التموّج التي تحصل بين جسدين مبللين إنّما تعكس فضاءً إيروتيكياً متكاملاً ضاجّاً بالألوان، وهو ما يؤكّده الفعل الثالث (ويمطرانِ..) بوصفه فعلاً نتجيّاً للحراك الإيروتيكيّ الحاصل في ميدان الفعلين السابقين، وما يرافق ذلك من تغيّرات لونيّة على عموم المشهد.

تتمظهر رؤية لونية أخرى في (خطاهما لغةٌ مندّاةٌ..)، إذ يتكشّف كلّ دالّ من دوال هذه الجملة عن حساسية لونية محدّدة، بانتظار الخاتمة الشعرية للقصيدة من أجل أن تضيف ألواناً جديدة إلى الجسدين عندما تضيف إليهما عناصر تشكيل مفعمة بالطاقة اللونية غير المباشرة (فأيُّ قصيدةٍ/مزجتهما بالليلِ/والنار القديمةِ/والمطرْ..)، فالمزج فعالية لونية تشكيلية تتفاعل فيها ألوان مختلفة لإنتاج لون جديد، و (الليل) ألوانه معروفة، و (النار القديمة) تنتج ألواناً خصبة ذات قيمة قارّة على مدى العصور، ولون المطر لون مشترك ومُضاعف يتأتى من لون المطر الطبيعيّ الخارجيّ ولون المطر الإيروتيكيّ الجسديّ.

من الحُلمِ إلى الوَهمِ

الحلم والوهم قطبان يمثّلان سماءَ الشاعر وأرضَه، في الحلم يرنو الشاعر إلى سمائه علّها تزوّده بما يحتاجه من غيمٍ يظلّل كلماته، ومطرٍ يروي تطلعاته، وشمسٍ تشرق عليه وقلبه يبتهج بنور الحبّ وبهجة العافية، وفي الوهم يتلمّس أرضَه فيجد أنها مرهونةٌ للجدب واليباب والوحشة والجفاف، وما بين سمائه وأرضه ينتعش أفق الحلم ويتبدّى الوهم كأنّه طفل الفجيعة الدائم الصراخ والعويل دونما سبب واضح، هكذا تدور دائرة الشاعر، وتزمجر طاحونة الشعر، وتعلن الحياةُ العنيدةُ يأسَها العظيم، حين ينتهي كلّ شيء فيها إلى زوال ترسو على شاطئه فلول التجارب، ويغفو الحبّ غفوته الأخيرة الرائبة، كي يتحوّل الوهم من طريقة في التعبير عن اليأس بتناسيه وتنحيته والعبور من فوقه، إلى قضية شعرية ثريّة ومتشعّبة ومتموّجة تحكي صورة هذا اليأس شعرياً.

الشاعر علي جعفر العلّاق مسكونٌ بالحلم مثلما هو مسكونٌ بالوهم، مسكونٌ منذ البداية بالحلم المتفتّح الواسع العميق، حلم الحياة والحرية والشعر، وحين بدأ هذا الحلم الجميل يخسر دفاعاته شيئاً فشيئاً على يد الكثير من أعداء الحرية والجمال والمخيّلة النظيفة الراقية، أعلن

في مرآة العلّاق عن اندحاره وتكسّر طُرُقهِ وضياع بوصلته، فلم يكن ثمّة حلّ سوى اللجوء إلى لعبة الوهم بديلاً عن لعبة الحلم، ولا مجال لتشكيل هذه اللعبة وتشغيلها وإنتاجها إلّا في فضاء الشعر حيث تتداخل الرؤى وتختلط المساحات وتختلط الألوان، ولا بأس بعد ذلك بآلة التأويل حين تدخل الميدان القرائيّ لتعمل أولاً لحسابها قبل أن تعمل لحساب غيرها، وتسعى إلى أن تفتكّ بالنصّ من أجل مقصدية معيّنة لا تساوم عليها.

هكذا يرى العلّاق صورة الشعر، تلك الصورة التي لا تتفوّق عليها صورة أخرى في حياة العلّاق من سمائه إلى أرضه، ومن ذاكرته إلى حلمه، ومن حلمه إلى وهمه، فـ ((يظلّ للشعر إذن مجده العظيم الذي يتجدّد دائماً؛ إنه صانع تلك الفسحة الضروريّة للبشر جميعاً، أعني فسحة الوهم أو الحلم. إنّ أشنع ما تهددنا به مدينة التخمة والاسمنت أنها تزحف، شيئاً فشيئاً، على أوهامنا الكبرى وأحلامنا الصافية فإذا بنا نقف أمام هذه المدنية الشرسة بأرواح عزلاء، وعيون يقتلها الفزع دون مصدّات من غيم، أو وهم، أو طفولة. لم يتبقّ أمامنا إلا ما يصنعه الشعراء وهم يشتتون شمل الأفاعي بعصيّهم المصنوعة من كذبهم الجميل وعظامهم النائحة. إنّهم حرّاس أوهامنا البيضاء ونعاسنا المجرّح: يرشّون صحونا القاسي بفصول ملبّدة بالحنين، ويعيدون إلى قلوبنا قدرتها الوحشية على الانفعال: على العويل أو الضحك، الأسى أو البشاشة، الندم أو الرضا، قبل أن تتحوّل تلك القلوب إلى أحجار صلدة))[20]، فالشعر هو حارس الوهم الجميل الخارج من ضغط العذاب وثقل الهزيمة.

يتحوّل الوهم في تمظهراته الكثيرة شعرياً إلى لغة وخطاب وشعر وبديل لحياة حلمية لم يُنجز فيها شيء ملموس، يصير هو عنوان القصيدة ومضمونها وآلتها، يصير عنوانها المفرد وعنوانها الجمع، ففي قصيدة (أوهام)[21] يتمظهر دالّ (الوهم) على مساحة العنونة بطريقة لافتة ومثيرة بالصيغة الجمعيّة المنكّرة، وهي تفتح طاقة التدليل على أوسع مدى ممكن داخل تجربة القصيدة وخارجها، إنّ وضع العنونة على هذه الصورة (أوهام) تحيل على استغراق نوعيّ شبه مطلق في بحر المفهوم، وهو ما يعبّر عنه المتن النصيّ بقوّة في تركيزه على اللفظ الفعليّ للوهم واللفظ الاسميّ أيضاً:

لك أن تتوهّمَ
أنّ المتاهات أشرعةٌ
والحصى سحبٌ
ممطرةٌ
لك أن تتوهّمَ
أنّ السرابَ نبيذٌ
وأنّ التماعاتِهِ مسكرةٌ
لك أن تتوهّمَ...
لكنْ:
أهذا الذي أنت فيه
خرابٌ وتيه؟
أم هو الوهمُ يا سيّدي؟

اللازمة الثلاثية المهيمنة على المتن ((لك أن تتوهّمَ)) تتسيّد المنطق الشعريّ وتبعث خطاباً واضحاً من الراوي الشعريّ إلى ذاته في المرآة، وتمثّل ثلاث رسائل موجّهة توجيهاً قصدياً واضحاً لا لبس فيه، الرسالة الأولى (لك أن تتوهّمَ/أنّ المتاهات أشرعةٌ/والحصى سحبٌ/ممطرةٌ) ترسم صورة ينفتح فيها عمل (الوهم) على طبيعة جديدة، تقلب موازين الطبيعة التقليدية القديمة المعروفة لتبني طبيعتها الخاصة في تحويل المتاهات إلى أشرعة تقود إلى مصير آخر، وتحويل السماء إلى أرض والأرض إلى سماء من أجل أن يحقق الوهم ما يعجز الحلم عن تحقيقه، بعد أن عجز الواقع طبعاً عن ذلك فيما قبل.

الرسالة الثانية رسالة شخصية تحوّل أحد عناصر الطبيعة الإيهامية (السراب) إلى كأس، وتحوّل إيهاماته إلى نشوة (لك أن تتوهّمَ/أنّ السرابَ نبيذٌ/وأنّ التماعاتِهِ مسكرةٌ)، من أجل تحويل فكرة الوهم شعرياً إلى فكرة مركّبة، لا تكتفي بصناعة الوهم بمعناه الضبابيّ الشعريّ الذي لا يمكن القبض عليه بسهولة، بل تذهب إلى فلسفته والانتقال به من عتبة اللاشيء إلى منصّة الشيء، أي من فضاء الغياب إلى فضاء الحضور، لتخليص الوهم من غلافه الفارغ المجرّد ونقله إلى ميدان الموضوع الشعريّ.

غير أنّ الرسالة الثالثة تنتهي إلى إشكالية استفهامية تقرن الخراب والتيه وما يندرج في سياقهما الدلالي من معانٍ بالوهم من جهة، وتفرّق بينهما من جهة أخرى (لك أن تتوهّمَ.../لكنْ:/أهذا الذي أنت فيه/خرابٌ وتيه؟/أم هو الوهمُ يا سيّدي؟)، والسؤال الشعريّ هنا لا يبحث عن إجابة تنهي إشكالية الصراع على المفهوم، بقدر ما يدخل في أجواء توكيد الإشكالية وتطوير معطياتها الشعرية.

إنّ فلسفة الوهم الشعريّ عند العلّاق تشتغل على الدوال الشعرية ذات الطبيعة السالبة بالدرجة الأولى، وتشتغل في السياق نفسه على الصور الشعرية ذات الطبيعة الغائمة التي تفتقر إلى حدود معيّنة، وعلى اللغة الشعرية المحتشدة في سياق معجميّ يكوّن فضاء الوهم، ويوحي به، ويشير إليه، ويلمّح ويرمّز على أكثر من مستوى وبأكثر من سبيل تمهيداً لإقناع مجتمع التلقي بجدوى فكرة الوهم شعرياً.

تمضي قصيدة (لا غبار ولا أمتعة)[22] في مشروعها الشعريّ الحكائيّ لتصوّر مجريات الحكاية التي يرويها الراوي الذاتيّ الشعريّ، وقد تجلّت فيها حبكة درامية تجعل من فكرة الوهم موضوعاً لها، إذ يأتي النفي المتكرّر مرّتين في عتبة العنوان (لا غبار) أولاً لنفي الطبيعة الملوّثة من الخارج، و (لا أمتعة) ثانياً لنفي الحضور الماديّ الحاوي الدالّ على الاستقرار، على النحو الذي يهيئ المجال الشعريّ لسرد الحكاية:

كان يأخذني، إذ يغنّي، إلى
آخر الحلمِ، أحملهُ
حين أصغي
إلى أول الحلمِ..
نمضي معاً
هادئين كما الكهفِ،
يندلعُ الرعدُ:
عاصفةٌ تتكسّرُ

ملء جوانحنا، وحنينٌ
ظننّا نسيناهُ،
يتركنا ضائعينِ،
كما الرمل..
.....
كان كلانا ينادي
ربيعاً مضى، أو هوىً
لم يحن بعدُ..
كان كلانا يغنّي لصفو،
ويصغي ليزدادَ قُرباً
من اللحظةِ المفزعةْ
فجأةً، والخريفُ يُهيّئُ
أشجارَهُ
للمشيبِ، اختلفنا
على امرأةٍ:
كم تغنّى بها
كم هتفتُ بغربانها: ابتعدي،
لم تكن
غير وهمٍ يُداهمُ، في لحظةٍ،
رجُلينْ
تركتْنا معاً ثملينْ
ومضت للمتاهةِ
مسرعةً
مسرعةْ..
لا غبارَ
ولا أمتعةْ..

القصيدة مؤلّفة من مجموعة من الدوائر الدلالية (الحكائية) التشكيلية، تشتغل بطريقة ائتلافية تعاضدية، تكّن فكرة الوهم الشعريّ من الظهور والبروز في سياق التفاعل الحاصل بين دوال هذه الدوائر ووحداتها الشعرية، وبوسعنا التمعّن في كلّ دائرة من هذه الدوائر لنرى كيف تتشكّل فكرة الوهم من داخل اللغة والصورة والحكاية.

الدائرة الدلالية الأولى تقدّم شخصيّتي القصيدة على لسان الراوي الشعريّ الذاتيّ (كان يأخذني، إذ يغنّي، إلى/آخر الحلمِ، أحملهُ/حين أصغي/إلى أول الحلمِ..)، وفيها يتجسّد آخر الحلم وأول الحلم وبينهما حالة إصغاء الراوي لغناء الآخر، وهو ما يحيل هذه الدائرة برمّتها على فضاء الوهم المتجلّي بين آخر/أول، وبين يغنّي/أصغي، إذ تبدو الأشياء كلّها وكأنها تسير في جوّ من التيه واللاجدوى والضياع.

الدائرة الدلالية الثانية هي دائرة مشتركة في الفعل واللغة والصورة (نمضي معاً/هادئين كما الكهفِ،/ينـدلعُ الرعدُ:/عاصفةٌ تتكسّرُ/ملء جوانحنا، وحنينٌ/ظننّا نسيناهُ،/يتركنا ضائعينِ،/كما الرمل../.....)، تنتهي بعد حشد كثيف من الدوال الضاغطة على الحيّز الدلاليّ المحدود بـ (يتركنا ضائعينِ،/كما الرمل)، إذ تتكشّف صورة الضياع المشترك مشبّهة بأفق الضياع المتمثّل بالرمل، ومن ثمّ تنتهي بفاصل نقطيّ يعمّق الصورة على الصعيدين البصريّ والسيميائيّ الإشاريّ.

أمّا الدائرة الدلالية الثالثة فإنها تشتغل في نطاق الحلم بوصفه معادلاً موضوعياً للوهم (كان كلانا ينادي/ربيعاً مضى، أو هوىً/لم يحن بعدُ..)، فالذاكرة الربيعية الماضية لا تسمع النداء، مثلما الهوى الذي لم يحن أوانه بعد لا يُرى، على النحو الذي ينفتح فضاء الغياب على حساسية وهم غزيرة تهيمن على مقدّرات الصورة.

تمضي الدائرة الدلالية الرابعة نحو بؤرة الحكاية الشعرية أو مركز توتّرها وتنويرها (كان كلانا يغنّي لصفو،/ويصغي ليزدادَ قُرباً/من اللحظةِ المفزعةْ)، فآليّة الغناء والإصغاء هي آليّة صوتية بارزة لتوكيد الحضور، والاقتراب من (اللحظةِ المفزعةْ)، وهي الصورة الزمنية الفريدة التي تستحضر فكرة الوهم في أكثر تجلياتها رعباً وترويعاً.

في الدائرة الدلالية الرابعة يتركّز الجهد السرديّ المثير للوصول إلى جوهر دراما القصيدة في انشغالها بفكرة الوهم، بوصفها نتيجة للحراك السرديّ في حيوية المجال الشعريّ داخل القصيدة (فجأةً، والخريفُ يُهيّئُ/أشجارَهُ/للمشيبِ، اختلفنا/على امرأةٍ:/كم تغنّى بها/كم هتفتُ بغربانها: ابتعدي،/لم تكن/غير وهمٍ يُداهمُ، في لحظةٍ،/رجُليْنْ)، فقد اتضحت خيوط الحكاية وآلت إلى نهايتها المرجوة حين تبيّن أن (الوهم) هو السلطة العليا التي قادت حركة السرد الشعريّ إلى تشكيل حبكة درامية، تحتوي مجمل الفعاليات السردية في فضاء الحكاية وتنتهي إلى رصيف الوهم المقنّع للشخصيتين كلتيهما.

ومن أبرز مظاهر هذه النتيجة الإيهامية أنها تركت الشخصيتين في حالة ثمل مشترك (تركتْنا معاً ثمليْنْ/ومضت للمتاهةِ/مسرعةً/مسرعةْ..)، في حين هي مضت في سرعة مضاعفة نحو معقلها (للمتاهة) تعبيراً عن قدرة الوهم على الفعل والعودة إلى الجذر بكل يسرٍ وسهولةٍ وسرعةٍ، لتعلن أنها أغنية القصيدة الأساس وجوهر قيمتها.

لتعود الدائرة الأخيرة من أجل أن تذكّر عميقاً على نحو دائريّ بفضاء العنونة، وهو يبدأ من رأس العنوان حتى نهاية المتن (لا غبارَ/ولا أمتعةْ..)، على النحو الذي يجعل دائرة/دوائر القصيدة مغلقة تشبه فكرة الوهم على نحو ما.

يتصدّر المجموعة الشعرية الموسومة بـ (نداء البدايات) مقطع شعريّ ينتخبه الشاعر من قصيدة (طائر)، كي يمنح المجموعة طابعاً يحيل على الوهم في شكل معيّن من أشكاله، سنقاربه هنا بوصفه تصديراً داخلياً مأخوذاً من قصيدة مركزية من قصائد المجموعة، ومن ثمّ سنأتي على قراءة القصيدة بأكملها في سياق آخر يعمّق فكرة الوهم ويفتحها على مساحات جديدة، لكنّ عتبة التصدير تحمّل القصيدة والمجموعة الشعرية بأكملها حيوية هذا الفضاء وديناميته:

حلّقَ الطائرُ حتى آخر الذكرى،
وحتى آخرِ اليأسِ:

وأرخى،
لشذا اليتمِ جناحيهِ
القديمينِ،
وغابْ.. [23]

تنهض الصورة الشعرية على قيمة فضائية تستخدم معجماً شعرياً منتخباً بعناية، بحيث يزخر كلّ دال من دوالّها بحساسية شعرية تبثّ معنى الوهم من بؤرته الدلالية ومن السياق في آن، فالطائر المحلّق هو رمز السفر نحو المجهول والغائب بعد أن يترك الأرض التي لم يعد له فيها مكان واضح، لذا سرعان ما تظهر الأمكنة الرمزية التي يسعى الطائر نحو اللجوء إليها، ويظهر السبيل الأول بصورة زمنية ارتدادية (حتى آخر الذكرى،) ويظهر السبيل الآخر ذاهباً نحو نفق مظلم تتوقّف الأشياء فيه وينتهي المصير عند نقطة اللاعودة.

وحين يصل هذه النقطة الحرجة لا يبقى أمامه سوى خيارات محدودة جداً تعمّق صورة النهاية المقفلة (وأرخى،/لشذا اليتمِ جناحيهِ/القديمينِ،)، فيتشكّل وحي المعنى الشعريّ من الضعف الإجرائيّ لسيولة الفعل (أرخى)، ومن ضخامة الفقدان (اليتم) وسلطته وحرمانه، ومن دالّ القِدَم بمعنى الشيخوخة وعدم القدرة على التواصل الحيّ مع الأشياء، لذا تنتهي الصورة بالفعل الذي يعلن بصراحة ومباشرة عن حالة الغياب المطلق (وغابْ..)، تتلاشى فيها أيّة احتمالات لضوء حلم محتمل لأن الوهم صار بديلاً للحلم وهيمنت فضاءات اليتم والغياب والضعف على طبيعة الحراك الشعريّ في الصورة،

قصيدة (الشاعر)[24] تجتهد منذ عتبة عنوانها بتعريف الأشياء وتحديدها وتكبير صورتها، من أجل أن يسهل الدخول إلى المتن الشعريّ وإدراك تفاصيله المصوّرة لفكرة الوهم وهي تنتشر على مساحة الصور الشعرية، إذ يسلّط الراوي الشعريّ آلة الوصف على تجليات الشاعر المعرّف لإضاءة محتواها على هذا الصعيد:

وارثاً ضوءَ أسلافهِ
لا سلالاتهم..
يتأملُ حشدَ الفراشاتِ:
قافيةٌ هاهنا،
وهنالك رعدٌ حميمٌ يدبّ
إلى الروحِ..
أيُّ الفضاءاتِ يختارُ؟
ذي غبطةٌ تشبهُ الطيشَ،
طيشٌ يفيضُ كما حكمةٌ
صافيةْ..
ـ راقصونَ:
فضاءُ سلاسلهم ذهبٌ غائمٌ
وهتافاتُ أقدامهم لغةٌ
حافيةْ..
ـ شعراءُ

يضيئون من فرطِ وحشتهم،
ويسيلون بين حصى
القافيةْ..

فتظهر الصورة المركزية التعريفية للشاعر من البداية المطلعيّة للقصيدة (وارثاً ضوءَ أسلافهِ/لا سلالاتهم..)، إذ يتمّ التفريق بين الضوء والسلالة، فالضوء هو هويّة الحاضر، والسلالة هي هويّة الماضي، الضوء هو هويّة الذات، والسلالة هي هويّة الموضوع، الضوء هو هويّة الأنا الفرديّة، والسلالة هي هويّة الآخر الجمعيّ.

التأمّل ومحنة الاختيار والحيرة أمام تنوّع الفضاءات بوّابة من بوابات الوهم، وصفحة من صفحات سيرة القصيدة، يذهب الشاعر إليها كيما يؤثّث عرش قصيدته القادمة (يتأملُ حشدَ الفراشاتِ:/قافيةٌ هاهنا،/وهنالك رعدٌ حميمٌ يدبّ/إلى الروحِ../أيُّ الفضاءاتِ يختارُ؟)، ولا بدّ من تجلّي الوهم هنا وحضوره من أجل أن يصل التأمّل في حشد الفراشات إلى درجة التقبّل والتفاعل والاستيعاب والدخول في فضاء الألوان المختلفة، ومن أجل توحيد إيقاع القافية وإيقاع الرعد الحميم في موسيقى واحدة، على النحو الذي يرسو الشاعر فيه على اختيارٍ ما ليس ضرورةً أن يكون الاختيار الصحيح، بل المهم أن يكون الاختيار الوهميّ الذي لا ينتج سوى الشعر.

الطبقة الأخرى من طبقات الوهم تزاوج بين الأفعال والانفعالات العاقلة والمجنونة معاً، في سياق تشكيل رؤية وهمية تمضي في فلسفة إنتاجها بحريّة وثقة (ذي غبطةٌ تشبهُ الطيشَ،/طيشٌ يفيضُ كما حكمةٌ/صافيةْ..)، فالضوء الدلاليّ المنبثق من ثلاثية التشكيل الشعريّ (غبطةٌ/ طيشٌ/ حكمةٌ) لا بدّ وأن يكون وهمياً، ليتسنّى له الخوض الرحب في مياه الشعر ويحقق المعادلة الصعبة بين دوال لا تشبه بعضها ولا تُنتج بعضها إلّا في حاضنة الوهم الشعريّ، وقد تحوّل من وسيلة هرب من الخارج إلى وسيلة إمتاع في الداخل.

فلسفة الوهم الشعرية تنضج في سياق العلاقة بين الموصوف والصفة، إذ تسهم مفارقة الصفة في تركيز طاقة الوهم داخل الصورة، ففي الطبقة الصورية اللاحقة من طبقات القصيدة تبرز شخصية جمعية لتروي هذا الصراع الوهميّ بين الموصوف الشعري وصفته (ـ راقصونَ:/فضاءُ سلاسلهم ذهبٌ غائمٌ/وهتافاتُ أقدامهم لغةٌ/حافيةْ..)، فشخصية (راقصون) الجمعيّة تفتح أفق الوهم الشعريّ بين (ذهبٌ/غائمٌ) , (لغةٌ حافيةٌ)، فالذهب واللغة دالّان ملموسان بصراً وسمعاً، لكنّ الصفتين (غائمٌ/حافيةٌ) تغذيان الموصوفين بجرعة من الوهم تغيّب لون الذهب وتُحرج سير اللغة، فيهيمن الوهم الشعريّ على الواقع الشعريّ.

وثمّة صورة موازية تنشئ ثقافة الوهم في سياق مختلف ومغاير (ـ شعراءُ/يضيئون من فرطِ وحشتهم،/ويسيلون بين حصى/القافيةْ..)، فالمرتكز الصوريّ الجمعيّ (شعراءُ) وهو يعيد إنتاج عتبة العنونة (الشاعر) ينفتح على مسارين صوريين، الأول يشتغل على المفارقة في إنتاج فضاء الوهم بين قدرة الإضاءة والوحشة، والثاني يشتغل على مفارقة أخرى بين سيولة الفعل وحصى القافية، وكأنّ دم الشاعر المندلع في لغته يسيل على جسد القصيدة ولا يوقفه سوى حصى القافية وهو يسند إيقاع الكلام حتى لا ينفرط خارجها.

تؤدّي الصيغة الجُملية لعنوان قصيدة (تأتي الفصول وتمضي)[25] دوراً في إشاعة فكرة الوهم بين الفعلين (تأتي/تمضي)، إذ إنّ دورة الفصول في مجيئها ورواحها تنطوي على الكثير من فعالية الوهم الحاصلة بين (تأتي) و (تمضي)، فحضور الفصول وغيابها على هذا النحو ما هو إلّا نوع من الوهم الذي لا يمكن ضبطه وإدارته والسيطرة عليه:

تأتي الفصولُ
وتمضي:
هاهنا حجرٌ يبكي هواهُ،
وأنثى تستفيقُ
هنا..
تدعو الفصولَ إلى تغييرِ
عادتها:
لا يومَ دون حنينٍ،
كلّ ثانيةٍ تعيدُ لي
ما مضى..
كيف انسللت إذاً
من يقظتي؟
أيُّ وهمٍ
ذاكَ؟
أيّ هوىً
يأتي ليمضي،
ويمضي كي
يقيمَ هنا:
حكايةً
تسلبُ النسيانَ
سطوتهُ..
غزالةً
مزجتْ بالضوءِ
فتنتها..
ثمّ استدارت
تغني:
عاشقي وأنا كأسا نبيذٍ
قديمٍ
أسكر الزمنا..

يمثّلُ الوهمُ في قلب القصيدة ليكوّن السؤال الأكبر المهيمن على فضاء السرد الشعريّ في القصيدة، وهو يأتي بعد الفاتحة الشعرية وهي تتحدّث عن أخلاق الطبيعة التي تخلعها على الفصول في إشكالية الثبات والتغيير، وما ينعكس على فضائها من حراك يشمل أدوات

الطبيعة كلّها، لذا يحضر دالّ الوهم في محرق القصيدة ليكون قطب الرحى في تمثيل الرؤية الشعرية التي تشتغل عليها القصيدة.

يتمثّل المحرق الشعريّ إجرائياً في تشكيل استفهاميّ يبزغ فيه دالّ الوهم بوصفه الدالّ الأقوى والأكثر تجلّياً في حاضرة الصورة (تدعو الفصولَ إلى تغييرِ/عادتها:/لا يومَ دون حنينٍ،/كلّ ثانيةٍ تعيدُ لي/ما مضى../كيف انسللت إذاً/من يقظتي؟/أيُّ وهمٍ/ذاكَ؟/أيّ هوىً/يأتي ليمضي،/ويمضي كي/يقيمَ هنا)، فما بين دعوة الفصول إلى تغيير عادتها في المجيء والذهاب، الإقامة والمضي، اليقظة والغفوة، وبين شهوة الأسئلة لمعرفة المصير، ينطلق سؤال الوهم (أيّ وهمٍ) باحثاً عن جواب شبه مستحيل في خضّم حراك شعريّ لا يستقرّ على حال، بين الذاكرة والحلم، الطبيعة والثقافة، الانتظار والعودة، العادة وتغييرها، إذ تتسمّر الذات الشاعرة في دهشتها الأبدية أمام هذا الزوال المستمرّ الذي لا يدع فرصة كافية للتأمل.

تنتهي القصيدة في إطار شعرنة الوهم إلى التصريح بالحكاية وما تشتمل عليه من صور ومشاهد ولقطات تعضّد علوّ كعب فضائها الوهميّ (حكايةً/تسلبُ النسيانَ/سطوتهُ../غزالةً/مزجتْ بالضوءِ/فتنتها../ثمّ استدارت/تغني:/عاشقي وأنا كأسا نبيذٍ/قديمٍ/أسكر الزمنا..)، توازيها غزاله تعمل في السياق نفسه على تكوين صورة الوهم في مزج الفتنة بالضوء وفي غنائها المرهون باستدارتها وتغيير وجهة رؤيتها للأشياء، على النحو الذي تختتم القصيدة مهرجانها بوقوف الأنا الشاعرة داخل القصيدة صحبة عاشقها وهما يتشبّهان بكأسي نبيذ قديم أسهم في إسكار الزمن، بالطريقة التي تحتّم على الصورة أن تنهل من معين الوهم لتكون قابلة للاستقبال والتداول، بكلّ ما تنطوي عليه الوقفة العشقية بين عاشقين مشبّهين بكأسي نبيذ قديم لا يفعل سوى إشاعة الوهم الجميل في حاضنة زمن المحتفل بسكره وغيابه ووهمه الكبير.

قصيدةُ المرايا وسيمياءُ الجسد

تلهبُ اللغةُ الشعريةُ الخيالَ الجسديّ للقصيدة، وتفجّر تطلّعَه الإيروتيكيّ نحو الالتفاف على الفضاء المتاح، ومعانقته، والتوغّل في مساماته الدقيقة، والتماهي مع لذائذه ونزوعاته المتّجهة إلى فيض الجمال والمتعة والألق. ولعلّ من أبرز المآسي التي تضاعف حجم الحرمان والفقد في القصيدة، قلّة وعي الشاعر ومحدودية طموحه وضعف رغبته في العناية الأمومية/الأبوية بمظاهر الطفولة المتشكلة في رحم القصيدة، ومدّها بحسّ الصيرورة والتمرّد والصعلكة باتجاه دفعها لمزيد من الاعتراض والمشاكسة والتحدي والمغامرة وإنجاز ما لم يُنجز.

بهذا الإشراق يتفلّت طفل القصيدة من حاضنة التربية التقليدية البطرياركية بحيث يكون عصيّاً على التدجين والصياغة القائمة على ضرورات القالب، وتنفتح رغباته الإيروتيكية العارمة في جسد اللغة مبكراً على النحو الذي يصعب فيه إيقاف سيل تحرّشاته، وعنف جرأته، ووقاحة صراحته، إذ يفترع الصوتَ والدالَ والتركيبَ والجملةَ والنصَّ والفضاءَ والصورةَ والمشهدَ واللقطةَ بحساسية التحام دينامية حرّة ورشيقة لا تكترث بالتاريخ والجغرافيا والمقدّس، ويمضي في متاهته القصوى وهو يشعل الحرائق بفرحٍ خادشٍ ليضيء ليل الرغبة وعتمة الحلم وظلال الذاكرة.

هذه اللغة الفريدة التي تتكشف أنوثتها عن فحولة فادحة ونادرة هي مطلب الشاعر الفارس، الباسل، المتوقّد، العابر للأزمنة والأمكنة والذكريات، الذي يشرع صدره للريح ويختطف برق الضوء، ولمع الإيقاع، وضربة اللون، بغارة واحدة.

وتنهض ((المرآة)) ـ بوصفها آلة عاكسة ومضاعِفة ذات حساسية إيروتيكية خاصة ـ بإنتاج علامتها الشعرية عبر إشراكها في سخونة هذه الحفلة التنكرية التي تقيمها اللغة الشعرية (في) جسد القصيدة، وتتمظهر علامتها تمظهراً متوتراً مشدوداً إلى موقعها النصيّ ووظيفتها الشعرية عبر الإحالة على التصوّر الذهنيّ وترحيل فضول التلقي إلى الماوراء، أو عبر صدم بصريته بالمشهد المرئيّ الحادّ في مباشرته وتمثّله، والصريح في دعوته وإغوائه بهذه الحساسية الغيمية الماكرة تفتتح القراءة طقسها الاحتفاليّ بالدخول (في) مرآة الشعر وملاحقة انعكاساتها وارتداداتها الصورية والإيقاعية في ميدان اللغة وفي سياقها وعبرها، حيث يتبنين الجسد وتنبثق تطلعاته الشرسة وتندلع رؤاه في أفضية الحواس ومشاغلها وعوالمها الداخلية بلا توقّف.

ينتصب ((الشاعر/مكسواً/ بغيوم اللغة)) في ديوان الشاعر علي جعفر العلّاق ليشيّد طرازه الشعريّ قريباً من الوهج والألق والتفتح والأسئلة، إذ عن طريق اللغة وحدها ـ كما يستهل العلّاق بيانه بالقول: ((تنهض القصيدة وجوداً حسيّاً ملموساً، يمكن لمسه، ورؤيته، وتشممه، وفي اللغة وعبرها تتنامى اللذة الحسيّة والجمالية، ويتهدّل علينا غيم البهجة أو الفجيعة حميماً لا مهرب منه، ولا شيء غير اللغة يواجه القارئ أولاً: يملأ روحه وثيابه وجسده بالدهشة، ويبعث فيه الإحساس بالجمال أو اللذة أو الأسى. اللغة، أولاً، هي ما يفتتن به القارئ، تسحبه وراء ضوئها الغامض إلى شجرة الروح حيث النسيم والأعشاش والضجيج الأخضر الطريّ))[26]، هذه اللغة الفريدة الاستثنائية التي تخرج من أسر استخدامها التقليديّ لتنفتح على آفاق مبتكرة، تستثمر كنوزها الغامضة وتُشعِلُ الأمل والطموح والحلم والوهم في ثيابها.

إلّا أنّ غيوم اللغة المراوغة وهي تكسو جسد الشاعر لا تنجح تماماً ودائماً في إخفاء ولع الجسد بالإغواء، وشحن حلم الرغبة بالتحريض، وإشعال طموح التشكيل بمزيد من استحضار لحظة الجماليّ والفنيّ الخاطفة، فـ ((جزء مدهش من شعرية هذه اللغة، من شرارتها الكامنة يتوهّج هناك، في جسديتها: اللغة الشعرية الحديثة لغة جسدية ضارية تطفح بالحياة حتى حافاتها الأخيرة، لذلك فهي تستعصي دائماً على سلطة الذهني أو المجرد))[27]، لأنّها غائرة في صميم لعبة التفجّر والتطلّع والإثارة والفرادة.

تبدأ ((أيام آدم)) احتفاليتها الشعرية بـ ((أغنية المرآة))[28]، وهي أقدم أغنية اكتشف الإنسان فيها وجهه وتحسّس جسده، عبر انفصال رمزيّ أتاح له احتضان مسرّات هذا الكشف على نحو شعريّ جماليّ مُعجِز.

قصيدة ((أغنية المرآة)) هي قصيدة البدء، ولا يمكن تجاوز قصدية الوعي في منهج الترتيب الشعريّ الذي حظي به الديوان، وهي قصيدة مستوعبة وضامّة تقترح خيارات شعرية عميقة في تنوّعها، وأسئلة جارحة كثيفة في تنوّعها، إنها القصيدة التي تتصدّر مشروع العلّاق الشعريّ، وتمثّل/تتمثّل خطابه، وتقود وثبته الشعرية نحو التفرّد والتميّز والصعود إلى منصّة المتن الشعريّ المستقلّ.

إنّ ((أغنية المرآة)) تنطلق بإيقاع عاكس في ((المرآة)) بفعل محفّز خارجيّ يخدش سطح المرآة ويثير ميكانيزماتها الداخلية من أجل إنتاج صوت ما، وكلما كان وحي التحفيز خصباً وذكياً وأصيلاً فإنّ الصوت يتنازل عن حياديته وتقليديته ويدخل عميقاً في خصوصية إنتاج ((أغنية))، وحين تكتسب الأغنية شرعيتها الإيقاعية والسيميائية في توجّه خطابها نحو الخارج، تبدأ العلامة المرآتية باكتساب شعريتها عبر دلالة حضور الجسد في المشهد وهو يتمظهر سيميائيا بين فصول الصوت في الأغنية وفصول الصورة في المرآة.

تنطلق الأغنية بتسريب إيقاع الأسئلة، إيقاع غنيّ يفرد احتمالاته على بساط المشهد من دون تحفّظ:

ما الذي يشتعل الليلة
في تيّارك الغامض
يا ماء المرايا.
جسد تجتاحه الفضّة؟
برق في حنين الروح؟
وهم؟
أم شظايا؟
ما الذي يبتهل الآن
قميص النوم؟
أم جمر الجسد؟
أي عري غامض
يندلع الليلة
في تيارك الغامض..؟

تنفتح الدائرة الاستفهامية الحرّة على شبكة منظومات متجانسة تتقدمها المنظومة الفعلية السائلة (ما الذي / يشتعل الليلة / يبتهل الآن / يندلع الليلة)، التي تملأ زمن الحدث بالإثارة وتحريض الفضول والتوقّع داخل فضاء ملتبس (تيارك الغامض / عري غامض / تيارك الغامض)، تتمركز في بؤرة مضمّخة بماء النداء (يا / ماء / المرايا)، تحوّل عمل المرايا من السطوح الزجاجية إلى سطح الماء حيث يكون الانعكاس طبيعياً، والمضاعفة حيّة، تجعل ((نرسيس)) حاضراً في الذاكرة الباطنية للخطاب.

ثم تتكثف الأسئلة على هيئة برقيات خاطفة تستدرج الاحتمالات الخجولة إلى نار الصورة التي ينتجها (ماء / المرايا)، وتنطلق في الاتجاهات المتاحة كافة (جسد تجتاحه الفضة / برق في حنين الروح؟ / وهم؟ / شظايا؟ / قميص النوم؟ / جمر الجسد؟) لتثبت مقولاتها فيما يأتي من أعضاء القصيدة.

تضيق الدائرة الاستفهامية أكثر في اختزال الأسئلة وتحديد مساحة الفعل الشعريّ من أجل التقليل من غموض التيار، واستظهار ما هو متاح من خصائص المشهد وجعلها قابلة للرؤية بوضوح أشدّ وأقل التباساً:

قامت
دخلت في فضّة المرآة، هذي

فضّة المرآة؟
لا
بل فضة المرأة
بل ماء
وجمر
وزبد
ما الذي يندلع الليلة:
عطر الروح؟
أم ضوء الجسد؟

إذ إنّ دخول (المرأة) في تصادٍ إيقاعيّ وعلاميّ مخصوص ومقصود مع المرآة[29] ـ في مشهد مختلط مكتظّ بالإحالات الجسدية المرآوية (فضّة المرآة) والحسية البصرية (فضّة المرأة)، وهي توسّع مدياتها التشكيلية بالدوال ذوات المرجعيات الأسطورية (ماء/جمر/زبد) ـ من شأنه أن يقود إلى إعلاء شأن الثنائية الجدلية المكوّنة للصورة في أنموذجها الاستفهاميّ (عطر الروح؟/أم ضوء الجسد؟).

وما تلبث (فضّة المرآة) أن تتكشف عن عنف التسمية في تضييق جديد لفرص التيار الغامض في الاحتفاظ بغموضه، من طبقة وضوح أخرى تعلن الاسم الأنثويّ الأول في تاريخ الإنسان (حواء)، الذي كان على نحو ما (مرآة) / بصرية / جسدية للاسم الذكوريّ الأول (آدم)، حيث تتواصل الحكاية داخل أعماق فضة المرآة / فضة المرأة / حواء، في السبيل إلى إنتاج وعي جسدانيّ أكثر مَضاءً وقوّة، يضع الرغبة المعلنة في إطار شعريّ يسرّبها إلى أعضاء الطبيعة المهيأة أبدا للتجسيد (نسبة إلى الجسد) والتمرئة (نسبة إلى المرآة):

مسحت حواء عشب الموج:
تصفو فضة المرآة
عري يتنامى،
جسد يأخذ
شكل النرجسة
داعبت تفاحها الهائج،
عري تتشهاه،
شباب فائح من خشب المرآة،
ماء
شهوة مفترسة
تتخطى خشب المرآة، يغدو
ذهب الموقد مرآةً
سرير النوم مرآة
وحواء تغني:
جسدي

مرآة هذي النشوة المفترسةْ،
أيّ ريح
أيقظت نيرانه الخضراء
في الليل،
ومسّت جرسهْ؟

إنّ ((أغنية المرآة)) هي ذاتها ((أغنية المرأة)) المحالة ضرورةً على ((حواء))، وهي ((أغنية الخطيئة)) في الميراث الحكائيّ الدينيّ، لكنّها في القصيدة تتمخّض عن رؤية شعرية تؤوّل الخطيئة تأويلاً جسدياً وتفلسفها رؤيوياً، في ظلّ تشكّلات حيوية ضاغطة باتجاه التجاوز والتخطّي ولا مجال فيها للمهادنة واعتماد الوصايا.

لكنها على صعيد التشكيل الشعريّ الصوريّ تقطع الأغنيةُ تناميَها الدراميّ وتتابعَها السرديّ المحتمل، لصالح اللقطات الصورية العنقودية التي تنتشر على جسد القصيدة بهيئات بؤرية تتركز فيها الدوال بأعلى ما يمكن من طاقة تركيز وتكثيف، وكأنها تتمركز في نقطة مرآوية واحدة داخل منظور سيميائيّ جسديّ. ليعود عناء الجسد صافياً وصريحاً وجريئاً في ظلّ السؤال الجريح الذي يوقظ في العلامة المرآتية الماثلة في شعرية المشهد توتراً يتردد إيقاعه العالي وتنهمر موسيقاه الطاغية بين مفردتي التقفية ((المفترسةْ / جرسهْ)).

ليخرج من رحم هذا الفيض الشعريّ سؤال جدليّ يمثل عتبة للعبور إلى منطقة الراوي الشعريّ الذاتيّ:

كيف للمرآة أن تخرج
من ماء مراياها؟
حنين
يمزج المرأة بالريح،
وبالكهف،
اشتعلنا

إذ تقود العلامة المندفعة من باطن اللقطات الشعرية والمتمظهرة في الفعل الأنويّ الجمعيّ ((اشتعلنا))، إلى استظهار لسان الراوي الذاتيّ المفرد ليواصل حفره الشعريّ على سطح المرآة وفي باطن الجسد:

حافيا أحضن نيرانك،
عري
أتشهاه، نثار
من مراياك على الكون،
هواء العشب مرآة،
ونار الكهف مرآة
دخلنا
فضة الماء..
إلهي

أي عري مسكر هذا؟
أشمّ الريح، يهمي
عريها الكامن في الريح،
أرى ماء المرايا
مائجا فينا، استحلنا
كلنا، الآن، مرايا
اشتعلنا
في لظى الماء،
ترى فينا ندى فضّتها،
تفاحها الهائج،
تغدو
نبض هذا الكون،
فوضاه،
وأنثاه المثارة،
ماءه القاسي،
وناره..

فأفعال الراوي الذاتيّ المفرد ((أحضن نيرانك / عري أتشهاه / أشم الريح / أرى ماء المرايا))، تتضافر مع أفعال الراوي الذاتيّ الجمعيّ ((دخلنا فضة الماء / استحلنا كلنا الآن مرايا / اشتعلنا في لظى الماء))، لتواجه انعكاسات الجسد المتموجة على سطح المرآة ((عري أتشهاه / أي عري مسكر / عريها الكامن في الريح)). وتدفع المشهد الشعريّ باتجاه تشكيل بصريّ ((مرآويّ)) يقع تحت هيمنة الطاقة البصرية للمرأة، التي يكون بوسعها معاينة انبثاق استدارات جسدها في هذا العري الطافح ((ترى فينا ندى فضتها / تفاحها الهائج))، لتستعيد ثقتها بقدرة أغنيتها على مواصلة تتابعها السرديّ وتناميها الدراميّ ((وتغدو / نبض هذا الكون / فوضاه / أنثاه المثارة / ماءه القاسي / ناره))، في صورة وجودية تجمع الذاكرة والراهن والحلم والرؤيا في سياق سيميائيّ واحد.

لكنّ الزمن بمعناه التاريخيّ المسردن يبزغ فجأة في وجه فتوة الجسد ليطرح أسئلته المرّة القاسية على المرآة ويوقظ في بريقها حسرة الألم:

كيف
مرّ
الزمن الغائم؟
أعني:
ما أمرّ الزمن الغائم،
ماذا تحمل المرآة
للمرأة؟
ريح شردتنا
جرّدت حواء

من تفاحها الهائج يوما،
جرّدتنا
من لظى أجسادنا الخضراء،
ذكرى جسد
مرّ على المرآة،
أم مرّ على المرأة؟
لو شيء من العشب
يغطّي وحشة الفضّة:
عري موحش،
هذا أنين الروح أم ليل الجسد؟
هل نسيم مسّ هذا الطلل الباهر
يوما؟
هل تشهّاه أحد؟
ما أمرّ الزمن الغائم،
أعني:
كيف عاث الزمن الغائم
في الروح،
وأزهار الجسد؟

يتحول الغناء إلى رثاء موجع تنسحب من إيقاعه موجات الفرح والاحتفال والبهجة والتفتح المزهر للجموح والرغبة، وتنتهي صور التدفق وعلامات الانبثاق التي يتجلى فيها الجسد ((تفاحها الهائج / لظى أجسادنا الخضراء)) إلى صور مضادّة تعكسها مرايا أُخر ((الزمن الغائم / ريح شردتنا / عري موحش / أنين الروح / ليل الجسد))، تؤول إلى تشكيل ينطوي على مفارقة فاجعة ((الطلل الباهر)) ويستسلم لسوط السؤال ((هل تشهاه أحد؟))، وهو يتشبّث بالظلال الباهتة للأغنية / المرثية التي راحت تردد لحنها المكرور ببرودة قاتلة ((ما أمر الزمن الغائم / أعني / كيف عاث الزمن الغائم / في الروح / وأزهار الجسد؟))، إذ لا يبقى غير ((الزمن / الغائم)) سبباً لهذا الانهيار والسقوط والعجز عن العطاء.

لتنتهي العلامة المرآتية إلى عجز فعليّ واضح ودامغ لا تستطيع معه عكس صورة مشتهاة لسيمياء الجسد وتخيّله وتجلّيه، بعد أن تتلاءم مع الحال الشعرية وتتماهى مع معطياتها وتستجيب لإيقاع الزمن:

سوف نمضي
كلنا
نمضي كما الريح
ولن يفلت طير
أو أحد
كلنا

نجفل من مرآتنا يوما،
ونصغي
لأنين الزمن الغائم ملتاعين:
لن يفلت طير،
أو حنين،
أو أحد،
آهٍ،
لا نيران في المرآة،
يا فاكهة الروح،
ويا رمل الجسدْ

فيتعطّل عمل المرآة في منظور الرائي وتكفّ عن شهوتها في عكس الصورة ومضاعفتها ((كلنا / نجفل من مرآتنا يوما))، حيث ينسحب الجسد إلى الظلّ ويصغي بانكماش وضعف ((لأنين الزمن الغائم))، وتُختزل الأغنية إلى أضيق حيّز صوتيّ يعبّر بمأساة عن عجز الجسد ((آه)) وتوقف عمل المرآة ((لا نيران في المرآة))، على النحو الذي يعاد فيه ترتيب المعادلة السيميائية لثنائية الإنسان الوجودية بحيث تتصدر ((فاكهة الروح)) شعرية المشهد العلاميّ في المرآة الكبرى ((الحياة))، ويتفكّك الجسد عائداً إلى أصله المعدّل ((رمل الجسد)) بعد أن تخمد ثورته ويقع أسير الصمت والذكرى داخل كيان طلليّ يواصل حكايته بأقلّ ما يمكن من الحماس والرغبة.

هوامش الفصل الثاني

(1) ها هي الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلّاق، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2..7: 7 - 8.
(2) معجم المصطلحات المسرحية، سمير عبد الرحيم الجلبي دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993: 207.
(3) الأعمال الشعريّة: 111 - 115.
(4) نداء البدايات، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013: 109 - 111.
(5) الأعمال الشعرية: 79 - 80.
(6) حين يفيض الحصى بالكلام، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013: 51.
(7) تأويل النصّ الشعريّ، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالميّ، عمّان، 2010: 93.
(8) الأعمال الشعرية: 63 - 64.
(9) سيّد الوحشتين، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..6: 15 - 16.
(10) هكذا قلت للريح علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..8: 95 - 96.
(11) نداء البدايات: 79 - 80.

(12) حين يفيض الحصى بالكلام: 29 - 31.
(13) استراتيجيات الخطاب الشعريّ، محمد صابر عبيد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012: 27.
(14) الأعمال: 416 - 417
(15) الأعمال: 409
(16) الأعمال: 402
(17) الأعمال: 3..
(18) الأعمال: 156 - 157
(19) حين يفيض الحصى بالكلام: 73 - 74
(20) ها هي الغابة فأين الأشجار، علي جعفر العلاق، دار أزمنة، للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2..7: 12 - 13.
(21) سيّد الوحشتين: 7 - 8.
(22) هكذا قلت للريح: 13 - 15.
(23) نداء البدايات: 5
(24) نداء البدايات: 7 - 8
(25) نداء البدايات: 57 - 59.
(26) الأعمال الشعرية، علي جعفر العلّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998: 9.
(27) م. ن: 14 - 15.
(28) م. ن: 19 - 27، وهي القصيدة الأولى التي تصدّرت الأعمال الشعرية ولذلك دلالة تصب في جوهر مداخلتنا الشعرية، وذيّلت القصيدة بالتاريخ (1989).
(29) للمرايا حضور فاعل في القصيدة العراقية الحديثة، وتعمل الصورة المرآوية على الكشف عن تاريخ وشعرية وكنز دلاليّ وحسّ بطاقة النصّ على الإشباع والتفجر: ينظر كتابنا المتخيل الشعري ـ أساليب التشكيل ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2...، إذ تناولنا قصيدة للشاعر ياسين طه حافظ بعنوان ((من مذكرات سيّدة)) عاينت المشهد المرآويّ في علاقته بالجسد من زاوية أخرى: ينظر الأعمال الشعرية، المجلد الثاني 1978 ـ 1995، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2.... وتناولنا في كتابنا نفسه معالجة شعرية أخرى للصورة المرآوية في قصيدة الشاعر جواد الحطاب ((بصريات))، ديوان شتاء عاطل، دار أزمنة، عمان، ط1، 1997، وتنظر قراءتنا للقصيدة في المتخيّل الشعريّ: 106 ـ 117.

الفصل الثالث
تأويلُ التشكيل وتجلّي الرؤيا

ـ مدخل
ـ المزاج الشعريّ: نكهةُ الحضارة وطعمُ الحقيقة
ـ جماليةُ القراءة المزدوجة: الشاعرُ والقصيدةُ
ـ القصيدةُ المركزةُ.. القصيدةُ الشاملةُ: التشكيلُ والرؤيا
ـ القصيدةُ الأنويةُ: صدى الذاكرة ونداءُ الرؤيا

الفصل الثالث
تأويلُ التشكيل وتجلّي الرؤيا

مدخل

الشاعر إبراهيم نصر الله، أحد الشعراء العرب الفلسطينيين الذين يتميزون بتجربة شعرية شديدة الخصوصية، فهو لا يشبه أيّ شاعر آخر، وقصيدته ذات تميّز أسلوبيّ وتركيبيّ وبنائيّ يختلف بها عمن سبقوه وعمن جايلوه من شعراء العربية المعاصرين. ويبدو لنا أنّ الشاعر وعى هذه القضية مبكراً، ومن ثم اشتغل عليها بعناية وأناقة معمّقاً تميزه ومغايرته لصالح تطوير بنية قصيدته من الداخل، على النحو الذي خلق لها ملامح أسلوبية وفضائية فريدة اختلفت بلغتها ونكهتها وحساسيتها وأشكالها التعبيرية.

تجتهد قراءتنا ـ التي طالت مجموعاته الشعرية كلّها ـ في إظهار ما يمكن إظهاره من تميّز واستثنائية وفرادة، تحقق رؤيتها القرائية بالاستناد الحيوي والفاعل إلى القصائد وهي تؤشر على نحو ما أهم علامات التميز والاستثناء والفرادة(*)، التي يمكن أن تذهب بنا إلى وضع تشكيل توصيفيّ لقصيدته يمكن أن نصطلح عليه بـ ((القصيدة النصراوية)) ـ نسبة إلى نصر الله ـ، في السبيل إلى اقتراح متن شعريّ خاصّ يمكن أن ينضاف إلى المتون الأصيلة ـ النادرة ـ في الشعرية العربية الحديثة.

تدخلت قراءتنا في ((القصيدة النصراوية)) عبر مقاربة ((المزاج الشعريّ)) الذي يتمظهر بين ((نكهة الحضارة وطعم الحقيقة))، لتراقب ((طائر الضوء)) وهو ينثر غباره الشعريّ على الأماكن والأزمنة والرؤى والأرواح والأجساد، باثّاً في كلّ منعطف حيويّ منها قبساً من روحه، ومستلهماً منها بعثه الدائم في ربيع تموزيّ لا يملّ الولادة.

اقترحت قراءتنا في مقاربة أخرى من هذا الفصل مصطلحي ((القصيدة المركزة)) و ((القصيدة الشاملة)) بديلا لمصطلحي ((القصيدة القصيرة)) و ((القصيدة الطويلة)) الشائعين في دراساتنا النقدية، لما للمصطلحين البديلين من كفاءة ومرونة وقابلية وحيوية على استيعاب جوهر هذين الشكلين الشعريين، بعيداً عن هشاشة المعيار الكمّي في الطول والقِصر الذي ينطوي على مشاكل كثيرة لا تتلاءم كثيراً مع حساسية الفنّ الشعريّ.

كما ذهبت قراءتنا إلى معاينة ((القصيدة الأنوية)) في المنطقة البالغة العمق والغموض والحساسية بين صدى الذاكرة ونداء الرؤيا، لاستظهار حالات الأنا الشاعرة في انتمائها إلى خصوصية ذاتها الضامّة والمستوعبة والحاضنة، حيث تعمل في أكثر مساحات القصيدة سخونة بوصفها موشوراً يعكس الرؤى والألوان والمواقف والقضايا والخيالات بسبل شتى وطرائق مختلفة.

المزاجُ الشعريّ:

نكهةُ الحضارة وطعمُ الحقيقة

يندرج سؤال الشعر ـ في خضم الخضخضة الحضارية القاسية التي نعيشها اليوم ـ في ركب الأسئلة المصيرية الكبرى التي تبحث في جدوى الأشياء، ولاسيما ما يقع منها في

منطقة البوح، تلك المنطقة التي مازالت عصيّة على الفتوح المدهشة المتجهة نحو اختزال الإنسان والعالم وكلّ شيء في شاشة صغيرة بحجم الكف.

ما حصة الشعر من هذه الشاشة البالغة الصغر، وهو الذي تعوّد أن ينشر مزاجه على مساحة الطبيعة بأكملها، أراضٍ وسماوات وجبال وسهول وأنهار وبحار وفضاءات لا تعدّ؟ وهل بوسع الإنسان الحديث أن يقتنع ((بأنّ قصيدة من القصائد قادرة على أن تحدث في حياته تغييراً أو تأثيرًا باقياً؟))[1].

الشعر بمزاجه الفريد ((ينتقل بطريقة ما بين العالم والإنسان))[2]، طريقة مشحونة بنهكة الحضارة وطعم الحقيقة وروح الفنّ، تكشف الحجب وتستمطر الرؤى والخيالات من أجل أن ((تجعل العالم يعني شيئاً))[3]، على النحو الذي يندفع فيه الشاعر بدلالة مزاجه الشعريّ إلى ((أن يتصالح مع العالم ومع ما كان خلواً من المعنى فيه، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى: إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب وجعل اللاوجود موجوداً. إنه عمل يأخذ على عاتقه أن "يعرف" العالم لا عن طريق التأويل أو الإيضاح أم البرهان، ولكن مباشرة كما يعرف الإنسان التفاح في فمه))[4]، لأنّ الشعر في مزاجه النوعيّ المتعالي ((هو طريقة من الطرق غير العقلية الموصلة إلى معرفة أرقى للحقيقة))[5]، تجعلنا نحسّها ونتذوق طعمها من دون تكلّف أو إرهاق، فالشاعر الحقّ الذي يفكر شعرياً في الأشياء ـ حسب هيدجر ـ هو كالفيلسوف الحقّ مخرّب على نحو جذريّ[6] لا ينتظم أبداً في سلسلة التدجين المنطقيّ المتصالح مع الموجودات والسوائد والمألوفات، بل يشتغل بمرونة عالية وشفافية مدهشة على تنقية مزاجه من شوائب الآني والثابت ليتدخّل تدخلاً رشيقاً في إيقاع أرواحنا، و ((يدعنا نكون))[7] في انفتاح ملتهب بالجدة على نكهة مختلفة وطعم مغاير.

القصيدةُ وهي تغامر في البحث عن مزاجها الخاصّ تنشط كثيراً في تجديد وتنشيط وبعث جديد لعناصرها ومكوناتها، إذ يكون بوسع هذا المزاج أن يشحنها بكفاءة عالية مضاعفة، وقادرة على توجيه الفضاءات التي تعمل فيها نحو التغيير الحضاريّ والصناعة الجمالية واستثارة مكامن الإدهاش.

فـ ((البحث في القصيدة وعلاقاتها ومكوناتها يستدعي التفكير بالوجود الماثل لعناصرها، ومن الناحية الأخرى علاقات هذه العناصر ببعضها. فمما تتكون هذه القصيدة وأيّ عناصرها أقوى في مهام صنعها وتوجيه نوعها الشعريّ؟ ما هو قدر الكثافة فيها أو في بعض أجزائها، وكيف يتكون شرط الإيحاء؟ وهل يوجد تعارض في عناصرها بين النمطية والامتداد، والصعود والارتفاع؟ وهل يمكن لشكلها أن يطبع بأوصاف السكون والثبات؟ أم يوجد فيها ما يدل على النماء والتطوّر؟ وأين يكمن مصدر الجمال؟))[8]، فضلاً عن أسئلة أخرى كثيرة ومتنوعة تتعلّق جميعاً بسؤال المزاج الشعريّ الذي يتشكل عبر الركون السعيد إلى فعالية التقانات والآليّات وهي تشتغل بأمانٍ وطمأنينة على عناصر النوع ومكوناته حسب.

إذ على الرغم من خطورتها في الارتفاع بالطراز الشعريّ إلى مستوى يليق بالحضاريّ والجماليّ، إلّا أنّ المزاج الشعريّ لا يكتسب صيرورته وتمظهره إلّا بانغماس هذه المعطيات في جوهر الموضوع الشعريّ الذي يترامى في القصيدة الحديثة منغلقا ((بقوّة الرمز وشمولية الرؤيا من قيوده الزمانية والمكانية. وبذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده

وصفاً محضاً أو محاكاة مجردة. بل يغدو الموضوع وشبكة احتضانه تجلياً رمزياً مفتوحاً على دلالات، فردية أو عامة، يومية أو كيانية، لا حصر لها))[9].

يندفع هذا التجلّي الرمزيّ بكلّ ما يكتنزه من معطى كثيف وحيويّ إلى المساحة الرياضية للتقانات والآليّات ليجوهرها بذاتيته المشبعة بالثراء والغنى ويدفعها بمزاجه الشخصيّ، موجّهاً إياها إلى أسلوبية عمل فريدة واستثنائية شديدة الخصوصية، تكشف عن سعي الشعراء الدائم إلى البحث عن الكلمة الصعبة، المحددة، الشخصية[10]، وعن حاجتهم الدائمة ((إلى الصور للتعبير الكامل عن التعقيدات التي حدثت مجدداً في أمزجتهم، ولاستعمالها بحرية أكثر لنقل أحاسيس التوتّر الشعريّ الخاصّ الذي يعدّونه وظيفتهم الجوهرية))[11].

في السبيل إلى إنجاز قصيدة محتشدة بمزاج الشاعر، تحلم بإيصال نكهة الحضارة إلى أنف المتلقي وطعم الحقيقة إلى شفتيه، على النحو الذي يحرّضه ويغريه ويسوقه إلى الدخول مع القصيدة في تجربة قرائية ذات أفق جماليّ داخل فضاء مزاجها الشعريّ، بحيث ((تبدو قراءة القصيدة ـ لأول وهلة ـ انغماساً كاملاً فيها. لكننا في حال تأمل هذه القراءات التي تدّعي الانغماس الكامل نجد أنفسنا في حركة اتصال بالقصيدة وانفصال عنها. أي في حركة ذهاب إليها وإياب منها. رحلة تجعلنا في مكانين، وربما زمانين. غير أننا نطلب منها أن تنقلنا إلى مكان آخر تعدنا به. وإن تغير لنا بعد عودتنا منها المكان الحيويّ الذي نعيش فيه منسجمين معه بهذه الدرجة أو تلك))[12]، حسب قوّة تأثير المزاج الشعريّ في شعرنة هذا المكان الحيويّ وقدرته على احتواء نكهة الحضارة وطعم الحقيقة، الأمر الذي يحررنا من ضغط السؤال عن جدوى الشعر وعن قدرة القصيدة في اللعب بمزاجنا الحضاري تغييراً وتطويراً.

جماليةُ القراءة المزدوجة:

ـ الشاعرُ والقصيدةُ ـ

إبراهيم نصر الله في ضوء هذا المدخل المشتغل على توصيف المزاج الشعريّ في قدرته على إنتاج نكهة حضارية وطعم خاصّ ونوعيّ للحقيقة، شاعر ذو مزاج شعريّ خاصّ، ولعلّ تجربته الروائية الموازية لتجربته الشعرية تمثل عتبة مهمة من العتبات التي تدعم جدل العلاقة بين التجربتين، إذ تضيف التجربة الروائية الكثير من المعطيات الفنية والجمالية والمزاجية للتجربة الشعرية، كما تفعل التجربة الشعرية الفعل نفسه في التجربة الروائية. وهذه ميزة استثنائية عند الشاعر، فمعظم التجارب المشابهة في هذا المجال تنتهي إلى نهوض تجربة الشعر على حسب تجربة الرواية، أو العكس، أو أنّ قدراً من الصدام المزاجيّ والنوعيّ والجماليّ يحصل بين التجربتين لتدمّر إحداهما الأخرى.

لعلّنا نبدأ معاينتنا لشعرية طائر الضوء ـ إبراهيم نصر الله ـ من وجهة نظر إشكالية ملتبسة قدّمها محمد علي اليوسفيّ في قراءته لهذه التجربة الشعريّة، تمثلت في قوله بأنّ إبراهيم نصر الله ((يميل إلى قول كلّ شيء في القصيدة الواحدة))[13]، وهو قول يحتمل قراءتين متضادتين. الأولى ليست في صالح الشاعر وتكشف عن ضعف في إدارة العملية الشعرية والتحكم في تقاناتها وآليّاتها وتجسيد رؤيتها وبناء كونها الشعريّ، وهو ما أظنّ أنّ اليوسفيّ مال إليه. والثانية في صالح الشاعر وتكشف عن قدرة هائلة على التركيز والتكثيف

وتطويع الأدوات وتسخير كادرها لاستيعاب حرارة التجربة ووحشيتها، وهو ما نميل إليه، على الرغم من أنّ إحسان عباس يذهب في قراءته لشعر إبراهيم نصر الله غير مذهب اليوسفيّ ـ وربما جاء مخالفاً له ـ بقوله: ((يمكن أن تقرأ القصيدة لديه منفردة.. لكنها لن تعطيك حقيقة العمق إلّا إذا قرأتها مرتبطة مع قصيدة أو قصيدتين أو ثلاث قصائد.. إننا أمام لون جديد من الشعر.. وإن كان لكلّ قصيدة مبناها واستدارتها أو قل حضورها))[14].

أمام هذه الأسلوبية المتفرّدة في الكتابة الشعرية علينا إبراز الاشتغال الواعي لدى الشاعر كما لاحظته قراءة محمد الجزائري ((على (الطية) = ثنية النصّ، دائماً، هنا ما تحتها ! (موجود غير ظاهر)، وهو، هنا، تغييب (مظهريّ) وليس تغييباً وجودياً))[15]، ويعكس هذا الاشتغال على (الطية) في هذه الملاحظة ((تلويناً في تنامي شكل القصيدة، فالقصيدة لا تتخذ لديه شكلاً واحداً، وإنما تتخذ أشكالاً متعددة))[16]، تتأتى من أنّ شعره ((يحتفظ بجوهر غنائيته بقدر ما يصبغها باللون الدراميّ السرديّ))[17]، وما يتمخّض عنه ذلك من تحديث مستمر في الكادر الفني وعدّة العمل، يسهم في تطوير التقانات وفتحها على آفاق اشتغال جديدة، تعتمد في نظر موسى ربابعة وهو يقرأ شعر إبراهيم نصر الله ((على محاولات تجاوز الغنائية والنبرة الخطابية إلى الدخول في إقامة الحوار والبناء الدراميّ وتعدد الأصوات))[18].

لا شكّ في أنّ الموافقة على عبارة ((تجاوز النبرة الخطابية)) تقتضي الاعتراض على عبارة ((تجاوز الغنائية))، لأنّ ((الغنائية)) عنصر أصيل وجوهريّ في الشعر، وفي الوقت الذي يتجاوز في القول ((الغنائية)) يكفّ عن كونه شعراً. إلّا أنّ ذلك لا يمنع قطعاً أن تتعمّق الغنائية وتتجوهر وتغتني بالحوار، وتتخصّب بالدراما، وتنمو بتعدد الأصوات، كما حصل ذلك فعلاً في تجربة إبراهيم الشعرية. إذ هو في هذا السياق ((يعمل على أن يتطور وأن يقدم شيئاً مختلفاً عما سبق في كلّ ديوان))[19]، ناشراً ضوءه العميق والثريّ على كلّ مقتربات القصيدة وتخومها، وربما كانت التجربة المكانية واحدة من أخصّ تجاربه الشعرية ـ والروائية أيضاً ـ، وشكلت ((محوراً أساساً يندمج مع فضاء النصّ ويتداخل معه ويتشكل منه بصورة واعية، فليس المكان زخرفاً أو حلية أو زينة، وإنما هو رؤية وتشكيل شعريّ))[20].

إنّ حساسية المكان الشعريّ أسهمت إسهاماً خلّاقاً في إطلاق طائر الضوء في سماء التجربة، جوّالاً في الأفاق، ((مسكوناً بالمدن))[21]، يشدّ أنظارنا وأسماعنا وحواسنا الأخرى كلها باتجاه لعبته الورقية المشحونة بالفرح والحزن معاً، بالابتسامة والدمعة معاً، بالتحليق والمكوث معاً، بالغناء والصمت معاً، سعياً وراء توكيد ((حضورنا حتى في الغياب القسر، لأنه يضيّع لا المعنى بل يجلوه، ويجوهره، ويلمّع معدنه، ويخرجه من الأتربة والأغربة إلى صفائه السعيد، حتى إذا كان طوفان الدمع يجري على خدّه مثل دم))[22].

لا بل يفعل فعلاً حضارياً مدهشاً يعزّي به فشل المعارف والثورات والنظريات إذ ((يقرّبنا بالشعر من حريتنا))[23]، كما قرأ ذلك محمد الجزائري على نحو صحيح ودقيق وعميق، يجعل من قراءة إحسان عباس في أنّ ((إبراهيم نصر الله ظاهرة فذّة في الشعر العربي الحديث، كون جديد، شاعرية غريبة، تملأ فضاء في سعة المنفى الماديّ والمعنويّ))[24]، قراءة مسؤولة لا تؤخذ بوصفها مجاملة نقدية خاصّة بتقديم أعماله الشعرية، بل تتعدّى ذلك إلى اعتراف نوعيّ يضعنا فيه عباس بإزاء ((شعر عميق بإيحاءاته))[25]،

وشاعر بإدراكه لقوانين اللعبة الشعرية وشروطها ((استطاع أن يحقق معجزة فنية حين تعامل مع الصور الحديثة التي هي صوره الخاصة، ومع اللغة الحديثة التي هي لغته الخاصة))[26]، كما يقترح لنا مدخلاً صالحاً لقراءة هذا الشعر يحدده بـ ((أن نرسل أنفسنا على سجيتها، وأن نتخيّل الأبعاد الممكنة وجميع الشحنات الكامنة التي تمثلها اللفظة أو الصورة))[27].

ليكون بوسعنا قرّاءً وقراءات أن نتلمس في مرايانا التماعات طائر الضوء الذهبية، وهي تترك على أسطح زجاجها حزمة من الريش تبرق ألوانه بالشعر وتعدّ بالحبّ والفرح والسحر الخلاّب.

يستلهم الشاعر إبراهيم نصر الله من كنز التواريخ والأساطير والحكايات والرموز والرؤى روحاً طائرة تنشر فرحها الضوئيّ على وجه العالم والزمن والمكان والأشياء، وتشحنه بالشعر والجمال والندى، وقد لا تستطيع قراءتنا أن تستثني قصيدة واحدة من قصائده لا تتوافر على هذه الرؤيا الشعرية، التي ما تنفكّ تحلّق وتغرّد وترقص في لغته وصوره وإيقاعه وتشكيلاته الشعرية الشديدة التنوّع والغنى.

في قصيدته ((الطائر)) تنهل من المعطى الأسطوريّ حزمة من الإشارات والعلامات ليعصرها ويقطّرها في فضاء أسطورته الشعرية الخاصة، ويضع عتبة العنوان المعرّفة ((الطائر)) في منطقة وسطى تصل بين الأسطورة المستدعاة والأخرى المخلّقة، وتقترح لأنا الشاعر فكرة الأسطرة:

كان يأتي..
ومن أين؟
لا أعرف الآن
لكنه كان يأتي
ينقر الخشب المتشقق أدعوهُ:
كن أيها الطير صدري وصوتي
وأذهب إلى آخر السنواتِ
حصادِ الأماكنِ.. والناس وارجعْ
وخبّر دمي أن هذي الخطى
لم تكن بدء موتي
كان يأتي..
ومن أين؟
لا أعرف الآن ولكنه كان يأتي
مرّة فاجأوه على غصن قلبي
وكان صغيراً...
صغيراً.. صغير !
وإذ أمسكوا بجناحيه صحتُ:
- وفي الروح جرحٌ:
دعوني أطير ![28]

إذ تنفتح عتبة العنوان على كون حكائيّ دائريّ يرسم حركة طيرانية ((كان يأتي../ومن أين؟/لا أعرف الآن/كان يأتي))، تستقرّ صورياً ودلالياً عند دعوة الأنا الشاعرة لحفلة تداخل واندماج جسديين ((كن أيها الطير صدري وصوتي))، يتركز في الواجهة المركزية للجسد ((صدري)) وفي وسيلة الاتصال الممثلة للجسد في فضاء الآخر ـ الخارج ((صوتي))، تتواصل في التحريض الحركيّ ((أذهب)) للتوغل في متاهات الفضاء الذاتيّ والماحوليّ ((آخر السنوات/حصاد الأماكن/الناس))، ثم العودة الحركية الدائرية إلى مركز الذات ((ارجع/خبّر دمي....))، ليصبح الطيران المشترك من وإلى الذات سبيلاً لدعم قوّة الحركة الطيرانية بإيقاعها الشعريّ المستمد من ذاكرة الأسطورة وحلم الذات الشاعرة.

تضاعف القصيدة من قوّة حضور الحسّ الطائر وتجلياته التأويلية بتكرار الصورة الاستهلالية ذات الحركة الدائرية في الجزء الثاني من تشكيلها المعماريّ ((كان يأتي../ومن أين/لا أعرف الآن لكنه كان يأتي))، وهو ينفتح هذه المرة على لقطة مشحونة بطاقة تخيّل درامية تخضع لحركة تصغير وتبعيد تقوم بها عدسة الكاميرا ((مرة فاجأوه على غصن قلبي/وكان صغيراً/// صغيراً// صغير/))، إذ تظهر صورة ((صغيرْ)) المسكّنة والملحقة بعلامة التعجّب ((!)) في منتهى الصغر اختلافاً عن سابقتيها المنصوبتين على الخبرية الحالية، على الرغم من استثمارها إيقاعياً وتشكيلياً لتناظر تقفوياً الفعل المسكّن المنتهي أيضاً بعلامة التعجّب ((أطيرْ)).

حين تتطور الحال الدرامية إلى الدخول في حركة توتّر سردية جديدة ((إذ أمسكوا به)) تنطلق الاستجابة الفعلية عالية ((صحت)) عابرة الجملة الاعتراضية، التي تعمل بوصفها كاميرا تختطف في لحظة ساحرة لقطة عميقة بالغة التدليل والتصوير ((ـ وفي الروح جرح:))، لتصل إلى حلم تمثيل البعد الأسطوريّ والحلميّ والتخييليّ في الارتفاع بالجسد إلى حال الطيران ((دعوني أطير !)). وتسير قصيدة ((الأجنحة)) على ضفاف قصيدة ((الطائر))، تأخذ منها ما يجعلها داخل فضائها الطائر، وتعطيها ما يسمح لها بالتواصل والانضمام والانتماء، ولاسيما على صعيد عتبة العنوان حيث إن ((الأجنحة)) بتشكيلها الجمعيّ والتعريفيّ يدعم موقف ((الطائر)) وتزوّده بطاقة الحركة والحرية والحياة:

كلما أمسكت بقصيدة
أمسكت بجناح يوصلني إلى ذلك الألق الدائم
في قلب العالم
وذلك الدم المتدفق في عروق الكائنات
إنني أعرف الآن أن للفرح أكثر من جناح
ولذا.. أعبر المدينة الليلة..
بنقودي القليلة..
وأصابعي التي لم تعرف غير القصائد
باحثاً عن قيثار
أعبر المدينة..
باحثاً عن جناح
وفي الصباح

حين تشرق الشمس،
ويبدو العالم أكبر من الكلمات
وأكبر من الأوتار التي تظللها الأغاني
وقناديل الندى
أبحث عن الألوان
أبتاع ريشة.. وورقاً
باحثاً عن جناح آخر
ولكن الذي يؤلمني
أن هذا الجسد يتيبّس الآن ببطء
وأنني لن أستطيع في يوم ما..
أن أرقص الباليه..
هذا الفرح المحلّق بآلاف الأجنحة [29]

يتشكّل الطائر في مفتتح المتن تشكلاً شعرياً بدلالة استثمار الموازنة التعويضية بين ((قصيدة/جناح))، تتحوّل فيه آليّات الشعر وقواه التخييلية المتحرّكة إلى حال ((طيراني)) يغذّ السير باتجاه الإشعاع المتألق بالشعر والديمومة، المتلبث في البؤرة المركزية المحرّكة لديناميات الكون ونشاطاته البشرية ((الألق الدائم/قلب العالم))، والسرّ الإنسانيّ المفعم بلون الحياة ذي الحركة الخلاّقة المشبعة بالإيقاع، وهو يحرّك الحياة باتجاه أفق أكثر سعة وإيجابية وانفتاحاً ((الدم/المتدفق/في عروق الكائنات)).

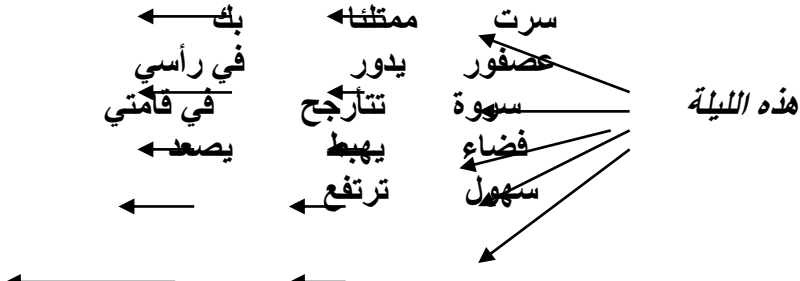
الأنا الشاعرة بحلمها الطائر توجّه الأشياء توجيها معرفياً يتّصل بدلالة فعل الطيران وفضاءاته، بوساطة اتصاله بالحالة الإنسانية الإيجابية التي تسمح لروح الإنسان بالطيران والتحليق في الاتجاهات كلّها ((إنني/أعرف/للفرح/أكثر من جناح))، على النحو الذي يتيح للأنا فرصة العبور مع محدودية الإمكانات وضآلة قواها. منتقلة من فتح ثنائية مصاحبة ((القصيدة/الجناح)) إلى ثلاثية ذات جدل إنسانيّ عميق وخلاّق ((القصيدة/الجناح/القيثار))، تنتهي بالمكوث البحثيّ عند حلم الطيران ((باحثاً/ عن جناح))، الذي ما يلبث أن يستولد أفقاً زمنياً ابتدائياً يذهب بلغة القصيدة ومحتواها السرديّ إلى عالم الحكاية، حيث تضيف إلى جدليتها الثلاثية بعداً فنياً وتقانياً رابعاً ((الألوان/ريشة/ورقاً))، يخلق مناسبة جديدة لدعم خيال الطيران في ذاكرة الأنا الساردة وحلمها ((باحثاً/ عن جناح آخر))، ويذهب الاستدراك الاختتاميّ ـ الإقفاليّ ((لكن..)) إلى استحضار حلميّ لبعد خامس ((أن أرقص الباليه)).

لكنه حلم مقيّد بالألم ومحدودية حركة الجسد في الاستجابة لحلم وصول الطائر إلى حالة طيران مشحونة بالفرح ((هذا الفرح المحلّق بآلاف الأجنحة))، ترتبط بـ ((الباليه)) الذي يمتصّ رحيق الشعر والموسيقى والتشكيل من أجل بلوغ أقصى طاقة تعبيرية تحلّق في كون التلقي الإنسانيّ ـ قراءة وتمثّلاً وإحساساً وتماهياً ـ. ولاسيما أنّ صورة الإقفال ((آلاف الأجنحة)) تحرر الصيغة الجمعية للعنوان ((الأجنحة)) من عريها الرقميّ وتحدد أفقها الحسابيّ بفئة الآلاف، وهي فئة مهرجانية تدعم بانورامية فكرة الطيران ودلالاتها في محيط الأنا الشاعرة.

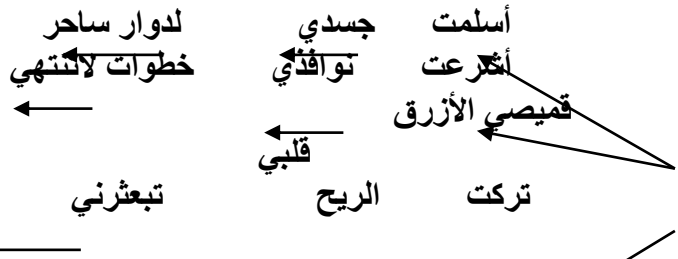
تتجلّى شعرية طائر الضوء داخل إطار هذا الفضاء البانوراميّ المتشكّل دلالياً وصورياً على نحو أمثل في قصيدة ((طيران)):

هذه الليلة
سرت ممتلئاً بكِ
كان ثمة عصفور يدور في رأسي
وسروة تتأرجح في قامتي
كان ثمة فضاء يهبط
ويصعد بي
وسهول ترتفع معي
هذه الليلة
أسلمت جسدي لدوار ساحر
وخطوات لا تنتهي
أشرعت نوافذي..
وقميصي الأزرق..
وقلبي
وتركت الريح تبعثرني
هذه الليلة..
كنت طيّعاً كمياه هادئة
وشارداً كغزال صحراوي
هذه الليلة..
عبرت أكثر من شارع[30]

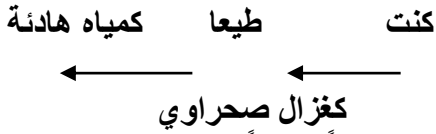
حيث تنسحب انسحاباً كلياً وحاسماً منذ انطلاقة حسّها الشعريّ الابتدائيّ في عتبة العنوان، الذي يعلن من اللقطة الاستهلالية الأولى شكل الطيران ومنهجه ورؤيته ـ زمناً وحدثاً ـ في تعبيره عن جوهر الأنا الشاعرة، وهي تشرع في دخول المغامرة ((هذه الليلة/سرت/ممتلئاً/بك))، وتفتح المجال الشعريّ لدخول آلة الحكي التي تطلق إشاراتها السردية وتخصّبها وتحرّضها على مزيد من الحركة، باتجاه الوصول إلى حال طيرانيّة بوسعها أن تسلّط ضوءه الأسطوريّ الساحر على الأشياء. تخضع القصيدة لتقسيم رباعيّ يهبط من مظلّة العنوان، ويبدأ كلّ قسم باللازمة المعيّنة ((هذه الليلة)). في القسم الأول يتحرك إيقاع حركيّ مشحون بالمعنى الطيرانيّ ومزدان بالرشاقة والدينامية والتناسق:



ويجيء القسم الثاني سانداً وظهيراً للقسم الأول بمضاعفة الحسّ الأنثويّ في الانتماء إلى ((الجسد)) وإخضاعه لتصرّف الطبيعة وعبثها، وبما يخلق حرية أكبر للحركة والانطلاق والتحوّل:



ليهدأ إيقاع الصورة والحركة والدلالة في القسم الثالث، حيث يعكس المنهج التشبيهيّ في التصوير حالاً شعرية تأملية تراقب فيه الأنا ما وصل إليه تشكيلها في ظلّ الفضاء الشعريّ الشديد الحركة للقصيدة:



ولا شكّ في أنّ الحال التشبيهية ((طيعاً/شارداً)) في اتصالها بالفضاء المنفتح المترامي للمشبه به ((مياه هادئة/غزال صحراوي)) يختزن في أعماقه الصورة وعوداً بالانطلاق والحركة والثورة.

تستقرّ كلّ هذه المقاربات المتنوعة في تشكيلاتها ورؤاها في لقطة الإقفال الحركية في القسم الرابع:

هذه الليلة ← عبرت أكثر ← من شارع

إيذاناً باستمرار حركيّ أفقيّ مسكون بحركة عمودية مرشّحة للعمل والفعل والإنجاز في أية لحظة.

في قصيدة ((مراوغة [1])) تستجلب الأنا الشاعرة ذاتها الأنثوية التي تتشكّل من اندماج الأنا بالآخر الأنثويّ، الحاضر بوصفه علامة ماثلة في المشهد الشعريّ تنتصب أمام لسان الراوي الشعريّ وتخضع لإرسالياته اللغوية:

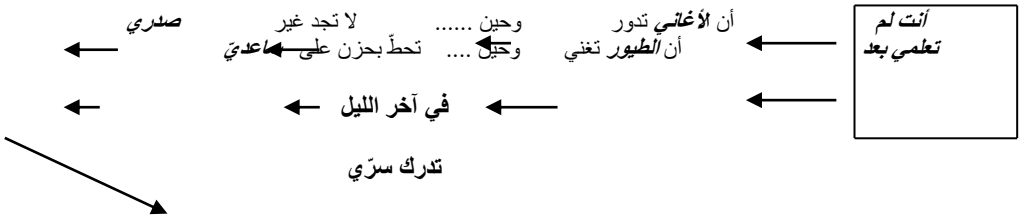
أنت لم تعلمي بعدُ
أن الأغاني تدورُ
وحين تعود إلى بيتها
لا تجد
غير صدري
وأن الطيور تغنّي
وحين يعمّ الظلام

تحطّ بحزن على ساعديّ
وفي آخر الليل تدرك سرّي
أنت لم تعلمي..
أن هذي الحقول
التي يركض الآن أشجارها في الفضاء
وتعلو
بأني أجمّعها كالصغارِ..
تنام
هنا
ثم تصحو صباحاً
وتسرق شعري
أنت لم تعلمي
أن روحي هائمة كالمدى
بين مدّي وجزري
أنني آخر الليل يأخذني فرح قاتلٌ
تعبٌ فاجرٌ
فتسكر بي أغنياتي وخمري
أنت لن تعلمي
أنني جارح كجناح..
وأغنية
شاردٌ..
ساكنٌ
أنني منذ أن جئت إلى العالم الرحبِ
أحيا هنا..
وهنا..
وهنالك
خارج عمري
أنت لم تعلمي
إنني راحل كالصدى
ومقيم كظلّ
ومنتشر..
لأضلّل قبري !! (31)

تؤكد الذات الشعرية الساردة في الإرسالية الأولى هيمنة أناها على الفضاء، على النحو الذي يكون بوسعها التحكم في الأشياء والطبيعة وتفضئة الجسد، ليكون بديلاً عن الأرض وقادراً على تطوير إمكانات جديدة لتحريك العلامات باتجاه الأعلى أو الأسفل أو الدوران حول بؤرتها.

ويمكن معاينة ذلك عبر هذا المرتسم:

ويمكن معاينة ذلك عبر هذا المرتسم:

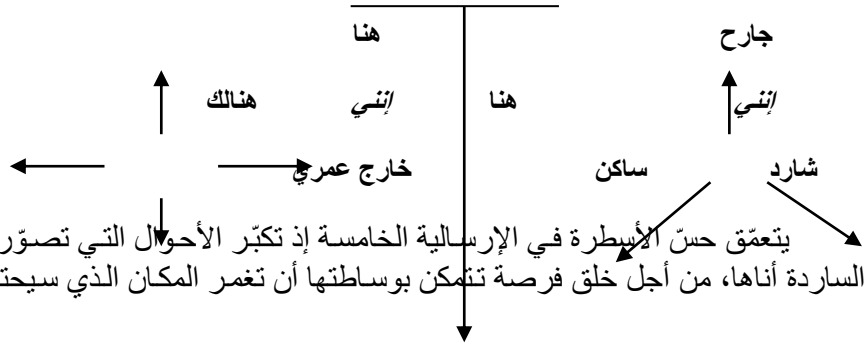


وفي الإرسالية الثانية تتمظهر ((الحقول)) عبر أنموذجها التأويليّ الطائر باتجاه الأعلى ((الأشجار)) بمنظومته الفعلية الدرامية ((تركض/تعلو/تنام/تصطو/تسرق)) التي تنتهي بـ ((شِعري))، لتتشعرن به من جهة وتشجّره من جهة ثانية، دعماً لفكرة الطيران التي تشترك في صياغتها الطبيعة والجسد والشعر، على النحو الذي تنتج فيه طاقة ضوء عالية تشرق على الأشياء لتجعل لغتها وصورها وإيقاعاتها ونماذج بنائها وتشكيلها متحفّزة أبدا للحركة والطيران والتألق والإشراق.

تنعطف الإرسالية الثالثة إلى المعادل الصوفيّ للجسد ((الروح)) وهي تتحرك بحرية وانطلاق في الفضاء الشعريّ ((روحي هائمة كالمدى/بين مدي وجزري))، وتلهم ((الجسد)) جدلاً مشبعاً بطاقة الصفة على نحو مفارِق ((فرح قاتل/تعب فاجر))، تتبادل فيه الأدوات أدوارها ((فتسكر بي أغنياتي وخمري))، لتتكشّف الصورة في مداها الفعليّ ((تسكر)) والفاعليّ ((أغنياتي/خمري)) عن احتمال ((طيراني)) قائم ينهض به الجسد على نحو معين، أو الروح على نحو آخر.

ثم تعود لغة المحاورة في الإرسالية الرابعة إلى قدر من الاستقرار والهدوء، حيث يخضع تصوير الأنا الشاعرة لذاتها المشتغلة في فضاء القصيدة والمعبرة عن روح المعنى في عتبة العنوان ((مراوغة))، لمعالجة مؤسطرة ترسم صورة مركبة لهذه الذات بتمظهراتها وتشكيلاتها ومرجعياتها والمساحة البالغة الاتساع لحدود عملها وحركتها وديناميتها.

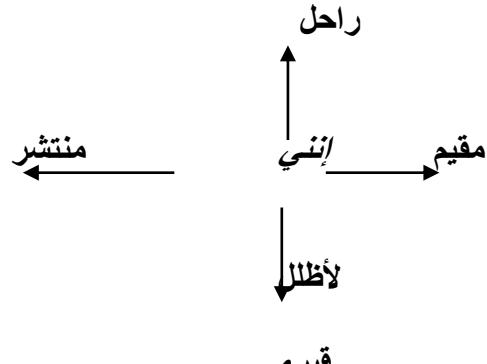
ويمكن وضع تخطيط منشطر على شكلين مقترحين، الأول داخليّ مضمونيّ، والثاني خارجيّ زمنيّ:



يتعمّق حسّ الأسطرة في الإرسالية الخامسة إذ تكبّر الأحوال التي تصوّر بها الذات الساردة أناها، من أجل خلق فرصة تتمكن بوساطتها أن تغمر المكان الذي سيحتفظ بها بعد

الموت بالظلّ الوفير ((لأظلل قبري))، ولا شكّ في أنّ عملية بعث الظلّ تأتي من الأعلى من وضع ((طيراني)).

ويمكن تصوير ذلك تخطيطاً أيضاً على النحو الآتي:



فـ ((راحل/مقيم/منتشر)) تعمل تحت ضغط سياقها الدلاليّ الشعريّ بصورة ضدّية صدامية، تؤسس لجدل مركب تكفل له الأسطرة مبرر الحضور والعمل.

تتحرك الأنا الشاعرة من حدود قصيدة ((مراوغة [1])) إلى حدود قصيدة ((مراوغة [2].))(*) باستخدام لحظة عبور شعرية من مونولوج داخليّ توسّع إلى استحضار مصور لفضاء الآخر، وإطلاق سلسلة الاستعدادات الفعلية للدخول معه في حوار ظاهر وسرّي يستثير لغة الجسد وأحلامه المتنوّعة في التواصل:

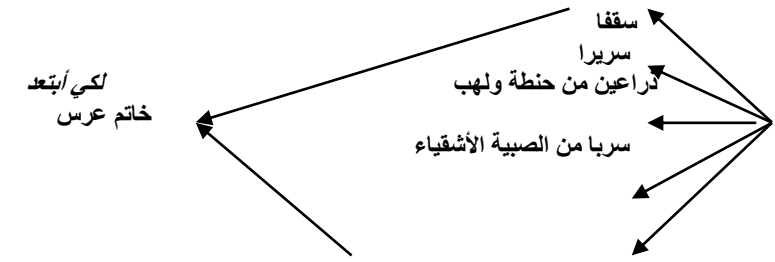
أعدّ لك الآن ألف حصانٍ..
وألف سببْ
لكي نلتقي في مساء الأحدْ
أعدّ شموساً لهذي الشفاهِ
التي أيقظت شهوةً وعنبْ
وساقت زهور الحدائقِ
نحو صحاري الجسدْ
أُعدّ نهاري..
أسوق إليك قطيع السحب
وأتركه ناعماً يغسل الروحَ
من جزر أعراسنا.. والزبدْ
أعدّ لك الآن سقفاً.. سريراً
ذراعين من حنطةٍ.. ولهبْ
وخاتم عرسٍ
وسرباً من الصبية الأشقياء
لكي أبتعدْ !!!![32]

إذ يشرع الفعل ((أعدّ)) ـ المرتبط بعزم الأنا الشاعرة على القيام بفعل استعداديّ يهيئ الفضاء الشعريّ لسلسلة أفعال لاحقة ـ بتكراره الرباعيّ، على المضي قدماً في افتتاح مهرجان العمل الشعري في القصيدة تحت مظلّة الإشارات السيميائية التي يحتمل تشظّيها من عتبة العنوان ((مراوغة)).

يتجلّى إيقاع السرعة والانطلاق والطيران مشفوعا بإيقاع المنطق في الجملة الشعرية الأولى، التي يقود سربها اللغويّ الفعل ((أعدّ)) ويمتدّ راهنا ((الآن)) إلى عطف إيقاع الحركة ((ألف حصان)) على إيقاع المنطق ((ألف سبب)) ليحقق اللقاء برؤيته الفضائية ((مساء الأحد)).

يتمظهر الجسد في الجملة الشعرية الثانية عبر استثارة معانيه مصورةً في دوال الطبيعة وأشكالها وصورها ((شموسا/الشفاه/شهوة/عنب/زهور الحدائق/ صحارى الجسد))، مادّةً إشاراتها وأسهم إيحاءاتها نحو البؤرة المركزية التي يحفر فيها استقباليا الفعل ((أعدّ)) في تكراره الثاني المشتغل دائماً في المنطقة الأعلى.

في الجملة الشعرية الثالثة التي يقدّم فيها الفعل ((أعدّ)) تكراره الثالث تتوجّه الأنا الشاعرة إلى الأعلى ((قطيع السحب))، انطلاقاً من فضاء الضوء والنور والألق ((نهاري)) لتتعامل مع الأعلى بما يناسب حال الذات ((ناعماً/ يغسل/الروح)) من اتصاله بالأسفل ((من جزر أعوامنا.. والزبد)). لكنّ الذات الشاعرة في جملتها الشعرية الرابعة التي يقودها الفعل ((أعدّ)) بتكراره الرابع تكشف عن إشكاليتها المعبّرة تعبيراً جدلياً عن دلالات العنونة وتشظّيها في انطلاقات الدوال، من أجل إنجاز وتحقيق فكرة الابتعاد التي هي فكرة التواصل في الوجه الآخر لها الذي توحي به علامات التعجب الأربع، ويمكن تجسيد ذلك أيقونياً بالمخطط الآتي:



فشبكة الدوال الفوقية ((سقفاً/سريراً/ذراعين../خاتم عرس/سرب..)) تلتحم وتتصالح وتتفاعل من أجل الارتفاع بالحدث الشعريّ إلى إيحاء طيرانيّ ((لكي أبتعد)) يفترض مقابله الجدليّ في أعماق الصورة.

تجسّد قصيدة ((اندفاع)) شعرية طائر الضوء تجسيداً درامياً مرهوناً بحسّ الاستقبال والتلقي، ومسلحاً بطاقة سرد عالية تعبّر عن جوهرها وتشكّل صورها الذات شعرية الساردة، منطلقة انطلاقة طيرانية مشحونة بالقوة والفعل من عتبة العنوان:

سأفتح نافذتي في الصباحِ
وأتلو القصيدة.. أُطلقها
مثلما تبدأ الشمس رحلتَها
والطيورُ أناشيدَها
مثلما تضرب الموجةُ الصخرَ
أو يفلت القلب من صدر عاشقةٍ
وسأمتدّ كالغصنِ..
أتبع خضرة هذا الربيع الجنونيّ
في أعين الفتياتْ
وأرتاح.. أتعب..
لا ظلّ لي غير ظلّ جناحي
ولا أرض لي غير ما أمسكتْهُ يدي من مدى
أغني كثيراً،
وأكسر أغنيتي فَرِحاً..
وألملم ثانية أضلعي وفتات الصدى
وأبدأ ثانية وأسيرُ..
أخبّ كأني مساء وطينٌ،
كأني زقاق طويل مضى في مساء طويلٍ،
وأقفز كالنمر الاستوائي صوب النعاس
سأشرع نافذتي ودمي وأعبّ الأغاني
فقد أطلقت خمرتي ندمائي
وها إنني البرد في آخر الكأسِ
ها إنني البرد في آخر الكأس..
سأعدو..
وأعدو.
وأترك خلفي جليد التلالِ
وأطوي سهولاً وأرقص أوقظ ألف حديقةْ
وأتبع آثار روحي بعيداً
إلى آخر الروحِ
حتى الحقيقةْ (33)

في الاندفاعة الأولى ((الاستهلالية)) تشرع الذات الشعرية الساردة في افتتاح مشروعها الدراميّ المقيّد بـ ((سين الاستقبال))، حيث تعمل الأفعال الثلاثة المتلاحقة درامياً - على مستويي التوقيع والتدليل ((سأفتح/أتلو/أطلق)) - على تفعيل حسّ الطيران ومعناه في القصيدة، وتنشط آلة التشبيه نشاطاً مزدوجاً عبر فضاءين تشبيهيين متناظرين، ينقسم الفضاء الأول بدوره على نموذجين إيقاعيين، الأول حركيّ - ضوئيّ ((مثلما/تبدأ ـــ الشمس/رحلتها))، والآخر حركيّ - صوتيّ ((الطيور/أناشيدها)). كما ينقسم الفضاء الثاني على نموذجين إيقاعيين آخرين، الأول حركيّ - سمعيّ ((مثلما/تضرب ـــ الموجة/الصخر))، والآخر حركيّ - وجدانيّ - حسّي ((يفلت القلب/من صدر عاشقة))، لتؤلف نظاماً حركياً إيقاعياً يحكي على نحو ما قصة طائر الضوء المؤولة بزخمها الشعريّ الخصب والضاغط.

تمتد الاندفاعة الثانية إلى أقصى حدّ شعريّ ممكن في مساحة القصيدة على النحو الذي يسمح للمنظومة الفعلية السرد درامية أن تبالغ في كثافتها وحركتها وتدفقها، لتطوّر أداء الذات الشعرية الساردة في عزمها على تعزيز حسّ الطيران في جوهرها، وتكريس ألق الضوء في الأحياز التي تمر عليها وتخطر من فوقها، فالأفعال ((سأفقد/أتبع/أرتاح/أتعب /أغني/أكسر/أبدأ/أسير/أخبّ/أقفز)) تمثل في تتابعها ودورانها والتحامها وتجلياتها وبراهينها في ميدان الزمن والمكان والحدث واقعة سرد درامية، تفعّل تقاناتها آلة الشعر التي تتعلّق في فضائها كالثريا.

وتحشد تحت أفقها وداخل إطار منظومة الأفعال سلسلة من المفردات المتنوعة في تشكيلاتها المكانية والزمنية والحسية ((الغصن/الربيع الجنوني/أعين الفتيات/ظل جناحي/أمسكته يدي من مدى/ كثيراً/أغني فرحاً/أضلعي/فتات الصدى/ثانية/مساء وطين/زقاق طويل/مساء طويل/النمر الاستوائي/النعاس))، لتكسو كيان الاندفاعة بالأشكال والرؤى والأصوات والفُسح في السبيل إلى زيادة معدلات اندفاعها بين اندفاعتين.

تتطور آليّات العمل الفعليّ السرد شعريّ تطوراً درامياً في الاندفاعة الثالثة التي تحاكي في كادرها اللغويّ الاندفاعة الأولى، لكنّ الذات الساردة تتوغل أكثر في أعماق السيرة الوجدانية للأنا في تموّجات زمنية وتمويهات حدثية، تبدأ من فعلي الاستقبال ((سأشرع/أعبّ)) في اتصالهما بالعدّة المفعولية المتحركة في ثلاثة اتجاهات متباينة ((نافذتي/دمي/الأغاني))، وتمرّ من فوق الفضاء الفعليّ الماضويّ ((فقد ـــ أطلقت)) الذي يستولد فاعلُه مفعولَه ((خمرتي ـــ ندمائي))، وتنتهي إلى فضاء الراهن وهو يصور الحال الشعريّة للذات الشعرية الساردة تصويراً استعارياً مكرراً ومركزاً ((وها إنني البرد في آخر الكأس/ها إنني البرد في آخر الكأس)).

ثم لتتحرك الاندفاعة الرابعة بوساطة الفعل الاستقباليّ المشرع للحركة ((سأعدو)) تحركاً واسعاً، تبرهن فيه الذات الساردة على قدرتها الطيرانية في استنهاض سلسلة الأفعال المتضافرة في مساق تعبيريّ وتشكيليّ واحد ((أعدو/أترك/أطوي/أرقص/أوقظ/أتبع))، يعمل على عبور معامِلات الطبيعة وتضاريسها ((جليد التلال/سهولاً/ ألف حديقة))، ليتنكب الفعل الأنويّ الأخير ((أتبع)) المهمة الصوفية حيث يتواصل الـ ((اندفاع)) من المادي في تجلياته

الطيرانية الظاهرة، إلى الروحيّ في تجلياته الطيرانية الغيبية ((آثار روحي/بعيداً/إلى آخر الروح))، وصولاً إلى المبتغى في إطاره الفلسفيّ الأسطوريّ ((حتى ــ الحقيقة)).

تندرج قصيدة ((مكاشفة)) في الفعالية الشعرية الطيرانية نفسها، لتعبّر في عتبة عنوانها أولا عن قدر من الانفتاح الضوئيّ في الانقضاض على الحجب والخفاء والظلمة عبر بسط النور على مساحة الحيّز:

وماذا تريد الصديقة من طائرٍ
حطّ فوق الغصون كحلمٍ
وبين أصابعه ارتعشت شمسه والشجرْ
وماذا يريد البشر؟!
أن ينام على كفّهمْ
أن يوآخي السكينةَ
أن ينحني..
ثم يمشي على صوته والجناح..
وأن يعبر البابَ
يأخذ مقعده..
ولداً طيعاً ومطيعاً
وأن يغسل الروح في المغسلةْ؟!
وماذا يريدونَ..
أن يحمل الصحف المطمئنةَ في حبرها
ويمشّط أوقاتهم من رتابتها
أن يكون الأنيس الظريف..
ووحشته مقصلة؟
وماذا يريدون أن يصعد الدرجات رشيقاً
ويمشي على الحبل كالبهلوان
ويجثو على حلمه
ثم يطرق ماضيه..
يطهو الأغاني
ويبتلع الهدأة الذابلةْ؟
وماذا يريدون؟
أن ينتحي في المساءِ
وأن يسرد الأفق في قصص تجلب النوم للقلب والعائلة؟
وماذا يريدونَ:
أن ينحني آخر الليل صمتاً
ويضرب منقاره بالجناحِ..
وأن تجد الحلّ للمشكلة
وماذا يريدون؟

ماذا يريدون؟
ماذا تريدْ
سوى أن يفاجئُهم في الصباحِ
ويغمر أرواحهم بالنشيد [34]

يتّجه البعد الاستفهاميّ في الاستهلال إلى الآخر ـ الشريك ـ الغائب الذي يحضر على لسان الراوي السرد شعريّ بصيغته الموضوعية، مصوّراً الأنا الشاعرة ـ التي بدت منفصلة عن مساق السرد انفصالاً رمزياً ـ بهيأة الطائر المهيمن على الفضاءين، الواقعيّ بشكله المتماهي مع مفردات الطبيعة ونماذجها ((حطّ فوق الغصون))، والتشبيهي الفوق ـ طبيعيّ ((كحلم)). فضلاً عن عبوره الاستعاري إلى منطقة التوتر والضوء والحرية ((بين أصابعه/ارتعشت/شمسه/والشجر)).

يتكرر البعد الاستفهاميّ ـ التعجبيّ في حلقة ثانية يتحول فيها نموذج الآخر ((الصديقة)) في الحلقة الأولى إلى أنموذج كليّ وشامل وكونيّ هنا ((البشر))، تتعدد فيه احتمالات طائر الضوء بمحتواه الأسطوريّ وتتلاحق على نحو شكليّ وتعبيريّ منوّع ومتفاوت الحضور ـ واقعاً وحلماً، جسداً وروحاً، ثباتاً وحركة ـ، يبدأ بثبات جسديّ ((أم ينام/على أكفهم))، ثم ثبات روحيّ ((أن يوآخي/السكينة))، وحركة جسدية ((أن ينحني/ثم يمشي/على صوته والجناح))، وحركيّ جسديّ أيضاً ((أن يعبر الباب....))، وحلميّ حركيّ ((أن يغسل/الروح/في المغسلة)) تنتهي به الاحتمالات الاستفهامية في هذه الحلقة.

تتواصل الحال الشعرية نفسها في الحلقة الثالثة المرتبطة بسابقتها ارتباطاً بنائياً بعد أن يستبدل بالفاعل الظاهر ((البشر)) في الحلقة السابقة فاعلاً مستتراً منظراً له ((ماذا يريدون..))، يحمّل طائر الضوء ـ المتجسّد على متن القصيدة في حلقاتها جميعا ـ احتمالات فعل أخرى، تتنوع في مظاهرها ورؤاها وأحلامها أيضاً ((أن يحمل الصحف../يمشّط أوقاتهم../أن يكون الأنيس..))، في سعي لتدجينه وفصله عن ذاته.

تأتي الحلقة الرابعة متماهية مع الحلقة الثالثة، لكنها منفتحة على فضاء احتماليّ أكثر سعة وبانورامية وتنوّعاً في طاقاته التشبيهية والاستعارية، على النحو الذي يعزّز البعد الأسطوريّ في تشكيله ((يصعد الدرجات ـ رشيقاً/يمشي على الحبل ـ كالبهلوان/يجثو على حلمه/يطرق ماضيه/يطهو الأغاني/يبتلع الهدأة الذابلة؟)).

ثم يتواصل بالتعدّد والتنويع نفسه في ثلاث حلقات لاحقة تبدأ بالسؤال نفسه ((ماذا يريدون؟))، يتكاثف فيها روح الاستفهام التعجبيّ حلقة بعد حلقة، ليصبح أكثر إلحاحاً واختزالاً وتركيزاً في الحلقة التي تختفي فيها الاحتمالات المصوّرة ويتكرر السؤال ((وماذا يريدون؟ ماذا يريدون؟))، بعد أن يستوفي مهرجان الاحتمالات الاستفهامية لفعل الطائر شروطه ومدياته، ليقفل بالحلقة الأخيرة التي تُردُّ إلى حلقة الاستهلال عبر التوجّه بالمخاطبة الاستفهامية إلى ((الصديقة)) في أنموذجها الغائب المستتر ((ماذا تريد؟))، الذي يحمّل الطائر مهمة إحداث المفاجأة في مساحة الضوء ((أن يفاجئهم/في الصباح))، وفي مساحة الصوت بإيقاعه الروحيّ المؤسطر ((يغمر/أرواحهم/بالنشيد))، في إتمام شامل وكامل لفعل الـ ((مكاشفة)) بهيأته الضوئية/الطائرة/المنتشرة على مساحة القصيدة المزدحمة بالخصب والثراء.

تبلغ شعرية طائر الضوء ـ في كيان الشعر والشاعر ـ أعلى درجاتها في قصيدة ((أنا الريح)) بتصريحها الأنوي المتطرّف في البروز والظهور، والمسند إلى أقصى حال طيرانيّة تعرفه الطبيعة ((أنا الريح)):

وأعرف أني سأمضي وأمضي
ولن أستريح
ولن يتوقف رقصي لأنيَ
أجمل من قاتل وذبيح
وأعرف أني أوزّع جسمي
وأزهار روحي
لكي لا أُرى أبداً في ضريحْ
وأعرف أني سأصحو..
وأصحو
فهل تجد الريح تلاّ
لتُلقي على صدره رأسها حين تتعبُ
إني أنا الريحْ (35)

وهو يتواصل من عتبة العنوان دخولاً في المتن من دون فواصل، فالمتن النصّيّ في ديناميته يبدأ بـ ((الواو)) التي تربط بينهما ربطاً وثيقاً ينمّ عن تواصل الحركة والفعل والمعرفة ((أعرف)) في مضاعفة معدلات الطيران وتسريعها ((سأمضي وأمضي))، بلا هوادة أو استقرار ((لن أستريح))، وبامتداد إيقاعيّ شامل وكامل وكونيّ ((لن يتوقف رقصي)) يتجاوز المرجعية التاريخسطورية ـ الدينية تجاوزاً جمالياً ((أجمل من قاتل وذبيح))، ومنفتحاً على فضاء صعلوكيّ ينشر العدل والجمال والضوء ((أوزع جسمي/أزهار روحي)) لكي يبقى طائراً خالداً خارج سجن الأرض ((لكي لا أُرى أبداً في ضريح)).

ثم تواصل الأنا الشعرية الطائرة إدراك معرفتها بالصحو والضوء ((وأعرف أني/سأصحو../وأصحو))، لتصل إلى سؤالها الشعريّ ـ الأسطوريّ بمضمونه الاستعاريّ المجسّد الذي تبحث فيه الريح عن مكان مرتفع ((تلاً))، يستوعب تعبها الرومانسيّ ((لتلقي على صدره رأسها/حين تتعب))، إذ ينفرج السؤال وهو يتحرك بين الوثوق وعدمه عند توثيق حقيقة التصريح العنوانيّ وتركيزه في الجملة الاختتامية ((إني أنا الريح))، بمضاعفة حضور الضمير الأنوي وشحنه بطاقة طيران وضوء تزوّد شعر إبراهيم نصر الله بالفرادة والامتياز والخصوصية في التشكيل والتعبير.

القصيدةُ المركزةُ والقصيدةُ الشاملةُ

ـ التشكيلُ والرؤيا ـ

ظلّ الجهد النقديّ المعاين لإشكالية النمط والشكل والطراز في القصيدة العربية الحديثة يراوح بين نمطين مركزيين، استطاع أن يكرّس مصطلحيهما تكريساً كبيراً منحهما قوة تداولية واسعة حتى باتا من قبيل البدهيات الاصطلاحية تقريباً، وهما ((القصيدة القصيرة)) و ((القصيدة الطويلة)). حيث نعتقد أنَّ مفهوم القِصر والطول يدخل في باب

الشكل التقانيّ الرياضيّ المجرّد، فإنّ الكفاءة النظرية للمصطلحين تبقى فقيرة وناقصة لا تعبّر عن جوهر الفاعلية الشعرية للقصيدة بتجلياتها وتمثّلاتها الجمالية (التشكيلية والتعبيرية)، ويظلّ الالتباس الرياضيّ في تحديد القِصر والطول قائماً تحت ضغط معيار ماديّ لا يصلح كثيراً لمعالجة نشاط إنسانيّ خلاّق، يخضع لفعاليات المخيلة التي تقوّض أول ما تقوّض أدوات الواقع وآليّاته بكسرها لعلاقة الألفة التقليدية بين الدال والمدلول، والانفتاح على فضاء المجاز والتخييل انفتاحاً لا محدوداً تخفق فيه عُدّةُ المنطقِ (والقصر والطول مصطلحان منطقيان) في مجاراة كيفيات التحوّل والتغيّر والانقلاب والتجاوز والخرق وكسر التوقّع والإدهاش والإبهام والإيهام واللعب، التي تتمتع بها عناصر التشكيل الشعريّ ومكوناته في القصيدة.

لذا فإنّ اقتراح استبدالها في ضوء مقاربة قصائد إبراهيم نصر الله تأتي من قناعة مرنة وديمقراطية في كفاءة المصطلحين البديلين، إذ إن ((القصيدة المركزة)) أكثر كفاءة واستجابة ومرونة من ((القصيدة القصيرة))، لأنها تتضمّن مفهوم (القِصر) من جهة، وتتجاوزه من جهة أخرى إلى القيم المفهومية المضافة والمكملة التي تقترب كثيراً من جوهر هذه القصيدة في إفادتها الأساسية والعميقة والقصوى من فيض (التركيز) وتجلياته، فأفضل الشعر لدى معظم المدارس النقد ـ شعرية في معظم العصور الشعرية ـ عربياً وعالمياً ـ هو ((الأكثر تركيزاً))[36]، الذي يذهب عادة إلى ((تركيز ما له أهمية كبيرة في حيّز صغير))[37] لا يتجاوز الثلاثة أبيات أو الأربعة، لكنه ينجح عملياً في اختراق الزمن [38]، ويعمل من أجل وصول القصيدة إلى الوحدة الذاتية العميقة على تفجير الترابط الموضوعيّ بين مكوناتها وعناصرها[39].

آليّة التركيز وفلسفته لا تتوقف عند مفهوم (القِصر) بمعناه الرياضيّ حسب، بل تتجاوزه إلى عملية اختزال وتكثيف كبيرة تطال العاطفة أو الانفعال أو الفكرة، وتسهم في تجلية حالة أو مشهد بالوصف في أقلّ قدر ممكن من التعبير مما يتطلب مهارة فنية عالية وقدرة خبروية ودربوية متينة[40]، وذات حساسية ذكية ودقيقة وخصبة.

لعلّ من أهم الخصائص الإجرائية التي يجب أن تتمتع بها هي اندماج عتبة العنوان في القصيدة بمتنها النصيّ، عبر تداخل حيويّ وانسيابيّ ومرن بين بنية الاستهلال وبنية الإقفال مرورا بالوسيط المتنيّ على النحو الذي يتم فيه ((حذف الخلفية ومعظم الظروف التي كانت سبب القصيدة أو غرضها))[41]، وكلّ ما من شأنه التقليل من قيمة ((الاقتصاد اللفظيّ والصمت والفراغات))[42]، التي تشتغل بطاقاتها كاملة في إيصال القصيدة إلى أعلى مرحلة جمالية في التشكيل والتعبير.

أمّا مصطلح ((القصيدة الشاملة)) فإنها أكثر دقة وتعبيرية واستجابة لطراز شعريّ يتّسم بالطول من مصطلح ((القصيدة الطويلة))، الذي شأنه شأن مصطلح ((القصيدة القصيرة)) يستعمل المفهوم الرياضيّ المجرد للدلالة على قصيدة تذهب إلى بنية توسّع وجدانيّ وسيميائيّ شعريّ، لا تأخذ من مفهوم (الطول) سوى تلك المساحة الكافية للتمظهرات السردية والدرامية والملحمية بأن تتجلى في جوهر قوليّ يتيح فرصا أنموذجية لأنشطتها وفعالياتها.

وإذا ما شئنا الانطلاق من الفضاء الدلاليّ الفعليّ المؤلِّف لكيان المصطلح فسندرك ((أنّ كلمة (يشتمل) تعني زيادة على شيء ما لكي يحتلّ مكاناً أكبر، فالاشتمال يعني التوسّع والنموّ والتضخّم والتكشف واحتلال مساحة أوسع. وبالمعنى الأصليّ والبدائيّ تحمل كلمة الشمولية مفهوما فراغيا (فضائيا). ومن هنا فإنّ القصيدة الشاملة قصيدة طويلة. وبما أنّ الكلمات في اللغة تأتي الواحدة بعد الأخرى متراتلة فإنّ القصيدة الشاملة هي القصيدة التي فيها الكثير من الأبيات والتي يستغرق قراءتها وقتاً طويلاً، فالفراغ، أو الفضاء، هو زمن. ولكن كم يبلغ طول هذه القصيدة لكي تعتبر شاملة؟))[43].

نحسب أنّ الإجابة على هذا السؤال يجب أن تتخطّى الفكرة الرياضية السنتمترية عن مفهوم الطول، لتدخل في مفهوم الطول القرائيّ وليس الطول الكتابيّ فقط، إذ إنّ كلّ شيء في ((القصيدة الشاملة)) بحاجة إلى (طول قرائيّ)، فالفراغ والبياض والتجليات الطباعية المختلفة كلها بحاجة إلى توقفات/تأملات قرائية ـ ذهنية وبصرية ـ تسهم في إطالة القصيدة على النحو الذي يحيلها على مصطلح الشمولية.

فـ ((القصيدة الشاملة)) في تشكيل معمارها الشعريّ الكلّيّ ذي التشكيل الشامل ((تتحوّل إلى تتابع للحظات المكثفة))[44]، بمعنى إنّ ما يميزها في أسلوبيتها التشكيلية والتعبيرية لاستيلاد جمالياتها ورؤاها الشعرية ((ليس مجرد عدد الأبيات بل النمو: التقسيم بين الأجزاء المختلفة، والعلاقات المتشابكة في ما بينها. فالقصيدة الشاملة يجب أن تحقق شرطين: التنوع داخل الوحدة واتحاد التكرار مع الإدهاش))[45]، ولا معنى بعد ذلك لمفهوم الطول بمعناه الرياضيّ المجرّد، إذ إنّ طولاً مناسباً يحتوي الشرطين آنفي الذكر يمكن أن يكون كافياً لإنتاج قصيدة شاملة، إذا تمكّن الشاعر من التعامل معه على وفق الخصائص والشروط التشكيلية والتعبيرية التي اقترحتها هذه المداخلة. وربما اشتغلت قصائد طائر الضوء ـ إبراهيم نصر الله ـ على تجلية أكبر للمصطلحين المقترحين داخل تجربة شعرية ثرّة بالوعي، وعميقة بالإدراك، ومنفتحة تشكيلياً على الماحول الفنيّ والإبداعيّ الشامل.

لعلنا نلاحظ الحضور الطاغي والمهيمن للقصيدة المركزة في عموم المدوّنة الشعرية لتجربة إبراهيم نصر الله، ومستوى التطور المثاليّ في تقانات هذه القصيدة وآليّاتها ورؤاها عبر مجموعاته الشعرية المتلاحقة. ونحسب أنها بلغت ذروتها في قصائد ((شرفات الخريف)) التي شاءت قراءتنا أن تعالجها بوصفها أنموذجاً عالي الإتقان والكفاءة قدر تعلّق الأمر باختبار المصطلح في ميدان التطبيق، وستأخذ القراءة أكبر قدر ممكن ومتاح من انفتاح المصطلح ومرونته وتعدديته وحريته لتحسّس النصوص المنتخبة، ومراودتها، واللعب معها/بها، وتأويلها، في السبيل إلى تحرير الروح النصية فيها وإطلاق جذوتها في عقل الطائر وجسد الضوء.

تعدّ المفارقة بتنويعاتها المتعددة إحدى أهم التقانات التي تعتمدها القصيدة المركزة، ومن أكثرها حركة وإدهاشاً وتفنناً في استثمار العلاقة التجانسية بين سواد الكتابة وبياض الورقة، وما يتمخّض عنها من تجليات طباعية تشتغل على تسخير كلّ الممكنات الشكلية والسيميائية المتاحة، للوصول بلحظة المفارقة إلى أعلى درجات شعريتها.

في قصيدة ((خسارة)) يتّجه مساق المفارقة إلى تكثيف اللحظة المفارِقة في تعاكس سهمَي التوجّه الشعريّ: الخارجيّ والداخليّ:

.. وحاولت
ترتيبَ
يومي
.....
فبعثرتُ
قلبي (46)

في الجزء الأول ((الخارجيّ)) من حركة القصيدة تتحرّك الدوال التي يقودها الراوي الشعريّ الذاتي حركة سلّمية هابطة إلى الأسفل، إثر إيقاع نقطيّ ((..)) يسبق الحركة ويصلها بدلالة الفقدان المتحدّرة من عتبة العنوان، إذ يتبدّى تنظيم الزمن الشعريّ بمضمونه الحكائيّ سائراً في الاتجاه الصحيح ((.. وحاولت/ترتيب/يومي)). إلّا أنّ الفاصل الإيقاعيّ النُّقَطيّ الذي يمتدّ على بياض السطر الرابع ((.....)) بعد إنجاز الذات الشعرية الساردة لمهمتها في السيطرة على الزمن، يُخرج الحال الشعرية من أمانها السعيد ويحيلها على جزء لاحق لا يمكن للجزء الأول أن يدخل دائرة القول الشعريّ من دونه، لكن هذا الجزء يُدخِل القول كله في فضاء الشعرية عبر إحداث حالة المفارقة التي تكسر أفق التوقع وتنقل الحال الشعرية من وضع إلى وضع مغاير، حيث يرتدّ الفعل من ((الخارج)) إلى ((الداخل))، من الزمن الخارجيّ إلى الزمن الوجدانيّ ((فبعثرت/قلبي))، ليتحوّل سهم ((الترتيب)) في الخارج إلى سهم ((البعثرة)) في الداخل، والزمن المحدّد في الخارج ((يومي)) إلى الزمن المفتوح في الداخل ((قلبي)) ويصبح ((الربح)) في الخارج ((خسارة)) في الداخل.

القصيدة مؤلفة من طبقتين تجسّدان الأنموذج الإنسانيّ، طبقة الخارج وطبقة الداخل، وهما في وضع تعايشيّ مفارِق يعبّر عن حكمة الوجود وفلسفته. ولا شكّ في أنّ آليّة الترتيب والبعثرة على مستوى التجليات الطباعية وحركة السواد على مساحة البياض، تنتهي بانتصار البعثرة في توزيع الدوال توزيعاً إفرادياً سلّمياً هابطاً أبداً إلى الأسفل حيث يتحقق المعنى البصريّ للـ ((خسارة)) في دائرة تلقٍ خاصة.

تتعمّق صورة المفارقة على نحو أكثر تعقيداً في قصيدة ((حياة))، إذ تنفتح عتبة العنوان بتنكيرها وإفرادها انفتاحاً كلياً على معنى حرّ وإيجابيّ غير محدد وغير مقيّد، لكنّ هذه الصورة الحيّة البالغة الطمأنينة ما تلبث أن تهتزّ وتتصدّع بانفتاحها على صور المتن النصّيّ:

يحدثُ أن يحدثَ
ما يحدثُ..
ويكون سكوتْ
يحدث أن لا يحدثَ شيءٌ
.. فأموتْ (47)

إذ تتشكّل شبكة مفارقات لسانية وبصرية وتشكيلية تدعم مشروع المفارقة الكلية في القصيدة وتضاعف من طاقتها التعبيرية، فالسلسلة الثلاثية لأفعال الحدوث ((يحدث/أن يحدث/ما يحدث)) تنتهي على نحو مفارِق مع عتبة العنوان ((ويكون/سكوت))، لكنّ صورة المفارقة لا تبلغ أعلى درجات مفارقتها حيث إن ((حياة)) تبقى ماثلة بفاعلية ما في

((سكوت))، على الرغم من تحجيمها وتقييدها وحبسها وتصنيمها وتحويل الحركة المنفتحة إلى ثبات جاثم والإيقاع الصوتيّ الاحتفاليّ إلى صمت، فضل عن المفارقة اللسانية ـ البصرية الداخلة في تكرار ثلاثيّ متدفّق لفعل الحدوث بكلّ ما يختزنه من حركة وفعل ووعد بالصوت يصطدم بـ ((سكوت)).

وإذا ما عددنا هذه المفارقة ممثلة للطبقة الأولى من طبقتي المتن النصّيّ فإنّ تحوّلنا إلى الطبقة الأخرى يوصلنا إلى كون مفارِق آخر، يتشكل عبر سلسلة مفارقات عنقودية تتمثل المفارقة الأولى في الوضع التشكيليّ اللسانيّ لفعل الحدوث في صيغته المثبتة أولا ((يحدث)) والصيغة المنفية المقابلة لها ((لا يحدث))، وفي المحتوى الدلاليّ الثاني للحدوث ((يحدث أن لا يحدث شيء)) الذي يفارق المحتوى الدلاليّ المتمخّض عن حدوث ما في الطبقة الأولى ((يحدث أن يحدث ما يحدث)). وهو ما يؤدي إلى أن تنتهي الحركة الكامنة في ((سكوت)) في الطبقة الأولى إلى غياب وفقدان ومحو في ((أموت)) في الطبقة الثانية، بحيث تتجلّى المفارقة الكلية في القصيدة بوصولها إلى مرحلة الإقفال في ((أموت)) بعد أن تفرغ عتبة العنوان ((حياة)) من كامل مؤونتها الحركية والحيوية والإيقاعية.

تفيد تقانة المفارقة كثيراً من آليّة المطابقة البلاغية بما تنطوي عليه من فعالية جدل تضادّية تخرج شعرياً إلى فضاء المفارقة.

ففي قصيدة ((خفاء)) التي تؤسس عتبة عنوانها لعلاقة التباسية في عملية حجب الظهور والإغراء باختراقه وإزالة عزله، تتركز دوال المتن النصيّ تركيزاً هائلا في بؤر طباقية تشغّل فكرة التضاد للوصول إلى جوهر المفارقة في عمق المعنى الشعريّ:

ستراني العتمةُ

.....

ويخبئني

الضوء[48]

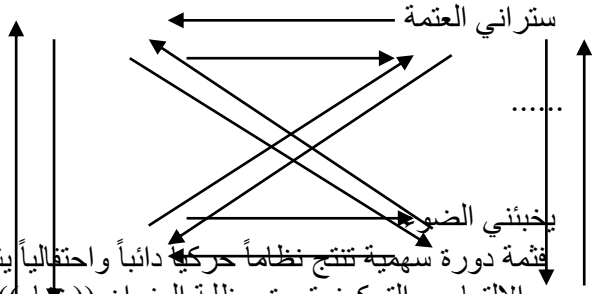
فالمتن النصيّ في بدايته ووسطه ونهايته (إقفاله) يندمج مع عتبة العنوان اندماجاً كلياً، بحيث تصبح القصيدة كتلة شعرية واحدة تقرأ من الاتجاهات كلّها بالحضور نفسه، لكنه (أي المتن) يفضي إلى ثلاثة مسارات جملية في ثلاثة خطوط شعرية.

المسار الجمليّ الأوّل ((ستراني العتمة)) ينتشر على الخطّ الشعريّ الأول ويؤلف مفارقة بصرية تتمثّل في تشخيص العتمة وتجسيدها، على النحو الذي يجعلها قادرة على القيام بفعل الرؤية في تشكيله الاستقباليّ ((ستراني)). في حين تتحول الأنا الشاعرة إلى موضوع للإبصار واقع في منطقة الوضوح والإبانة بالنسبة إلى فضاء العتمة المحجوب أساساً عن قدرة الأنا على الإبصار ((العتمة/س/ترا/ني))، ليرتفع التشكيل ـ في هذا الإطار المخالف ـ إلى فعلية ((صوفية)) تتجاوز الممكن وتتلاعب بمقدرات المنطق وتطوّع المستحيل.

المسار الجمليّ الثاني مسار نقطيّ مؤلف من وحدتين نقطيتين ((.....))، كلّ وحدة تشغَل بياض دال معيّن مفترض توازي دوال المسارين، السابق لها واللاحق، وتعكس بحضورها التكراريّ نمطاً إيقاعياً وسيميائياً يضاعف حساسية الالتباس أولاً، ويفصل بين المسارين ثانياً. لذا يأتي المسار الثالث متوازياً في سياقه اللفظيّ والدلاليّ توازياً مقلوباً مع

المسار الأول، وهو يؤلف أيضاً مفارقة بصرية تتمثّل في تشخيص الضوء وتجسيده ((يخبئني/الضوء))، حيث تتحول الأنا الشاعرة إلى موضوع لفعل الضوء الحاجب والعازل.

من ثم تحصل مفارقة كلية في تبادل الأدوار بين الدوال المؤلفة للكون الشعريّ في القصيدة، إذ يتضاعف التواصل العلائقيّ بين الدوال والجمل ـ بصرياً ودلالياً وتشكيلياً ـ، ويمكن وصفها بصرياً بهذا التخطيط:



فثمة دورة سهمية تنتج نظاماً حركياً دائباً واحتفالياً يشتغل بأعلى قدر ممكن من جدل الوضوح والالتباس والتركيز تحت مظلة العنوان ((حمراء))، لينتشر إيقاع المفارقة وشكلها ودلالتها على مساحة القصيدة كلها ـ سواداً وبياضاً ـ.

في قصيدة ((مهاجر)) التي تتمتع عتبة عنوانها بفضاء إفراديّ وتنكيريّ يحصل قدر كبير من الانفتاح الدلاليّ على حريته في الحركة داخل المتن النصيّ، إذ تتمظهر هذه الحركة تمظهراً مكانياً ينتج مفارقة حركية ومكانية في آن:

إلى كلّ مكان سار إليه
أقدامه
وصلتْ
ولكنهُ
لم يصل[49]

فشبكة دوال الحركة المكانية في المتن ((مكان/سار/إليه/أقدامه/وصلت/لم يصل)) تحتلّ الجزء الأعظم من الكادر اللغويّ، وتسيّر الكون الشعريّ للقصيدة على شفرتها للوصول إلى لحظة المفارقة المكثّفة والمركزة في ضربة الخاتمة ((لم يصل)) التي تنفي حصول فعل الوصول بشكله الكلي.

القصيدة مؤلفة من جزأين تحصل المفارقة بينهما، الجزء الأول يمثّل حالة السلام والطمأنينة في الكون الدلاليّ ((إلى كل مكان سار إليه/أقدامه وصلت))، غير أنّ حال الوصول ترتبط مكانياً وحضورياً بـ ((الأقدام)) وهي آليّة الحركة والإيصال، والحامل للجسد.

غير أنّ الانعطافة الاستدراكية التحويلية بـ ((لكنه)) المنتمية إلى شخصية الـ ((مهاجر)) تحدِث المفارقة في آليّة النفي والجزم والقلب ((لم))، وهي تعلن عدم الوصول ((لم/يصل))، والمفارقة هنا دلالية أولاً في ((وصلت/لم يصل))، ورمزية ثانياً في وصول الأقدام وعدم وصول الكيان كاملاً، حيث تنفصل ((أقدامه)) انفصالاً رمزياً وسيميائياً عن كيان الـ ((مهاجر)) الجسديّ والروحيّ الذي يظهر معزولاً تماماً عن آلة الحركة والإيصال ((الأقدام))، وهو ما يعكس فضاء نفي شامل لحركة الـ ((مهاجر)) الذي يغادر ((الوطن))

حيث يتمظهر الجسد بكلّ تجلياته وتمثلاته ـ عاطفياً وروحياً ومادياً ـ، وأيّ مكان خارج ذلك ـ مهما تعدد وتنوّع ـ لا تصل إليه سوى الأقدام، لأنّ باقي الكيان ـ جسداً وروحاً ـ ظلّ رهين الوطن والطفولة والذاكرة والزمن لتحصل مفارقة رمزية أخرى بين المكان والزمن.

تتجلّى فلسفة المفارقة وفلسفة التركيز في قصيدة ((أسطورة)) التي تشير عتبة عنوانها إلى مديات شعرية، تعمل في المنطقة الأقصى من التزمين والترميز والتخييل:

شيء ما أغضب الغيمة
شيء ما لا نعرفهُ
كلّما مرّت من هناك
أمطرت للأعلى.
.....
هكذا بهدوء
ولدت الصحراء[50]

يتكشف المتن عن مظلة استهلالية تنشر ظلّها الدلاليّ على مرحلتين، تقع المرحلة الأولى في منطقة الغموض المفتوح على الكليّ ((شيء ما أغضب الغيمة))، وتهبط المرحلة الثانية من تلك المنطقة إلى منطقة اللامعرفة المتركزة في (الجزئي) المتمثل في الذات الشاعرة بصيغتها الجمعية ((شيء ما لا نعرفه))، إذ يتكثف الظلّ بالغموض واللامعرفة متصلاً بالأعلى ((غضب/الغيمة)) ومنعكساً انعكاساً سلبياً على الأسفل في استشفاف معنى ((الحبس)) من ((الغضب)). وهو ما يتجسّد جلياً في لبّ المتن إذ ينتج ((غضب/الغيمة)) انحرافاً في سياقها الطبيعيّ فتحصل المفارقة الأولى في ((أمطرت للأعلى))، فالغضب يفتح ((الغيمة)) على ((الأعلى)) ويحبسها على ((الأسفل))، حيث الأنا الجمعية الشاعرة تتماس مع ((الأرض)) وتنظر إلى ((الأعلى)) نحو الغيمة الغاضبة.

ثم يأتي سطر نقطيّ يصوّر إيقاع دهشة المفارقة أولاً، والتمهيد لحصول مفارقة أخرى ((تعليلية)) تقرأ طبيعة ((الصحراء)) قراءة شعرية على وفق مقترح الـ ((أسطورة))، فولادة الصحراء بهدوء ((هكذا بهدوء/ولدت الصحراء)) إنما هي نتيجة منطقية ـ في ضوء هذا التشكيل الأسطوريّ لعتبة العنوان ـ لغضب الغيمة، التي يقودها لكي تمطر للأعلى وتحرم الأرض من مطرها إلى الأسفل لتولد الصحراء في الأرض، وتتخصّب السماء، وهكذا تصبح الأرض غير الصحراوية في تواصل فرحيّ مع الغيمة يتيح لها فرصة التحليق في ((الأعلى)) ليبقى ((الأسفل)) مرتبطا بـ ((الصحراء)). وتبدو القصيدة في ظلّ انفتاحها (الأسطور ـ دلاليّ) غاية في التركيز والإيحاء بحيث تبدو الدوال وكأنها قد قطّرت تقطيراً.

تنطوي قصيدة ((عتمة)) على تشديد وتركيز ((ديكوريّ)) يحقق مفارقة تشكيلية وسيميائية في آن:

فسحة بين غيمتين...
ثلاث نوافذ للبيت...
وبوابة واسعة...
نهار..
لكن الشمس لا تدخل... [51]

فعتبة العنوان ((عتمة)) تمثل لافتة فرضية ترشح المتن النصيّ للبرهنة عليها، ويتكشف المتن النصيّ عن مشهد يتألف من شبكة وحدات ديكورية متضامنة هي ((فسحة بين غيمتين/ثلاث نوافذ للبيت/بوابة واسعة))، داخل فضاء مفتوح ((نهار)) يقصد حضور ((الشمس))، إلّا أنّ المفارقة تحصل بعد انحراف سياق اللحظة الشعرية بوساطة ((لكن)) إلى أن ((الشمس/لا تدخل))، في برهنة لفظية واضحة على تصديق عتبة العنوان ((عتمة)) وتحقيقها.

في لحظة حصول البرهنة الحاسمة على تصديق عتبة العنوان وحصول المفارقة مع الوحدات الديكورية المعروضة في شاشة المتن بوصفها أدوات مشرعة ومهيأة لدخول الشمس، تتعرّض الوحدات الديكورية جميعاً للمساءلة والتشكيك في إمكانية قيام إيّ منها في حجب الشمس عن الدخول، فضلاً عن انفتاح الكون الشعريّ على فضاء سيميائيّ يحيل ((الشمس)) إلى معطى دلاليّ آخر يتجسّد في حساسية الاحتمال والتقدير والتوقع بحيث يصبح قابلاً لعدم الدخول، مع كلّ الفرص المتاحة لحصول فعل الدخول. لأنّ الرمز المستوحى من ((الشمس)) يخرج من جلد الدال ويكفّ عن التعامل مع الوحدات الديكورية بنسقه الأول، ليدخل في علاقات جديدة تصبح فيه المفردات الديكورية عاجزة عن توفير فرص الدخول له. على النحو الذي يجعلنا نقرأ عتبة العنوان ((عتمة)) قراءة جديدة خارج - تشكيلية، لأنّ الرمز السيميائيّ المجسّد الذي أفرزته الشمس أحدث مفارقة قرائية في التواصل بين الدوال ومدلولاتها وحوّل ((عتمة)) من كونها البصريّ التشكيليّ إلى كون تخييليّ سيميائيّ.

وإذا كانت قصيدة ((المفارقة)) من أبرز الطُرُز الشعرية للقصيدة المركزة فإنها لا تتوقف عند حدود هذا الطراز، بل تنفتح على طرز شعرية تتعدّد وتتنوّع بتعدد الشعراء وتنوّعهم وتعدد التجارب وتنوّعها، وهي قصيدة تستجيب بطبيعتها وشكلها كثيراً للتجريب والبراعة والمهارة والثقافة التي يتمتع بها الشاعر، فضلاً عن الدقة والعمق في إدراك أسرار اللغة وجوهر حركاتها وإيقاعاتها وأصواتها على المستويات النحوية والصوتية والدلالية والشعرية كافة.

للشاعر إبراهيم نصر الله حضور بارز يأخذ من كلّ المقدمات التي ذكرنا، ويفتح قصيدته المركزة على سبل شكلية وتعبيرية أخرى خارج تقانة ((المفارقة)) التي تمتلك حضوراً طاغياً في قصيدته المركزة. ففي قصيدة ((عراك)) مثلاً يشغّل الشاعر تقانة ((المونتاج))، إذ تصوّر كاميرا القصيدة مجموعة لقطات تتلاحم على نحو عنقوديّ لتصل إلى اللحظة الشعرية المكثّفة التي تنتج القصيدة فيها صورتها الكلية:

أنصتوا لعراك العصافير فيّ
أنصتوا لجنون رياحي
أنصتوا لعويل خيولي
وفوضى البحار على باب بيتي
كل هذا لأصرخ ملء دمي
حين ألمحها صدفة:

أين أنت؟ !! (52)

فالمصوّر الشعريّ ينتخب أربع لقطات تتجه إلى مخاطبة المحيط البشريّ بدلالة الذات الشاعرة المصوّرة عبر تفعيل إيقاع الصوت بآليته السمعية ((أنصتوا/أنصتوا/أنصتوا))، للوصول في مركز الذات الشاعرة إلى تفجير الفعل الشعريّ بمضمونه الصوتيّ ـ الإيقاعيّ المعبّر عن الجسد في هويته الحيوية المتحركة ((لأصرخ/ملء دمي)).

ويمكن وضع تخطيط يجسّد الفعاليات المونتاجية على أرض النصّ، والكيفية التي يكون بوسع اللقطات فيها أن تنتج الصورة بشكلها النهائيّ، الذي يوضّح عبر التخطيط أسلوب التوزيع البصري في المنظور القرائيّ للمفردات الداخلة في عمليات التشكيل المونتاجيّ:

رقم اللقطة	أنموذج الفعل	أنموذج الإيقاع	الحامل الإيقاعي	أداة الربط المونتاجية
1	أنصتوا	عراك	العصافير	فيّ
2	أنصتوا	جنون	رياح	ي
3	أنصتوا	عويل	خيول	ي
4	=	فوضى	البحار	بيتي
	كـــــــــل هـــــــــذا			

لأصرخ ملء صوتي

حين ألمحها صدفة

أين أنت ؟ !!

فهذا الاستعداد المونتاجيّ لربط سلسلة اللقطات في مركز بؤريّ عند الذات الشعرية المصوّرة، يهيئ كاميرا المصوّر ويضاعف طاقاتها من أجل الحصول على لقطة خاطفة تسجلها الكاميرا ((حين ألمحها صدفة))، حتى تتمكن الأنا الشاعرة من إطلاق سؤالها البالغ التوتر والشعرية ((أين أنت؟ !!)) الذي يوقف حركة الصورة ويشدّها إلى فضاء الاستفهام، لتصل فيه الفعاليات السابقات كلها إلى حالة تقطير تمثّل خلاصة الأشياء ـ دلالة وصورة ـ.

تسعى ((القصيدة المركزة)) في تنويع تقاناتها وتخصيب آليّاتها باستمرار إلى محاولة استثمار كلّ ما هو متاح من إمكانات قابلة للتوظيف والتطوير والتشعير، من أجل الوصول بالأنموذج إلى أعلى حالات التركيز والتكثيف والتبئير التي تضاعف طاقة التشكيل والتعبير فيه.

الشاعر إبراهيم نصر الله دائم البحث والتطوير والتجريب في هذا المجال، ففي قصيدة ((سؤال)) تواجه القراءة ابتداء لغماً شعرياً يتمثّل في الصياغة الإفرادية المنكّرة لعتبة العنوان، وهي تنشحن بانفتاح استفهاميّ على الجهات كلها وعلى قدر غير محدود من الاحتمالات، ويثير في الذهن القرائيّ شبكة من التصورات والفروض التي ستعالج المتن النصيّ بمقتضاها.

ومما يكثف هذا الإحساس والتمثل القرائيّ استهلال المتن بسطر نقطيّ مجزأ على وحدتين، يوسّع شعرياً دائرة الانفتاح الاستفهاميّ:

... ...
وما الذي أغضب الأشجار
لتنشبَ جذورها هكذا
مخالب
في
جسد
الأرض (53)

التشكيل الشعريّ الكتابيّ للقصيدة تشكيل جسديّ يبدأ بالرأس في عتبة العنوان ((سؤال)) وينتهي بمفردة ((الأرض)) التي يستند إليها جسد النصّ.

يتمثل الجسد بنسخته الشعرية الأولى بـ ((الأشجار)) بعد تشخيصها الاستعاريّ بالفعل ((أغضب))، وقلب معادلتها الطبيعية ـ الموضوعية في أنها تبدأ من ((الأرض)) لا أن تنتهي إليها، وهنا يكمن سرّ السؤال الشعريّ، فحالة الغضب ـ الغضب المنسوب في النصّ إلى فاعل مجهول يقع في دائرة سؤال القصيدة ـ، تمثّل عصب الحركة الذي ينتج حسّاً بالفعل يمرّ بكلّ محطات الجسد، لينتهي متوغلاً في أعماق الأرض بعنف وحرارة.

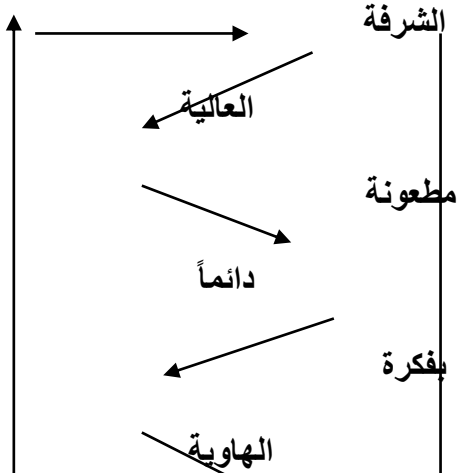
التركيز الدلاليّ والصوريّ الحاصل في المنظومة الفعلية المؤلفة من الفعلين المتصلين ببعضهما إجرائياً ((أغضب/لتنشب))، يختزل سلسلة الأفعال المفترضة بينهما، كما أنّ التركيز ذاته يحصل في المنظومة الاسمية بطابعها المتداخل والمتضافر والمحتشد ((الأشجار/جذورها/مخالب/ جسد/الأرض)) يلهب الخيال الوطنيّ والبيئويّ في أنسنة ((الأشجار))، عبر الإشارة إلى حرب الهوية والوجود متمثلة في أنّ الاستفزاز وسيلة من وسائل التشبث لا الرحيل، وفي أنّ الـ ((سؤال)) في جوهره العميق هو سؤال المكان.

تفيد القصيدة المركزة أيضاً من طريقة اللعب التي يمارسها سواد الكتابة على بياض الورقة، وتنتج تجليات طباعية تعكس الأنموذج التدليليّ والتصويريّ الذي تعتزم الكتابة تشكيله إجرائياً.

قصيدة ((فكرة)) ترتفع بنيّة القراءة ابتداء إلى منطقة الذهن وتثير في بصر القراءة شهوة البحث والالتقاط، كما تحرّض عقلها على التأويل:

الشرفة
العالية
مطعونة
دائماً
بفكرة
الهاوية [54]

لعلنا نلاحظ أولاً الأسلوب الذي خضع له توزيع الدوال ((الاسمية)) بشكله المتوازي/المتعاشق، الذي يمكن إخضاعه لحركة الأسهم ودورتها في المخطط الآتي:



فالحركة الحلزونية للدوال التي تبدأ من الأعلى ((الشرفة)) وتنتهي إلى الأسفل ((الهاوية)) تحكي قصة الأشياء والحضارات في الطبيعة والكون، في جدل التجاذب بين الأعلى والأسفل استناداً إلى دورة الحياة التي يتركز جوهر معناها في عتبة العنوان ((فكرة)). ولا شكّ في أنّ مفردة ((مطعونة)) وهي تمثل حلقة التواصل بين ((الشرفة)) و ((الهاوية)) تعكس نمطاً من العلاقة الالتباسية التي تعكس حواراً مصيرياً بينهما، تكون فيه

((الشرفة)) مهما علت مرهونة ((دائماً)) ومقيّدة ((بفكرة/الهاوية))، حيث تبدو وكأنها المستقرّ الأخير على مستويي الفكرة والإجراء.

نحسب أنّ القصيدة بوضعها التشكيليّ ـ الكتابيّ يمكن أن تقرأ عمودياً أيضاً بإقصاء حركة الأسهم الحلزونية على النحو الآتي: ((الشرفة مطعونة بفكرة)) و ((العالية دائما الهاوية))، مما يبرر هنا التجلّي الطباعيّ المتوازي الذي يسند التجلي المتعاشق ويعمق جماليات التشكيل والتعبير فيه.

أمّا ((القصيدة الشاملة)) عند إبراهيم نصر الله فإنها بفعل تركيبها وشمولها وتعقيد تجربتها من جهة، وبحكم عمله على الإبداع الروائيّ من جهة أخرى لا تأخذ حيزاً واسعاً يضاهي حضور القصيدة المركزة، لكنه في النماذج التي اشتغل عليها في هذا الإطار أنتج قصائد مهمة تتوافر على أهم الخصائص الجمالية التي يجب أن تتمتع بها القصيدة الشاملة تشكيلاً وتعبيراً.

سننتخب قصيدة ((زيتون مؤجّل))[55] بوصفها أنموذجاً مهماً من نماذج هذه القصيدة التي يسعى فيها الشاعر إلى استحضار عدّة شغل متنوعة، تفيد من إمكانات فنون مجاورة كالسرد والدراما والحسّ الملحميّ والسينما والرسم والأغنية، في فعالية توسّع شعريّ تنمو فيها ميكانزمات الحدث الشعريّ عبر التنوع والتكرار والتلاعب بالأصوات وتقديم الشخصيات، وتطوير أسلوب الراوي الشعريّ في سرد مروياته على أربعة عشر مقطعا تتفاوت في حضورها اللفظيّ وكثافتها المساحية.

تشتغل عتبة العنوان ((زيتون مؤجّل)) على تفعيل الخصوصية الوطنية المتمثلة في مفردة ((زيتون))، مع استحضار مرجعياتها الطبيعية والاقتصادية والقرآنية في الطرف المستقل من بنية العنونة، لكنّ الإسناد الوصفيّ ((مؤجّل)) يعلّق كل هذه التصورات والمعاني والدلالات والإشارات المنبثقة من استقلالية الدال ((زيتون)) في كينونته الرأسية المبطنة، ويجعل من فعل التأجيل قضية تثير شبكة أسئلة وفروض تفتح أفقها على المتن النصيّ الشامل ليجلّي براهينها بتمثله المتخيل.

يعمل المقطع الأول بوصفه استهلالاً شاملاً يجذب بصر القراءة إلى البؤر المركزية في فضاء الحدث الشعريّ، الذي تتوزّع على شكل مكامن يتحرك عليها الراوي الشعريّ كلي العلم وهو يستحضر في مرآته الشعرية ((آخر)) أنثوياً مخاطَباً، يضعه موضع الشاهد على ذاته وعلى الرواية وعلى مكونات الحدث الشعريّ وزمكانيته. وربما تموضعت المكامن الشعرية في ثلاث انبثاقات صورية ذات حسّ ملحميّ مبطّن بالإشارات الذاهبة إلى القابل من القول.

الانبثاقة الأولى تفتتح المقطع الأول والقصيدة:

قد يكون هذا النهار
ملائماً لنسيانك
وإلقاء أزهارك وبساتينك
إلى النهايات

تنبئ بفضاء تشكيليّ يحمّل ((المخاطَبة)) ذات الأفق الشخصانيّ الشامل مهمة استيعاب هذا القول الاحتماليّ. وما تلبث الانبثاقة الثانية أن تمتد امتداداً لفظياً أوسع، بادئة بتكرار الكون الاحتماليّ في المكان:

قد تكون هذه العتبة
ملائمة لتلويحة جافة
لا ياسمين بعدها
ولا خيول

وهو ينحى منحى درامياً في تشكّل سلبيّ ينفتح في باقي الكلام الشعريّ على تفريغ الدوال من محتواها الإيجابيّ وتركها عارية في نسق السلب، وربما تتجسد هذه الرؤى المقنّعة في سياق الانبثاقة الثالثة وهي تكرر آلة المدخل نفسها في كون احتماليّ يضيق فيه الحيّز:

قد تكون النافذة ملائمة الآن
للعتمة والطعنات
وزهور البيت أكثر اكتمالاً
لتطلّ على المذبحة

إذ تتشكل اللوحة في كيان تشكيليّ يقترح أول برهان لمعاينة صفة التأجيل في ((زيتون)) العنوان، الذي تتناثر إشاراته في المحطات الدلالية التي يسرد فيها الراوي مقدمة الحدث مصوراً إياها على شكل لقطات تحتفظ برؤى مختزنة قابلة للظهور مع نموّ الحكاية الشعرية وتوسّعها.

تتصدر المقطع الثاني لقطة استهلالية مفلمنة ومشفّرة من مخرجات المقطع الأول:

جنازة مترفة تتقدم
وسلالات جاهزة لتتويج الحديد

تتعلّق في سماء المقطع بوصفها لافتة يعمل تحت ظلّها خطاب الراوي الموجّه إلى المخاطبة، التي تنفتح على كلّ المعاني والدلالات والرموز والقيم والعلامات الأنثوية في الزمان والمكان، إذ يتمظهر هذا الخطاب على شكل تكرار لفعل المرور الأمريّ الذي يتنوع تنوعا سرد ـ درامياً مشكلاً ومفلماً في كلّ مساق جمليّ لقطويّ على النحو المختزل الآتي:

1 ـ مرّي إذن أيتها المرأة... كشجرة
في الحرائق المقبلة
2 ـ مرّي... ولوّحي للحور في أقاصي الوديان
3 ـ مرّي وعانقي يتيمك الحب

4 ـ مرّي كنصل هارب من جريمة
لم ترتكب بعد
5 ـ مرّي كنبيذ كاذب
لم تحمل به العناقيد
6 ـ مرّي كمرثاة جاهزة لضحايا الآتي
7 ـ مرّي كظهيرة ساقطة من قذيفة
8 ـ مرّي كسفح خجل بيباسه

فـ ((المرأة)) التي تقف موضوعاً في ظاهر المشهد تخضع لسلسلة تشبيهات تمثيلية ممسرحة ومسردنة، تجلّي صورتها وتهيؤها للاستمرار في حفر حضورها في بانوراما القصيدة ((كشجرة.../كنصل.../كنبيذ.../كمرثاة.../كظهيرة.../كسفح...))، بكلّ ما تنطوي عليه هذه التشكيلات وتفاصيلها الأخرى المنتشرة في المقطع من تعميق الصورة وأسطرتها، لتحميلها مهمة النهوض بالأعباء الدرامية والسردية والسينمائية والتشكيلية للقصيدة في خوضها المرّ في مياه التجربة، واستنهاض الرموز وتحريض العلامات وتحفيز الإشارات من أجل الارتقاء بها إلى مرحلة حلمية مؤسطرة، يتمكن فيها الـ ((زيتون)) من إلغاء صفته المؤجلة وفرض حضوره الزاهي والخصب على الشخصية والمكان والزمن.

المقطع الثالث يهيئ جسراً زمنياً لدخول الحدث الشعريّ مرحلة جديدة من مراحل تطوره الدراميّ، عبر دخول عناصر توسِّع الحدود السرد ـ درامية للمشهد وتعمّق فيه الإحساس بالحدث الكامن في بطانات العناصر، وتشتغل آليّة التكرار الفضائية ((قليلاً)) على تشكيل لقطات قادمة في ذاكرة القراءة تفلمن المشهد، وتشعرن الصور وتشحنها بطاقات ترميز وتشكيلات تشبيهية واستعارية وكنائية لأسطرة الحدث ومدّه عميقاً في شبكة الأزمنة من ذاكرة الماضي إلى حلم المستقبل، وبوسعنا التقاط بعض الجمل التكرارية التي تؤثث المقطع وتفرشه وتفرض مناخها عليه:

1ـ قليلاً ـــ وتنهض / المصفحات / من براءة ألوانها الترابية.
2 ـ قليلاً ـــ وتقلِّد/ الطائرات/ عناق الحمام.
3 ـ قليلاً ـــ ويصعد / الفولاذ / إلى عرشه.
4 ـ قليلاً ـــ وتتنحى / الأفعى/ عن دورها.
5 ـ قليلاً ـــ وينتهي/ كل شيء.

ليصل التشكيل البلاغيّ بمضمونه الوجوديّ ((كأن الليل ـ حداد أبدي/كأن الشمس ـ عين لا تستطيع النوم)) إلى حال شعرية مأزومة، يصبح طبيعياً معه أن تتجرد الصورة من بلاغها الشعريّ مستبدلة به بلاغها الشعاريّ بكلّ ما ينطوي عليه الشعار من استلاب وفضيحة:

حيث القتلة يعبرون الشوارع
غير عابئين بانحسار أقنعتهم

ثم ينسحب خطاب الذات الشاعرة في المقطع الرابع إلى مثابة العاطفة في مساحة الوجدان، إذ تصبح مساحات الخارج كلها محتلة لا تصلح للحياة والحديث، يلجأ الخطاب إلى الملاذ الوحيد يستنفره استنفاراً يائساً:

انهضي أيتها المرأة

يخضع لسلسلة أفعال مجزومة بـ ((لا الناهية)) تقيّد ((المرأة)) في منطقة الوجدان وتحاصر أنوثتها/حياتها، وترهنها لآليّة تشييىء قاسية تعكس أزمة الذات المحاصرة في الخارج الزمكانيّ.

ويمكن حشد بعض هذه الأفعال التي تكرر وتكرّس فضاء النهي والنفي والجزم كي يعادل الفضاء الحصاريّ المهيمن على الحال الشعرية، ويؤجل نضج الزيتون وخضرته وحضوره وزيته:

1 - لا تركضي ــ الآن كبرية طليقة في خاطر الخيول.
2 - لا تتوقفي ـــ كثيرا أمام صورتك في الواجهات.
3 - لا تطلبي ـــ زهرتين من بائعة الورد .
4 - لا تمعني ـــ كثيرا في مديح صدرك أمام الحقل .
5 - لا تطلقي ـــ شعرك أكثر مما يجب.
6 - لا تسرفي ـــ عذوبة في ذهول الشوارع ...
7 - لا تطلقي ـــ أسئلتك كلها .

لتعبّر الذات الشاعرة في المقطع الخامس إلى أناها في مونولوج داخلي يستحضر ((المرأة)) بكيانها المحاصر بالشعر والمشعرن بالحصار، وبوصفها ذاتاً مندغمة في أناه ومتوحدة فيها:

رافعاً عمايَ إلى ليلة...
كنت أعبر الطرقات
وأنسى مذبحتين
كي لا تتجمد ابتسامتك

في تشخيص ملحميّ يسردن الذاكرة ويوجهها إلى فعل تذوّتي يرفع خطاب الذات الساردة إلى إدانة العالم في جدل إيقاعيّ يمزج الصمت بالصوت، وتحصين الأنموذج الذاتويّ في كمونه المتجدد والمؤسطر بدلالات مستمرة لا تنتهي:

هكذا كنت أهتف
رافعاً صمتي إلى صمم كوني
وحارساً بذوري

فتجتاز الذات الشاعرة الزمان والمكان في المقطع السادس عابرة عري المدن وانكساراتها، والعزلة التي تغمر المقاعد الرصيفية وساكنيها، لتنفتح على لغة الطبيعة وصورها مستحضرة فضاء العنوان في تجلٍّ تشكيليّ شامل دائم التحول والتمظهر:

قد يقول لي الليمون
ما لم يقله التين
وقد يغالب الزيتون حلكة سمائه بادّخاره الضوء
قد يكتم العنب بهجته في حضرة الشيوخ
ويختتم السنديان أيامه بلا ذكريات

حتى يرتفع المشهد في لحظة تكثيف عالية الشعرية والتركيز إلى دعم مسيرة الذات الشعرية في تجوهرها وملحميتها وطاقات تشكيلها الخلاّقة، واستنهاض روح التدفق والتجدد والكبرياء في خطابها لمواصلة الفعل والحركة وترميز الأدوات:

لكنّ وصية النخلة لي
أنها عالية

إذ تختلط ((الوصية)) بأنموذجها الاتصاليّ والتواصليّ في المقطع الثامن المختزل إلى سطرين شعريين، يتجدد فيهما صوت عتبة العنوان لينشحن بمعادلة شعرية تشبيهية قادمة من بلاغة ((النخلة)) في وصيتها للذات الشاعرة، وهي تفتح أفق مرور ((المرأة)) التي استعادت أنوثتها في هذه اللحظة الشعرية المكثّفة، على النحو الذي أصبحت فيه قابلة للمرور والاجتياز صحبة الذات الشاعرة في ماراثونها الملحميّ الدمويّ نحو إلغاء تأجيل الزيتون:

مرّي كنخلة إذن
أو كزيتونة مؤجلة

في المقطع الشعريّ التاسع تلجأ الأنا الشاعرة إلى منطقها الجمعيّ في محاولة منها لفلسفة الحال الشعرية وإخضاعها للمساءلة والاحتمال، عبر افتراض مقول احتماليّ تشخيصيّ يضع الذات الجمعية في مضاهاة مع الحدث، وفي موازنة دلالية وصورية مع تفاصيله ومقارباته.

يشتغل تكرار المقول الاحتماليّ على تفعيل الحسّ السرد ـ دراميّ والملحميّ في تصوّر الذات الجمعية، وهي تفترض الأشكال والصور والحالات داخل فضاء زمكانيّ مفتوح على النحو الآتي:

1 ـ لنقل / إننا / خارج / المرئي...0
2 ـ لنقل / إننا / خارج / لهاث الجرح...0
3 ـ لنقل / إننا / خارج / حيرة التوت...0
4 ـ لنقل / إننا / خارج / أرض تحيل على النهايات...0

غير أنّ هذه الافتراضات المشكلنة والمصوّرة تنتهي إلى انعطافة استدراكية تعيق حركة تلك الافتراضات في الحال الشعرية، وتصطدم بحقائق ضرورية ودامغة وماثلة لا يمكن للحال أن تتحقق من دون إدراك أسئلتها واستيعاب فضاءاتها الاستفهامية الدالة على المثول والثبوت:

...
ولكن...
من ينزع عينيك مما فيهما...
من يمحو دمك من ذاكرة شراييني
من يخفف حنجرتك من صرختها الأزلية...

على النحو الذي تعزل فيه الافتراضات وتقوّض إمكاناتها التدليلية القائمة على الاحتمال والفرض.

تتّجه الأنا الشعرة بأنموذجها الجمعيّ في المقطع العاشر إلى الماحول الضاغط لتصوّر مفارقة التعامل معها واحتوائها، بين معامِل الطبيعة المتّجه إلى الانفتاح والحرية، ومعامِل الحضارة المستوحشة المتّجه إلى الخديعة والاعتقال، في معادلة شعرية لا تتقصّى التعادل قدر ما تتقصّى الخلل:

لم يغلق الفضاء وجهه في بابنا
ولم تسحب البرية يوما بساط الأفق
من ارتحالاتنا
باتجاه الأخضر
حين اندفعت الثعالب
فوق ظهور المكائد،
وجمعتنا في المدن

في السبيل إلى حشر الذات الشاعرة بأقصى جمعيتها في حيّز بالغ المحدودية والضيق ـ زماناً ومكاناً ـ، حيث يذيّل هذا المقطع بلقطة مركزة منفصلة عنه كتابيا لكنها معلّقة به سياقياً وتعبيرياً:

لم نستطع الهرب من المدينة
فهربنا فيها

بالارتداد إلى عمق الداخل في الأقبية والزوايا والأحياز المعتمة المسكوت عنها، سواء في المكان الطبيعيّ أم في المكان الضميريّ الشاهد على جرح اللغة وفداحة المأساة.

يتحول ضمير السرد في المقطع الحادي عشر من السارد الذاتيّ إلى السارد الموضوعيّ، لكي يصنع بينه وبين الحادثة الشعرية ـ في أعقد مراحل تطورها وأكثرها ملحمية وتراجيديا ـ مسافة، تتيح فرصة استخدام كاميرته التصويرية على نحو أكثر شمولاً ودقة واحتواء، إذ ينجح في التقاط العناصر الكون ـ طبيعية العامة والخاصة التي تجدل اللغة بالصورة، بالإيقاع، في مزيج شعريّ يؤلف بانوراما مهرجانية لحفل المأساة.

يمكن توزيعها على النحو الآتي:

يمكن توزيعها على النحو الآتي:

غابة / في المنعطف	***صحراء*** / في الساحة	***جليد*** / فوق قبة البرلمان
كهف / في البيت	***بحر*** / في الرأس	***أفق*** / تقضمه الفئران
بحر / تلوكه الغواصات	***نهر*** / يسأل الجثة الطافية عن وصولها	
نسر / يتضرّع	***غزاة*** / يتجمعون	***طغاة*** / يترصدون

ليصل تأثيث المشهد بهذه المعمارية الملحمية الهائلة إلى صيغته التأويلية المثلى، في انفتاح الحال الشعرية على مشاهد حركية تجسّد لغة المأساة وتمظهر صورها الدراماتيكية.
ويمكن رصدها باللقطات الآتية:

1 ـ كل شيء أعدّ تماماً / لكي تصل المتنزه بيسر / وتراقب اغتصاب طفلة من نافذة عربتك..

2 ـ كل شيء أعدّ... / الممرات السرية للقاتل / والمدافن الجماعية للضحايا...

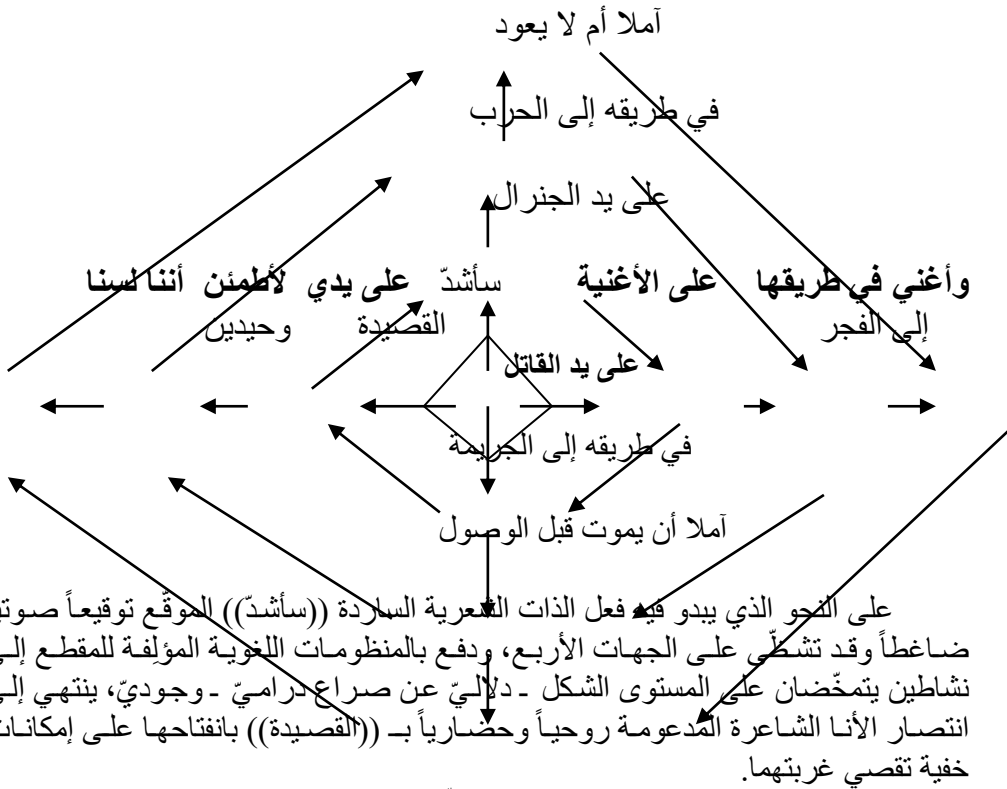
3 ـ كل شيء أعدّ / لاقتناص الأرض ونتف ريشها.

4 ـ كل شيء أعدّ / لدحرجة سنديانها / نحو هشاشة البقول...

إذ يعمّق التكرار الكليّ الشامل ((كل شيء أعدّ)) صورة الفجيعة التي تعيق نمو الطبيعة وتؤجل خضرة زيتونها وثمره، لأنّ كوكبة الدوال السالبة ((اغتصاب/القاتل/المدافن/الضحايا/اقتناص/نتف/دحرجة/هشاشة)) في اتصالها بأنساقها اللغوية تدمغ الحال الشعريّة في مشاهده المحتشدة والمتداخلة بدمغتها الحمراء/السوداء. وهي تدفع الحدث الشعريّ في القصيدة إلى تبلور ثقيل الوطأة والحركة والإيقاع، يضاعف طاقة الإحساس والتخيّل والاندماج والتماهي مع درامية الحدث وشساعة أفقه الإنسانيّ الذي يحتوي الوجود كاملاً.

يواصل الحدث الشعريّ في المقطع الثاني عشر بتشكيله السرد ـ دراميّ نوّه وتطوّره في فضاء الرؤى المسحوبة إلى زمن الحدث، ليصل على يد الذات الشعرية الساردة ـ وهي تجدل أنساقه في سبيلين متناقضين تمام التناقض ومتضادين تمام التضاد ـ، إلى أحد الحلول المقترحة لإشكال الحدث في أعلى مراحل تعقيده والتباسه، بين المنطقة السيرذاتية الملتفّة على ذاكرة الذات الشعرية الساردة ورؤياها، والمنطقة الخارجية التي تحيط بحركة الذات الشعرية الساردة وتجلياتها وتمثّلاتها والمحتشدة بقيم متباينة ومتقاطعة ومتآلفة على نحو بالغ المشاكسة والتداخل.

ويمكن تجسيد هذا التشكيل الشعريّ الكتابيّ بهذا المخطط الذي يوضّح بصرياً إشكالية العلاقة بين وحداته تعالقياً وتناظرياً، تدليلاً وتصويراً:



على النحو الذي يبدو فيه فعل الذات الشعرية الساردة ((سأشدّ)) الموقّع توقيعاً صوتياً ضاغطاً وقد تشظّى على الجهات الأربع، ودفع بالمنظومات اللغوية المؤلِفة للمقطع إلى نشاطين يتمخّضان على المستوى الشكل ـ دلاليّ عن صراع دراميّ ـ وجوديّ، ينتهي إلى انتصار الأنا الشاعرة المدعومة روحياً وحضارياً بـ ((القصيدة)) بانفتاحها على إمكانات خفية تقصي غربتهما.

المقطع الثالث عشر مقطع تشخيصيّ تسلّم فيه الذات الشعرية الساردة مقاليد السرد ودفّة إدارة عمليات الحدث الشعريّ إلى ((الرصاصة))، عبر تشخيصها تشخيصاً يجلّي طاقات القتل والإجرام المبأرة فيها، بوصفها الواسطة المادية التي تؤسس لنمط العلاقة بين ((السيد)) حيث تحثّه ((الرصاصة)) تستعجله على استعمالها، وضحاياه الذين يقفون طابوراً بانتظار احتفالية ((السيد)) بإطلاق ((الرصاصة/الجريمة)) التي ضاقت ذرعاً على دكّة الانتظار:

أيها السيّد
السيّد الطيّب
الرازح تحت طيبة قلبهِ !
أيها السيّد
تهمس الرصاصة...
أطلقْني

هذا المقطع الممسرح يبدو وكأنه يتمتع بدرجة عالية من الاستقلالية والتبنين، لكنه يمثل حلقة مهمة من حلقات تطور الفعل السرد ـ دراميّ الشعريّ، إذ يُظهِر على نحو تشكيليّ ودلاليّ ما فلسفة العنونة ((زيتون مؤجل)) في صياغة فضائه على هذا الشكل الزمنيّ الملتبس والخادع، فضلاً عن الإسهام في تسخير كاميرا بعدسات كثيرة تصوّر من زوايا

مختلفة وبلقطات متنوعة ((صغيرة/كبيرة/قريبة/بعيدة)) فداحة الجريمة، ومديات فعلها، وحجم ضحاياها.

ويمكن إظهار بعض اللقطات التي تقترح آلة الجريمة ((الرصاصة/القذيفة)) على ((السيد)) إنجازها:

- لألمّ هذه الجثث التي لا ترحم الشوارع بعويلها الليلي.
- أتهجّى خرابهم ويباس قراهم.
- لأشكّ لك البجع / بخيوط السواحل البعيدة.
- لألجم صباحاتهم بضباب انفجارك.
- لأهزّ هياكلهم الساقطة في اللهاث...

كما أنّ المقطع بأدائه الحاد دلالياً وإيقاعياً وتشكيلياً يمهد لانتقال سير عمليات الحدث الشعريّ السرد - دراميّ إلى المقطع الاختتاميّ، الذي ينسحب فيه الحدث من الأماكن كلها والأزمان كلها ليرتدّ إلى حيّز الذات الشاعرة التي تتحوّل إلى ذات كلية شاملة، قابلة لاستيعاب الخارج وتلخيصه وتقطيره في أزمتها وعنائها وتجربتها العميقة في اللغة والحياة.

في المقطع الأخير تنسحب الذات الشاعرة إلى أدقّ نقطة في كيانها بعد أن استوعبت الذات الكلية الشاملة وألحقتها بكينونتها، لتمارس النشاط الوحيد المتاح الذي يوفّر لها حرية ((التأمل)) في فضاء الوحدة والعزلة، حيث تتمظهر مفردات المكان تمظهراً ديكورياً يؤسس لبانوراما المشهد قابلية على تشخيص فعل التأمل، الذي لجأت إليه الذات الساردة كحلّ أخير ممكن لأزمتها في التفاعل مع الزمن والمكان وعناصر التشكيل الأخرى:

- سأتأمل وحشة الغرفة...
- سأتأمل الطاولة...
- أتأمل الكتاب المفتوح على نهايات الشارع...
- أتأمل أطرافها في بحيرات الحبر...
- أتأمل وجهك الغائب في المرآة...

إذ ينفتح عمق التأمل وثقله وتعدديته عن أفعال حجب ونهي عن الدخول في فضاء الذات ((لا تأتي الآن.../لا تأتي الآن.../ما حاجتي لقتيلة أخرى/ما حاجتي... في هذا البرد/ما حاجتي لغزال لن يبلغ المنعطف/ما حاجتي لهواء لاهث.....0 إلخ))، تسهم في مضاعفة كثافة الوحدة العزلة والوحشة على النحو الذي يقود الذات الشعرية الساردة إلى محاولة استثمار ما بقي من طاقة تخيل، لإعادة تأثيث فضائها بأسلوب يناسب حالها ويجعلها قادرة على إقصاء الخارج عن جسد الذات:

أرتّب عتمتي بأناقة الوطواط
ودهاليزي... بحكمة الخلد
وأقنع السقف بأنه ليس هنا
وأسرّ للجدار بخبث:
أين أخوتك؟

والالتفات إلى الزوايا والبؤر والوحدات المشكلة لتفاصيل المكان وشحنها بالغربة والوحشة، والتسلّح بإيحاءاتها ورموزها لتحقيق فعل الخروج من متاهة الذات إلى متاهة المتاهة:

وسأخرج.. هكذا
ممتلئا بوحدتي
كجسر مجنون فوق صحراء
لأصرخ ثانية:
لا تأتي الآن
لا تأتي الآن

بكلّ ما تتكشّف عنه هذه الرحلة الشعرية السرد ـ درامية الشاملة من رؤية ملحمية تنمو فيها الحيوات الشعرية وتتشكّل استناداً إلى نمو الحدث وتطوّره وتمظهره في الزمان والمكان، في التاريخ والراهن، في الذاكرة والحلم، في الذات والآخر، في الأداة والفعل، في التقانة والرؤيا، في الثابت والمتغيّر، في الضوء والظلّ، على النحو الذي تحاكي فيه لحظة الإقفال العالية الصوت ((لأصرخ ثانية)) ـ في نهيها المتكرر ((لا تأتي الآن/لا تأتي الآن)) ـ إيقاعَ التأجيل الكامن في عتبة العنوان ((زيتون مؤجل))، عبر إطلاق إشارة سيميائية بليغة من آنيّة التشكيل الزمنيّ الراهن ((الآن))، في تماهيها مع فضاء الإرجاء في ((مؤجل))، تشي بقادم زمنيّ وفعليّ لا بدّ أن يأتي ليحلّ الزيتون من تأجيله والمجيء من نهيه.

القصيدةُ الأنويّةُ

ـ صدى الذاكرة ونداء الرؤيا ـ

تمثّل الأنا الشاعرة ـ بوصفها فاعلاً شعرياً نائباً عن الشاعر في ميدان العملية الشعرية ـ المركز البؤريّ الأساس والجوهريّ، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حين يتعلّق الأمر بأيّ إجراء قرائيّ يغامر باقتحام عالم القصيدة. ومهما توغلنا بعيداً وعميقاً في السعي إلى القبض على العام والموضوعيّ في حقل الفنّ الشعريّ ـ خاصة ـ، فإنّ قابلية ردّه إلى المركز الأنويّ تظلّ قائمة وحاضرة وممكنة، على النحو الذي يدعونا إلى النظر إلى القصيدة بوصفها الأنويّ الذي يمكن أن تتكشّف بطاناته وطبقاته عن أنماط ونماذج خارج ـ ذاتية، جوهرتها ((الأنوية)) وأخضعتها لفضائها ولوّنتها بألوانها. إلّا أنّ هذا التمركز الشديد الأنوية لا يعني شعرياً العزلة والانفصال قدر ما يعني التفاعل والتواصل، لأنّ القصيدة في أعمق حالاتها خصوصية وأنوية لا تعيش إلّا في فضاء الآخر، وكلما كانت العلاقات الجوانية المؤسِسة للكيان الشعريّ في القصيدة صحيحة ونظيفة وواضحة وخصبة، فإنّ تجلياتها النصية في اتصالها بالمكونات، والقرائية في اتصالها بالقارئ، والرؤيوية في اتصالها بالعالم، تفيض على الماحول وتحقق معه جدلاً ثرياً، يضع التمثّل الشعريّ المتخيّل بوصفه معرفة في مقدمة المعارف البشرية التي تسهم في رقي الإنسان ومضاعفة روح الحضارة والتمدّن فيه.

وإذا ما اعتقدنا في هذا الإطار أنّ ((كلّ فرد إنسانيّ في أروع تجلياته فعل تكثيف واختصار للآخرين، فإنّ الشاعر في فيضه الشعريّ إلى ذاته يصبح أكثر قرباً من الآخرين،

ويضحي الآخرون أشدّ اقتراباً منه. هكذا تنتفي الغربة، وينحلّ الإبهام، وتتحقق روعة التواصل الشعريّ في أشدّ حالاتها ألقاً وبهاء. لكن بين هذا الأمر وبين تحقيقه تقف قدرة الشاعر على معرفة ذاته، وقدرة هذه الذات على اكتشاف ما فيها من عمق إنسانيّ، وقدرة هذه الذات أيضا على الاغتناء بما تجده خارج فرديتها. إنّ الشاعر الذي يتمكن من معرفة كيف يتحدث إلى ذاته عنها. وعندما يتحدث الشاعر إلى ذاته، من خلال صفاء معرفته بها، فإنه يصل بحديثه هذا إلى الآخرين، كلّ الآخرين))[56].

لعلّنا لو عاينا ما يقوله إبراهيم نصر الله بصدد ذاته الشعرية الحاوية في سبيلها إلى إنتاج قصيدته لأدركنا قوّة الفاعلية الذاتية المتجوهرة والمستوعبة والضّامة في هذه العملية، إذ يقول ((لا أكتب عن خارج أحبه قبل أن يغدو بطريقة أو بأخرى هو ذاتيّ الشاعرة، بدءا من الأشياء والأماكن والنباتات والبشر وانتهاء باللغة))[57].

((القصيدة الأنوية)) كما تجلّت منطلقاتها ورؤاها ومرجعياتها تتبلور وتتشكل وتتشعرن، في سياق رافدين مركزيين تندرج في وعاءيهما الروافد المتاحة والممكنة كلها، وهما ((الذاكرة)) المرجع الخصب للتجربة والخبرة والزمن الذي يموّن القصيدة بصدى عميق ومقطّر وغني بالظلال والألوان والأخبار والحكايات، و((الرؤيا)) التي تفتح بوابات القصيدة على نداء قادم من أقاصي الحلم يضاعف من طاقتها على الاستشراف وقراءة الآتي والغامض والماورائيّ.

لكنّ الكتابة الإبداعية ـ وفي مقدمتها الكتابة الشعرية ـ لا تتضامن أو تتآلف أو تدين بالولاء لما يردها من مصادر التمويل، بل تخضعه تماماً لرغبة الذات الشاعرة في صهره وتقطيره وإدراجه في حركتها المنتجة، فالكتابة ـ حسب بارت ـ ((قضاء على كلّ صوت، وعلى كلّ أصل.الكتابة هي الحياد، هذا التأليف واللفّ الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. إنها السواد ـ البياض الذي تضيع فيه كلّ هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب))[58]، إذ تنفتح الكتابة على مصير جديد كلّ الجدة لكنه قائم بالضرورة على استلهام نوعيّ للمرجعيات الممولة، مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ المرجعيات نفسها لها آليّاتها وتقاناتها الخاصة التي تعامل الوقائع على أساسها معاملة نوعية وخاصة أيضاً، فالذاكرة مثلا ((ليست متطابقة مع الواقع أو معادلة للماضي أو الحياة ككل، بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات، وإدراك منظّم لتشابكها وتعقدها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها، تحتكم إلى كفاية الحواس في نسبيتها وجزئيتها. وبالتالي فإنها تمثل معبراً لازماً وضرورياً بين الواقعيّ والتخييليّ، إن لم نقل إنها المرجع الوحيد الذي تحيل عليه الكتابة، والمتبقي من ذلك الكيان المنفلت والمتدفق والموارب الذي نسميه: الواقع))[59].

وهي على وفق مقاربة ـ جيرالد إدلمان ـ ((عملية إعادة بناء مستمرة))[60] ذات طابع خياليّ تتميّز بدرجة عالية من الخصب، على النحو الذي نادراً ما تكون فيه الذكرى أمينة، كما لا يهم أن تكون كذلك[61].

وإذا كان صدى الذاكرة بهذا العمق والثراء والتكثيف في إسهامه الجوهريّ الفاعل في تشكيل القصيدة الأنوية، فإنّ نداء الرؤيا يقاسم صدى الذاكرة هذا الإسهام وهذه الفاعلية، إذ يعدّ ـ البيريس ـ ((الرؤيا والكشف واستعمال اللغة هي العناصر الحاسمة في تشكيل رؤيا الشاعر))[62]، حيث ينصهر ((الحسيّ والمجرد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى، في مزيج

واحد متلاحم))[63]، يتيح للشاعر فرصة النفاذ ((ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتنصها، ويكشف نقاب الحسّ عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة))[64]، بوساطة قصيدة أنوية يجب أن تخترق تماماً الحدود القصوى للأنا، وتتجاوز تقاليد الانتماء الضيق لمركزيتها البؤرية، كما ((يجب أن تمتلك الكثافة التي يجدها المرء في صحوة الحلم.. وأن تتضمن عناصرها أقل ما يمكن من المواد الهامدة))[65]، وأكثر ما يمكن من المواد الفاعلة المشحونة بالفرح واللون والحركة وفيض الإيقاع.

قصيدة الشاعر إبراهيم نصر الله بهذا المعنى قصيدة أنوية بامتياز، لكنه في الوقت الذي يعمّق ظلال الأنا، ويجوهرها، ويخصّب ميكانزماتها، ويحرّض حيواتها، ويستفز إمكاناتها الباطنية، ويتقصّد توترها ومغايرتها، على أصعدة تقاناتها وآليّاتها كافة، فإنه يفتحها دفعة واحدة على الخارج لتصبح مُلكاً إجرائياً لكلّ قراءة جادة ومخلصة وصافية وعميقة، بحيث تتكشف عن قدرة هائلة للامتزاج والتماهي مع الذات القارئة نحو مصير إبداعيّ واحد.

ستجتهد قراءتنا في انتخاب بعض القصائد التي تستجيب تشكيلياً وتعبيرياً للمداخل التي اقترحنا، في السبيل إلى مقاربة القصيدة الأنوية عند إبراهيم نصر الله في ترددها الإيقاعيّ والسيميائيّ المثير بين صدى الذاكرة ونداء الرؤيا.

قصيدة ((غياب))[66] إحدى القصائد الشديدة الأنوية التي تقف في الفراغ الهلاميّ بين منطقة الذاكرة ومنطقة الرؤيا، ومن هنا تتكشف تجليات عتبة العنوان في تركيز شكل الغياب بمعناه الإفراديّ التنكيريّ، والمنتشر على مساحة عتبته محملا بأسئلة يمتدّ أحد ذراعيها في عمق الذاكرة، وينفتح الآخر على رؤيا لا تتحقق صورتها إلّا في فضاء التمني.

تستهل الذات الشاعرة المتن النصيّ بثلاثية استفهامية لا تتقصد الاستفهام، قدر ما تتقصد تقرير حقيقة مستمدّة من معرفة الذاكرة في علاقتها بالطبيعة في فاعليتها القصوى والحياة في أجلى تمظهراتها. إذ تكتفي الاستفهامية الأولى بإشغال سطر شعريّ واحد:

1	**من مثلك**	يحب الشتاء

وتضاعف الاستفهامية الثانية حجم إشغالها السطريّ لينتشر سواد كتابتها على بياض سطرين اثنين:

1	من مثلك تفتنه	الأشجار
2	حين تقاوم	الرياح

عبر تفعيل عنصر الطبيعة ((الأشجار)) الذي لا يحقق فتنته في نظر ((الغائبة)) إلّا حين تتمخض قدراتها عن فعل مقاومة في وجه عنصر الطبيعة الآخر ((الرياح)) وهو يسعى إلى مهاجمة ((الأشجار))، في لحظة تكثيف سيميائية يمكن أن تطابق بين الذات الشاعرة بمضمونها الذكوريّ و ((الرياح))، كما بين ((الغائبة)) بمضمونها الأنثويّ و ((الأشجار)).

في حين تمتد الاستفهامية الثالثة إلى إشغال ثلاثة أسطر:

ومن	**مثلك يتقن**	**الحياة**
	بكلّ هذا	**الفرح**

	وبكلّ هذه	الطفولة

لتتوازن ثلاثية الطبيعة في لحظتها الفصلية الماضية إلى جهة الذاكرة ((الشتاء/الأشجار/الرياح))، مع ثلاثية الحياة في لحظتها الحيوية المستمدة من منطقة الذاكرة ((الحياة/الفرح/الطفولة)).

بعد هذا الاستهلال تتبلور حركات المتن النصيّ في ثلاث لقطات تناسب البنية الثلاثية التي اقترحتها بنية الاستهلال، وتبدأ جميعا بانفتاح تعجّبيّ وتشترك في التعبير عن مفردات الجسد ((الله !!!)) في الوصول إلى لحظة دهشة استثنائية تغمر الروح بالفرح والعفوية والمسرّة.

في اللقطة الأولى التي تنشط فيها الذات الشاعرة بتشكيلها الفضائيّ تتحدد الحركة في نسقين، أحدهما جسديّ، والآخر روحيّ:

الله !!!
لو أنكِ الآن معي
لقد أعددت كلّ شيء:
الموقد والكستناء
وأبعدت الستائر
ورفعت إلى المطر الغجريّ صلاتي..
ورجوته أن يواصل فتنته..
وطقوسه الخالدة

فتمني الذات الشاعرة لاستحضار الغائبة إلى الراهن داخل فضاء الدهشة يعود إلى ما قبل ـ آني متلبث في الـ ((غياب))، بإزاء لحظة حاضرة يؤجل فيها الفرح وتوقف السعادة بانتظار تحقق تمنٍ مستحيل يحضر فيه الغائب، وينسحب الماضي بمضمونه الذاكراتيّ إلى الراهن المهيأ لولادة الفرح على أعتاب استشراف حلميّ في دائرة الرؤيا، إذ إنّ الذات تتواجد وسط هذا الفضاء وتسهم في تشييد معالمه وتشحذ أدواته لكنها لا تعيشه، لأنّ شرط عيشه مرهون بتحقق التمني ((لو أنك الآن معي)) في آنيّة قلقة ومتوترة بين لحظة الانتظار ولحظة التوغل في السعادة.

تمضي الذات الشاعرة في تمركزها الأنويّ عبر الدخول في التفاصيل الجسدية والروحية على نحو أكثر عمقاً وتجلياً وحركة في اللقطة الثانية:

الله !!!
لو أنكِ الآن معي
لقد أعددت قصائدي
واستعدت يديّ
من حروب الشوارع
ومن صقيع كم حاول أن يحتلّ مكانك في صدري
ومن رصاص حاول أن يبتلع رنين صوتك
وأنت تهدهدين البراعم

أو توقدين النار

فاستعادة اللحظات الصورية في فضاء التمني للذات الشاعرة ((أعددت/استعدت يديّ../من حروب الشوارع/من صقيع../من رصاص..))، وللذات الغائبة من عتبة الذاكرة إلى عتبة الحاضر ((مكانك في صدري/رنين صوتك/تهدهدين البراعم/توقدين النار))، من شأنه أن يشدّ فضاء الذاكرة بفضاء الرؤيا عبر جسر ((الآن)) المغيّب داخل فضاء التمني والمأخوذ بلحظة الدهشة الخاطفة ((الله !!!)).

أمّا اللقطة الثالثة والأخيرة فإنها ترتفع في عمود الذات الشاعرة إلى قمة أدائها الأنوي وتتجسد في ((الصوت/الأغنية))، لتتحول الحركة فيها إلى خطاب ذاكراتيّ ماثل في الزمن، ليس بوسع الأنا تحقيق فعله وإنجازه على النحو الذي يفتح باباً من أبواب الرؤيا، إلّا بتحويل التمني إلى حقيقة تتمكن من استحضاره من أجل ممارسته وإطلاقه:

الله !! لو أنك الآن معي
لكنّا غنينا الآن أغنيتنا
تلك التي توشك الريح أن تقتلعها
من صوتي
كلما غنيتها وحدي

إذ ينتهي المهرجان اللفظيّ للقصيدة بانفراد الذات الشاعرة بتمركز أنويّ غربويّ ((وحدي)) يوازي ذاكراتياً ورؤيوياً عتبة العنوان ((غياب))، بحيث يؤكد هذا التوازي حضور الذات الشاعرة في الغياب وغيابها في الحضور.

تتجلى بنية المكان بتفاصيلها العاطفية الصعبة والمعقدة تجلياً أنوياً واضحاً ومنفتحاً في قصيدة ((مدينة))[67]، ولا شكّ في أنّ حرمان عتبة العنوان من التعريف ووضعها في متاهة التنكير والتجريد من شأنه أن يعكس موقفاً وجودياً سلبياً، اتخذته الأنا الشاعرة من ((المدينة))، وهي تسعى في نسيج متنها النصيّ إلى إقصاء الذاكرة الوجدانية والتاريخية والمكانية فضلاً عن حجب الرؤيا، حين تشعر الذات الشاعرة أنّ أنويتها التي امتزجت بالمكان لم تستطع تكريس أنموذجها فيه، مما دعاها إلى رثاء ذاتها المغيّبة في ذاكرة المكان وتشييع رؤياها في حلم غائب.

تدشن الذات الشاعرة بعنائها الداخليّ وحزنها الفاجع المتنَ النصيّ بصوت رثائيّ ضارب في أعماق الذاكرة، ومستفزّ لأكثر بؤر تجربته في المكان حساسية وأسى:

ها هي الآن
بعد ثلاثين حزناً
وأكثر من مجزرة
بعد أن شربتني الشوارع فيها
وقطّع سيّافها البحرَ في ساعدي
والأناشيد في رئتي
والمواويل في الشجرة
ها هي الآن
بعد ثلاثين حزناً

.....

الذات الشاعرة تضع الـ ((مدينة)) موضع الاتهام منذ أول إشارة صوت ـ مكانية تشير إلى راهنها المتّهم ((ها هي الآن))، استناداً إلى ماض حافل بالمآسي والأحزان والإحباطات والانكسارات والخسائر ((بعد ثلاثين حزناً/أكثر من مجزرة/شربتني الشوارع فيها... إلخ))، لم يستطع على صعيد الواقع من بناء ذاكرة تعترف بها بنية المكان.

فالماضي المزدان بعناقيد الفقد وصور الثمن الباهظ التي قدمتها الذات الشاعرة قرباناً لحلم الانتماء إلى المكان ((مدينة))، لم يحظ باهتمام الـ ((مدينة)) فعمدت إلى محوه وإجهاض حلمة بالانتماء، لذا فإنّ الذاكرة التي بوسع الذات الشاعرة استعادة شريطها المأساويّ ((بعد ثلاثين حزناً)) لا تجد توثيقاً وتصديقاً لأحداث هذا الشريط في ذاكرة المكان، إذ هي منذ البدء تعاملت معها على أنها أخبار ووقائع ليست ذات أهمية كبيرة فلم تشأ الاحتفاظ بها، فكانت الغربة على أظهر ما يكون بين الذات بذاكرتها الحية المتوهجة، والمكان بذاكرته المحايدة الخالية من أيّ خبر أو واقعة.

وربما كانت الفاصلة الفراغية في نهاية المقطع ((.....)) بعد تكرار صوت المفتتح الإشاريّ الموجّه إلى حجرية الـ ((مدينة)) في ((ها هي الآن/بعد ثلاثين حزناً)) محتشدة بشبكة هائلة من العلامات السيميائية، التي تشعل في الفراغ شهوة الاحتمال بإحلال صور وبلاغات، ترسم مشهد الجحود والإنكار الذي يضع الذات الشاعرة في غربة ذاكراتية ساحقة.

يبلغ الجحود والإنكار أقصاه حين تعمد الـ ((مدينة)) إلى تثقيف ناسها ومحتوياتها على تكريس محو ذاكرة الأنا الشاعرة من كل موجوداتها وتضاريسها الوجدانية والطبيعية، ليشمل الرثاء المكان وبطانته بحيث تحصل مواجهة شاملة بين الطرفين تبحث فيها الذات الشاعرة عن أي اعتراف بأية لحظة ذاكراتية تنسبه إلى فضاء المكان:

تمنيت لو يخرج الصمت من ظلّه
ويصادفني رجل واحد
واحد
ليقول:
إن لي في ارتفاعها نجمة
إنني من هنا
أنتمي للجبال القتيلة
أو أنتمي لحجر
يغمر " السيل " أيامه

.....

إذ تنسحب الذات الشاعرة إلى عمق أنويتها بعد تمنٍ مقتول لتحويل ((صمت)) فضاء الـ ((مدينة)) إلى ((صوت)) يعترف لها بحقوقها، عبر مصادفة ((رجل واحد/رجل)) في ذاكرة مهددة بالانقراض والمحو، على الرغم من حضورها الساخن في أكثر التفاصيل الزمكانية إثارة وحيوية ((لي في ارتفاعاتها نجمة/ إنني من هنا/أنتمي للجبال القتيلة/أنتمي لحجر...)).

وبما أن محاورة الذات لأناها في مثل هذا المونولوج الدامي لا ينجز اعترافاً بالضائع، فإنها تمركز عزاءها في الفاصل الفراغي ((.....)) الذي ينفتح على سلسلة لا متناهية من التفاصيل، التي لا جدوى من الاستمرار في تدوينها لعدم وجود من يعترف بها ويوثّقها.

ثم يمتد الرثاء في المقطع الأخير من القصيدة ليشمل رمزاً له حضور مركزي في الذاكرة عند الذات الشاعرة، وفي إلغائها بين يدي المكان:

تمنيت أن يخرج الصمت من ظلّه
آه.. أيتها الوردة الفاجرة
لم تكوني لنا مرة واحدة
كنت للصمت..
للموت
للقتلة
كنت للتاجر العسكري
وللحرس الدموي
وللطعنة الغادرة
آه.. أيتها الوردة الفاجرة
لم تكوني لنا
لم تكوني لنا

فرمز ((الوردة/الفاجرة)) ينطوي على مفارقة وجودية ودلالية تعبّر عن حجم معاناة الذات الشاعرة في إثبات هويتها الذاكراتية أمام فضاء مكاني فاجر، جنّد كل مفرداته بكل تعددها وتنوعها لصدّ هذه الرغبة وتدميرها ووصل إلى ((الوردة))، وبوصوله إليها تلاشت رؤيا الذات الشاعرة كما انمحت ذاكرتها، ولم يعد بوسعها سوى الارتفاع بأناها المفردة إلى الأنا الجمعية لتوفير إمكانية تحمّل هذا المصير القاسي، وعرض هذه الموازنة الأليمة، حيث يقف في طرفها الخاسر الذات الشاعرة ((لم تكوني لنا مرة واحدة/لم تكوني لنا/لم تكوني لنا))، ويقف في الطرف الرابح المقابل له فرسان الـ ((مدينة)) وعرّابوها ((الصمت/الموت/القتلة/التاجر العسكري/الحرس الدموي/الطعنة الغادرة))، وتتمخّض عن انتصار تاريخي للـ ((مدينة)) المنكّرة الغاشمة على الذاكرة والرؤيا معاً.

في دائرة أخرى من دوائر الفعل الشعري الأنوي تقوم الذات الشاعرة عبر انتقالها إلى أنوية جمعية باستدعاء الذاكرة المثقلة بالأمكنة والأزمنة والتفاصيل في القصيدة الأنوية ((أول الأيام))[68]، لتلوين الحاضر بها وشحنه بطاقاتها المتنوعة الفعل والأداء من أجل افتتاح نافذة للرؤيا يتسرّب منها نور طائر الضوء، ناشراً فرح الذاكرة وسعادة الحلم في اللغة والأشياء.

عتبة العنوان ((أول الأيام)) تنطوي على إحالة ذاكراتية زمنية مبطنة بالمكان والوقائع، تهبط مباشرة إلى خط شروع المتن النصي لتوجهه في مسارها:

يا أول المدى الذي سرنا إليه من قديم حاملين
شمسنا وحلمنا، وحاملين غيمنا...

ووعدنا وبرقنا
وحاملين طلعة العناب في نسائنا
وساعد الزيتون والجبال في رجالنا
وسبعة من خيرة الأقمار في أطفالنا

إذ تقدم عتبة العنوان نسختها الأنوية الأولى في ((يا أول المدى)) وقد احتشدت بالتفاصيل الذاكراتية الجمعية ـ المُملَّكة ـ، ممثلة ضمن الإطار البانورامي العام والشامل في ((شمسنا/حلمنا/غيمنا/رعدنا/برقنا)) بفضائها الطبيعي المتدفق بالحركة والوعد والعطاء، وبتفاصيل أخرى تقترن بالذوات ضمن الإطار الخاص والمحدد ((طلعة العناب/في/نسائنا)) و ((ساعد الزيتون والجبال/في/رجالنا)) و ((سبعة من خيرة الأقمار/في/أطفالنا))، بكل ما تختزنه ((طلعة العناب/ساعد الزيتون والجبال/سبعة من خيرة الأقمار)) من قيم ذاكراتية موروثية ترفد حركة الذات الشاعرة بمزيد من القوة والفاعلية والخصب.

ثم تحقق عتبة العنوان هبوطاً لاحقاً تفتح لحركة الذات أفقاً أسطورياً متشكلاً من الذاكرة الأسطورية المتلبثة فيها:

يا أول الروح التي كانت هنا منذ القديم
في دوالي ظلّنا،
في وردة أعلى من الطوفان
في زوادة العصفور والمحارب البحريّ
في أسطورة التكوين بعد الموت
قبل الموت،
في الصوت الذي يمتد أفقا
في المساء الرحب،
كي تطير خيلنا،
كي نقطف
الرؤيا ونغري قلبنا
لكي يحبّ أولا وثانيا وعاشرا وسوسنا

فالمعمار الذاكراتي الذي تشيّده اللقطات القادمة من وحي الأمكنة والأساطير والحكايات ((دوالي ظلنا/وردة أعلى من الطوفان/زوادة العصفور والمحارب البحريّ/أسطورة التكوين/الصوت الذي يمتدّ أفقا))، إنما يسهم في دعم حركة الراهن بأنموذجها الروحي لتتوغل في الرؤيا ((كي تطير خيلنا/كي نقطف الرؤيا /نغري قلبنا لكي يحب...))، وتحقق أفعالها الاستثنائية في الذات الجمعية وهي تحيل في جوهرها العميق إلى الأنوية، التي لا تتشبّث بالصفة الجمعية إلا من أجل تقوية موقفها ودعم أدائها واستيعاب الخارج على نحو أمثل.

عند ذلك يتحقق الانفتاح الشعري للذاكرة التي تتحرر من كمونها الزمكاني في بطانة الذات الشاعرة بصيغتها الجمعية المقنّعة، لتشمل فضاء الأمكنة والأزمنة والوقائع ولتحقق أسطورتها الحضورية في جسد المتن النصي ورؤياه، عبر هبوط ثالث واختتامي لعتبة العنوان:

يا أول الشعر الذي سترضع الطيور سرّه وبحره
لترفعَ السماء في بلادنا،
وتوقظَ الغناء في ساحاتنا
يا كلّنا
من أول التكوين حتى نصرنا
من بحرنا.. لنهرنا
يا شارعاً يموج بالشعوب..
لا الدول
يا هادئاً.. يا عاصفاً كزهرة برية..
كبرتقالة الأمل
يا دمنا.. يا صوتنا يا ريحنا
يا جوعنا للشمس والأغنية
ها قد عجنّا الأفق بالحرية
فاصعد بنا
فاصعد بنا
ولنشتعل في ((الميجنا))..
هذا التراب ثوبنا وجسمنا وروحنا
وكل زهرة هنا شهيدنا
وكل طفل باسق قصيدنا
وكل برتقالة مشمسة عيوننا
وهذه بلادنا
وهذه بلادنا
بلادنا
بلادنا

إذ ينفتح النداء الأنويّ على الجهات كلها ليستحضر الأماكن والأزمنة والوقائع بزخمها الذاكراتيّ والرؤيويّ ((يا أول الشعر/يا كلنا ـ نصرنا ـ بحرنا ـ نهرنا/يا شارعاً.../يا هادئاً.. / يا عاصفاً/يا دمنا/يا صوتنا/يا ريحنا/يا جوعنا))، ويتسلّح بها لخوض معركة الوجود التي تستلهم الذاكرة لتصل الذات بالرؤيا ((ها قد عجنّا الأفق بالحرية))، وتحرّض المنادى بكيانه الكلي الجمعي والشامل لمواصلة الحركة صعوداً ((فاصعد بنا/فاصعد بنا))، من أجل توكيد الحضور والانتماء وقد تكثّف بتكرار رباعي لافت ((وهذه بلادنا/وهذه بلادنا/بلادنا/بلادنا))، يختزل في تضاعيفه الذاكرة والحاضر والرؤيا في بلورة انتمائية حاسمة توحّد بين ((أول الأيام)) المعلّق بوصفه ثريّا في سقف القصيدة، و ((بلادنا)) في أرضيتها.

الذاكرة الشعرية في تجسيدها لفضاء الأنا الشاعرة لا ينحصر شكلها ومضمونها وأداؤها في حدود معينة يفرضها المفهوم الزمني أو المكاني للذاكرة، بل يمتد في عمق اللغة والمكان والموروث والروح، وتظلّ تمارس دورها في تعبئة الذات الشاعرة ورفدها بالصور والوقائع والأحاسيس التي لا تنضب، وما العملية الشعرية على هذا الأساس سوى فعل

تنصيص للذاكرة واستجلاب كنوزها الدفينة لتحقق تمظهراتها المتعددة والمتنوعة والشاملة في القصيدة الأنوية، التي تجسّد وتفعّل وتمظهر كل هذا التعدد والتنوع والشمول، بلغة تعيد خلق الأشياء وهي تتجه في إشاراتها وعلاماتها ورموزها إلى أفق الرؤيا.

في قصيدة ((وصايا))[69] تتحول الذاكرة إلى ميراث حي وديناميي يتشبّع به المكان، ليشعّ على الذات الجمعية الشاعرة طموحاته الضوئية التي يحملها طائر الشعر صوب فضاء الرؤيا:

في التراب وصايا
تضيء مدن الحلم
تحرسنا
ترشد الياسمين إلى نفسه حين يجهلنا
في التراب وصايا تحفّ بنا:
سورة للغمام
سورة لرثاء السكون الثقيل
وأصل اللجام
سورة لا تنام..
تسير على هدينا في المذابح
أو في الحمام
في التراب وصايا
ستنحلّ فينا
لنقطع بالحلم
هذا الظلام

تتحدّر من عتبة العنوان ((وصايا)) ثلاث صور تتداخل فيما بينها تداخلاً دراماياً يعبّر عن سحر التواصل والتفاعل بين أفعال الذات الشاعرة في صيغتها الجمعية، وهي تستلهم فضاء الذاكرة للحلول في فضاء الرؤيا. تعمد الصور الثلاث إلى استحداث عنونة داخلية موحّدة مستمدة من عتبة العنوان الكلية ((وصايا)) هي ((في التراب وصايا))، تعمد إلى توسيع البعد الإرثي الذاكراتي في تشكيل ((وصايا))، بإسنادها إلى شبه جملة تفتح أول شفرة من شفرات عتبة العنوان. الصورة الأولى تباشر على نحو مفاجئ وخاطف فتح لغز الذاكرة على طاقة الحلم مباشرة ((تضيء/مدن الحلم))، ثم تهبط آلياتها التشكيلية إلى الاحتفاء بالذات الشاعرة والتعريف بها وتقديمها من خلال تجلياتها في الطبيعة والكون ((تحرسنا/ترشد الياسمين إلى نفسه حين يجهلنا)).

تضيق الدائرة أكثر حول بؤرة الذات الشاعرة في الصورة الثانية مع تفعيل ثلاثي متدرج يستدرج الأمكنة والأزمنة والوقائع من ذاكرة التاريخ وراهنه، ليؤثث الصورة بها على صعيد تركيز الانتباه وشدّه إلى عناء الذات وتجربتها وقابليتها على تمثّل انطلاقات الذاكرة وإشعاعاتها، ويمكن وصفها تخطيطياً بالشكل الأتي:

1	**سورة**	**للغمام**
1	**سورة لرثاء**	**السكون الثقيل**

2	وأصل	اللجام

1	سورة	لا تنام ..
2	تسير	على هدينا في المذابح
3	أو في الحمام	

وصولاً إلى الصورة الثالثة التي تذوب فيها الصورتان السابقتان عبر فعل الحلول في الذات ((ستنحلّ فينا))، وهو يستخدم عدسة كاملة لتحقيق ((الوصايا)) في ميدان الذات الشعرية المتجاوزة للراهن باتجاه الرؤيا ((لنقطع بالحلم هذا الظلام))، لفتح أفق الآتي وفكّ شفراته.

تنعطف القصيدة الأنوية بتمظهراتها الذاكراتية والرؤيوية انعطافة شعرية خارج نصية إلى منطقة المؤلف الحقيقي، لتشكل ما نصطلح عليه بـ ((القصيدة السير ذاتية)) التي يتحدد توصيفها الاصطلاحي بأنها ((قول شعري ذو نزعة سردية يسجّل فيها الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري. وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر ـ السارد والمتلقي على هذه الأسس))[70].

قصيدة ((حديث عائلي))[71] إحدى قصائد إبراهيم نصر الله السيرذاتية، ولعل أولى الملامح السيرذاتية تتجلى من خلال عتبة العنوان، بما ينطوي عليه من دلالة سرد وحكي ((حديث))، مسندة إلى فضاء أنوي مركزي ((عائلي)) يمكن أن يحيل على مستوى سيرذاتي، ولا سيما إذا ما تعزز بإشارات أخرى من المتن النصي.

يبدأ المتن النصي بصوت ندائي تطلقه الأنا الشاعرة باتجاه منطقة محددة من عتبة العنوان ((يا أبي))، ويمكن أن يتضامن ذلك مع الفضاء السيرذاتي فيها ويدعمه بعد أن تكرر هذا الصوت الندائي في القصيدة عشر مرات، ست مرات يستقل فيها بسطر شعري كامل، ويقسم القصيدة بإزاء ذلك على ستة مقاطع متراكبة تراكبا سرد ـ دراميا باستلهام حيّ لمكنونات الذاكرة، وفتحها من خلال العتبات السيرذاتية المتاحة على فضاء الرؤيا، ويتكرر أربع مرات أخريات في سياق جملي يوسّع صورة النداء وكثافته وآليته:

1 ـ وأريد الملاعب والأغنيات
يا أبي وافتقدت السماء
2 ـ أترى يا أبي
3 ـ وأصرخ ثانية يا أبي

4 ـ أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاث دقائق ـ يا أبتي ـ

فضلاً عن توسيع شخصية ((الأب)) عن طريق رفدها بمزيد من الصفات التي تسوّر الذات الشاعرة بسواد سيرذاتي مشحون بالعاطفة والانتماء:

يا أبي
أيها الطيب..
المتعب..
الهادئ..
الحزن
إذ يكتمل

وتدخل شخصية ((الأم)) بوصفها عنصراً ممولاً من عناصر توثيق البعد السيرذاتي في القصيدة، بما تنطوي عليه من حساسية استرجاعية لصورتها في الذاكرة وقد تجسدت في الكثير من مفرداتها:

أريد المزيد من العمر
حتى أعود لأمي
لمنديلها
ويديها
وأغنية الصيد
في صدرها
وهي تطوي الشراع
وتطوي المياه

إلّا أنّ هذه الإشارات كلّها تبقى في دائرة الترشيح لحسم انتماء القصيدة إلى ((القصيدة السيرذاتية)) ـ على الرغم من التصعيد الأنويّ الواضح المشتغل تفصيلياً في حقل الذاكرة ـ، ما لم تتكشف القصيدة عن إشارة دامغة يمكن اعتمادها ميثاقاً يستند إليه في حال حصوله على الإشارات السابقات، ويدعم قوته الميثاقية بها.

بنية الاستهلال تقدّم رقماً عمرياً يشير إلى اعتراف الذات الشعرية بانتمائها إليه:

يا أبي
بعد سبع وعشرين
من سنوات الدماء
بعد سبع وعشرين
أنشودة
بعد أن كبر العمر فيّ
وغادرني مرح الطفولة

يتكرر الرقم نفسه وفي السياق نفسه مرة أخرى:

أترى يا أبي
وافتقدت السنين
سبع وعشرون
فرّت
كأن لم يكن جسدي لسكاكينها

وتذيل القصيدة بتاريخ كتابتها ((27 / 7 / 1982))، وهي إحدى القصائد القليلة نسبياً التي تذيّل بتاريخ في أعمال إبراهيم نصر الله الشعرية، ويمثل ذلك موجهاً من الموجهات التي يجب أن تلتفت إليها القراءة، ولا سيما فيما يتعلّق بالبعد السيرذاتي الذي تجتهد قراءتنا في إظهاره بوصفه ميثاقاً يحيل نموذج القصيدة الأنوية هنا على القصيدة السيرذاتية. وإذا ما استدللنا بهذا التاريخ بمعية العمر الزمنيّ الذي تعترف الذات الشاعرة بوصولها إليه ([27]) عاماً، لإمكانية الكشف عن عمر ((الشاعر)) خارج القصيدة/في المنطقة السيرذاتية، فإننا سنتوجه إلى موجز حياة الشاعر على الصفحة ((663)) من الأعمال الشعرية له لنعثر على اللقطة السيرية الآتية التي تصلح ميثاقاً في هذا السياق:

إبراهيم نصر الله
ـ مواليد عمان 1954 من أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما عام 1948،
تلقى تعليمه في مدارس وكالة الغوث بمخيم الوحدات للاجئين الفلسطينيين،
وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين.
ـ غادر إلى السعودية وعمل مدرساً في الأعوام 1976 ـ 1978 حيث عاد
بعدها إلى عمان.

بمعاينة الفرق الرقميّ هنا بين مواليد الشاعر ((1954)) وتاريخ كتابة القصيدة ((27 / 7 / 1982)) نكتشف أنّ عمر الشاعر في حال كتابة القصيدة في حدود العمر ([27]) عاماً. مما يصلح ميثاقاً بين الشاعر والقارئ لقراءة القصيدة بوصفها قصيدة سيرذاتية تفيد ـ في سبيل دعم الميثاق ـ من الإشارات السابقات، ومن المعجم الشعري في القصيدة ـ ألفاظاً وجملاً وصوراً وإيقاعات وتشكيلات ـ وهو يرسم مشهد الحرمان والفقد، الذي يناسب مشهد الحياة الذي يتأسس في وجدان الشاعر من تاريخ ((أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما...))، ويمكن ملاحظة بعض تشكيلات المعجم البالغ التركيز والكثافة العاطفية في محتواهما الذاكراتي والرؤيوي الجدلي بين الفقد والحلم:

ـ أفتقد الهواء.....
أريد الحياة

ـ أفتقد الخطى.....
أريد الطريق / الملاعب / الأغنيات.
ـ أفتقد السماء.....
أريد الطيور / الغيوم / قوس قزح / الفرح.
ـ أفتقد الحدائق...
هتفت باسم البراعم والياسمين.

ليستقرّ حلمه في رؤيا للعالم تجري فيها الحياة من ((دون خوف.. ودون دم.. وطغاة))، تجعل أنوية الشاعر في القصيدة، والشاعر ـ الإنسان في الحياة آمناً وإنسانياً وحرّاً، داخل فضاء تصبح فيه الحياة قصيدة والقصيدة حياة.

هوامش الفصل الثالث

(*) لا شكّ في أنّ تجربة إبراهيم نصر الله الشعرية من الغنى والعمق والشمول بمكان بحيث تحتاج إلى دراسات معمّقة، يمكن أن تفحص هذه التجربة باعتماد النماذج المتنوعة للقصيدة فيها، ويمكن لقراءتنا أن تقترح بعض نماذجها من مثل: ((القصيدة المفلمنة)) وهي القصيدة التي تستعير تقانات الفن السينمائي وآلياته، ولا سيما ـ المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوري والتكثيف الصوري وإيحاء الصورة وآلية تكبير الجزئيات والتفاصيل ـ ويمكن معاينة قصيدة ((حب)) (الأعمال الكاملة: 85) نموذجاً.

((القصيدة المشكلنة)) وهي القصيدة التي تستعير تقانات الرسم في بناء لوحة شعرية تستخدم اللون بتدرجاته وتداخلاته المختلفة، والخط، والفراغ، ومربع اللوحة، والتناسب بين أجزاء الصورة، ويمكن معاينة قصيدة ((الخضراء)) (م. ن: 25) نموذجاً.

((القصيدة الممسرحة)) وهي القصيدة التي تستعير تقانات المسرح وآلياته، ولا سيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما، والحوار، واستثمار إمكانات الديكور، وتعدد الأصوات، والجمل القصيرة، وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها، ويمكن معاينة قصيدة ((باسمنا لا تمت)) (م. ن: 213) نموذجاً.

((القصيدة المسردنة)) وهي القصيدة التي تفيد من تقانات السرد وآلياته سواء في تمظهرات الراوي، أم في تعدد ضمائر السرد، أم في رسم حدود الشخصية السردية، أم في تفعيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أم في دعم آلية الوصف، ويمكن معاينة قصيدة ((الشيخ)) (م. ن: 114)أنموذجاً.

((القصيدة المرأوية)) وهي القصيدة التي تستخدم ((المرايا)) وتوظف إمكاناتها وطاقاتها في الاستنساخ والمضاعفة والانعكاس، ويمكن معاينة قصائد ((مرايا)) (م. ن: 639) نموذجاً.

((القصيدة السير غيرية)) وهي ((قول شعري ذو نزعة سرد ـ درامية يسجل فيها الشاعر سيرة غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائيّ في الذاكرة الوطنية، أو القومية، أو الإنسانية، في مجال إبداعي ومعرفي وإنساني معيّن، ويروي الشاعر بوصفه سارداً موضوعياً سيرة الحياة مركزاً على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والوثائق والحكايات المدوّنة والشفاهية، ولاسيّما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعيّ ـ ويتخذ منها نموذجاً يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها. وللشاعر الحرية في اعتماد الصياغة التي يجدها أمثل للشخصية، على النحو الذي يناسب طبيعة الشخصية، ووجهة نظر الشاعر، وطبيعته الأسلوبية الشعرية بآلياتها اللغوية والفضائية)). كتابنا، تمظهرات التشكل السيرذاتي: 182. ولعلّ مجموعته الشعرية ((مرايا الملائكة))، الصادرة عن

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..1، كاملة يمكن قراءتها على هذا الأساس، كما يمكن معاينة قصيدة ((حوارية الغريب)) (الأعمال الكاملة: 312) نموذجاً أيضاً.
((القصيدة الحوارية)) وهي القصيدة التي تنهض على أسلوبية حوارية غير ممسرحة، تعتمد على أسلوبيات الاسترجاع، والاستذكار، ومزج التذكر بالحلم، والحوار الفضائيّ بانتظار حلم الاكتمال، ويمكن معاينة قصيدة ((حوار الصديقين)) (م. ن: 3..) نموذجاً.
((القصيدة الممنحتة)) وهي القصيدة التي تسعى إلى توظيف تقانات فنّ النحت وآليّاته في بناء قصيدة تقوم على التجسيد، والتجسيم، وضبط الأبعاد، وتحديد الشكل، وتبئير الطاقة الدلالية والسيميائية المشعرنة داخل حدود المجسّم الشعريّ، وهو ما يحتاج إلى قراءة بصرية دقيقة لقصائد مثل: صحو، عمى، البحّار، من مجموعته الشعرية ((شرفات الخريف)): 130، 138، 153.

(1) القصيدة، د. عبد الرحمن ياغي، دار البشير للنشر، عمان، ط1، 1998: 5.
(2) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963: 16.
(3) م. ن: 16.
(4) م. ن: 17 - 18.
(5) الشعر والفلسفة، عادل ضاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2...: 101.
(6) م. ن: 110.
(7) م. ن: 109.
(8) الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 78.
(9) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997: 151.
(10) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2..1: 730.
(11) م. ن: 744.
(12) القصيدة الجديدة في الأردن، محمد علي اليوسفي، مجلة أفكار (الأردنية)، العدد 135، 1999: 6.
(13) م. ن: 13.
(14) كلمة صغيرة في ديوان كبير، د. إحسان عباس، من مقدمة الأعمال الشعرية للشاعر إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
(15) تخصيب النص، محمد الجزائري، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2...: 280.
(16) علامات بارزة في شعر إبراهيم نصر الله، د. موسى سامح ربابعة، مجلة أفكار (الأردنية) العدد 160، 2..2: 36.
(17) تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، القاهرة، 2..2: 183.
(18) علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله: 36.
(19) كلمة صغيرة في ديوان كبير، المقدمة.
(20) علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله:40.
(21) تخصيب النص: 278.
(22) م. ن: 296.
(23) م. ن: 296.
(24) كلمة صغيرة في ديوان كبير، المقدمة.
(25) م. ن
(26) م. ن
(27) م. ن

(28) الأعمال الشعرية: 240، وثمة قصيدة أخرى بالعنوان ذاته ((الطائر)): 327، هي بمثابة استكمال وتوسيع وتعميق لتجربة القصيدة الأولى. وللشاعر تجارب كثيرة تتكرر فيها عنوانات القصائد بأشكال مختلفة يمكن تصنيفها على النحو الآتي: ـ منها ما يتردد تكراره بين المعرفة والنكرة مثل قصائد: المدينة، مدينة، المدينة (الأعمال الكاملة): 56، 127، 161.ـ ومنها ما يتكرر بين المعرفة والنكرة والإضافة مثل قصائد: الأغاني، الأغنية الأولى، الأغنية الثانية، أغنياتنا، أغنية، أغنية للحياة، أغنية للبحر، أغنية (م. ن): 179، 181، 182، 243، 245، 292، 307، 515.ـ ومنها ما يتكرر بالعدد مثل قصائد: مراوغة 1، مراوغة 2، جموح 1، جموح 2، (م. ن): 491، 493، 505، 507. نهاية 1، نهاية 2 (باسم الأم والإبن): 148، 151. قلب الأم 1، قلب الأم 2 (مرايا الملائكة): 49، 139. فضلا عن أنماط أخرى من تكرار عنوانات القصائد، ويمكن أن تفضي دراستها وتحليلها إلى الكشف عن جانب بنائيّ وتشكيليّ مهمّ من هذه التجربة الشعرية الثرّة.

(29) الأعمال الشعرية: 266.

(30) م. ن: 270 - 271.

(31) م. ن: 491 - 492.

(32) م. ن: 493.

(33) م. ن: 498 - 499.

(34) م. ن: 5.. -501.

(35) م. ن: 504.

(36) كتاب المنزلات ـ منزلة الحداثة ـ، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992: 112.

(37) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 44.

(38) الشعر ونهايات القرن، أوكتافيو باث، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1998:7.

(39) شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978: 124.

(40) بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، د. علي الشرع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998: 54.

(41) الشعر ونهايات القرن:13.

(42) م. ن: 29.

(43) م. ن: 11.

(44) م. ن: 28.

(45) م. ن: 2.

(46) شرفات الخريف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997:14.

(47) م. ن: 21.

(48) م. ن: 22.

(49) م. ن: 36.

(50) م. ن: 136.

(51) م. ن: 165.

(52) م. ن: 19.

(53) م. ن: 40.

(54) م. ن: 49.

(55) الأعمال الشعرية: 622.

(56) محاولات في الشعري والجمالي، د. وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 1995: 81.

(57) حوار مع الشاعر إبراهيم نصر الله، أجراه مروان دراج، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 34، 2...: 28.

(58) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986: 81.
(59) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية، د , هشام العلوي، ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقع والمتخيّل)، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، فاس، ط1، 2..3: 65.
(60) علم النفس والذاكرة، محمد الدنيا، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 65، 2..3: 33.
(61) م. ن
(62) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 71.
(63) م. ن: 16.
(64) أبعاد التجربة الفلسفية، ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1980: 145.
(65) النقد الأدبي ـ تاريخ موجز ـ ج2، ويمزات وبروكس، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1977: 229.
(66) الأعمال الشعرية: 272.
(67) م. ن: 127.
(68) م. ن: 533.
(69) م. ن: 552.
(70) تمظهرات التشكل السيرذاتي، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2..5: 173.
(71) الأعمال الشعرية: 255.

الفصل الرابع
تنازعُ التشكيل والرؤيا: إشكاليّةُ الهُويّة

ـ مدخل
ـ شعريّةُ الذاكرة
ـ التشكيلُ الشعريّ للهويّة
ـ علامةُ المفارقــة
ـ التشكيلُ السيرذاتيّ الشعريّ
ـ أوراقُ الشاعر: تقانةُ المذكّرات الشعريّة

الفصل الرابع
تنازعُ التشكيل والرؤيا: إشكاليّةُ الهُويّة

مدخل

يتميّز شعر الشاعر محمد مردان بقدرٍ عالٍ من الحيوية والفرادة والخصوصية، فهو يذهب إلى منطقة الاقتصاد الشديد في اللغة، حيث يشعر القارئ أنه لا يمكنه مطلقاً أن يتخلّى عن أيّة مفردة من مفردات القصيدة، فالتعبير الشعريّ لديه ينطوي على قدرٍ من القسوة الشعرية في تحميل الدال رؤية متموّجة يتوجب عليها إيصالها ضمن حدود التدليل المسموح بها، وغالباً ما تستجيب هذه الرؤية الشعرية للعلاقة الوثيقة بين الذات الشعرية وتمثلاتها التاريخية والجغرافية والثقافية من جهة، والهوية التي تضغط باتجاه إبرازها وتثويرها من جهة أخرى.

ثمة هيمنة كبيرة للوعي الشعريّ الديناميّ على حركية الجملة الشعرية إلى مستوى بالغ التكثيف عبر مهارة تشكيلية تقصي الزوائد الديكورية لتكتفي بالمادة الصورة الأصل الداخلة في رسم الصورة شعرياً، غير أنّ هذا الإقصاء الديكوريّ لا يعني عدم الاهتمام بالديكور الشعريّ حين تشتغل القصيدة المردانية على نحو دراميّ يفترض حضور اللفظة الديكورية أو اللحظة الديكورية، لرفد البعد الشعريّ الدراميّ في هذه القصيدة بقوّة حضور شكلية ومكانية لا بدّ منها لتعزيز الرؤية الدرامية المطلوبة.

يتوزّع قصائد الشاعر همّ وجدانيّ صوفيّ وكونيّ في آن، الهمّ الوجدانيّ الصوفيّ يتأتى من طبيعة الثقافة المرجعية والراهنة التي تنحو نحو التقشّف في مقاربة الأشياء، والانتماء إلى مفهوم الحبّ اليوتوبيّ الذي طالما تغنّى الشاعر به، والهمّ الكونيّ الذي ينطلق من حدود الهوية القومية بتماسكها وانشدادها إلى الأرض والصورة والموروث، مع انفتاحها على الكونيّ الذي يؤكّد القوميّ غير المنفصل عن الفضاء الإنساني العام المشترك، لكنّ هذا الهمّ لا يلغي المرور الرشيق والجميل على التفاصيل اليومية التي تجري فيها مجرى الحكاية، فشعرية مردان مكتظّة باليوميّ والهامشيّ والبسيط والمهمل بطريقة جمالية واعية.

فالوجد الصوفيّ الذي تتمثله قصائده يتجلّى عبر الإفادة من آليّات السرد والدراما على نحو غزير وفعّال، ليملأ الحسّ الشعريّ المرهف بمؤونة شعرية تصوغ التجربة بمهارة، وتقدّمها بأسلوبية حداثية تشتغل على كلّ أساليب التعبير الشعريّ المعروفة، لكنها لا تدين بالولاء المطلق لأيّة مدرسة شعرية على نحو حاسم ومقنن، بل تفيد من كلّ ما هو متاح من رفد إمكانات القصيدة وتجلياتها لدعم الموقف الشعريّ الكونيّ والجماليّ فيها.

ثمة تناصات تاريخية وإحالات أسطورية وميراث شعبية وأدبية وتاريخية وجغرافية، مكانية وزمانية، معيشة ومتخيّلة، تحتشد على نحو مناسب في هذه القصائد، لا تتقدّم فيها استناداً إلى قيمتها المرجعية والإحالية والتاريخية، بل تشتغل شعرياً على تخصيب التجربة الشعرية، وتطوير أنموذجها، وإحداث تماسك في نسيجها وبنى تشكيلها.

كيف تتنازع الذات والهوية داخل محرق القصيدة الشعرية عند الشاعر محمد مردان، ربما لا يمكن على نحو حاسم وواضح الحصول على إجابة نهائية بهذا الشأن، لأنّ الشاعر ينتمي إلى ذاته الشعرية بقوّة استجابة لحسّ التفاعل والتداخل مع المحيط والماحول المكانيّ

والزمنيّ والشخصيّ على نحو غزيز وثرّ، والذات الشاعرة لا يمكن قمعها وتسييسها شعرياً لتكون رهن إرادة الشاعر دائماً، فهي قد تتمرّن على معتقدات الشاعر وقناعاته بالأشياء ورؤياته ومواقفه وخططه، حين تتفوّق على ذاكرة الشاعر وتنتزع اعترافاً راهناً منه، لكنّ الهوية وهي تتنازع موقعها الشعريّ مع الذات تظلّ حاضرة بأنموذجها وظلالها وجيوبها وحساسيتها على نحو يكاد يكون مطلقاً، لذا فإنّ قضية التنازع الشعريّ للذات والهوية عند محمد مردان تعدّ واحدة من أوضح إشكاليات شعره.

إنّ موضوع تمثّلات الهوية في الأدب ليس موضوعاً إشهارياً يتوافر على قدرٍ كبير من الوضوح، بل على العكس من ذلك هو موضوع غامض وعميق لا يمكن فكّ التباسه بسهولة، ولاسيما لشاعر مثل محمد مردان يمكن وصفه ضمن الاعتبارات الراهنة مزدوج الهوية، فهو ينتمي للثقافة التركمانية ويسعى إلى الحفاظ عليها وصونها على الأصعدة كافة، وهو يكتب الشعر بالتركمانية ويترجم منها وإليها، غير أنّ كتابته الشعر باللغة العربية هي من كوّنت له شخصيته الشعرية التي ليس بوسعه التفريط بها، على الرغم من انتمائها إلى ثقافة أخرى غير ثقافته الأصل ذات الجذور القومية التركمانية، وثمة تواصل كبير بين الهويتين على صعيد الزمن والمكان والرؤية والكتابة، فمدينة كركوك شقيقة مدينة الموصل لديه، وزمن الطفولة والشباب في كركوك هو زمن التكوّن الأدبي والثقافي وإنتاجه واشتهاره في الموصل. فالذات المردانية ذات منشطرة من غير صدام بين هويتين لا يمكن الاستغناء عن إحداهما لصالح الأخرى، فكلّ منهما رصيد من الحساسية والمزاج والانتماء والصيرورة الاجتماعية والثقافية والفكرية والمعيشية، فضلاً على النتاج الظاهر والحاضر على مستوى التلقي والتداول في مساحة الثقافتين.

شعريّةُ الذاكرة

حديث الشعر هو الحديث الأكثر حيوية ونشاطاً وغبطة وحلاوة ولذّة وجنوناً وإثارة وانفتاحاً وتشظيّاً وسحراً وغموضاً وتداخلاً، في أيّ زمان ومكان وحدث ومصير وأفق وجهة ونيّة وخطاب وهدف، وحين يتخصّص الحديث ضمن تجربة نوعية خاصة لها تاريخها ضمن النشاط السيرذاتيّ فإنّ الأمور تأخذ حساسيتها على نحو أكبر وأكثر ثراءً وخصباً وبهاءً، ويأخذ حديثنا الموسوم بـ ((شعرية الذاكرة))[1] مساراً نقدياً سيرذاتياً خاصّاً في عموميته وعاماً في خصوصيته، له تاريخه وفضاؤه وجغرافيته وحكايته ورؤيته للأشياء وموقفه من العالم أيضاً.

حدث صيف عام 1982م حيث التحقتُ بالخدمة العسكرية في مدرسة ضباط صف المشاة في الموصل، أن يأتي إلى مهجع الجنود المتدربين الشاعر عبد الجبار الجبوري وقد كان نائب عريف مهذّباً في المدرسة ويسأل عني، وقد نشرتُ حتى ذلك الوقت الكثير من الموضوعات الأدبية والقصائد الشعرية في (جريدة الحدباء) الموصلّية و(مجلة الجامعة) التي كانت تصدرها جامعة الموصل، وإذ تعرّفت إليه هناك فقد عرّفني بالمناخ الأدبيّ والثقافيّ في المدينة وحرّضني على التواصل وحضور الأمسيات الأدبية الأسبوعية، التي كانت تقام في مقر دور الثقافة الجماهيرية كما كانت تسمّى على ما أتذكّر في بناية المتحف، وهو مكان مركزيّ جميل وسط مدينة الموصل يقع في (شارع المتحف) أو (شارع الجمهورية)

الموازي لـ (شارع حلب) الشهير، ويقود هذا الشارع على بعد أمتار قليلة إلى أحد جسور الموصل الشهيرة الموسوم بـ ((جسر الحريّة)) العابر نحو الجانب الأيسر من المدينة إذ إنّ الشوارع والأمكنة آنفة الذكر هي في الجانب الأيمن منها.

وفعلاً دوامت على حضور هذه الأمسيات وتعرّفت إلى الكثير من أدباء المدينة بأجيالهم المختلفة، ولكن في حدود ضيّقة ـ أول الأمر ـ تناسب خجلي وريفيتي وعدم رغبتي ـ أو ربما خوفي ـ بالظهور اللافت، ومن بين من تعرفت إليهم بوساطة عبد الجبار الجبوري الشاعر محمد مردان، وكان وقتها مديراً لأحد أقسام مديرية شرطة نينوى، ويحمل إجازة في القانون، يكتب الشعر ويترجم عن التركمانية، دمث ومتواضع ومحب وحسّاس وكريم لا يُجارى في أكثر هذه الصفات.

مكتبه في مديرية الشرطة كان صالوناً أدبياً للكثير من أدباء المدينة، وكان لي ولبعض من زملائي ملاذاً نتواجد فيه بشكل شبه يوميّ منذ ذلك الوقت، وحتى إحالة صديقنا مردان على التقاعد من الشرطة، حيث افتتح مكتباً للمحاماة وما لبث أن تحوّل المكتب إلى صالون بديل عن الصالون الذي فقدناه في مديرية الشرطة، لكنّ تواجدنا كان في المساء عادة حيث يكون هو قد أنهى عمله مع مراجعيه في المكتب.

كانت لقاءاتنا مملوءة بالحوارات النافعة والمفيدة، نقرأ لبعضنا ونتبادل الملاحظات على ما نسمع ونقرأ، ونذهب بعد ذلك إلى مقر جريدة الحدباء في منطقة (الدندان)، حيث كان مقرها مأوى آخر نتردد عليه باستمرار ونلتقي فيه، ننشر قصائدنا ومقالاتنا على صفحات الجريدة وكنا نتقاضى على ما نكتب مكافآت جيدة، تساعدنا في ترتيب أوضاعنا في حدود المصاريف اليومية، ولعلّ هذه الجريدة إحدى العلامات المركزية المهمة في تاريخ الحركة الثقافية والأدبية الموصلية في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، وأنا والكثير من أبناء جيلي ندين لها بالكثير بوصفها عتبة مهمة من عتبات انتشارنا وحيويتنا الثقافية والأدبية، تحكي على نحو غزير جانباً من صعلكتنا الهادئة في المدينة.

بعد ذلك بقليل جمعني والشاعر محمد مردان مجال آخر له أهميته وحضوره هو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ـ فرع نينوى ـ، إذ عملنا معاً في الهيئة الإدارية للفرع دورتين متتاليتين مع الأدباء نجمان ياسين ومزاحم علاوي وثامر معيوف وآخرين، وكانت لقاءاتنا أسبوعية حيث نقيم ندوة أسبوعية استضفنا فيها الكثير من مثقفي وأدباء المدينة وأساتذة جامعة الموصل، فضلاً على استضافة أدباء عراقيين من محافظات أخرى، وكانت استضافتنا للشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي لمدة أسبوع تقريباً تاج هذه اللقاءات، إذ أقام أمسيات شعرية وندوات حوارية طيلة تلك الأيام، وأصدر فرع الاتحاد طبعة ثانية من ديوانه الذي كانت طبعته الأولى قد صدرت حديثاً عن دار الشروق في القاهرة ((بستان عائشة)).

وبعد عودته إلى بغداد كانت جامعة الموصل قد أوفدتني ـ وأنا أحضّر لأطروحتي في الدكتوراه ـ لمدة شهر إلى القاهرة، سافرت مطلع شهر حزيران م1990، وكان البياتي قد طلب مني أن ألتقيه قبل سفري، فهاتفته فور وصولي بغداد واتفقنا على اللقاء في كافيتريا فندق الشيراتون الساعة السابعة من عصر الثالث من حزيران، وحين دلفت إلى الكافيتريا وجدته صحبة الدكتور نزار الحديثي وقد جلب له ديوان أبي نؤاس، وما أن غادر الدكتور مجلسنا حتى سألني البياتي عن قابليتي على التسكع والسهر، فأجبته بأنني سأسعى إلى

مجاراته ما وسعني ذلك وهو المشهور بأنه لا ينام لشغفه بالسهر، فجبنا ليل بغداد ننتقل من حانة إلى أخرى حتى بلغت الساعة الرابعة فجراً، إذ أعلن البياتي أنّ السهرة انتهت فغادرته إلى منزل صديقي عبد الله إبراهيم في منطقة الشرطة الخامسة، فوجدته بانتظاري وحدّثته عن سهرتي مع البياتي بأكثر تفاصيلها العامة والخاصة.

كانت لقاءاتي بالصديق الشاعر محمد مردان مستمرّة ومثمرة طيلة السنوات الست الأخيرة من العقد التسعينيّ خاصة، وشهدت هذه السنوات رحلات كثيرة معه وبعض الأصدقاء إلى بغداد بسيارته نوع ((لادا 79))، قبل أن يستبدل بها سيارة من نوع ((برازيلي)) فيما بعد، حيث ننزل في أحد فنادق العاصمة الشعبية ونواصل مسيرتنا صباحاً نحو دار الشؤون الثقافية العامة في منطقة (سبع ابكار)، وصحف الثورة والجمهورية والقادسية والعراق، نجمع المكافآت التي نتقاضاها عما ننشره من مواد فيها على مدى أشهر، ونمضي سهرتنا عادة وجيوبنا عامرة في نادي اتحاد الأدباء في ساحة الأندلس فنلتقي الكثير من أدباء بغداد والمحافظات القريبة هناك.

الشاعر محمد مردان أول من شجعني على النشر في صحف بغداد المركزية بعد إذ رأى أن مستوى كتابتي ستحظى بالاهتمام هناك، وكان أن أرسلت أول مقال نقديّ إلى الصفحة الثقافية في صحيفة الثورة التي كان يشرف عليها الشاعر المبدع خالد علي مصطفى، وربما كانت صفحته من أهمّ الصفحات الثقافية لما يتميّز به من موضوعية وثقافة ورؤية علمية ناقدة، حيث كانت محطّ أنظار الكثير من الكتاب والمثقفين العراقيين والعرب أيضاً، وفوجئت بعد أسبوع من إرسال المقالة أنها نشرت في صدر الصفحة الثقافية باهتمام واضح، على الرغم من وجود صفحة ثقافية أسبوعية خاصة بأدب الشباب تصدر كلّ ثلاثاء ويشرف عليها كذلك الشاعر خالد، وكانت تحظى بأهمية كبيرة أيضاً.

إنّ نشر مقالتي في صدر الصفحة الثقافية المركزية وضعني أمام مسؤولية كبيرة وبعث في داخلي فرحاً كبيراً وثقة عالية بنفسي كنت بأمسّ الحاجة إليها، واستمررت بإرسال المقالات حتى بلغتْ أكثر من عشرين مقالة منشورة وضعت اسمي على لائحة النقاد العراقيين الشباب الأكثر حضوراً في الساحة الأدبية، قبل أن أذهب إلى بغداد بمعية مردان طبعاً لأتعرّف إلى الفضاء الأدبيّ والثقافيّ، ولتكلّفني مجلة الطليعة الأدبية والأقلام بكتابة مقالات ودراسات كانت فاتحة أكبر لدخولي هذا المجال بقوّة.

من الطرائف الثقافية التي يمكن إدراجها في سياق حديث المقدمات ذي النكهة السيرذاتية المرتبطة بعلاقتي الثقافية بالشاعر محمد مردان وثلّة من مثقفي مدينة الموصل، هي تلك الطريفة التي جمعتني صحبة محمد مردان مع الشاعر رعد فاضل والقاص ثامر معيوف، ونحن نسهر في أحد مطاعم المدينة حيث كنّا بصدد تشكيل ما سمّيناه حينها بـ ((المربع الذهبيّ)) الذي يضمّنا أربعتنا، في وقت كنّا فيه مولعين بالتجمعات التي تتألف من بعض الأدباء الذين يجدون في أنفسهم مزايا ثقافية ورؤيوية مشتركة، يمكنها أن تجمعهم ضمن خيمة تسمية ثقافية وفكرية وأدبية ذات شأن ـ حتى وإن كان هذا الشأن على صعيد التسمية الإعلامية حسب ـ.

المهم أنّ أمور تشكيل المربع الذهبيّ كانت على وشك الإنجاز قبل أن يدخل المطعم صديقنا القاص سمير إسماعيل، وهنا انبرى القاص ثامر معيوف المعروف بقفشاته ومقالبه

ليحوّل المربع الذهبيّ فجأة إلى ((مخمّس ماسيّ)) يضمّ إلى مربعنا السابق سمير إسماعيل، وحين شاركنا الجلسة أصبح واحداً من خمسة أدباء من أدباء المدينة يشكّلون تجمعاً أدبياً جديداً هو المخمّس الماسيّ، وحيث لم يجد سمير من مكافأة يقدّمها لنا على انتخابنا إياه شريكاً لنا في هذا التجمّع سوى أن يتكفّل بدفع حسابنا جميعاً، وهو الأمر الذي خطّط له ـ طبعاً ـ ثامر معيوف بخبث طريف، فقد بادر إلى ذلك بقوّة وحماس لقي منا طبعاً الرضا الكامل، ولم يلبث هذا المخمّس الماسيّ أن عاد إلى مربعه الذهبيّ السابق بمجرد أن دفع سمير الحساب حيث انتهت مهمته وغادر المطعم.

يمكنني أن أصف صديقي الشاعر محمد مردان بالشاعر الخجول في حياته وشعره، فهو كائن إنسانيّ عالي الدماثة والخلق والهدوء والرحابة والعمق، ينطوي على عبث داخليّ وانتظام خارجيّ ولعلّ ذلك قادم من مهنة الشرطة وتخصّص القانون، فعبثه الداخليّ أشبه بالموج الهادر الذي يتجلّى في عينيه، لكنّ انتظامه الخارجيّ على الدوام يحدّ من ثورة الداخل ـ وربما يكبتها ـ ولا يوفّر لها سوى حرية الحركة المتموّجة في الأعماق. ويمكنني في السياق نفسه أيضاً أن أصفه بالشاعر العاشق، فقضية الحبّ عنده هي قضية انتماء وشعور وحياة وشعر، لا يتعامل مع مفهوم الحبّ وسلوكه وتجلياته إلّا بمنظوره الصوفيّ الذي يتجانس على نحو ما مع المنظور الإيروسيّ، وهو ما يتجسّد في شعره على نحو واضح وعميق وغزير، فشعرة مضمّخ بتجربة الحبّ ومتشبّع بدواله وصوره وإيقاعه وحكاياته وأساطيره ورموزه وإشاراته وعلاماته، بحيث تبرز بوصفها قضية مركزية لا يمكن فهم تجربته من دون مقاربتها وفحص كينونتها وحضورها في شعره.

تكاد تكون شخصية محمد مردان الشعرية والإنسانية واحدة، داخل كيان واحد ووجود واحد، إذ ثمة تماهٍ منقطع النظير بينهما، فهو شاعر في إنسانيته وإنسان في شاعريته، وتنفتح هذه الشخصية المزدوجة على قدر كبير من هدوء وعمق وأناقة الشاعر، فضلاً على صوفية الشكل والشخصية من حيث جوانبها كافة.

يضطلع الآن بعمل موسوعيّ مهم، بل في غاية الأهمية، يتمثّل هذا العمل المهم في إنجاز موسوعة التراث الشعبيّ التركمانيّ، وهو من المشروعات الكبرى التي يمكن أن تحقق له حضوراً إبداعياً يوازي إبداعه الشعريّ، لما ينطوي عليه من فرادة وقيمة تاريخية وثقافية وفنية وأدبية، يحفظ فيه ثقافة شعب زاوج في تكوينه الموروث ـ شعبيّ بين قوميته التركمانية وانتمائه العراقيّ إلى أرض العراق، وقد شكّلت فسيفساء خلاّقة خصّبت التاريخ العراقيّ والثقافة العراقية والمكان العراقيّ والمزاج العراقيّ بهذا التنوّع المدهش والتعدد الجماليّ الخلاّب.

خطاب الذاكرة هنا هو خطاب قابل للتشظّي والامتداد والتوالد بحيث يكون من الصعب إيقافه أو صدّه، وبما أنّ حديث المقدمات في مثل هذه المناسبة يجب أن لا يطول مهما عاندت العاطفة واعترض والوجدان، إلّا أنني سأوقِف انثيال ذاكرتي على الرغم من رغبتي بالاستمرار بالقول: إنني أفخر بكوني مع صديقيّ الدكتور فيصل القصيري والدكتور خليل شكري هياس من أسهم في إصدار الأعمال الشعرية للشاعر محمد مردان، لإيماني وإيمان صديقيّ بأهمية تجربته وضرورة إصدار هذه الأعمال بعد ثلاثة عقود من الكتابة الشعرية للشاعر، فضلاً على قيامنا أيضاً بالعمل على إصدار الكتاب التكريميّ النقديّ لتجربة

الشاعر والموسوم بـ ((فضاء الكون الشعريّ من التشكيل إلى التدليل))، ومع ثلّة من النقّاد والأكاديميين، وكانت الأعمال الشعرية حتى عام 2009م والكتاب التكريميّ فاتحة لدراسات كثيرة أعطت لهذا الشاعر جزءاً من حقه، ومازال شعره بحاجة إلى دراسات أخرى لما يتمتّع به من غزارة فنية جمالية وموضوعية عميقة.

التشكيلُ الشعريُّ للهويّة

تشتغل قصيدة الشاعر الموسومة بـ ((العراق))[2] على توكيد الهوية الوطنية في علامة التسمية الواضحة المفردة المعرّفة في عتبة العنوان، فالعنوان بهذا التصريح الحاضر يعيد القارئ إلى حاضنة التاريخ والجغرافيا والموروث، فضلاً على ما يضيفه تعريف الكلمة من إبهار قد لا يتحقق حين لا تكون الكلمة عنواناً لقصيدة على هذا النحو اللافت، ومن ثمّ يأتي السطر الشعريّ الأوّل بعد عتبة العنوان وكأنه تكملة للعنوان:

خيمةً تزدهي

فالعراق هو الخيمة التي تزدهي وكأنها صفة دائمة له بكلّ ما تتفتّح عليه مفردة ((خيمة)) من حماية واحتضان وحراسة وأمان وعودة إلى التاريخ، وداخل هذه الأفضية الدلالية للخيمة يأتي الفعل ((تزدهي)) لتضاعف من شدّة حضور الدلالات وتعطيها وهجاً أكثر وأعمق وأوفى وأمضى تأثيراً وتصويراً.

ولا تكتفي هذه الخيمة الشعرية وهي تتمظهر بمظاهر العراق بوظيفة تقليدية مجرّدة يمكن أن تقوم بها أيّة خيمة، لذا فإنها تنتقل إلى فضاء جديد تنهض الصورة الشعرية فيه بدور صوفيّ ينقل (العراق) المؤنسن نحو تفجير دلاليّ مضاف، يمنحه صفة أسطورية يوتوبية تتحوّل الخيمة/العراق فيه إلى سماء أخرى:

تتبوأُ عروةَ فاتحةِ النفحاتِ،
زُلالاً تصولْ

يسهم الفعل المضارع ((تتبوأُ)) بفعالية استثنائية خاصّة ونوعية في الارتفاع بالمكان والدلالة إلى قمّة المشهد لتتصدّره، وهذا المشهد هو مشهد صوفيّ بامتياز ((عروةَ فاتحةِ النفحاتِ))، تتفتّح الدلالات في طبقاته من كل مفردة فيه، ففي مفردة (عروة) يتحقق الانضمام والوحدة والالتئام والتواصل، ومن مفردة (فاتحة) يتبدّى صوت البداية الأول، ومن مفردة (النفحات) تتصاعد سيمياء الوجدان والحبّ والعطاء الروحيّ المثمر، وحشد هذه المفردات في سياق واحد يُكسِبها قوة في التدليل والتصوير والتشكيل.

وفي طبقة حالية أخرى تصير الخيمة/العراق ((زُلالاً تصولْ)) مستفيدة من دلالة الصفاء والنقاء في الحال (زلالاً)، ومن حركية الفعل المضارع (تصول) ذات المرجعية الحربية الذاهبة باتجاه تحصيل معنى القوة والثقة والتكامل.

يبرز بعد ذلك صوت الذات الشاعرة ليخاطب (العراق) بأسمى لفظة مخاطَبة يمكن أن يحظى بها مخاطَب ((سيدي))، من أجل الدخول في طبقات وصفية وحالية وسردية ودرامية وتشكيلية جديدة تمنحها التسمية بحضورها وتاريخها في ذاكرة الشاعر وحلمه من جهة، وذاكرة العالم وحلمه من جهة أخرى:

سيّدي
أيُّ عرشٍ ينادمُ خطوكَ،
أيّةُ بسملةٍ
سطّرتْ سبحاتكَ،
أيّة نافلةٍ
فجّرتْ في دمي
وارفاتِ المطرْ

العراق المكان والزمان والتاريخ والذاكرة والحلم والسيد تقف قبالته الذات الشاعرة لتنادمه ((سيدي))، وهذه المنادمة محمّلة بشبكة من الأسئلة التي لا تتطلّع الحصول على جواب بقدر ما ترمي إلى توكيد الصفات وتكريسها، وتحويل اللغة والصورة والإيقاع إلى روافد لتعميق صورة السيّد كي يبلغ أعلى درجات بهائه في المشهد، فالاستفهام الأوّل ((أيُّ عرشٍ ينادمُ خطوكَ)) يُسقط كلّ العروش التي يمكن أن تنافس عرش العراق بخطوه البهيّ، والاستفهام الثاني ((أيّةُ بسملةٍ/سطّرتْ سبحاتكَ)) يرتقي بالعراق فوراً إلى مصاف المقدسات، والاستفهام الثالث ((أيّة نافلةٍ/فجّرتْ في دمي/وارفاتِ المطرْ)) يحيل على العلاقة الذاتية الضاربة في التعالق والامتزاج والديمومة والتطلّع معاً نحو الآتي، على النحو الذي يزاوج بين عراقية الذات الشاعرة وشعرية العراق.

تنعطف القصيدة بعد ذلك نحو تشييد مشهد وصفيّ باذخ يسهم في أسطرة التكوين الحضاريّ المؤنسن لـ (العراق)، إذ تتوجّه آلة الوصف الشعريّ نحو هالة البهاء التي يتمتّع بها الموصوف لرصد تحولاتها وأثرها في المحيط البشريّ والطبيعيّ والشعريّ المحيط بالشاعر من كلّ مكان:

من بهائكَ تستيقظُ
البسماتُ سُلالةَ كوكبةٍ
تتزيّنُ من ألقٍ
ثبجُ الكلماتِ
ويندلقُ الدفءُ من
ليلكَ الأجملِ

فبهاء العراق الذي هو جوهر البؤرة الباثّة للجمال والأناقة والسحر والعطاء والمجد، يفيض على الأشياء ويغمرها بالصور الجديدة، في حين تذهب الصورة الأولى ((تستيقظُ/البسماتُ سُلالةَ كوكبةٍ)) نحو اكتشاف فضاء البسمات في يقظتها لتتحوّل إلى سلالة

كوكبة تنتمي إلى فضاء التاريخ والطبيعة، تحظى الصورة الثانية بطاقة ديكورية كثيفة تُشبِعُ اللغةَ بالألق الذي هو خميرة التعبير الشعريّ ((تتزيّنُ من ألقِ/ثبجُ الكلماتِ))، وتتمخّض الصورة الثالثة ((ويندلقُ الدفءُ من/ليلكَ الأجملِ)) عن ضخّ الطبيعة العراقية بالدفء والجمال، في إحالة تناصية جميلة على صورة السياب العراقية ((حتى الظلام هناك أجمل فهو يحتضن العراق))، حيث يلتقي الشاعر بالشاعر والحبّ بالحبّ والصورة بالصورة واللغة باللغة.

تتحوّل الذات الشاعرة المستفيقة داخل محفل العراق الشعريّ إلى نجوى بالغة الذاتية والخصوصية، لتحتفي بالعراق/الوطن وهو يغوص في صوت الذات وذاكرتها وحلمها وشعرها:

هالةٌ أنتَ يا وطني
فيضُ حنجرتي
أبجديّة نُطقي... ملاحمُ أمسي فمن
أيِّ آصرةٍ صرتَ للغدِ
هاجسهُ المستطابْ
وثمالة أشعاري المستباحهْ

إنّ التمركزات الشعرية الخصبة والثرية المتعلّقة بالذات الشاعرة في تماهيها مع المنادى ((يا وطني))، تتمظهر من الوصف الذي لا يمكن أن يحدّه حدود ((هالةٌ أنتَ))، وهو ينفتح على حضور بالغ التوغل في حساسية الذات الشاعرة ((فيضُ حنجرتي/أبجديّة نُطقي/ ملاحمُ أمسي))، من أجل أن يحتفي مستقبل الذات وحاضرها شعرياً بما يعكسه هذا الحضور من قيمة ورؤية في الحلم والذاكرة والراهن معاً ((فمن/أيِّ آصرةٍ صرتَ للغدِ/هاجسهُ المستطابْ/وثمالة أشعاري المستباحهْ))، لتختتم القصيدة مهرجان حبها وعافيتها للعراق كي يتعالى فوق الجسد واللغة والطفولة بوصفها المرجعية الأساس، نحو الوصول إلى مستقرّ لا بديل له يحظى بنداء قويّ وواسع وعميق وهادر لا يعادله شيء:

من رفيفَ المواسمِ... من فرحي
من زنودِ الزمانِ
تعاليتَ نبضاً وصرتَ طفولتنا
يا عراق

إذ تنتهي القصيدة عند منطقة النداء العالية الإيقاع ((يا عراق))، وهي منطقة أليفة وحيوية تتوافر على أكبر قدرٍ ممكنٍ من البهجة والسعادة والانتماء وتحقيق الهوية، وعلى الرغم من أنّ الهوية العراقية هي هويّة الجميع ويمكن أن تكفي الجميع، إلّا أنّ الشاعر محمد مردان بحكم انتمائه إلى أقلية من أقليات العراق لم يشفع له حطاب الانتماء العام للعراق، بوصفه انتماءً مطلقاً يتساوى فيه الجميع، لأنّ إشكالية الأكثرية والأقلية تظلّ فاعلة ومهيمنة على النحو الذي تتمظهر شعرياً عند الشاعر في سياق معيّن، إذ تنطلق في سياق تمثيل طاقة الهوية وحساسيتها داخل رؤية أخرى مصاحبة في قصيدته ((الصفعة))[3]، التي هي منذ عتبة عنوانها تتحرّك نحو فضاء الهويّة ذات الطبيعة الإشكاليّة، إذ إنّ هذه الهويّة هي هوية

(أقلّية) تعاني تهميشاً من قوّة حضور الأكثرية المهيمنة، لتصبح القصيدة عند الشاعر مجالاً حيوياً تعبيريّاً لاستظهار الشعور بالإحباط والنكوص والخذلان من تعرّض الهويّة للضياع والتمزيق والتشتيت، فعتبة العنونة (الصفعة) تمثّل خطاب الأكثرية الموّجه نحو الأقلية، وسيمياء الصفعة يتضمّن العلامة التي تؤدي إلى إسقاط المصفوع في دائرة الإذعان والاستجابة والانتماء الضمنيّ للأكثريّة على حساب فكرة الدفاع عن الهويّة، فالصفعة عادة لا تنسى على صعيدين، صعيد القهر والتذكير الدائم بقوّة الآخر المهيمن، وصعيد النقمة التي تبقى حبيسة الإصرار العميق في حفظ الهويّة حيث تبقى الصفعة رهينة التحدّي والتثوير الدائم للعاطفة القوميّة المصفوعة.

تبدأ القصيدة بالعودة إلى الجذر الإنسانيّ الأصل وقد قام على قتل الأخر من أجل نزوة الحياة، ففكرة إلغاء الآخر هي أول فكرة أسست لعلامة التهميش والإقصاء حين لعب قابيل دور الأكثريّة ووضع أخاه هابيل في موضع الأقليّة وقتله، لذا تبدأ الذات الشاعرة في عتبة استهلال القصيدة بنفي وضع هويته موضع الأقلية المُذعنة، وهذا النفي هو اعتراض رمزيّ صريح على قبول التهميش واستمراء الإقصاء:

أنا لستُ هابيلَ
صدري المفتونُ
لن يكون منزلاً
للسياطِ الجائعة

إنّ الجملة الأنويّة ((أنا لستُ هابيلَ)) تشبه صرخة قويّة تضاهي قوة (الصفعة) التي تلقّتها هويته على يد الأكثريّة، لذا يأتي هذا الرفض علامةً على أنّ الصفعة لن تتمكّن من اختراق ((صدري المفتون))، والصدر علامةٌ صارخةٌ أيضاً على واجهة الجسد في حالة التحدّي، فلأنّ هذا الصدر موصوف بـ (المفتون) فلا قِبَل لسموم (الصفعة) وسهامها كي تخترقه فهو مسوّر بالحبّ ومحروس بالعشق، وعلى هذا فهو بمنأى عن الاستعمار، فاستعمار الأكثريّة لا يترك مكاناً في الجسد والروح إلا ويستعمره، على النحو الذي ترفض الذات الشاعرة بفعل قوّة الحبّ أن يكون صدرها ((منزلاً/للسياط الجائعة))، تلك السياط التي تعتمد على انهيار الصدر واستسلامه ليتحوّل الجسد بعدها إلى مطيّة لسياط الأكثريّة التي لا تشبع.

وبما أنّ الصوت هو وسيلة التعبير عن الرفض والثورة وعدم الإذعان، وهو العلامة الجسديّة والثقافيّة الأخرى التي تسعى الأكثريّة إلى قهرها واستعبادها وتسخيرها، فإنّ الذات الشاعرة مثلما وصفت صدرها بـ (المفتون) فإنها تصف صوتها بـ (المقتدر)، كناية عن قدرتها على تجاوز حالة الرجم لإسكاتها وترهينها بالحال القهريّة المهيمنة:

ضجيجُ الرصاصات السودِ
لن يرجم صوتيَ المقتدرَ

تتشكّل وسائل الاضطهاد على وفق أنموذج صوريّ بالغ التشابك في تسخير كلّ طاقات القهر من أجل الإسكات والتصميت ((ضجيج الرصاصات السود))، فالضجيج هو سلاح صوتيّ مقابل لتشتيت ((صوتي المقتدر)) وتمزيق انتمائه وهويته، والرصاصات هي

أداة القتل والترهيب والترويع، وما وصفُها باللون الأسود (السود) سوى الارتفاع بمعنى القتل والترهيب والترويع إلى أقصى حدّ ممكن، غير أنّ لغة الرفض والتحدّي تتصاعد بتصاعد تلك الصورة الصوتيّة المشوّشة والبصريّة المظلمة، كي تقدّم صوت الذات الشاعرة غير القابل للرجم ((لن يرجم صوتي المقتدر))، فالاقتدار الصوتيّ يعكس صرخة الهويّة وهي تتعالى على أيّة محاولة للإسكات والسلب، ويعكس الفعل (يرجم) نظرة الآخر (الأكثريّة) إلى (الأقليّة) على أنّ صوت هويته هو صوت كافر يستحق الرجم واللعن المستمرّة أبد الدهر.

صرخة الأقليّة التي تتحدّى كلّ شيء تتحوّل في منظور الذات الشاعرة إلى حرب مستعرة مع النماذج الثقافيّة للأكثريّة على المستويات كافة، وهذا المنظور هو منظور خاصّ قد لا تراه مجسّات الأكثريّة لأنّها أصلاً غير مشغولة به كثيراً بوصفها سلطة، لكنّ الأقليّة تستثمر انتصاراتها الخفيّة على الأكثريّة بوسائل متعددة وتحتفل بها خارج سلطة الأكثريّة:

الحرب المستعرةُ
هذه المراثي الحارةُ
الكؤوسُ التي تشربُ
في نخب النصرِ
لعلّها من أجلي

فالجملة الخبريّة ((الحرب المستعرة)) تحيل على فكرة الحرب الدائمة، وهذه الفكرة لا يمكن أن تتحقق في الحروب الأخرى لأنّها قابلة للنهاية، غير أنّ هذه الحرب لا تنتهي لأنّها حرب ثقافية في اللغة والصورة والسرد والشكل والميراث والسلوك والحلم والذاكرة والفضاء وفي كلّ شيء تقريباً، إذ يقضي أبناء الأقليّة حياتهم كلّها في هذه الحرب المستعرة، وغالباً ما تكون أصواتهم وقوداً لها من أجل أن تحكي قصتها.

وحين يكون الموت عادةً فجائعياً برمزيته المعروفة عند أكثر الشعوب، فإنّها تتحوّل في هذه الحرب المستعرة ((هذه المراثي الحارة)) إلى نصر يستحق الاحتفال، لأنّ لغة المراثي بصفتها الحيويّة (الحارّة) هي صوت الشهادة التي تجعل الحرب من أجل الهويّة مستعرةً، مثلما يتعالى صوت الكوؤس في نخب أيّ نصر آخر خفيّ وخاصّ من هذا النوع ((الكؤوس التي تشرب/في نخب النصر))، وعلى الرغم من أنّ (لعلّ) ذات طبيعة احتمالية على مستوى تحقق المعنى إلاّ أنّها هنا على صعيد التأويل القرائيّ يقينية بدرجة كبيرة ((لعلّها من أجلي))، فهي من أجله حتماً لأنّه صانعها ومنجزها.

وهو ما يبرّر انفتاح القصيدة على عالم الذات الشاعرة كي تفصح عن كينوتها المشغولة بالتعبير السافر عن وهج الهويّة، هذا الوهج الذي تراه الذات الشاعرة سريّاً بدرجة كتمان عالية معزولة تقريباً عن الآخر:

سفير المياه الملوّنةِ
لم يكن أحدا سواي
هل هناك من لا يعرفُ ذلك؟
لا أعتقد

الجملة الشعريّة هنا تبدأ بالإثبات الحاسم حيث تستقرّ الجملة في سطر شعريّ مستقلّ ((سفير المياه الملونة))، لكنّ السطر الشعريّ الثاني المسند تماماً إلى السطر الأوّل داخل فضاء الجملة نفسها ((لم يكن أحدا سواي)) تشتغل على آليّة النفي من أجل توكيد الإثبات السابق، وهي لعبة لغوية إشكاليّة، لذا فهي تنفتح على جملة استفهامية تتوجّه بخطابها نحو الآخر ((هل هناك من لا يعرف ذلك؟))، لا لكي تعلّمه بل لكي تمنع عنه هذه المعرفة، وسرعان ما تلحق جملة الاستفهام بنفي احتمال إيجابية الجواب ((لا أعتقد)).

هذه اللعبة المتموّجة بين خطاب الأنا الفاعل والآخر المفعول إنّما هي تشغيل داخليّ جوّانيّ لتكبير صورة (الهوية) أمام مرايا الذات الخاصّة بمعزل عن سلطة الأكثرية ومهيمناتها المنتشرة في كلّ مكان من فضاء الحركة.

تتواصل فكرة رفض التهميش والإذعان باستعادة رمز (هابيل) الذي تقدّمه الذات الشاعرة بوصفه أنموذجاً غير صالح للدفاع عن الهويّة المستلبة:

لا أعتقد أنّ قميص هابيل
تناسبني
قيافتنا مختلفةٌ تماماً

فقميص هابيل الذي لم يستطع أن يمنع عن صدره الموت لا يناسب الذات الشاعرة فالقيافة مختلفة، إذ إنّ قيافة هابيل هي قيافة الإذعان والصدر غير المفتون، في حين قميص الذات الشاعرة هو قميص حاجب وحامي للصدر المفتون بالحبّ والعشق والبحث عن مستقبل لصوت الهويّة، وعليه فإنّ رفض أنموذج هابيل هو رفض للاستجابة وتوكيد لحقّ الهويّة في تقاسم الحياة بين (قابيل) أنموذج الأكثرية المخفيّ، و (هابيل) أنموذج الأقلية الظاهر.

ثم تستخدم الذات الشاعرة رمز الضوء (الشعاع) وهو رمز ضارب في عمق الحياة والتاريخ والوجود، وقادر على الاختراق والنفاذ والإعلان عن الحضور بقوّة ووضوح، لذا فهو ينكر على من يعتقد أنّ بوسعه حجب الضوء وإيقاف نور الشعاع المقتحم:

من يستطيع أن يقولَ
للشعاع الذي يقتحم غرفتنا
عدْ أدراجك

البنية الاستفهامية هنا بنية إنكاريّة، فـ ((من يستطيع)) تعني لا أحد يستطيع، لأنّ جدران غرفة الذات الشاعرة لها نوافذ وليست سجناً، لذا فإنّ ضوء الشعاع سرعان ما يملأها بالنور على النحو الذي لا يمكن حجب خطاب الشعاع الضوئيّ وعدم السماح له بالولوج، وهذه الصورة الشعرية هي صورة تعزّز حقيقة الهويّة التي لا يمكن محوها من الوجود.

توازيها صورة شعرية لاحقة تكمن فيها الدلالة الرفضيّة الاستنكاريّة السابقة برؤية أخرى، وهي تبني مفارقة داخلية على مستوى بناء الصورة:

المشاعر التي انتفضتْ
من يستطيع أن يوجّهها
إلى الأزقّة المغلقة

بنية المفارقة تظهر في جناحي الصورة، الجناح الأوّل ((المشاعر التي انتفضت)) وهو يتّجه نحو الانفتاح والانطلاق والحرية والتصدّي والوضوح الكليّ، والجناح الثاني ((الأزقة المغلقة)) وهو يتّجه نحو الانغلاق والتقوقع والسجن والالتباس والظلمة، وبينهما يتشكّل السؤال الاستنكاريّ الذي ينفي ثبات المفارقة بين جناحي الصورة وينتصر ضمناً للمشاعر التي لن يكون بوسعها أن تتوجّه نحو الأزقة المغلقة، فهي معدّة للهواء والضوء والحياة والحرية.

وسرعان ما تتعزّز الصورة النافية على نحو ذاتيّ عند الذات الشاعرة حين تنفي وجود الغرف المغلقة بعد الآن، فإذا كانت الغرف المغلقة صورةً لوطن الهويّة المقهورة فيما مضى فقد آن أوان الوطن المفتوح النوافذ ليصل الشعاع إليها من نافذة، وتخرج صرختها إلى العالم من نافذة أخرى، وتصير الذات الشاعرة ذاتاً حرّة مستقلة موازية للذوات الأخرى ومكافئة لها:

لن تكون الغرف التي بلا نوافذ
وطناً لي
بعد الآن

وإذا كانت هذه الدعوة للغرف الكثيرة النوافذ قد تؤدي إلى احتراق الذات الشاعرة حين تبالغ غرفها باستقبال ضوء من الشعاع القادم أكبر مما تستوعبه الغرف، فإنّ ذلك سيكون مدعاة لبلوغ هويّة جديدة تخرج من رماد الهويّة القديمة نحو حياة (عنقائيّة) تحترق من أجل ولادة جديدة، لن تموت مهما كانت سلطة الآخر الساعية إلى ذلك قوية ومهيمنة:

احتراقي يعني هويةً جديدة لي
وأن أكون ما أنا عليه

وحين يتحقق هذا الحلم ((وأن أكون ما أنا عليه)) مزداناً بالهويّة الجديدة، تختتم القصيدة خطابها بصورة اختتامية تخرج الذات الشاعرة فيها خارج المناخ الوجدانيّ الذي هيمن على فضاء القصيدة لتطلق حكمتها، وهي حكمة مقترنة على نحو دائريّ بفضاء العنونة ((الصفعة))، التي يجب أن لا تُنسى لأنّها محفّز أصيل من محفزات التذكير بإشكالية الهويّة وأزمتها في عالم لا يعترف إلاّ بالقويّ والمهيمن، والصورة الاختتامية بُنيت على أساس التوازي بين شخصيتين تتعرّضان للاشتعال في وجه الفضاء:

ما أشعل الطيور هو وجهُ الفضاء
وأنا الصحوُ الذي يلازمني

الصورة الأولى هي صورة الطيور بصيغتها الجمعية الدالّة على أنّ الهويّة هي هويّة جمعيّة لا يمكن أن تكون مفردة، والصورة الثانية هي صورة الذات الشاعرة التي تتلبّث داخل فضاء (الصفعة) لأنها تعيش في صحو دائم وملازم ((وأنا الصحو الذي يلازمني))، فلا نسيان إذن ولا تنازل عن صرخة هويّة تقارع وجه الفضاء.

علامةُ المفارقــة

إنّ القراءة، أيّة قراءة لأيّ نصّ إبداعيّ، لا يمكن أن تكون قراءة نهائية حاسمة، وهي في كلّ الأحوال احتمال في فضاء القراءة، لذلك فإنّ أيّة قراءة تدّعي لنفسها الشمولية في الأداء القرائيّ فإنّها توقع نتائجها ابتداءً في احتمال الإخفاق، فالقراءة قراءات، والتأويل تأويلات، وكلاهما يقوم على شبكة واسعة وكبيرة من المقوّمات والاستعدادات المعرفية والذوقية والفكرية والثقافية التي تتطور باستمرار ولا تتوقف عند جدّ، فكلّ قراءة تعدّ ناقصة بانتظار قراءة جديدة، وكلّ تأويل ناقص بانتظار تأويل لاحق.

قصيدة النثر بوصفها النمط الشعريّ الأحدث في مسيرة القصيدة العربية وشعريتها المتطورة، أثارت جملة من الإشكاليات الفنية والثقافية والسيميائية التي انقسم بشأنها المهتمون بقضية الشعر على ثلاثة أقسام، قسم يعارض بشدة هذه القصيدة من دون نقاش، وقسم يدعم بشدة هذه القصيدة بتعصّب قد يتساوى فيه مع المتعصّب الرافض، وقسم ثالث يحاول استيعاب وتفهم الحالة ومن ثم الحكم عليها، وهو القسم الذي يمكن أن يعوّل عليه في فهم الظاهرة وقاربتها والوصول إلى نتائج بشأنها.

إنّ ما يمكن أن نقرّره في بداية هذه القراءة، هو أن قصيدة النثر بوصفها طرازاً شعرياً حديثاً هي بالأساس ذات مرجعية غربية (قدر تعلّق الأمر بستراتيجية النوع الشعريّ ومقصديته الأجناسية الواضحة والحاسمة) يعتمد على رافدين أساسين، الرافد الأول هو الرافد الفرنسي الذي تأثر فيه جلّ شعراء قصيدة النثر العرب، وهو الرافد الأساس والأكثر حضوراً وتأثيراً في قصيدة النثر العربية، أما الرافد الثاني فهو الرافد الانكلوسكسوني الذي تأثر به شعراء آخرون من جماعة مجلة شعر اللبنانية.

ولا يخفى ما بين هذين الرافدين من فروق وتباينات انعكست على نحو أو آخر على من تأثروا بهما من شعرائنا العرب، في بدايات التأثر بهذا النوع الشعري الجديد على الشعرية العربية، لكن الرافد الفرنسي ظلّ مهيمناً وقوياً إذا ما قسناه بالرافد الآخر الذي اشتهر به جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صائغ.

تقوم قصيدة النثر ـ من جملة ما تقوم عليه ـ على التكثيف والتركيز، إذ إنها على عكس النثر لا تحتمل الإطناب والإطالة والإسهاب، كما أنها تتمتع بصفات شكلية خاصة تؤهلها لاكتساب صفة شعرية مفارقة لصفة النثر، وقصيدة النثر إيحائية في المقام الأول، وإيحائيتها لا تنهض على نمطية مقررة، إنما تتأسس على المفاجأة من جهة، واستثمار كامل طاقات المفردة من جهة أخرى، لكي ترتفع عن الأداء النثريّ وتغادر حدوده، وتدخل في صميم الأداء الشعريّ.

وعلى صعيد الإيقاع فإنّ لها إيقاعها الذي لا يتجسّد من خلال وزن معيّن وقافية كما هي الحال في ثقافتنا الشعرية المتداولة والمتوارثة، بل هو خلخلة لكلّ الأنظمة الوزنية وتجاور لها، إنّ إيقاعها خرق للمألوف، واستثمار حيّ لمكونات الصوت، وتفاعل أصيل مع إيقاع الأفكار والمعنى، لذلك فإنّ الثقافة الأصيلة الواسعة تعدّ واحداً من أهم الشروط الأساسية لنجاح قدرات الشاعر في كتابة قصيدة نثر ناجحة. كما تشترط أيضاً وعياً حاداً بشعرية الأشياء، واحتفاء خاصاً بالمفردة وطقوسها وحالاتها وتموّجاتها، وعناية فائقة بصورها المرآوية المتعددة.

ولطالما أنّ قصيدة النثر لا تعتمد في تأسيس شعريتها على قياسات خارجية جاهزة ومقررة سلفاً، فإنها ترتبط ارتباطاً مصيرياً بالتجربة نفسها، لا بل تصبح هي والتجربة شيئاً واحداً حيث تتماهى اللغة مع التجربة مع المزاج مع الرؤية في كتلة شعرية واحدة، في أقصى درجات إضاءتها وتعبيرها وتصويرها.

وعلى الرغم من كلّ النجاحات الممكنة التي قد تفضي إليها قصيدة النثر في تجربتها الإشكالية هذه، إلّا أنّها تتعرض في الوقت نفسه للكثير من احتمالات الإخفاق والانحدار إلى منطقة النثر المجرد، إذا ما أخلّ الشاعر بأيٍّ من الاعتبارات التي ذكرناها أنفاً لتتحوّل إلى نثر مجرّد.

فقصيدة النثر معادلة إشكالية قاطعة لا تقبل حلولاً وسطاً، فهي إمّا أن تكون قصيدة على وفق قياسات شعريتها المعروفة، وإمّا أن تنتهي إلى الإخفاق، ولا تكون عند ذلك أكثر من نثر عادي، وبهذا فإنها ليست سهلة كما قد يتصور البعض ممن يكتب كلاماً عادياً يشبه الخواطر ويحسب أنه يكتب قصيدة نثر، إنّما هي في غاية الصعوبة والدقة والتركيز وشدّة الانتباه.

المجموعة الشعرية للشاعر محمد مردان الموسومة بـ ((الأيادي القصية))[4]، تتكوّن من قصائد نثر تمثل تجربة واحدة متكاملة على قدر كبير من التجانس، وترتبط جميعاً بخيط نسيجيّ واحد يكون الفضاء العام لها.

عتبة الإهداء فيها تكشف جزءاً مهماً من هذا العالم الشعريّ الذي يثوي في بطانة هذه القصائد:

((إلى التي فجرت في أعماقي هذه النيران الأزلية... أهدي هذا النزيف))

فيها إشارة إلى خصوصية التجربة واكتراثها بشكل محدّد من أشكال الحال الشعرية والرؤية الشعرية والخيار الشعريّ والمصير الشعري على نحو أو آخر.

كما أنّ الإيقاع النابض الذي تحمله الإشارة الثانية المخصصة للمتلقي، بوصفها عتبة قرائية موجّهة لمجتمع القراءة:

((وأنت تقرأ قصائد هذا الديوان..
اقرأ بخشوع وصمت.. مخافة أن تفزّز قلباً محترقاً..
ما زال ينبض بين القصائد))

يؤكد الإيقاع هذه الخصوصية التي اكتسبتها التجربة عبر عتبة الإهداء، إذ إنّ الشاعر يحاول ابتداءً أن يشرك المتلقي في صياغة عالم تجربته، فهو يشترط عليه نمط التلقي والقراءة كي تأخذ التجربة أبعادها داخل القصيدة.

وهذا الاشتراط ليس اشتراطاً قسرياً كما قد يوهم ظاهر العبارات، إنما هو اشتراط شعريّ يمثل وجهاً معيناً من وجوه القراءة.

تعتمد نسبة مهمة من قصائد هذا ((الديوان / النزيف)) على إحداث مفارقة نادرة، تسهم في تصعيد شعرية الدوال أملاً في تأسيس شيء من التماسك النصيّ:

دعْ كلّ ساعاتِ
المعمورة تدقّ،
فساعتنا

لم تبدأ
حتى الآن

ثمة مفارقة حاسمة بين ((ساعات المعمورة)) و ((ساعتنا))، إذ إنّ ((ساعات المعمورة)) تمثل صيغة زمنية خارجية لا تؤدي وحدها عملاً شعرياً داخل القصيدة، لكنّ الانعطافة الزمنية الداخلية التي تؤديها ((ساعتنا))، بما تحمله من إيحاء نفّاذ على الخصوصية والتموضع الأدائيّ، توزّع الأداء الشعريّ فيه على كامل دوال النصّ وضخّها باحتمالات وقراءات لا حدود لها.

إذن المفارقة حاصلة في إطلاق الحرية لعمل زمنيّ بلا حدود، في حين يقف العمل المقابل متحفزاً قابلاً للإنجاز الفعليّ الشعريّ في أيّة لحظة.

يعمل التكرار الفعليّ في بعض الأحيان على صنع سيولة شعرية داخل كيان النصّ، بما يمنحه من دوران وحركة لولبية مستمرة، تجعل من حيوات النصّ في استمرارية أدائية لا تتوقف ولا تستكين، بل تظلّ دائمة الحركة والفعل:

تجولت في ديار كثيرة
جمعت كلّ ألوان الإزهار،
لمستْ أصابعي الآلاف السنابل،
قمت بإسفارٍ لا تحصى،
بدلت جلدي مثل الثعابين،
غير أني لم اعثر
على ملامح وجهي
إلا في مرآتك

فالأفعال المتراكبة والمتعاشقة والمتداخلة ((تجولت / جمعت / لمست / قمت / بدلت / أعثر))، تدور في حلقة دلالية واحدة هاجسها البحث عن الذات الممثل في ((ملامح وجهي))، إذ إنّ ((الوجه)) هو رمز الذات التائهة، وعملية البحث بوساطة تعاقب الأفعال تعاقباً مستمراً لا انقطاع فيه، تولد في القصيدة إيقاعاً قائماً على الحركة والتدفّق، كما أنّ مفردة ((مرآتك)) جاءت في القصيدة محمّلة بزخمٍ شعريّ واضح، بما تقدّمه من قدرة على فرض حالة الانعكاس التفصيليّ لرموز البحث الواردة في مقدمة القصيدة ((ديار/ ألوان الأزهار/ السنابل / الثعابين)).

فالمرآة تعكس كلّ هذه الرموز مرة واحدة، وعلى الرغم من ضيق مساحة الانعكاس إلّا أنّ الذات المفقودة تلتمع بين كلّ هذه الرموز لتكون الرمز الأول الرئيس فيها، في حين تتراءى الرموز الأخرى على أنها هوامش تصويرية ليس أكثر.

الضربة الإيقاعية في خاتمة القصيدة تعدّ واحدة من أكثر التقانات المهمة استخداماً في قصائد هذه المجموعة الشعرية، على الشكل الذي تومض فيه الدوال والأصوات والرؤى لتشكّل خصوصية الأنموذج الشعريّ في التشكيل:

افتحوا الأبواب
بشّروا الشمس
وزّعوا للفقراء

باقات الورود
فغيومنا حبلى

القصيدة في الأسطر الأربعة الأولى تفتقد أيّة حساسية شعرية لأنّها جملاً سردية قصيرة ذات دلالات محددة. إلّا أنّ الضربة الإيقاعية التي اختتمت بها القصيدة شكلها النهائيّ قلبت الموقف النثريّ فيها إلى موقف شعريّ محمّل بالدلالات الجديدة، فجملة ((فغيومنا حبلى)) ذات الفضاء الاستئنافيّ الانعطافيّ، انعكست بإشعاعها الدلاليّ على السطور النثرية الأولى في القصيدة ونقلتها من دائرة النثر إلى محرق الشعر.

ومثلما تقوم قصيدة النثر بخرق قوانين اللغة والمقاييس الشعرية التقليدية، فإنها تقوم أيضاً ـ من جملة ما تقوم به ـ بخرق قوانين الطبيعة المألوفة، كي تسهم أكثر في تصعيد شعرية المفردات وزيادة زخم أدائها الشعريّ:

لا أدري
هل سيستمر فصل الخريف
مدى العمر؟
وهل ستكون
فصول العمر الأربعة
فصل انتظار؟

النصّ هنا ينهض على صيغة استفهامية مرتبطة بأزمة الحال الشعرية ارتباطاً وثيقاً، فالوضع الزمنيّ الذي تفرضه مفردة ((فصل الخريف)) يحقق تعادلاً مع الحال القائمة على الانتظار، وهو وضع زمنيّ يتجاوز محدداته الاسمية ((الخريف)) ليشمل ((فصول العمر الأربعة))، ولتتحول جميعاً وبمختلف أنماطها وسماتها وخصوصياتها إلى قيمة زمنية واحدة ((فصل انتظار))، يلخّص الفصول جميعاً ويشتغل شعرياً بدلاً عنها.

إنّ هذا التعادل بين المفرد والجمع، وبين الالتئام والانتشار، وبقية الثنائيات المحتملة هو الذي يخلق للنصّ شعريته ويبعده عن منطقة النثر.

وترقّ اللغة أحياناً لتتحوّل من انجاز وظيفة دلالية محض، إلى تحقيق مناخ يفيض شجى ونجوى وإحساساً وتدفقاً، ويأخذ إيقاع الدوال مداه:

تمر المساءاتُ،
والصباحات تنتهي،
وأنا بينهما مثل بندول ساعة
لا استقر أبداً،
فيا أيتها التي
تبعث الروح في
الأغنيات القديمة
إني
أكاد أموت حباً

فالنجوى التي تسيطر على فضاء القصيدة تتركز في صوت النداء ((يا أيتها))، تشيع فيه قدرات شعرية لا مرئية تكاد تعوض عن افتقادها للوزن الشعريّ التقليديّ، وتقودها إلى منطقة إيقاع عالي الإحساس.

وتتعدد أنواع المفارقات الشعرية وصيغها وألوانها وطرزها في قصائد الديوان، لتعطي كلّ مفارقة منها أداء شعرياً مختلفاً:

غداً هو الأربعاء
تذكرت أنّ لي موعداً
قطفت باقة أزهار
من حديقة منزلي،
وخوفاً من ذبولها
قدّمتُ عقرب الساعة
حملت أزهاري معي
وذهبت إلى موعدي
المنتظر

المفارقة الشعرية الحاصلة في ((قدمت عقرب الساعة)) هي المحرق الشعريّ الأساس في تشكيلية النصّ، إذ من دونها يفقد النصّ كامل شعريته ويتحوّل إلى نثر إخباريّ صرف لا يتقصّد الشعرية أصلاً.

فهذه المفارقة عملت على قلب السياق المنطقيّ الذي اعتمدته جمل النص، وأخلصت به لنثريتها على حساب شعريتها، غير أنها سرعان ما فقدت هذا الإخلاص وتخلصت من نثريتها، بعد أن حدث الانقلاب الشعريّ في منطق الأشياء إثر دخول هذه المفارقة في النسيج التشكيليّ الداخليّ للنصّ، فتقديم عقارب الساعة هو في المستوى الدلاليّ الأوليّ وسيلة للحفاظ على نضارة الأزهار، غير أنها في المستوى الشعريّ الأساس وسيلة للحفاظ على شعرية النصّ، على النحو الذي يتحلّى فيه الكلام بحساسية الشعر وإيحائيته.

وفي مفارقة شعرية أخرى في قصيدة أخرى، تلعب القدرات التصويرية دوراً بارزاً في صياغة الشخصية الشعرية التي تتمتع بها القصيدة:

اثنان من الديكة اقتتلا
لم تسل منهما الدماء
ولما توهما بأن
العراك أتعبهما..
توقفا برهةً
وأخذ كل منهما
يختلس النظر
إلى الدجاجة المذعورة
القابعة في القفص

النصّ إلى حدّ المقطع الأخير منه لا يعاين إلّا بوصفه تصويراً فوتوغرافياً لحالة ليست شعرية، بل حالة في غاية العادية ومرشحة للحدوث في أيّة لحظة سردية يقدمها قول حكائيّ

مشهديّ مجرّد. إلّا أنّ المقطع الأخير الذي انحرف بالصورة الشعرية إلى أفق جديد، خلق مفارقة وانحرافاً دينامياً عالي الحراك، رفع النصّ من عادية صورته الإخبارية ونثرية أدائه اللغويّ إلى شعرية الصورة والأداء والتعبير والتدليل والإيحاء. فالمقطع الأخير ((وأخذ كل منهما / يختلس النظر / إلى الدجاجة المذعورة / القابعة في القفص)) هو الرهان الوحيد على شعرية النثر في هذه القصيدة، فهو اللمحة الخاطفة التي نهضت بالنصّ وقدمته بأكمله على أنه شعر.

وتأخذ المفارقة شكلاً آخر، حين تتشكل بين العلاقة المتآلفة من إشكالية الواحد والمجموع:

انطفأت الأنوار
فأسعفنا النادل بشمعة،
وكم تمنيت
أن تنطفئ هي الأخرى..
لأبقى وحدي مشتعلاً
في حضرة من أهوى

فالواحد يحضر في غياب المجموع، بوصف أنّ المجموع المتمثّل بـ ((الأنوار)) يتحول أولاً إلى مفرد ممثل للمجموع في خاصية الحضور ((شمعة))، وفي المقابل يقف المفرد الأساس على الطرف الثاني من المعادلة ((وحدي)) بخاصيته الدائمة الحضور والتألق والصيرورة ((مشتعلاً))، وذلك في محاولة استيعاضية عن المجموع المتكثف حضوراً في مفرد، على النحو الذي يتكثّف بوصفه مفرداً بصيغة الجمع.

إنّ هذا الإيقاع المتولّد عن تحوّل المجموع إلى مفرد قابل للتلاشي في طرف المعادلة الأول، والمفرد القابل للديمومة في طرف المعادلة الثاني، يشيع في مناخ القصيدة حساً شعرياً يعزّز من مكانة الشعر في القصيدة على حساب مكانة النثر، مع أنه يسير على حافة النثر لكنه لا يختلط به.

وتعمل دينامية الصورة الشعرية على توليد إيقاع شعريّ خاصّ، يفجر في المفردات قيماً شعرية ثاوية في دواخلها ويرفعها فوق قوس النثر:

أفينبغي
لأصابعي العشرة
أن تستحيل شموعاً
مشتعلة !
لترفعي رأسك
وترمقيني بنظرة؟

فالصورة هنا قائمة على سؤال يستغرق القصيدة بأكملها، وداخل هذه الصورة/السؤال حوار خفيّ يقوم بصناعة شبكة النسيج الداخليّ للنصّ، وتبرز شعرية القصيدة في سياق الموحيات التي يفرزها هذا الحوار الخفيّ.

وبقدر ما تكون اللغة ممتلئة إيحاءً ودلالة، وتنطوي في الوقت نفسه على قدرات رمزية، فإنّها تتقدم شعرياً خارج منطقة النثر:

سيان عندي
إن أطلقتِ عليّ الرصاص
أو أحجمتِ،
سيرتد لا محال..
فهو لن يجد له
مكاناً خالياً
في كل مساحات جسدي

إذ يقدم الشاعر في هذه القصيدة لغةً مشحونة متوترة، وتعدّ صفة التوتّر في لغة قصيدة النثر واحدة من أهم الصفات التشكيلية التي تسهم في صناعة قصيدة نثر جيدة، لأنّ التوتّر يُبعد اللغة عن نثريتها حين تؤلّف لها إيقاعاً يقترب كثيراً من إيقاع الشعر في حساسيته المعروفة.

فالوضع الشعريّ الذي تقدمت به هذه القصيدة قائم على التوتّر في العلاقة بين الخارج المتحفز لاستباحة الداخل، والداخل الرافض بحكم الامتلاء لمقترح الخارج ونيته، مع تساوي نفاذ الفعل أو عدم نفاذه.

ويختتم الشاعر قصائد الديوان بنصّ يعلن فيه هويته:

أنا شاعر العشاق
وعاشق الشعراء أنا..
فهل هناك من هو
أكثر غنىً مني

وفي الوقت الذي وجد الشاعر نفسه أكثر تحرراً في التعبير عن أزماته واختناقاته وتجاربه ورؤيته المتمثّلة شعرياً، فإنه كان أكثر قدرة على إيصال مضامين قصائده وتجلياتها إلى المتلقي، عبر هذه الحرية والرحابة التي تمنحها قصيدة النثر وهي تحكي وتقصّ وترفد وتوحي وتومئ، في تبئير لغويّ عالٍ يشتغل على اللمحة الخاطفة والتعبير المقتصد.

التشكيلُ السيرذاتيّ الشعريّ

يمتدّ التشكيل السيرذاتيّ إلى حقل الفنّ الشعريّ في تلاحم أجناسيّ هجينيّ يجمع السيرة الذاتية بالشعر، حين يكون الشعر ميداناً لتجليات السيرة الذاتية في طبقات منتخبة من طبقاته، تصلح لأن تتحوّل إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة السيرذاتية)) التي وصفناها اصطلاحياً على النحو الآتي: ((قول شعريّ ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعيّ خارج ميدان المتخيّل الشعريّ، وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كلّ قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر ـ السارد والمتلقي على هذه الأسس. ولا يشترط في المفهوم الشعريّ للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعديّ على مستويات السرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك. كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري معيّن، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة

((قصيدة عمودية ـ قصيدة حرّة ـ قصيدة نثر)) صالحة ـ في حال توافر الشروط السيرذاتية ـ للانتماء إلى هذا النوع الفنيّ.))[5].

قصيدة ((مردانيا))[6] للشاعر محمد مردان تنحو هذا النحو في بنائها التشكيليّ، فهي تنهض منذ عتبة عنوانها على سيرذاتية التشكيل، إذ إنّ صيغة ((مردانيا)) مأخوذة من اسم الشاعر ((مردان)) في تشكيل يسعى إلى بعث المكان والزمن والحادثة السيرذاتية ضمن رؤية تقارب الشكل العنوانيّ للملحمة، من أجل فتح النصّ الشعريّ الحامل لهذه الرؤية على فضاء تعبيريّ وتشكيليّ ينهض على تجربة السيرة الذاتية المشعرنة، في السبيل إلى إنتاج ما اصطلحنا عليه بالقصيدة السيرذاتية.

إنّ القصيدة السيرذاتية بحسب حدودها الاصطلاحية القائمة على فكرة التداخل الأجناسيّ بين الفنون هي ((نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي، ويندرجان معاً في تداخل مستمرّ وغير نهائيّ، يكون فيه الشاعر مصدراً لتخيّلات الراوي، فالكيان الجسديّ والنفسيّ والذهنيّ للشاعر يشرّح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفّر حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكلّ وجوهها، من دون خوف من الوصف البارد المحايد للتجربة، ولا الانقطاع التخييليّ عنها))[6]، بحيث تقدّم نموذجاً شعرياً جديداً يتشيّد على أساس معمار التشكيل السيرذاتيّ وهو يتّجه نحو تمثيل شعريّ لتجربة سردية حكائية سيرذاتية في الأساس.

تحتشد قصيدة ((مردانيا)) بكثافة سيرذاتية هائلة تكاد تعيق أحياناً سيولة السرد الشعريّ فيها لشدّة حضورها وتراكمها في الجسد الشعريّ العام في القصيدة، ويثير هذا الاحتشاد إشكالية جديدة في معاينة فضاء القصيدة السيرذاتية من حيث طبيعتها وحساسية تداخلها الأجناسيّ، إذ إنّ القصيدة السيرذاتية لا يمكنها أن تنهض بحمولة سيرذاتية تفوق كيانها الشعريّ وتتفوّق عليه لأيّ سبب كان، ليكون حجم الحضور السيرذاتيّ استناداً إلى خصوصية التجربة الشعرية في القصيدة.

يعمد الشاعر/الراوي السيرذاتيّ في هذه القصيدة على ضخّ جسدها بأبرز عناصر التشكيل السيرذاتيّ المتاحة، في مقدمتها المكان الذي يحتلّ قيمة سيرذاتية بالغة العمق والقوّة في كيان الراوي، ثم الموروث الشعبيّ والحكائيّ المؤلِّف لذاكرة الراوي، والزمن وهو ينشدّ إلى مرحلة الطفولة انشداداً يتردد إيقاعه في كلّ مفاصل الاستعادة والاستذكار والرؤية والحلم، فضلاً على مراحل زمنية أخرى تشكّل جزءاً مهماً من الفضاء السيرذاتيّ الداخل في صلب مفاصل القصيدة.

تجتهد قصيدة ((مرادنيا))[7] على هذا الأساس في تحقيق موازنة معينة بين المرجعيات السيرذاتية والمناخ الشعريّ النوعيّ للقصيدة، فلغتها الشعرية لا تغادر أسلوب التعبير الشعريّ المعروف في تجربة الشاعر في أعماله الشعرية، لكنها تمتثل للمرجعيات على النحو الذي يستقبل علاماتها وإشاراتها داخل الكيان التشكيليّ الأسلوبيّ للتعبير الشعريّ:

جسدٌ مضرّجٌ بالمرايا، ينسلُّ من كآبته كأنما عزلته الينابيعُ عن شرنقتها، يخوضُ في أبهةِ النهرِ، يتكيءُ على حائطٍ تقوسَ ظهرهِ في (باشطابيا)، يمدُّ يديهِ إلى حزمةٍ من نارٍ أزليةٍ تسعلُ منذُ قرونٍ في (بابا كركر) ويقلّبُ كفيهِ متظاهراً بالاستمتاعِ بامتداداتِ زفيرها،

الفضاء التشكيليّ الشعريّ هنا يُظهِر لفظتين سيرذاتيتين مكانيتين هما ((باشطابيا))[8]، وهي موقع أثري يقع في الجانب الأيمن من مدينة الموصل وكان مقراً للقوات المسلّحة العثمانية، ومازال ماثلاً حتى اليوم، وهو مكان يمثل علامة تاريخية حفّزت الشاعر هنا على تمثيل رؤية ذاتية وموضوعية متداخلة، ترتبط سيرذاتياً بالجسد المرآوي المشغول بالماء والباحث عن حضورٍ ما في المكان والزمن والحال.

المكان الثاني المرافق للمكان الأول في المقطع التشكيليّ السابق هو ((بابا كركر)) المرتبط بالنار الأزلية التي تقع في كركوك، و ((بابا كركر)) تعني ((الأب الرومانيّ)) ويرتبط عند التركمان بالخصب، الذي يتمثل بطقسٍ شعبيّ معروف يتحوّل فيه هذا المكان إلى فضاء للتخصيب والإنجاب للنساء العواقر، حيث تروى حكايات عن نساء عواقر زرن بابا كركر فأنجبن، ليكتسب المكان بعداً شبه أسطوريّ تمثلته القصيدة هنا بالتلاقي والتوازي العناصريّ بين حضور الماء ((الينابيع/النهر)) وحضور ((نار أزلية))، يشتغل عليها الراوي السيرذاتيّ بالجسد وآلته اللمسية الظاهرة ((يمدّ يديه)) لتفعيل الرؤية الأسطورية التي يتمخّض عنها المكان، إذ تتمرأى المظاهر السيرذاتية هذه تمظهراً شعرياً تشكيلياً.

تحتشد القصيدة بكمّ هائل من الإحالات المكانية والشخصية والموروث شعبية التي تتدخّل على نحو ما في سيرة الشاعر الشعرية، وهو يرويها بوصفها مفاصل سيرذاتية تمتلك شبكة علاقات إنسانية معه على أكثر من مستوى:

مَنْ يشربُ نخبَ ذاكَ الفتى الأرمنيّ (آرتين) إذ تَسمّى ركنٌ مفترسٌ من نهرِ (الزابِ) باسمهِ (أبناءُ عمومته في أرمينا يبيدون أحفادَ أوغوز العُزّلِ في قاراباغ) فكلانا يا (كوزيدة) خطٌّ مستقيمٌ ينتظرُ أن يبصرَ العيوقَ والثريا إذ يلتقيان مرةَ كل عامٍ علّنا نستردُّ غبارَ الطلعِ لنخلةٍ طالَ أيلولُها الأسودَ أو نسمعُ قصائدَ (محمد عزت) الخطاط وهي تحادِدُ أصابعَ الزبدِ ونتأملُ خطوطَ (محمد عزت) الشاعر وهي تمسكُ بقهقهةِ المطرِ ومقاطعَ (الهَجَا).

تظهر هنا شخصية الفتى (آرتين) في علاقته بنهر الزاب، وهي علاقة واقعية تتمثل في أنّ نهر الزاب أغرق آرتين حين جاء إلى هذه المنطقة مع جماعته لينصب الكهرباء فيها، وكان ذلك في زمن طفولة الشاعر محمد مردان، وأطلق الشاعر ومجموعة الأطفال اسم (آرتين) على البقعة التي غرق فيها، وقد استغل الشاعر هذه المداخلة السيرذاتية في الإشارة إلى (أبناءُ عمومته في أرمينا يبيدون أحفادَ أوغوز العُزّلِ في قاراباغ)، وتعني (قاراباغ) باللغة التركمانية (البستان الأسود) حيث شنّت قوات أرمينيا حروباً على هذه المنطقة، ليسيطر الأرمن عليها بعد تشريد الآلاف من سكانها، إذ وظفّها لوضع حقيقة تاريخية تهمّه موضع التنفيذ الشعريّ داخل التشكيل السيرذاتيّ الشعريّ الذي اشتغل عليه في هذه القصيدة.

وثمة إشارة أخرى إلى شخصية الشاعر (محمد عزت) الخطّاط أحدى الشخصيات الفنية المتميزة التي تحيل الشاعر على طفولة التلقي الفنيّ والأدبيّ، إذ تعمل على أسطرة الاسم والفعل لبعث صيغة تشكيل أخرى تندرج في السياق نفسه.

ثم يتوجّه الراوي نحو مجال سيرذاتيّ آخر لينهل منه ما يعزّز تشكيله الشعريّ السيرذاتيّ في هذه القصيدة، متمثلاً بالإشارة إلى فنّ قوميّ خاصّ هو (القوريات) يمثل الثقافة التركمانية في بحثها عن هوية ثقافية (فنية وجمالية) مميزة:

هكذا ترفعينَ الندى عن وجهكِ وتسدلينَ النقابَ على العناقيدِ المشتعلةِ وتطلقينَ (القوريات) من حنجرةِ (رشيد كوله رضا) سخيةً كأشجارِ الكرزِ الأحمرِ.

النداء موجّه إلى الأنثى إذ غالباً ما يوجّه لها خطاب الشاعر بوصفها مقصداً شعرياً وحيوياً يشتغل عليه الشاعر، وينتخب الشاعرُ الأنثى هنا بوصفها حارسة للهوية الثقافية التي يتحدث عنها متمثلة بـ (القوريات)، التي هي نوع من الرباعيات التي تكون جناسية غالباً ويتداولها التركمان بشغف وحب في المناسبات الشعبية، وتضمّ موضوعات وقصص مختلفة شفاهية لا يعرف لها مؤلّف[9]، ولاسيما حين ترتبط بحنجرة (رشيد كولة رضا) وهو من أبرز المطربين الذين برعوا في الغناء التركمانيّ، وكان يغني القوريات بأسلوب خاصّ وأداء مميّز لذا اشتهر في قراءة المقامات وأصبح صاحب مدرسة فيه.

ينتقل الشاعر إلى تقديم معلومة سيرذاتية تقترب من الإبلاغ السرديّ في وصف المكان والزمن الشعريين:

كانت سيارةُ (Rashen car) تربطُ في إطاراتها سلاسلَ حديديةٍ في الأيامِ التي تنزفُ فيها السماءُ حيثُ الطريقُ بين نمره [8] (عاصمة قلبي) و(كركوك) غيرُ مبلطةٍ

إذ إنّ هذا النوع من السيارات معدّة للتسوّق بحسب اسمها في اللغة الإنجليزية، تنقل البضائع من كركوك المدينة إلى سكنة رقم [8] المنطقة التي يسكنها الشاعر (عاصمة قلبي) والتابعة لشركة نفط العراق قرب قضاء الدبس، إذ يصف الشاعر الطريق بأنها (غير مبلّطة) تضطر أصحاب السيارات إلى ربط عجلاتها بسلاسل حديدية أيام نزف السماء مطراً، من أجل أن تتمكن من الوصول.

وثمة إشارات سيرذاتية أخرى تتمثّل في مجموعة من الإحالات الفنية والجمالية والحضارية التي تشكّلها سيرذاتية القصيدة:

هناك إشارات تقودُ إلى رئتي ودائرةُ الإحصاءِ في (نينوى) تعرفُ مسقطَ رأسي
(ده ده قورقوت) أول من كتبَ ملحمةً تركمانية

وهي هنا واضحة تماماً في تشكيلية الإشارات المكانية الصريحة، ولاسيما في عرض اسم (د هده قورقوت)، رائد القصة القصيرة التركمانية التي تحولت قصصه إلى مسلسلات وذاع صيته في أماكن عديدة.

ومن ثم الإشارة إلى علامات سيرذاتية أخرى (رقمية) تمثلت برقم الهاتف الحقيقيّ للشاعر الراوي ورقم حسابه الجاري، وزجّ ذلك في سياق شعريّ مكتظّ بالأنوية التي تسعى إلى ربط التطلعات الشعرية التخييلية بالإشارات السيرذاتية الواقعية:

ماذا تسمي هذا الوشم البارودِيَّ على رقمِ هاتفي المنزلي 815152؟
كأني خارجٌ من قيلولةٍ بلا بياناتٍ أو منجنيق

مشاكساً فيتامين B بلكس أوزّعُ على الورقِ نسغاً أميبياً وأقول للشوارعِ حين تغمرني بالطّمى هذا أواني فلتأت رُقُمِي المترامية حدَّ الحشرجةِ فآنيتي لم تَعُد هادئةً كنجومِ الليلةِ الماضيةِ والعكازاتُ قد جرفها الاسقربوطُ وقد وجدتني هكذا رافضاً انتقالَ أنقاضَ هابيل إلى حسابي الجاري 1080.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى التصريح بالاسم الأول ((محمد)) بوصفه عنواناً راصداً لحركة القصيدة في مضمارها الشعريّ السيرذاتيّ الطويل، من أجل تحقيق طبقة أخرى أكثر حيوية وتصريحاً من طبقات الميثاق السيرذاتي:

محمد/
خرساءُ كانتْ صرخاتي
وبلا قدمينِ إنشادي الموؤد
متلبساً بكِ
تأخذني الحافلاتُ إلى قرنٍ لا أثرَ فيه لسنةٍ كبيسةٍ
وعلى كتفي طرودٌ غاضبةٌ
أيةُ زاويةٍ ستطفو بي؟
هل كانَ الحُبُّ فِخاخاً مطمورةً تحتَ الأرضِ وكنتُ الشهيدَ في حوصلةِ طيرٍ مهاجر

إذ تتجلّى شخصية الراوي السيرذاتيّ الشاعر مصرحاً باسم ((محمد)) وهي تحيل على اسم الشاعر الصريح (محمد مردان)، من أجل تقديم الذات الشاعرة في إطار العجز عن تحقيق الأحلام المقترحة، فالصرخات خرساء والخطوات بلا أقدام لأنّ الآخر/المرأة قد سلبت الصوت والأقدام إلى حدّ الالتباس الشخصيّ معها، على النحو الذي تحمل الذات فيه عبئاً غير يسير مشحون بالأسئلة التي يضيع فيها المكان والزمن، وهي تقود تطلعات الحبّ نحو فضاء ملتبس من الشكوك واحتمال النفي والطرد والهجرة.

يعود الراوي السيرذاتيّ الشعريّ في (مقطع حجري) إلى العودة نحو الجذور من أجل رواية سيرة الأب (مردان)، بوصفه علامة الوجود بالنسبة لسيرة الشاعر، ومرجعية سيرذاتية لا يمكن فهم سيرذاتية القصيدة من دونها:

مقطع حجري

كان الطفلُ (مردان) مطاطيء الرأسِ ضائعاً بين طوفانٍ من الأجسادِ المودعةِ في (تعليم تبه) يمسكُ بقوةٍ يدَ أمّهِ ويلوّحُ باليدِ الأخرى عن بُعدٍ للذاهبينَ إلى (سفر برلك) ولم يكن يميزُ بين أيٍّ من تلكَ الصورِ، وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةِ اليتيمةِ.

ويشفع ذلك بشبكة إشارات مكانية وزمانية وحدثية (تعليم تبه/سفر برلك)، متدخّلاً في ذاكرته لاستخلاص الصور الممكنة تعبيراً عن جهة الوجود ومعناها وصيرورتها السيرذاتية، على الرغم من أنه لا يتمكن من إشباع رغبته بذلك إذ لا تتيح له هذه المراجعة السيرذاتية الأبوية سوى التقاط صورة يتيمة ((وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةِ اليتيمةِ.))، التي تنسجم مع محدودية الفضاء الذي يرسمه الشاعر بوصفه راوياً سيرذاتياً مقصدياً لسيرته وكثافته وضيقه والتفافه على ذاته المحاصرة.

يتمثّل الراوي السيرذاتيّ رؤيته خارج مسار السرد السيرذاتيّ الشعريّ بواسطة الميراث الشعبيّ والمكان النوعيّ، وقد ظلاّ عالقين في المخيال والذاكرة والحلم:

تحلم بـ (الباقلا) وهو يزفُّك من حَمّامِ (علي بك) إلى العشِّ الطيني في (بكلر) وأنتَ ترتدي زيّ أميرٍ تركمانيّ، تحفُّ بكَ النوارسُ من الصباحِ حتى المساءِ إذ تنثرُ المَنَّ على رأسِ أميرتِكَ المطأطأةِ الرأسِ فَرحاً

فمن (الباقلا) التي هي رقصة فولكلورية كانت تمارس في مناسبات الزواج ولها طقوس شعبية خاصة، مروراً بحمّام (علي بك) التراثيّ الذي كان يعيش الشاعر الطفل متعته فيه، إذ تستجيب الرؤية الشعرية هنا للمعطيات الميراثية بقوّة، وكأنها تسعى إلى إعادة إنتاجها شعرياً باستخدام التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ المخصوص على هذا النحو.

تتلاقى الأمكنة السيرذاتية وتتفاعل وتندمج داخل محور الأنا السيرذاتية الراوية وهي تجتهد في تشكيل شعريّ سيرذاتيّ متمركز في القصيدة، مستعيداً روح هذه الأمكنة، ومشتغلاً على إثارة فضائها في خطابه الباحث عن هوية ما بين مرجعية الواقع السيرذاتية وعالم التشكيل التخييليّ الشعريّ، من أجل تحقيق الوفاء الأسلوبيّ والسيميائيّ لعنوان القصيدة ((مرادنيا)) وهو يرتبط ويحيل على شخصية الشاعر محمد مردان:

منكباً على كتابهِ المدرسيّ تحتضنهُ المسطباتُ في حديقةِ (أم الربيعين) وتنعكسُ في أعماقهِ المرايا العملاقةُ التي تتكئُ على جدرانِ مقهى (أحمد آغا) يتوجهُ كلَّ مساءٍ إلى سوقِ (القوريةِ) وإذ يصلُ به المطافُ إلى نهايتهِ يعودُ أدراجَهُ كعاشقٍ يتفقدُ ديارَ معشوقتِهِ التي شغفتْ قلبَهُ

فإذا كانت حديقة (أم الربيعين) الشهيرة في مدينة الموصل توازي مرآوياً مقهى (أحمد أغا) وسوق (القورية) في كركوك، فإنّ المرجعية السيرذاتية المكانية المتجسّدة في رؤيا الشاعر الشعرية تحيل على مكانين للشاعر، المكان الأول (كركوك) حيث قضّى الشاعر محمد مردان الشطر الأول من حياته فيها، والمكان الثاني (الموصل) ميدان الشطر الثاني من حياته المتواصل حتى الآن، ولا مناص من تفاعل جدليّ يسمح باندماج المكانين شعرياً تحت مظلّة العاطفة الشعرية المتجددة والدائرية ((وإذ يصلُ به المطافُ إلى نهايتهِ يعودُ أدراجَهُ كعاشقٍ يتفقدُ ديارَ معشوقتِهِ التي شغفتْ قلبَهُ))، إذ لا سبيل إلى معادلة حياة الشاعر وتمثيل سيرته الذاتية الشعرية من دون هذه الرؤية المشتركة لاتحاد الأمكنة وتفاعلها.

إنّ استعادة منطقة الميراث الشعبيّ في سياق التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ يمثل رؤية شعرية ذات طابع ثقافيّ، يشتغل الشاعر فيها على تمثيل قوميّ للفكرة يسعى إلى أعادة إنتاج النموذج وتقديم الهوية، على صعيد تحقيق الانتباه إلى المعطى الميراثيّ الثقافيّ الذي يجسّد فنياً وجمالياً وتعبيرياً شكل الحياة في هذه الرؤية:

يرفعُ (الهجا) عَقيرتَهُ ويُعلنُ عن حلولِ فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من اللبلابِ، يتحولُ إلى مهرةٍ لا تذعنُ لإشاراتِ المرورِ التي تتكئُ على الألوانِ وتنزعُ عباءَتها وهي تستقبلُ إيقاعَ المَراثي وبلوراتٍ من الزبدِ الناصعِ حَدَّ التلاشي، هكذا تتكونُ (القوريات).

التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ هنا يؤنسن (الهجا) وهو العروض القوميّ التركمانيّ الذي كان مستعملاً عند الشعراء التركمان قبل دخولهم الإسلام، ثم هُجِر بعد ذلك، واليوم يعاد له الاعتبار مجدداً في ظلّ تنازع الهويات، إذ هو ((فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من اللبلابِ))، يفسّر تجدد الشعور القوميّ من أجل بعث الهوية، ويعكس منظومة حراك فعليّ ودراميّ منتج

((لا تذعن/تنزع/تستقبل)) وصولاً إلى الهدف المنشود ((هكذا تتكونُ (القوريات).))، على النحو الذي يبرز فيه النموذج ويحضر إيقاعه في فضاء القصيدة والرؤية معاً.

ينفتح التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ في هذه القصيدة على سعي الراوي السيرذاتيّ نحو توكيد الهوية القومية، وضخّ شعرية الكلام بقوّة تحمل الفضاء الشعريّ السيرذاتيّ إلى مجال تشكيل الهوية داخل هذه المنظومة التي يتصاهر فيها الشعر مع السيرة:

ربما تهلُّ عليها ليلةُ (14 أيلول) فترى المشاعلَ في أعماقها التي ادلهمت
ربما أطلالُ دمائها في (قيرمزي كيلسة) تتحول إلى كتابٍ نابضٍ بعناصرِ الإنشاد.

فالإحالة على ليلةُ (14 أيلول) هي بالدرجة الأولى إحالة ثقافية ذات طابع قوميّ تتركز بالدرجة الأولى على تمثيل شعريّ سيرذاتيّ، إذا ما عرفنا بأنه في هذا اليوم يمارس طقس شعبيّ تركمانيّ تؤديه طائفة المسيحيين التركمان، وبمشاركة إخوانهم المسلمين، هو يوم العثور على صليب السيد المسيح المفقود[10]، أما الإحالة الثانية ذات الطابع الدمويّ (قيرمزي كيلسة) وهي تعني الكنيسة الحمراء بين كركوك والسليمانية، فقد كانت هذه الكنيسة مقراً لعبادة الراهبات حينما هاجمتهم المجاميع الزرادشتية وقتلتهم فاصطبغت أرض الكنيسة بالدماء الحمراء، حيث أخذت التسمية اللونية من هنا[11]، في سياق إضفاء خصوصية مكانية وطقسية قومية باحثة عن تجلّي هوية محاصرة ومقهورة، تحكي محنتها التي ترى الذات الشاعرة الراوية هنا بأنها تمثّل مرجعية سيرذاتية ترتبط على نحو ما بالهوية وإشكاليتها.

ويمتدّ هذا الانفتاح إلى فضاءات توكيد الهوية السيرذاتية ذات الطابع القوميّ، إذ تسهم في صوغ تشكيل شعريّ سيرذاتيّ ثقافيّ:

وإذ يطولُ الانتظارُ بـ (جمعة داشي) وهو موزع إلى أرتالِ استطلاعٍ ثلاثة دون أن يعلو الغبارُ أرض المعركة ترسم الفزاعةُ على خشبها المتآكل صورةً للحزن
هاهو الشاطئُ يلملمُ خيمته وتتسلقُ النيرانُ حطبَ الروح
والكلماتُ المجنحةُ تخلعُ صاحبها
فتحلم بـ (طوبال طياره) لعلها تقصفُ مناطقَ الوهنِ المستغرقةِ فيها
فكم أوقدتْ قلبها في قبّةِ (حارنوكلى امام)
واستجارت بـ (أبي علوك) حينما تتزاحم التوابيتُ في قارعتها.

ليظهر طقس (جمعة داشي) الذي هو (حجارة الجمعة) المتمثل باستظهار العادات والتقاليد التركمانية الموروثة، إذ تسعى الفتيات في هذا الطقس لاستطلاع بخوتهنّ عبر استعمال ثلاثة أحجار ترمى في ثلاث طرق لمعرفة في أيّ الطرق يكمن حظّ كلّ باحثة[12]، كما تظهر (طوبال طيارة) في إشارة معروفة إلى الطائرة الألمانية العرجاء ذات الإطار الواحد التي كانت تقصف مواقع الإنجليز ويصفق لها الأطفال، ومزار (حارنوكلى إمام) الذي تزوره النساء التركمانيات وهنّ يشعلن الشموع بحثاً عن تحقيق الأمنيات، فضلاً عن (أبي علوك) الذي له كرامات مشابهة بوصفه رجل دين ورعاً يساعد طالبيه في تحقيق أحلامهم، إذ تحتشد كلّ هذه المرجعيات الكثيفة من أجل ضخّ التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ بطاقة مكانية وميراث شعبية وشخصية، تسهم في تمثيل رؤية الشاعر الاستعادية الثقافية والتشكيلية الشعرية على النحو الذي يستجيب بقوّة لفضاء العنونة الشخصيّ السيرذاتيّ.

ثم ما يلبث الميثاق السيرذاتيّ بأعلى درجات صراحته أن يظهر في شعرنة اسم الشاعر نفسه كاملاً، على النحو الذي يحيل تماماً على أنّ تجربة القصيدة تقع في هذا النطاق، ولاسيما أنّه حشد النصّ سابقاً بسلسلة من المنظومات المكانية والزمنية والحدثية التي تشتغل في منطقة السيرة، ويأتي هنا التصريح بالاسم الحقيقيّ للشاعر إمعاناً في توكيد طبيعة التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ على نحو لا يقبل الاحتمال:

محمد مردان
إنه قارةٌ مكدّسةٌ بالأبجديات
ولد يأبى أن يتكرر
قصيدةٌ تكتبُ شاعرها
له يدانِ من مطرٍ لا يتثائب
وعصىً تتكئُ عليه تهش به كائناتها الصدفية
داخلٌ في حروبٍ لم تضع أوزارها
عليه الحرثُ والبذارُ وتدجين الفراشاتِ واصطيادُ المَنِّ
أعينٌ فسفوريةٌ تتقاسمهُ فيخرجُ من مجالهِ الخشبي دون أن تتساقطَ جوانبهُ فلا ينال منه الرصاص ولا تضع الحمى بيوضها في سوائله العذراء
يستعيرُ له مسمىً لا ينبتُ المِلح
تحمله أشعاره الطازجةُ أينما حلت
وتدلق أحفادها في أنهاره الحافية
لا يشربُ إلا نخبَ نفسهِ كؤوسه العطشى
لو استطاع الصرخة لما استظل بمذبحةٍ لا يتهشم فيها الغبار
يحمل اسمه لمسافاتٍ بعيدةٍ خارج وحداتِ القياس
معترفا أمامَ أضلاعهِ بطقوسٍ
بليدةٍ كالحجارة
أليفةٍ كالحجارة
يسجن ذريته في رفوفِ مكتبه لأن الأوراق لا تشعل بروجكتوراتها أمام منتجعها
عندما تكون اليرقاتُ داخلَ المياهِ يتنافس على اليابسة
لا يملك غير قميصهُ المكهرب الذي تتقاسمه الفولتات القاتلة
التجاعيد تحاصرهُ فيفلت من قبضتها نهر (الزاب)
تتناهى إليه سكراتُ (يالغوز آغاج) وهو يطلُّ من نينوى القديمة
كأميرٍ من ضجر
تارة يبقرُ بطنَ الأرضِ حتى تندلقَ أحشاءها
وتارة يرتق جرحاً في السماء
بأصابعهِ المدببةِ حتى تتحول إلى شموعٍ طائرةٍ
لا شيء يوقظهُ غير انكساراته التي آنسنَه
يغبطهُ أن يرى وجه أمه وهي تقصُّ عليه حكاياتها التي تشردت
أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُّ أزرارَ انتظاره

حتى تهتدي المبيدات إلى حيواناته المنتخبة
لشركٍ مفخخٍ
لكربلاءَ أخرى
يطلقُ عصافيرهُ المغسولةَ بالعاج.
ها هي القبضانُ تغلقُ مجساتها
ونباتُ الفطرِ يوسع مياهَهُ الإقليمية

يكاد يلخّص هذا المقطع جزءاً بؤرياً فاعلاً من التجربة الشعرية السيرذاتية في القصيدة، إذ إنّ الراوي السيرذاتيّ هنا يقدّم فضاء كلماته وتجربته على أوسع نحو ممكن، خارجاً من ذلك نحو معالم التفرّد الشخصيّ والإبداعيّ الذي تتميّز بها تجربته في الكتابة والحياة، وينتهي إلى محاولة رسم بورتريه شعريّ لشخصيته ورؤيته من داخل فضاء الطبيعة ((له يدانِ من مطرٍ لا يتثائب/وعصىً تتكئُ عليه تهش به كائناتها الصدفية))، على النحو الذي تتشكّل ما يمكن أن نسميه هنا بـ (رواية التجربة).

تتمثل رواية التجربة هذه في تلخيص سيرذاتيّ يتردد بين (الحرب والتكوين)، في علاقتهما ببعضهما شعرياً ومكانياً، وتنفتح هذه العلاقة أيضاً على تسجيل ملامح قوة الشخصية ومَنَعَتها في مواجهة الطبيعة والأشياء، إذ تتّحد داخل مواصفات الشخصية السيرذاتية شبكة من الآليات التي تصنع رؤية خاصة للشخصية، تتمثل في بحثها عن الهوية والصورة في الطبيعة والمكان والزمن والحياة والتجربة والكلام الشعريّ.

إذ إنّ حساسية البحث عن الهوية في أكثر من صيغة وعلى أكثر من مستوى ترتفع في المنسوب الشعريّ الحكائيّ، لتجمع الصوت والذاكرة والحلم الذاتيّ والشعبيّ في سياق تعبيريّ وتمثيليّ واحد ومشترك، تعبيراً عن ظهور الذات وبروز صوتها وشخصيتها وهي تخترق الحُجُب والمسافات وتثور على الطقوس المانعة، من أجل تجسيد إيمانه بالأشياء على الورق، حيث تظهر الحساسية الورقية في مواجهة الحساسية الحكائية القادمة من مضان الزمن والمكان والذاكرة في خصبها الشعبيّ والميرائيّ.

جسد الذات الشاعرة الموازي لصورته (البورتريه) في القصيدة يظهر ضاجّاً بالعطاء والقوّة والفعل والممارسة، في السبيل إلى تحقيق نوع من الأسطرة الشخصية التي تلتحم فيها الذات السيرية الشعرية بالذات الكبرى الممثلة للهوية، هذا الجسد المؤسطر الذي يتدخّل في جوهر الفاعلية السيرذاتية المحكية ليعيد إنتاج رسم صورة الطبيعة وشكلها وتفاصيلها، لتوازي رغبة الذات السيرية الشاعرة في أعلاء شأن الهوية وتمكينها من إبراز صورتها وصوتها في المحيط، وذلك لتوكيد حضورها في الخطاب السيرذاتيّ الشعريّ، وتوكيد حضور الخطاب الشعريّ السيرذاتيّ فيها، في تشكيل التحامي تتماهى فيه الذاتان معاً.

في خضم هذا التداخل بين هوية الذات السيرية الشعرية وفضاء الهوية المحيط والشامل، تبرز صورة الأم وهي تغذي الراوي السيرذاتيّ الشعريّ بآليّات القصّ والحكي ((يغبطهُ أن يرى وجه أمه وهي تقصُّ عليه حكاياتها التي تشردت/أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُّ أزرارَ انتظاره))، وتزقّه بالحكايات الشعبية التي تؤكّد فعالية الهوية الباحثة عن وجود من أجل تشييد الفضاء الذي يرسم للذات صورتها الواضحة الملامح في الوجود والطبيعة والأشياء.

تعكس هذه الصورة قدراً عالياً من حزن التجربة في تصاديها مع تجربة الحزن، تلك التجربة الخصبة المنتجة التي تجعل من الفضاء السيرذاتيّ الشعريّ تشكيلاً عالي الخصب والصيرورة والتمثّل والأداء والتعبير، على النحو الذي تشتبك فيه كلّ هذه التفاصيل الشعرية السيرذاتية بآفاقها التأملية والموضوعية والحكائية، لتروي الصورة الكتابية للاسم الذي يتربع مفرداً على عرش المقطع الشعريّ ((محمد مردان))، وقد احتلّ مكاناً بارزاً وواضحاً ولافتاً كي يحيل إحالة بصرية دائمة لدى المتلقي على الشاعر الإنسان خارج النصّ في نموذجه السيرذاتيّ والواقعيّ، والشاعر داخل النصّ في نموذجه السيميائيّ الكتابيّ.

ما تلبث لحظة الاعتراف الكلّي أن تأتي ليقدّم الراوي السيرذاتيّ صورته المشكّلة بصور عديدة، تنقّلت بين التجربة الذاتية، والتجربة الثقافية، والتجربة المكانية والزمنية، فضلاً على تجربة الهوية وهي تبحث عن مكان لها تحت الشمس، في إطار حساسية شعرية تمثّلت برواية محتشدة ومكتظّة وعميقة وضامّة تمتدّ في الاتجاهات كلّها:

أينبغي عليَّ أن أظلَّ مبتسماً
وأنا أمنح الحياةَ للوردةِ كما تفعل البلابل العاشقة
أن أُحبَّها كما أُحبُّها
وأنا لا أنتظرُ من قميصها
أن يبكي على جُرحي الذي احتبسَ عنه المطر
أنا الذي عَلّمتُ أناملي كيف تحترق
وأشَعْتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً
هذا أنا حامل نعشي، ألّبْتُ قلبي
أن يسردَ بعضَ غزواته
أقول لكم:
لا عاشقَ من بعدي

تلتقي الحساسية الاستفهامية مع قوّة حضور الأنا الشعرية المنسوبة بوضوح إلى الراوي السيرذاتيّ الشعريّ، وهو يسعى إلى اختزال التجربة في ظلّ تمثّل الطبيعة الظاهرة ((أينبغي عليَّ أن أظلَّ مبتسماً/وأنا أمنح الحياةَ للوردةِ كما تفعل البلابل العاشقة))، التي لا يجازف باستخدامها لتكون شفيعاً عاطفياً منقذاً للحصار الذي يعانيه ((وأنا لا أنتظرُ من قميصها/أن يبكي على جُرحي الذي احتبسَ عنه المطر))، على النحو الذي تبدو الذات الشاعرة فيه وكأنها تقاتل وحيدة ولا تحتاج إلى سند أو عضيد.

لذا ترتفع نسبة الحضور الذاتيّ للراوي السيرذاتي الشعري بكثافة وتمركز عاليين، على صعيد الفاعل الجسديّ ((أنا الذي عَلّمتُ أناملي كيف تحترق))، وعلى صعيد نشر ثقافة الهوية بتشكيلها الموروث شعبيّ ((وأشَعْتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً))، لتنتهي المعادلة التشكيلية السيرذاتية إلى لحظة انتباه شديدة نحو قوّة الذات السيرية وتمركزها حول نموذجها ((هذا أنا حامل نعشي))، وهي تلخّص حكايتها المسرودة في الزمن والمكان الفضائيّ الباحث عن شكل وصوت وصورة تؤلّف التشكيل المنتظر بكلّ خصوصيته ((أن يسردَ بعضَ غزواته))، هبوطاً نحو خاتمة القول التشكيليّ الشعريّ السيرذاتيّ في القصيدة ((أقول لكم:/لا عاشقَ من بعدي))، حيث تأتي جملة القول الشعرية لتشكّل نافذة مهمة على

جوهر المقولة الشعرية التي تنتهي الذات الشعرية الراوية إلى توكيدها وتمثيل رؤيتها، وهي أنّ العشق المتفرّد الأنويّ ((لا عاشق بعدي)) هو عشق كلّي وشامل ومفتوح، لا يتوقف عند حدود الممارسة الواحدية، بل يحيل على التجربة التي شيدتها القصيدة من أولها إلى آخرها.

((أوراقُ)) الشاعر

تقانةُ المذكرات الشعرية

في مجموعته الشعرية الجديدة الموسومة بـ ((أوراق))[13] ينحو الشاعر محمد مردان نحواً شعرياً جديداً في كتابة الذات بأسلوب المذكرات الشعرية، إذ يضع في مجموعته هذه ذات الأوراق العشر إضمامة من مواقفه في الحياة والشعر والعاطفة والمصير والشيخوخة والمرض، ويسخّر لها حساسية شعرية عالية تتلاءم مع طبيعة موضوعاتها وهي تتصل بالتجربة في أوج تجلّيها الحيويّ واللغويّ والصوريّ والإيقاعيّ، فصورة الحياة التي بلغها الشاعر تقتضي التقاط ما هو متاح من جوهرها لتحميله مهمة التعبير عن رؤية ضاجّة بالأسى والألم والأمل، وكأنّ آلة الشعر تحوّلت في يد الشاعر محمد مردان في أوراقه المذكراتية إلى شاهد على عصره الشخصيّ المعزول عن عصر الآخر.

الشعر كما يبدو في أوراق الشاعر هو المآل الأخير حيث لا أنيس بوسعه مرافقة الشاعر في رحلة الألم، فثمة هوية إنسانية تتفوّق هنا على كلّ أنواع الهويات الأخرى التي لم يدّخر الشاعر وسعاً في الدفاع عنها والتبشير بها، غير أنّ هويته في أوراقه العشر هي هوية الذات الخاصة جداً في محنتها مع الطبيعة والأشياء والرؤيات والأحلام، وقد تبدّت في أضيق حالاتها وتمظهراتها وحدودها، حتى صارت تنسج علاقتها المخلّصة بين الحياة والحلم، بين الواقع والمتخيّل، بين الصوت والصدى.

الخطاب الرثائيّ المهيمن على مذكرات الأوراق المردانية تتحرّر من الخوف لتبوح بكلّ ممكناتها، بعيداً عن استدرار عطف الآخر أو دعوته للمشاركة في حفل الألم الدامي الذي يحيه الشاعر بعناد، ففي المقطع الثاني من الورقة الأولى تتطلّع الذات الشاعرة نحو (الشرفات) لتلومها على عجزها، إذ لم يعد بوسعها القيام بدورها في الإشراف على الأشياء وتحقيق حلمها بالهيمنة:

وتلك الشرفات
تبحث عمن يشرف عليها

إذ هي الآن (مثل الذات الشاعرة) تبحث عن (آخر) يمكث أعلى منها كي يشرف عليها، وفي الصورة مفارقة تتحفّز لتمرير الآهة وتركيز الندم وإيقاظ الذات من وهم تواصلها مع الآخر، بحيث يشتغل رمز ((الشرفات)) في سياق التلصّص الحرّ على ما تحته من حركات وأفعال وأحداث ومرئيات، بعد أن يعجز عن الرؤية والمتابعة والرصد والكشف.

الذات الشاعرة وهي تسجّل في مطلع المقطع الثاني من ورقته هذه تنتقل إلى مستوى الحضور الشعريّ المطلق، من أجل أن تكترث بذاتها وصيرورتها ومذكراتها الخاصة التي قد لا تعني أحداً سواه، كما أنّها أساساً ليست موجّهة لغيره:

كلُّ ما أقوله عني غير قابلٍ للاستنساخ

من النادر أن يكتب المرء
مرثيةً عن نفسه
فهل ناحت حمامةٌ وليس بقربي غيري؟

فالقول الشعريّ الذاتيّ هنا هو قولٌ ممهورٌ بماركة مسجّلة لا يمكن تزويرها ((غير قابلٍ للاستنساخ))، والاستنساخ تزوير لحقيقة الأصل الذي ينبغي أن لا يتكرّر، وهو ما يبرّر تحوّله إلى السرد العنيف المباشر لتقرير الفكرة الشعرية بقوّة ((من النادر أن يكتب المرء/ مرثيةً عن نفسه))، على النحو الذي يثير سؤالاً استنكارياً يهدف إلى تقرير حقيقة سردية أخرى ((فهل ناحت حمامةٌ وليس بقربي غيري؟))، تنشد الوحدة والوحشة التي تتفوّق حتى على وحدة امرئ القيس ووحشته حين ناحت حمامة بقربه على أمل الشعور بحاله، إذ تبرز صورة ((وليس بقربي غيري)) بوصفها تمثيلاً فاجعاً لغربة ضاربة في الانكفاء على الذات واجترار ثورة الألم.

تلوذ الذات الشاعرة بكلّ ما يتاح لها من طاقات وإمكانات خاصة لتحرير ورقة الذكريات الشعرية، وجعلها شاهداً على عصره الذي فقد فيه الكثير لكنه مازال على الرغم من ذلك ينتظر تحقيق الكثير، في إطار حلم يمكن أن يوفّره حلم الكتابة:

هناك سحرٌ أسودُ بلونِ الغراب
أكانتِ الشفاهُ نبيذاً معتقاً؟
أم أنّ النبيذَ تقمّصَ شكلَ الشفاه؟

الكتابة هي السحر الأسود الذي يخترق بياض الورقة ليحوّلها من لونٍ محايد إلى لونٍ قابل للتأويل ((لون الغراب))، ولون الغراب لونٌ نوعيٌّ متموّجٌ لا يقوم على التحديد اللونيّ الصرف، بل يختلط اللون البصريّ بالدلالة التاريخية الذهنية للملوّن (الغراب)، على النحو الذي يوازي الصورة التذوقيّة المشبعة بالاستفهام بحراكها الجدليّ الضارب في اللذة ((أكانتِ الشفاهُ نبيذاً معتقاً؟/أم أنّ النبيذَ تقمّصَ شكلَ الشفاه؟))، إذ تمتزج الشفاه بالنبيذ لتُكسِبَها لوناً خمرياً يسجّل عليها كتابة ما في سياق لون الكتابة الغُرابيّ.

تبقى الذات الشاعرة متطلّعة نحو ورقتها كي تسجّل فيها ما تراه مناسباً من مذكرات شعرية، وهو في معرضِ ذلك يصف الحياة بأنها مسرحية، وهو وصفٌ شائعٌ، لكنه يصفها بأنها بلا حوار تمهيداً لسحب الاعتراف الفنيّ التقانيّ بوجودها أصلاً:

المسرحية بلا حوار
أخال أن يداً تطرق عليّ الباب

وعلى هذا النحو يكون من السهل على الذات الشاعرة أن تتوهم أنّ ثمة من يطرق الباب عليها لأمرٍ جلل، فالتعريف الاستلابيّ الذي حظيت المسرحية به لأنها ((بلا حوار)) يهدّم أسوارها ويجعلها عُرضةً للاختراق، فيقرّب الخيالُ صوتَ اليد التي تطرق الباب ((عليّ)) وتنذر بالخطر القادم.

يبرز التوهّج في هذه الورقة باستخدام الدوال المثيرة التي تسترجع الذكريات المشتعلة لتؤجج الراهن:

للنيران أيضاً
ذكريات تؤجّجُ التوقْ، والشوق

مقصلةٌ لا تتعب فيها الأنوار

فالمعجم اللغويّ المؤسس لميدان الصورة هنا ((النيران/ذكريات/ تؤجج/التوق/الشوق/مقصلة/لا تتعب/الأنوار))، يتمظهر باشتباك حضوريّ لافت قد يعيق التكوّن الطبيعيّ الرحب لتشكيلات الصورة، ويفضي إلى نوع من التراكم والضغط، فالتوق والشوق هما شعر الذات الشاعرة وهي تدوّن مذكراتها في أوراق تستعين بمواضي الأشياء لتركيب صورتها المطلوبة.

مذكرات الذات الشاعرة المسجّلة في أوراقها تكشف عن علاقتها مع القضايا الكبرى في الكون، هذه العلاقة التي تسحبها الذات الشاعرة إلى معتركها الشعريّ الإنسانيّ لتؤلّف صورتها الشعرية بها، ولتعلن عن قدرتها الحاوية الحاضنة:

هناك حزنٌ لم يكتشفْ..
ما زال يقبع في الأعماق
كأنني مقاطعة آلت إليها النبرات
دون أن أكون وريثاً

ظاهرة ((الحزن)) ظاهرة شعرية كونية يستحيل على أيّ شاعر في العالم، وفي أيّ عصر، تفادي سطوتها وهيمنتها وحضورها، لكنها تتلوّن بلون الشاعر ولون تجربته ومزاجه وخبرته وحساسيته، وتلمّح الذات الشاعرة هنا إلى أنها حوت كلّ أحزان الشعراء في العالم، مع أنه لم يكن وريثاً، بمعنى أنه ليس الوريث الوحيد، لكنّ نبرات الحزن التي هي خلاصته حطّت في المقاطعة الشعرية المردانية بوصفها أرضه النهائية، لأنّ جملة ((هناك حزنٌ لم يكتشفْ ما زال يقبع في الأعماق)) تشتغل في سياق حضور حزنيّ غزير، تتلبث طبقاته في الأعماق الشعرية على شكل طبقات تجعل منها وريثة حقيقية مع أنها تنفي ذلك، وربما يأتي النفي سيميائياً هنا بدلالة الإثبات باستخدام التدليل الرمزيّ الضدّي.

ويطرّز الراوي المذكراتيّ الشعريّ أوراقه بالحكمة التي تنيرها وتبعث فيها شيئاً من بهجة الفكرة:

للطريق فلسفةٌ ما
إن لم تمشِ عليها مشتْ عليك

ففلسفة الطريق إنما هي فلسفة الطريق الشعرية، فلسفة المنهج والرؤية والعِبرة، والطريق هي الحياة والتجربة والمسار والمذكرات والشعر والأوراق والكتابة، فإن لم تستثمر إمكاناتها أهلكتك بأن تمنع عنك ما يمكن أن تحظى به من فرص، واستغلالها كما فعلت الذات الشاعرة هنا تجعل الشباب حاضراً لا يشيخ:

العاشق لا يشيخ،
الشيخوخة لمن لم يعشق
أبداً أبدد سُعراتي،
وكلّ جميلةٍ تأخذ بعضاً مني ولا استغيث

الاحتماء بالعشق هو احتماء من الفناء، وهي فكرة صوفية على نحو ما، حين يتّجه المتصوّف نحو المثال المنتخب (العشق) من أجل تنحية الشيخوخة جانباً بوصفها نتيجة طبيعية للإنسان، وهو نوع من الدفاع عن الحضور والمكوث في دائرة الفعل والتأثير

والاستحواذ على المتعة والجمال والقوّة، فالرؤية الشعرية هنا رؤية دفاعية تنطوي على قدرٍ كبير من الوهم.

إنّ الطبيعة تموّل الإنسان عموماً والشاعر خصوصاً بالحياة والتأثير والصيرورة، وثمة صراع زمنيّ داخل الطبيعة نفسها للحيلولة دون وصول الشيخوخة إلى مرحلة الإحساس العالي بها، لأنه هو من ينتج العزاء الذي لا يتمناه الشاعر:

الشتاءُ يتقمص الوقت عندما يكون ثملاً
الشيخوخة تقمصتني عندما أقلعت عن الدوران

فلو أجرينا موازنة رياضية بين هذين السطرين الشعريين لنكتشف العلاقة السيميائية بينهما، سندرك مباشرة أنّ ((الشتاء)) في السطر الأول يقابل ((الشيخوخة)) في السطر الثاني، و ((الوقت)) في السطر الأول يقابل الذات الشاعرة في السطر الثاني، ودال ((ثملاً)) في السطر الشعري الأول يقابل توقّف حركة الذات الشاعرة في السطر الشعريّ الثاني، على النحو تتبدّى الشيخوخة فيه ويعلو صوتها ويتمظهر شكلها حين تكفّ الذات الشاعرة عن فعل العشق، ومن ثمّ تكون الشيخوخة هي العدوّ الحاسم للحياة والشعر والذات الشاعرة في آن.

يتحوّل الخطاب الشعرية في نهاية هذا المقطع من ورقة الشاعر إلى اعتراف مزدوج يضع الذات الشاعرة داخل الورقة الشعرية في توافق مع الشاعر (محمد مردان) خارج الورقة، من حيث حضورهما الثنائيّ المشترك في الميدان من دون شريك ثالث:

لا ثالث لكما يا محمد مردان
فليأت المطر فأنا مبلّل كاسفنجةٍ غارقة
لكني لن الفظ أنفاسي إلاّ إذا حضرت (منال)
فلا يليق بالإنسان أن يكون بلا قميصٍ
يمتلك حاسة الشم.

وهذه المعادلة الشعرية الأنوية الاعترافية تعزّز الحضور الشخصيّ السيرذاتيّ المزدوج لأنا الشاعر في صراعها مع الأشياء، ويحضر الرمز الأنثويّ التقليديّ في شعر محمد مردان بوصفه مخلّصاً ومنقذاً من مغبة الشيخوخة حتى وإن كانت الخلاص بالموت ((لكني لن الفظ أنفاسي إلاّ إذا حضرت (منال).))، إذ يحضر رمز (منال) بطاقته العاطفية والوجدانية والرمزية والشعرية ليمثّل الظهير الأخير الذي ينقذ الشاعر من موت مُذلّ إلى موت عاشق، بحيث يتنكّب الرمز مهمة تفوق وضعه اللغويّ السيميائيّ المجرد بانفتاحه على طاقة درامية هائلة.

في المقطع السابع من الورقة العاشرة والأخيرة من أوراق الشاعر محمد مردان تتجلّى اللقطات الشعرية بأسلوبيتها المذكراتية، إذ تبدو كلّ لقطة وكأنها يومية يسجّل الشاعر فيها رؤية، أو فكرة، أو حدثاً، أو إلماحة، أو قضية، أو مشهداً، وتحفل كلّ لقطة من شعرية من لقطات المقطع باستقلاليتها الخاصة، لكنّه في الوقت نفسه تندرج في سياق التشكيل العام للمقطع، ومن ثمّ الورقة، وبعدها مجموعة الأوراق العشر وهي تشكّل مقولة الشاعر الشاملة والكلية على نحو من الأنحاء.

اللقطة الأولى تشتغل على تمثيل الصراع اللونيّ بوصفه صراعاً سيميائياً ورمزياً، منعكساً على فضاء اليومية الشعرية وهي تحتوي صراعاً موازياً بين اليد والكتابة، وما بين الصراعين تتشكّل الرؤية ويتبدّى الفضاء الشعريّ المطلوب:

الباب الأبيض
وهو يقترب من يومياته
لا يأبه بالتوسلات التي تطلقها الأيادي الرمادية

يتمظهر الصراع اللونيّ بين ((الباب الأبيض)) بما ينطوي عليه الموصوف (الباب) من دلالة فاصلة بين الأشياء، وما تنطوي عليه الصفة اللونية (الأبيض) من طاقة تدليل بِكر على أوليّة الأشياء وعفويتها وطرافتها، لذا فإنّ الذات الشعرية المصوّرة تؤنسن (الباب) على نحو يماثل الذات الشاعرة الساعية إلى تدوين مذكراتها ((وهو يقترب من يومياته))، كي يتحدّى ما يحيط به من حضور لونيّ يوازي اللون الأبيض ((الأيادي الرمادية))، التي ينحّي الأبيض توسلاتها جانباً ويمضي باتجاه اقترابه الحميم من يومياته ليكون مؤهلاً لتدوين مذكراته.

اللقطة الثانية لقطة ذات طبيعة حوارية يتوجّه فيها خطاب الذات الشاعرة نحو ((آخر)) بنوعٍ من المساءلة والعتاب، في تشكيل شعريّ يتفاعل فيه الزمن مع المكان داخل بؤرة السؤال:

أين كنت يا أيها الذي لا يعرف ما الذي يعنيه المساء
يوم كانت الغرفة تثرثر

إنّ استخدام أداة الاستفهام المباشرة ((أين)) بمعناها المكانيّ التقليديّ المعروف تتوجّه فوراً نحو الآخر المعني بالسؤال ((يا أيها))، نافياً عنه معرفة الجدل الحاصل بين ((ما الذي يعنيه المساء/يوم كانت الغرفة تثرثر))، في صياغة استفهامية أسلوبية تناظر بين زمنية (المساء) في معناه، ومكانية (الغرفة) في ثرثرتها، وهو ما يجعل السؤال فضائياً ويمثّل جوهر اللقطة.

في اللقطة الثالثة ينهج التشكيل الشعريّ نهجاً جدلياً بين المتحرّك والساكن، الثابت والمتحوّل، في السبيل إلى أن تفضي الصورة الشعرية إلى بنية تضاد وتقابل وتوازٍ تعطي لهذا الجدل الشعريّ معنى التفاعل الباطني، بين الحركة وهي تمتدّ على طول التجربة في الزمن، والثبات وهو يعكس شكلاً خارجياً قاراً في المكان، على نحو شعريّ منتج لا مدمّر:

أعوام بعمرها المتصابي
خاضت كلّ هذه الحروب
دون أن تبتلّ صفحة الماء

تتمثّل الحركة الزمنية الظاهرة في صورة التجربة الطويلة ((أعوام)) المنسوبة إلى ذاتيتها ((بعمرها))، والموصوفة بتشبثّها المستميت لتركيز مرحلة معينة لا ترغب بمغادرتها ((المتصابي))، والكاشفة عن سيرتها ((خاضت كلّ هذه الحروب)) التي تحيل على فضاء المأساة أكثر من إحالتها على فضاء الهناءة والسعادة، لتدخل في جدلها مع الثابت المكانيّ ((دون أن تبتلّ صفحة الماء))، وهو يصوّر (صفحة الماء) بوصفها مرآة ناشفة تحيل على ما

فوقها وليس على ما تحتها، بكلّ ما تحمله هذه الصورة من تحديات جدلية رمزية في هذا المضمار.

ومن جدل هذه الصورة تتشكّل اللقطة الرابعة التي تبرز في سياق البنية المرآوية للصورة الشعرية، إذ تعمل المرآة بوصفها بؤرة صورية باثّة تعيد إنتاج الوجوه على نحو خاصّ بطبيعة اختيارها، بما يمكنها إضافته إلى أصل الحكاية وجوهرها:

ليس هذا كلّ ما هناك
فالمرآة هي التي تختار الوجوه التي تنطق
مثل معزوفةٍ عاريةٍ لا تتشنج

إنّ المرآة التي تبدو صامتة تتجاوز صمتها في اللقطة الشعرية كي تجعل الوجوه المنعكسة على صفحتها ناطقة ((فالمرآة هي التي تختار الوجوه التي تنطق))، وهي تتشبّه بقطعة موسيقية رحبة من غير تشنّج أو ارتباك ((مثل معزوفةٍ عاريةٍ لا تتشنج))، للتدليل على قوّة حضورها في جوهر التشكيل وإسهامها في تشييده على النحو الذي يناسب الفكرة والتجربة والمقولة.

تنتقل اللقطة الخامسة للعمل في فضاء الدراما حيث يصف الراوي الشعريّ وضعاً ممسرحاً، لا يكتفي بخشبة المسرح بل يجمعها بمحتويات القاعة التي تضمّ خشبة المسرح والجمهور والممثلين الذين ينتمون إلى المسرحية والذين لا ينتمون إليها:

ليس ثمة ما يقلق فالدراما احتشدت بالأبالسة
وهم يؤدون كلّ الأدوار
في القاعة.
في القاعة قارعة مهيأةٌ للدوران

تتصدّر اللقطة جملة تنفي القلق من الوصف اللاحق للمشهد على نحو حاسم ومريح ((ليس ثمة ما يقلق))، ومن ثمّ يأتي الوصف المشهديّ لما يجري بادئاً بالوصف العام ((فالدراما احتشدت بالأبالسة))، وبعدها الوصف المكانيّ الخاصّ ((وهم يؤدون كلّ الأدوار/في القاعة))، لتنتهي اللقطة الشعرية بوصف حركيّ فجائعيّ للمكان بدلالة ما يحصل على خشبة المسرح ((في القاعة قارعة مهيأةٌ للدوران))، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من وعيدٍ بحصول ثورة عارمة يمكن أن تأتي على كلّ شيء.

ما يلبث جدل الحركة والثبات أن يتمظهر بصورة أخرى في اللقطة الشعرية الخامسة، في سياق تمثيل سرديّ ينشد وصفاً يبدو خارجياً لكنه يحيل على الداخل الثائر المتمرّد، ويسعى في ذلك إلى تسجيل يومية معينة في سجل مذكراته الشعرية:

كلُّ طريقٍ ينثر إيقاعاته التي تختلط مع الوجوه
وهي تتقصّى أنباء التلقين

المرتكز المكانيّ في اللقطة مكان شبه متمركز دالّ ومشاع ((كلُّ طريقٍ))، وحكايته تتكوّن شعرياً في ثلاث صور تتلاحق تلاحقاً درامياً حافلاً بالإضافات الدلالية والفكرية، تشرع الصورة الأولى ((ينثر إيقاعاته)) بإشاعة الفضاء الموسيقيّ على نحو مفتوح وغير منتظم، تتفاعل إيقاعاته تفاعلاً تشكيلياً ((تختلط مع الوجوه))، وتدخل في عملية بحثية

للحصول على القيمة والمعنى ((تتقصّى أنباء التلقين))، ومن تداخل هذه الصور وتفاعلها تتجلى اللقطة على النحو المرسوم لها تشكيلياً.

اللقطة الشعرية السادسة تنتهي إلى موقع الحكمة كي تضع ما لم تتمكّن اللقطات السابقة من تسجيله في مدوّنة المذكرات، وتؤكّد قناعة أو قناعات محددة في صياغة منظور شعريّ يحيل على مغزى التجربة وما حققته من رؤى وقيم:

ما من سيفٍ يُغرقنا
الأصوات تقف إلى جانبنا ما دمنا معنا
حدّ أن يستيقظ الصباح بكلّ ما فيه
من حكاياتٍ تَحكي
من شعرٍ يَرتجل شعراً
من بابٍ يَطرق على الأبواب

إذ يجري التأكيد على صورة الأنا الشعرية التي تتقنّع بها شخصية الشاعر خارج النصّ، وتسمح لها أن تروي انفعالاتها وحكاياتها كما تحب أن تكشف وتروي، وهي تهدف في ذلك إلى الإشارة إلى قوة هذه الذات وما تنوي عليه من إمكانات وخزين وجداني ستراتيجي، بوسعه أن يعبّر عن مكنونها بـ ((حكاياتٍ تَحكي)) و ((شعرٍ يَرتجل شعراً))، انطلاقاً ((من بابٍ يَطرق على الأبواب))، حيث تجتمع الأشياء كلّها على مقربة حثيثة من بؤرة الذات لتعلي من صوتها والأصوات التي معها حين تكون مع ذاتها ((الأصوات تقف إلى جانبنا ما دمنا معنا))، وصولاً إلى تكامل الصورة وشموليتها بما يحفظ للأشياء عفويتها وبكارتها وصدقها وشعريتها وانفتاحها على مجتمع التلقي القريب جداً كما يبدو من حالة الحوار، وهي تتمثّل الأنا مثلما تتمثّل الآخر.

تختتم اللقطات الشعرية في هذا المقطع من الورقة الأخيرة حفلها المذكراتيّ باعتراف تدوّن الذات الشاعرة فيه خطابها الحامل لهذه الأوراق كلّها، وتشحن ذلك كلّه بطاقة استفهامية تسأل وتجيب في آن، لتنتهي بمقولة نضالية تقليدية تحيل على كلّ المناضلين في التاريخ والأسطورة، أولئك الذين دافعوا عن مبادئهم بتضحيات زيّنت التاريخ بحكاياتها المتوالدة الأثيرة:

فمن ذا الذي لا يدري
أنني أحمل جرحاً من لهب
تولد الأمطارُ عاريةً وتموتُ وهي تقدّم أحفادها
قرباناً على مذبح العنفوان

فالسؤال الشعريّ هنا إنما يسعى إلى توكيد معرفة الإجابة على نحو كليّ ومطلق ((فمن ذا الذي لا يدري))، والحقيقية الناجزة التي يعرفها الجميع عن الذات الشاعرة ((أنني أحمل جرحاً من لهب))، تقود ضرورةً إلى إدراك الحقائق الكبرى في الحياة، تلك التي تسجّل في يوميات التاريخ ومذكراته أسطراً من نور ((تولد الأمطارُ عاريةً وتموتُ وهي تقدّم أحفادها/قرباناً على مذبح العنفوان))، ففكرة التضحية هي فكرة تقليدية قديمة ـ حديثة لا ينفد زيت دلالتها ومعناها وقيمتها، مهما تغيّر الزمان وتبدّل المكان.

أوراق الشاعر محمد مردان محاولة شعرية جديدة من محاولاته المستمرة لاكتشاف الذات والأشياء معاً، ولرصد تحولات التجربة الشعرية التي لا تستكين على حال واحدة، أو

منهج واحد، أو رؤية واحدة، أو مجال تعبيريّ وتشكيليّ واحد، ثمّة اندفاع مرير تتسلّح به الذات الشاعرة للدخول في مغامرات شعرية تعوّض عن خسارة المغامرات الحيوية في مراحل التجربة، نوع من العزاء الكلاميّ لإنعاش التخييل والذاكرة التأملية في مقابل انحسار الحراك الحيويّ خارج فعل الكلام.

هوامش الفصل الرابع

(1) نشرت هذه الكلمة أولاً في مطلع الكتاب التكريميّ الموسوم بـ ((فضاء الكون الشعريّ من التشكيل إلى التدليل)) الذي أعددته وأسهمت فيه صحبة ثلة من النقاد والأكاديميين، وهي هنا تتعرّض لقدرٍ من التعديل والإضافة على النحو الذي يناسب الكتاب.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2..9: 63 - 64.

(3) القصيدة كتبها الشاعر محمد مردان أصلاً باللغة التركمانية، ومن ثمّ ترجمها إلى العربية لتصدر ضمن أنطولوجيا الشعر التركمانيّ الذي أعمل مع الشاعر محمد مردان على إصداره ضمن دراسات نقدية، ضمن مشروع يشرف عليه نادي الإخاء التركمانيّ، المركز العام، بغداد.

(4) ينظر الأعمال الشعرية، من ص: 267 إلى 381، وكلّ النصوص الشعرية في هذا المبحث مأخوذة من هذا الديوان داخل الأعمال الشعرية في صفحات مختلفة.

(5) المغامرة الجمالية للنصّ الأدبيّ، د. محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2012: 897 - 898.

(6) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 175، وينظر السيرة الذاتية الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، عُمان، العدد 14، 1998: 17.

(7) الأعمال الشعرية الكاملة 1978 - 2..8، محمد مردان، منشورات دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2..9: 457 - 559، وهي قصيدة سيرذاتية طويلة استغرقت أكثر من 1.. صفحة، سعى فيها الشاعر إلى تمثيل سيرته الذاتية تمثيلاً شعرياً، والمقاطع المنتخبة من القصيدة لهذه القراءة أُخذت من صفحات مختلفة بين 457 - 559.

(8) كلّ المعلومات عن الأماكن والطقوس والحوادث والأرقام والحالات والقصص الواردة في القصيدة وتمّ الإشارة إلى معانيها ودلالاتها في قراءتنا، مأخوذة من مقابلات مستمرة مع الشاعر محمد مردان في أوقات مختلفة، باستثناء تلك التي أحلنا على مراجعها فيما يلحق هذا الهامش من هوامش.

(9) ينظر لزيادة المعلومات حول القوريات كتاب: قوريات كركوك وأغانيه، عطا ترزي باشي، مطبعة الأمة، بغداد، 1973.

(10) ينظر للاستزادة حول تفاصيل هذا الطقس وحيثياته: الحياة الاجتماعية في كركوك، شاكر صابر ضابط، مطبعة الزمان، بغداد، 1962.

(11) ينظر: كركوك وهويتها العمرانية، د. صبحي ساعتجي، استانبول، 2..6.

(12) ينظر: الأدب التركماني ومهرجان المربد، ملحق مجلة صوت الاتحاد، العدد 44 لمناسبة مهرجان المربد الثامن.

(13) مجموعة شعرية جديدة قيد النشر.

الفصل الخامس
التشكيلُ الرمزيّ وحساسيةُ التصوير

ـ مدخل
ـ صياغةُ الـ ((كتاب)) بين الإحالة والدلالة
ـ صوتُ الشاعر والمعادلةُ الفضائية
ـ التمركزُ الأنويّ: انشطارُ النداء وتداخلُ الفضاء الشعريّ
المنهجُ السيرذاتيّ الشعريّ ـ من آلة السرد إلى آلة الملحمة
ـ توطينُ الجسد وتجسيدُ المكان
ـ شعريةُ الاستهلال: تركيزُ الإشارة وتكثيفُ الرمز

الفصل الخامس
التشكيلُ الرمزيّ وحساسيةُ التصوير

مدخل

تندرج الأعمال الشعرية للشاعر عبد الله رضوان في إطار المفهوم الواسع لشعر التجربة الصاعد إلى التجربة الشعريّة، الذي يسعى في جانب فني منه إلى تطوير آليّات العمل الشعريّ وتقاناته والسعي إلى رفده بكل ما تيسّر من شروط الإبداع في أنساقها الحداثية، كما يسعى في جانب تكوينيّ آخر إلى استيعاب التجربة/القضية، وتمثّلها، والتعبير عن روحها، وشعرنتها في سياق التوغل العميق في الأفضية الباطنية واستثارة جمالياتها كلما تطلّب الأمر ذلك.

لا شكّ في أنّ الوصول بالحال الشعرية ـ استناداً إلى ستراتيجيات هذه المعادلة ـ إلى وضع نموذجيّ يضمن نجاحاً معقولاً لطموحات ذراعي المعادلة ليس بالأمر السهل، إذ يتطلب جهداً مزدوجاً ومضاعفاً ومتوازناً يدفع بهذا الحلم الشعريّ إلى مرفأ الأمان الفنيّ والطمأنينة الجمالية، على النحو الذي يبسط مفردات العمل المتنوعة والمتعددة على مائدة شعرية واحدة بالغة التجانس والتفاعل والمصالحة.

تجربة الشاعر عبد الله رضوان الواسعة والعميقة الممتدة زمنياً من مجموعة ((خطوط على لافتة الوطن 1977))، مروراً بسبع أخريات حتى ((شهقة الطين 2..1))(*)، وما يتبع ذلك من وعود قادمات تبشّر بهنّ التجربة الشعريّة، توغل في رؤى وأساليب وأشكال واستخدامات متنوعة تتماهى مع تجربة الشعرية العربية الحداثية في مواضع، وتجتهد في اجتراح سبل جديدة تخصّها في مواضع أُخر. إذ اشتغل على القصيدة المركزة بكلّ ما تنطوي عليه من تركيز وتكثيف وتبئير وتوظيف للتقانات والآليات الفنية الملائمة، كما في قصائد ((فستان برفين الأزرق/حمائم/أسرار/فراق حبيبي/تفاحة الوقت/قلب العاشق/أقواس)) وغيرها. واشتغل على القصيدة المتجوهرة انطلاقا من فكرة رمزية، أو شخصانية، أو ميراثية، أو مكانية، أو قناعية، مستثمراً فيها طاقات مستوحاة من فنون إبداعية أخرى، وساعياً إلى إخضاع الإمكانات المتاحة كلها لخدمة النصّ الشعريّ الذي يجتهد في استحداث موازنة عادلة بين المتون والهوامش، البؤر المركزية والتفاصيل، الحضورات والظلال.

يمكن في هذا السبيل معاينة بعض القصائد التي تنحو في تشكيلها هذا المنحى مثل ((الفتى الغزّي/الرمادي في وصف أيامنا/نشيد الحجارة/رؤيا/عيسى العوام)) وغيرها. كما ينطوي اشتغاله الشعريّ على تجارب في القصيدة الشاملة ذات الحسّ الملحميّ والدراميّ والسرديّ والسينمائيّ والتشكيليّ في قصائد ((الخروج من سلاسل مؤاب/الغريب/شهقة الطين))، في استنطاق الأزمنة والأمكنة واستدراج التاريخ والشخوص والحوادث والوقائع والمدوّنات، فضلاً عن تحريض الروح الملتاعة المجرّبة والمغامرة على كسر الحدود وتحطيم الحواجز، في سبيل الضغط على المناطق المضيئة والمشرقة في جسد الميراث لاستنهاضه واستخلاصه شعرياً.

وإذا كان ((الميراث)) هو الرافد المركزيّ الأساس في تجربة عبد الله رضوان الشعريّة لاعتبارات كثيرة، يتعلق أهمها بالفلسفة الشعرية التي يعتمدها الشاعر ويمنهج اشتغالاته الشعرية على أساسها، فإنّ ((الأمكنة)) بحساسياتها وقيمها الشعورية الهائلة ومساسها العاطفيّ العميق بوجدان التجربة وزخمها الانفعاليّ، كانت رافداً مركزياً آخر لا يقل شأناً عن ((الميراث)) في سياق عمل الذاكرة والحلم معاً، فضلاً عن أنه يتواصل ويتشاكل ويتضافر معه على نحو عميق وفعّال من جهة وتشكيليّ وجماليّ من جهة أخرى. لذا فإنّ قراءتنا اختارت أن تتوجّه إلى فحص تجربة عبد الله رضوان الشعرية استناداً إلى أفضية هذين الرافدين، لأنّ ما يتبقّى من روافد، وما يتشظّى من رؤى، وما يظهر من ظلال وحواشٍ وخوافٍ وهوامش، لا تنفصل عنهما بل تعمل جميعاً بوصفها كوادر ساندة تدعم شعرية ((الميراث)) و ((الأمكنة))، وتنقل اشتغالهما بين يديّ الشعر من وضع المحاكاة إلى وضع الاندماج والجدل والإنتاج.

من هذا المنطلق اجتهدت قراءتنا الحرّة في مواجهة ومقاربة مفاصل جوهرية في هذه التجربة الشعريّة، طالت قصائد بعينها، أو مجموعات بعينها، على سبيل اقتراح فروض والتوصّل ببراهين أحياناً، وعلى سبيل الإثارة والتحريض لمواصلة البحث والتنقيب والحفر أحياناً أخرى.

نعتقد أنّ عملنا في منطقة القراءة بكلّ إجراءاتها التحليلية التأويلية والاستكشافية، لا يستجيب استجابة حيوية كاملة للعنوان الذي اقترحناه ((ثريا)) عنوانية لقراءتنا ((شعرية الميراث والأمكنة)) من دون وضع النصوص بجانب منطقة القراءة على خط شروع نقديّ/إبداعيّ/جماليّ واحد، نأمل أن يوفّر للمنطقة الثالثة الأهم والمكملة للمنطقتين السابقتين ـ التي نتوجّه إليها الآن وهي منطقة القراءة ـ قدراً معقولاً من دفء المحبة والشعر والجمال، تصلح للمتعة والاستشراف والسعادة.

صياغةُ الـ ((كتاب)) بين الإحالة والدلالة

تشتغل تجربة الشاعر عبد الله رضوان في مفصل جوهريّ من مفاصلها على نموذج صياغيّ خاصّ، يتمثل في ستراتيجية عنونة متداخلة تنهض على مرتكزين أساسين، الأول مرجعيّ ((إحاليّ))، والثاني سيميائيّ ((دلاليّ))، وتتمحور حول دالّ مركزيّ ينطوي على عمق لسانيّ وتاريخيّ ودينيّ وأسطوريّ هو ((كتاب)). ينتشر دالّ ((كتاب)) على مساحة التجربة بتشيكلات صياغية متنوعة تأخذ بعدها الشعريّ من طبيعة التوجيه الذي يحظى به بفضل المضاف إليه، ويشكّله على أساس الأبعاد الدلالية التي يتضمنها في عتبة العنوان، ويسرّبها فيما بعد إلى حقل المتن.

التجلّيات التي تتكشّف عنها التمظهرات الشعرية للدالّ ((كتاب)) تتوزّع على شبكة من البؤر الثقافية والرؤيوية. فتأخذ بؤرة الأنوثة وتشكيلاتها الإشارية الصور الآتية ((كتاب السيدة/كتاب الملكة/كتاب المرأة/كتاب حبيبتي)). في حين تأخذ بؤرة الذكورة الصور الآتية ((كتاب العاشق/كتاب الفتى/كتاب الشاعر)). وتأخذ بؤرة الطبيعة الخاصة الصورتين العلاميتين الآتيتين ((كتاب الرماد/كتاب السوسن)). وتأخذ أخيراً بؤرة الرؤيا صورة ((كتاب الجنون)). يمكن وضع مرتسم أسلوبيّ يبيّن علاقات الصور في كلّ بؤرة، وعلاقات البؤر

فيما بينها، على أساس إحصائيّ يوضح تناسبية العلاقة ودراميتها الرياضية الهابطة باتجاه اختزال العدد الصوريّ من أربع صور في النموذج الأنثويّ، إلى ثلاث صور في النموذج الذكوريّ، إلى صورتين اثنتين في نموذج معامل الطبيعة، إلى صورة واحدة في النموذج الرؤيويّ، وبالشكل الآتي:

إذ تؤول كلّ النماذج والصور والكتب إلى ((كتاب الجنون)) الذي هو أول الكتب ومفتتحها أيضاً، ليصبح كتاب الكتب الحاوي والمستوعب، ذاكرة الكتب ورؤياها ومصدر إلهامها الشعريّ.

ورد دالّ ((كتاب)) في أشكاله كافة خالياً من ((أل)) التعريف فكفّ الإحالة على ((الكتاب/القرآن))، وانفتح على إحالات متنوعة على كلّ ما تبقى من الـ ((كتب)) الأخرى في الميراث الإنسانيّ. ستبدأ آلة القراءة بمحاورة الدالّ في آخر أشكاله ((كتاب الرماد))، وصولاً إلى الأول المشعّ بعد أن تستقر بين يديه الكتب كلها. في ((كتاب الرماد)) تندفع قصيدة ((الرمادي في وصف أيامنا)) إلى شاشة المشهد، لتتحاور مفردتا ((الرماد/الرماديّ)) صوتياً ودلالياً في السبيل إلى منطقة التشكل والصيرورة الشعرية:

الرماديّ...
جنون " السؤال الذي لا جواب له "
والرماديّ...
جواب يهشّ به الناس أصحابهم
ثم يمضون...
لا رأي..
لا حدة أو جراح

فـ ((الرمادي)) المنسوب إلى ((الرماد)) تعلّقاً بـ ((كتاب)) في منصّة العنوان يكمل حالة ((وصف أيامنا)) في عتبة العنوان الفرعيّ، عبر انفتاحه على جزئي الكينونة الرياضية في تشكيلها الهندسيّ التقليديّ القائم على ((السؤال/الجواب))، إذ هو أولاً ((جنون/يهشّ به الناس أصحابهم)) حيث يكتمل الـ ((كتاب)) في صيغته المشبعة بكمال اندماج السؤال والجواب في الحراك الحكائيّ للوصف ((وصف أيامنا))، الذي يسهل فيما بعد مرور الفعل الجماعيّ ((يمضون)) نحو الكشف الدلاليّ المترتب على معطى اللون وتمثلاته الحادة في درجته السيميائية ((الرماديّ))، إذ يفقد البياض وضوحه الساطع والسواد عمقه الخصب ليهيمن الحياد والتجرّد واللامعنى على شاشة المشهد ((لا رأي.. لا حدة أو جراح)).

يهبط ((كتاب العاشق)) من منصّة العنوان الرئيس هبوطاً اختزالياً خاطفاً إلى ((العاشق)) الذي ينفصل انفصالاً مشهدياً عن ((كتاب)) ويتضمنه في مستوى الإيحاء والتدليل.

كما ينفتح مرة أخرى على شبكة عنوانات مفصلية ((السرّ/دعاء/يومان/العاشق/دعاء))، يأخذ فيها عنوان ((دعاء)) المركز البؤريّ الذي يتكرر في المفصل الثاني والخامس، ويوصل أرضية ((العاشق)) بفضائية الـ ((كتاب)) عبر شفاهية الكلام الصاعد نحو الأعلى:

اعطني وردة
كي أحلّق في برتقال السنين
اعطني نسوة عاشقات
اعطني لغة الانتشاء اللذيذة
والاحتكام إلى حالة من جنون
اعطني أن أكون...0
عذاب التسول في دولة الشعر
أو دهشة الصدر حين يميل إلى الأرجوانيّ
يا يا يا.. رب
ما أعذب المرأة.. العمر،
ما أغرب الشعر،
ما أعظم الأبيض البضّ
ما أجمل الياسمين

إنّ فعل الاستعطاف المتكرر أربع مرات ((اعطني)) يؤلف أربع صور تتوافر على قدر واضح من استقلالية التشكل الصوريّ من جهة، وترسل إشاراتها الاندماجية من جهة أخرى إلى الصور الأخريات، وصولاً إلى حال من التشكّل الكتابيّ الموحّد.

الصورة الأولى - وهي تمثّل فصلاً انفتاحياً أولاً من فصول ((كتاب العاشق)) في باب ((دعاء)) - تنطوي على استقبال حركيّ فعليّ ((اعطني ــ وردة ــ كي أحلق في برتقال السنين)). في حين تكتفي الصورة الثانية بافتراض حركة داخلية خاصة خارج السياق اللسانيّ ((اعطني ــ نسوة عاشقات)). وتذهب الصورة الثالثة إلى فضاء تشكيليّ أكثر تعقيداً وأوسع مشهداً ((اعطني ــ لغة الانتشار اللذيذة/والاحتكام إلى حالة من جنون)). كما تحقّق الصورة الرابعة انفتاحاً تشكيلياً أوسع في سياق التركيز على استعطاء صيرورة الأنا الشاعرة لحالة تكوّن في أكثر من مستوى ((اعطني ــ أن أكون...0/عذاب التسول في دولة الشعر/أو دهشة الصدر حين يميل إلى الأرجوانيّ)).

ثم يبرز صوت الدعاء بإيقاع ضاغط ومتكرّر ((يا يا يا رب))، هابطاً إلى صيغة التفضيل في نموذج رباعيّ يضاهي ويكافئ ويوازي التشكيل الصوريّ السابق، ويتمثّل بأفعل التفضيل الأربعة الهابطة على نحو عموديّ:

ما أعذب
ما أغرب

ما أعظم
ما أجمل

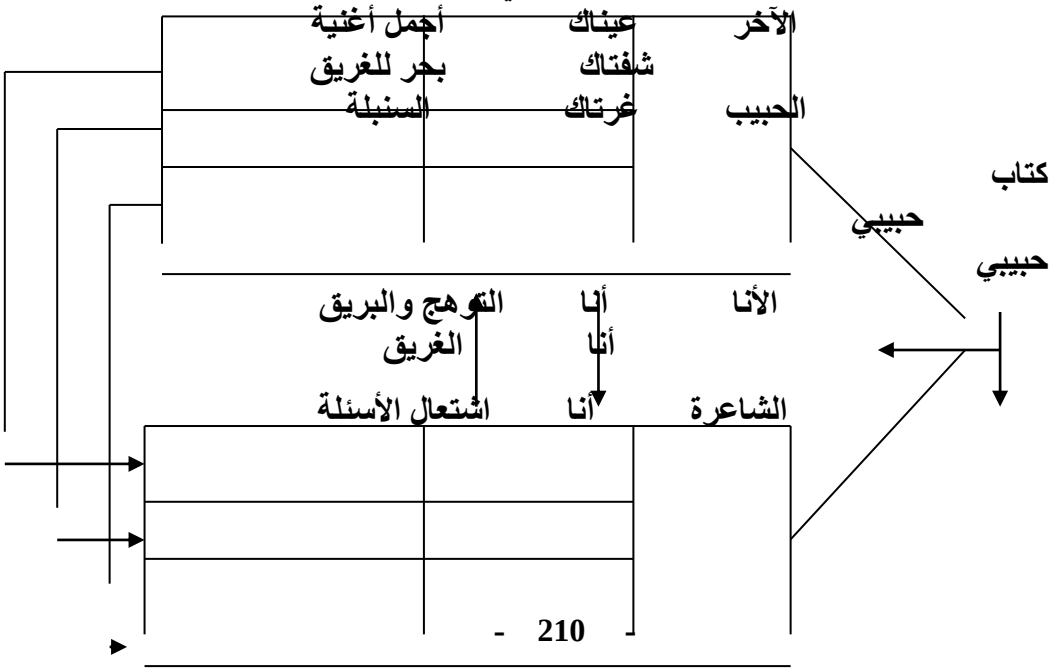
مسندة إلى ((المرأة.. العمر/الشعر/الأبيض البضّ/الياسمين))، وهي تحتشد في منطقة تفعيل وتصوير واحدة، لاستكمال صورة ((دعاء)) الصاعدة إلى عتبة ((العاشق)) تمهيداً للوصول الختاميّ إلى منصة ((كتاب/العاشق))، في حركة شبه دائرية تتحرّك فيها الفصول والمفاصل والعنوانات داخل إطار شعريّ يتوحد ويتعدّد في آن.

يتمظهر التوازي الرياضيّ نفسه في ((كتاب حبيبي)) المعبّر عنه نصياً تحت مظلة ((كتاب)) بالهوية المجردة ((حبيبي))، إذ تتقاسم الأنا الشاعرة والآخر ((الحبيب)) المساحة اللسانية للنصّ، وتشتغلان معاً اعتباراً من درجة صفر الشعرية:

عيناك أجمل أغنية
شفتاك بحر للغريق
وغرتاك السنبلة
وأنا التوهج
والبريق
أنا الغريق
أنا اشتعال الأسئلة

فيظهر الآخر ((الحبيب)) بوصفه ((وجهاً)) يخضع الراوي أكثر مناطقه حيوية للوصف والتشبيه، للوصول به إلى حال شعريّة نموذجيّة تحرّض الأنا الشاعرة على البروز ومواجهة الصفات والمشبهات معاً.

ويمكن تمثيل ذلك تخطيطياً على الشكل الآتي:



الصورة الخطّية للكتاب تظهر متجلّية في هذا التخطيط، سواء في عملية التوازي والتماثل والتساوي أم التفاعل والمشاركة. وإذا كانت مفردة ((الكتاب)) هي ((وجه)) المعرفة، فإنّ التشكيلات المظهرية ((عيناك/شفتاك/غرتاك)) هي ((وجه)) الآخر الحبيب، مثلما تمثل الصورة المركزية المهيمنة ((أنا)) في تكرارها الثلاثيّ ((الوجه)) اللسانيّ للأنا الشاعرة.

سنأتي على معاينة تخطيطية أخرى برؤية مختلفة للقصيدة نفسها في مفصل لاحق من مفاصل هذه القراءة.

يدرج ((كتاب السيدة)) في أهم صفحة من صفحاته رؤية سيرذاتية مقنّعة بضمير الغائب تحت عنوان ((من سيرة العاشقين))، يرسم مشهداً حوارياً للشخصية التي تتحرّك بين الضميرين:

ولد شاخ في العشق حتى التفرّد
دلت على حبه المفردات
فقال: ألا أيّها النهر،
كن لي رسولاً إليها وقل:
ولد عاشق
طاعن في الضلالة
والحبّ حتى الجنون
جاء يسعى...
فلا تغلقي الباب،
لا تسألي من يكون.

يقدّم النصّ الشخصية السيرية في إطار مرجعية شعبية مكثفة بإشارة سيميائية خاصة ((ولد))، لا يخضع ضمن المديات الدلالية لمستوى عمريّ معيّن، لأنّ صفة ((ولد)) ذات أفق رؤيويّ منفتح لا زمنيّ، يستجيب لموحيات عتبة العنوان ((من سيرة العاشقين)) وموجهاته من جهة، ويمضي من جهة أخرى في تكريس الدلالة نفسها عبر استكمال حدود الصورة ((شاخ في العشق حتى التفرد/دلت على حبه المفردات))، على النحو الذي يكون فيه مظهراً بارزاً من مظاهر ((كتاب السيدة)). في حين تخضع الشخصية لتقويل الراوي السيريّ في إشكالية القناع ((فقال: ألا أيها النهر/كن لي رسولاً إليها))، فإنّ الشخصية نفسها تذهب إلى تقويل النهر المقولة المركزية المزمع تكريسها ونشر علاماتها في النصّ ((وقل:/ولد عاشق/طاعن في الضلالة والحبّ حتى الجنون/جاء يسعى))، التي تصل إلى مرحلة ولوج ((كتاب السيدة)) مخاطباً إياها ((فلا تغلقي الباب،/لا تسألي من يكون))، في إشارة إلى فتح الكتاب وفتح رؤياه خارج كون الأسئلة وأسلاك الاستفهام.

في ((كتاب الملكة)) يتجسّد صوت الشعر في عتبة عنوانية مجسّدة بمفردة تنكيرية هي ((نداء))، تنفتح على مظاهر جسدية فعلية وميدانية في شهادة الراوي الشاعر:

هذي يدي...
بحجم اتساع الصباحات،

... قلبي...
مليء بكلّ التواصل،
عودي إليّ،
... فهذا أنا
شارد في البراري
ومنعقد في سماء السفر

تتمثّل الشهادة في الموطن الجسديّ للإشارة ((هذي ــ يدي)) مصورة بأقصى قدر من الاتساع والرومانسية ((بحجم اتساع الصباحات))، ثم ((... قلبي...)) في فاعلية تصويرية مشبعة بالتركيز والانفتاح معاً ((مليء بكلّ التواصل)). حيث يبلغ الـ ((نداء)) حالة من التكامل الصوتيّ والدلاليّ الذي يتوجه فيه الراوي الشاعر مسرعاً نحو فتح صفحات ((كتاب المملكة)) لاستدعاء أنثاه حواريا ((عودي إليّ))، بوساطة تحريك آلة الكاميرا الداخلية لتصور حال الأنا الشاعرة الخاضعة لسهم الإشارة ((فهذا أنا))، وقد أخذت شكل الانفراد والتوحد والصعلكة والتيه واحتواء الفضاء وضمّه ((شارد في البراري/ومنعقد في سماء السفر)).

يبدو التشكيل الكتابيّ هنا مجسداً بالصفحات التي تنطوي كلّ واحدة منها على حركة ورؤيا وسلوك شعريّ استثنائيّ، تلتئم على استقلاليتها وكينونتها في لحظة التبئير، وتتفتح على مجاوراتها في تواصل نموّيّ ـ دراميّ في لحظة التطور والاستمرار.

يكشف ((كتاب الفتى)) في صفحته المركزية ذات العمق الرومانسيّ اللافت ((قلب العاشق)) عن حكاية العشق التي ترويها الأنا الشاعرة بضميرها الناطق في تركيز شعريّ عال:

بأصابع من فضة
فتحت أزرار صدري
وأخرجت خافقي
نفخت فيه من روحها
فتمايل
في حضرة الحبّ
ثم هوى...
أسيراً إلى حجرها

إذ تشتغل المنظومات اللسانية المؤلفة لجسد الحكاية اشتغالاً مكثفاً ومتضامناً وضاغطاً على حقل الجسد، من أجل إنهاء الحكاية بسرعة سردية تكافئ زمن الحكاية وتستجيب لحساسيتها في فضاء السارد الذاتيّ.

منظومة الأفعال تشتغل على نسقين اثنين، النسق الأول المرتبط بفاعلية الآخر ـ الشريك ((الأنثى)) وهو ينمو نمواً دراميا تتعاقب فيه الأفعال وتتوارد ((فتحت/أخرجت/نفحت)). والنسق الثاني المرتبط بالاستجابة الجسدية الإشارية لفاعلية الراوي المتكلم، مختزلاً الحركة الشعرية كاملة إلى فعلين متعاقبين تعاقباً دراميا أيضاً ((تمايل/هوى)).

منظومة الجسد التي تتوزّع في منطقتي الراوي والآخر ـ الشريك ((صدري ـ خافقي/أصابع ـ حجرها))، ومنظومة الصيغ المكملة لسيناريو الحدث الحكائيّ بمكوّناته السردية ((فضة/أزرار/روحها/حضرة الحب/أسيراً))، فضلاً عن منظومة الحروف الواصلة والرابطة ((الباء/من/في/من/في/ثم/إلى))، وهي تتداخل فيما بينها تداخلاً نسيجياً على أساس مركّز من التماسك السرديّ، للوصول بالحكاية إلى أنموذجها النصّيّ بوصفها ((كتاب/الفتى)) الذي يختتم تصوير ((خافقه)) عبر متابعة حسية تصله بمستقرّه الأخير ((ثم هوى/ أسيراً إلى حجرها)).

أمّا في ((كتاب السوسن)) فإنّ الراوي/الشاعر بآليّاته وتقاناته نفسها يتوجّه مباشرة ومن دون حواجز وعتبات موازية إلى ((المرأة)) في حركة نداء صريحة:

يا امرأة
أعطيني حباً
أعطيني قلباً صغيراً
أعطيني ترتيلة
من ياسمين
وسأعطيك
أنا،
موتاً فدائياً جميلاً

تستقلّ الصفحة الشعرية الأولى بصيغة النداء ((يا امرأة))، وتهبط الصفحة الشعرية الثانية إلى الدعوة الكلية الشاملة ((أعطيني حباً)) بكلّ ما تمثله من اتساع وشمولية ووضوح. ثم ما تلبث في الصفحة الشعرية الثالثة أن تقلّل كثيراً من كلية الدعوة وشموليتها ((أعطيني قلباً صغيراً))، في وضع تركيزيّ كنائيّ يشير إلى الصفحة السابقة لكنه يذهب إلى عمق المركز. ليكتفي في الصفحة الشعرية الرابعة بإشارة مجازية تفتح الوضع الشعريّ إلى أقصى طاقة من التأمل ((أعطيني ترتيلة من ياسمين)).

تحتشد الصفحات كلها في فصل كتابيّ مشترك، لتواجه صفحة مقابلة يتحول فيها الراوي الشاعر إلى ((مانح)) صاعد إلى أعلى درجات الاستشهاد ((وسأعطيك أنا/موتاً فدائياً جميلاً))، إمعاناً في بلوغ درجة الفناء والحلول والتماهي في صفحات الآخر.

يقترح ((كتاب المرأة)) سلسلة من النماذج الأنثوية بمعيارها الثقافيّ والأنثويّ معاً، ابتداء بـ ((المرأة البدوية)) و ((المرأة الريفية)) و ((المرأة المدينية)) التي ينتهي إليها الراوي ويختم بها صفحات الكتاب، عبر استدراك يلخّص كينونتها وعالمها:

لكنها..
المرأة المدينية البضّة الجاهلة
فتشت في صدرها
فلم تجد سوى حجر
عندها تذكرت..
قلبها الطريّ

ويبدو واضحا النموذج الإشكاليّ لهذه المرأة في المعالم غير المتجانسة والمتضادة أحياناً التي ارتسمت على محياها الشعريّ ((البضة/الجاهلة/في صدرها ـ حجر/قلبها الطري))، في محاولة مموهة للتستر على تناقضها وتشكيل صورة بانورامية مجسمة تظهر الصفات كلها مرة واحدة على شاشة المشهد الصوريّ. ((كتاب الشاعر)) في نموذجه المختزل ((الشاعر)) سيحظى في مفصل لاحق من مفاصل هذه القراءة الاستكشافية بمعاينة تفصيلية تأخذه إلى مسارات ورؤى ومعارج أخرى، تكشف عن حظوته بين الكتب وأهمية اعتلائه سلّم الحضور. يبقى ((كتاب الجنون)) الأول في الزمن، الأخير في القراءة، هو شهادة الشاعر الصاخبة والعنيفة والشمولية:

وأكتب هذا جنوني
فأحياه
أو أنحني في مدارات روحي..
ستطلقني الأرض مثل الذبابة
هذا طنين الكتابة
مستعر بحر هذا الجنون
ومملكة للمحبين قلبي..
وكل أفول

تتحول فيه أنا (الشاعر/الجنون/الحياة/الروح/الأرض/الكتابة/بحر/مملكة) إلى إشارات تحتشد في خطّ شعريّ واحد بالغ الألفة والامتزاج والصيرورة، لاحتواء المفردات والإمكانات والأحلام والرؤى والتحولات وتجليات الطبيعة والحبّ، وتركيزها في بؤرة الأنا الكلية ((قلبي))، في انكشافه على طاقة تملّك هائلة ((مملكة للمحبين)) بوسعها أن تمتص ((كلّ أفول))، لتغلق كتابها ((كتاب الجنون)) على مشروع يشتغل على شعرية الكتب بدلالة شعرية الأمكنة.

صوتُ الشاعر والمعادلةُ الفضائيّة

يظلّ النداء الشعريّ ـ وهو ينطلق في القصيدة انطلاقات متعدّدة ومتنوّعة ـ متّجهاً نحو التمركز حول أنويته والانسحاب إلى مواقعها داخل القصيدة وخارجها. يرتبط هذا النداء قدر تمثيله للأنا الشاعرة بالغنائية التي تعدّ عنصراً جوهرياً وعميقاً وأساسياً في الشعر العربيّ ـ وقد سعت إلى أن تأخذ أشكالاً جديدة في الشعرية العربية الحديثة ـ، ضيّقت على نحو ما فرص انطلاقاتها وتجلياتها المعروفة في الشعرية العربية القديمة المستفيدة من القيم الإيقاعية الظاهرة والمحتشدة فيها. لكنّ الصوت الشعريّ العربيّ الحديث بقي متلبثاً في ثراء الغنائية ومكامنها الخصبة الغزيرة، حيث اقتصدت في انبثاقاتها وتعمقت في تعبيريتها وامتزجت بعناصر التشكيل الشعريّ الأخرى، فاعلة فيها ومنفعلة بإمكاناتها وعطاءاتها ولاسيما التشكيل الفضائيّ بمركزيته وضرورته في إقامة الهيكل الشعريّ للقصيدة العربية.

يمكننا أن نتفحص ـ في هذا المفصل من مفاصل معاينة صوت الشاعر العربيّ الحديث ـ تجربة الشاعر عبد الله رضوان حيث تنحو منحى أنوياً في تمركز ندائها الشعريّ، في فعالية تعشيق فضائية مزدوجة بين الزمان والمكان، يذهب فيها النداء إلى تزمين المكان

أي ضخّ الزمن بطاقة مكانية تقلّل من زخم الثبات المكانيّ في إحداث تحوّل زمنيّ ينبثق من داخله. كما يذهب في الوقت نفسه إلى تمكين الزمن أيّ ضخّ الزمن بطاقة مكانية تقلّل زخم الحركة والتحول والتغيير الزمنيّ، عبر إثقال حركته بكينونة مكانية تضبط إيقاعه وتسهّل عملية مراقبته ومتابعة تطوراته.

سننتخب من منجزه الشعريّ ـ الممتدّ على أكثر من ثلاثة عقود والمتجسّد تحت عنوان بالغ التركيز ((شهقة من غبار)) ضامّاً تسع مجموعات شعرية ـ قصيدتين.

الأولى ترتهن بعنوانين الأول فضائيّ مرجعيّ ((كتاب الشاعر))، وتحته الثاني الأنويّ ((الشاعر))، أما القصيدة الثانية فهي ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه)).

وبين القصيدتين جسور من التواصل تبدأ من جسر تمركز النداء الشعريّ في أنوية الشاعر بمكوّنيها الروحيّ الخفيّ والجسديّ المتجلّي، وتنتهي بالكينونة المكانية المكهربة بالزمن والمشعرنة بالحضور الباهر للشاعر، مارّة بتمظهرات الزمن الذي يضع قدماً في المكان ويسلّم القدم الأخرى للأنا الشاعرة في تمركزها وتشظيها.

في القصيدة الأولى ذات العنوانين، الأول الشامل ((كتاب الشاعر)) والثاني البؤريّ ((الشاعر)) تهبط مفردة (الشاعر) من الأول لتستقرّ منفردة بالمجال العنوانيّ في الثاني متخلّية عن (كتاب):

كتاب الشاعر
الشاعر

بعد أن زوّد الشاعر الهابط نحو الاستقلالية والتفرد بالطاقة السيميائية الكامنة فيه، على النحو الذي يجعلنا ننظر إلى تخوم الطبقة الثانية من عتبة العنوان المتمثلة بـ ((الشاعر))، داخل سياق الطبقة الأولى ((كتاب الشاعر)) تنزع إلى الاتصال بكتب أخرى ضمّتها المجموعة الشعرية الموسومة ((كتاب السيدة))، مثل ((كتاب العاشق/كتاب حبيبتي/كتاب السيدة/كتاب الملكة/كتاب الفتى/كتاب السوسن/كتاب المرأة))، وتفرغ زخم شحناتها الدلالية وتمركزه أخيراً في ((كتاب الشاعر)). ثم تنتهي عتبة العنوان إلى الشاعر وقد آلت دلالات الكتب جميعها إلى ((كتاب الشاعر)) الذي يسلّم مقاليدها إلى الشاعر منفرداً بسلطة العنونة، ضاغطاً على حيوات المتن وموجّها إياها إلى الأسلوبية الحوارية التي تداخل فيها بنية الاستفهام ببنية النداء، في حركة درامية متموجة يتمظهر فيها الصوت الشعريّ تمظهراً جسدياً:

عاودت الأرض سؤالاتها
أيها الشاعر
أيها الشاعر
أين تسكن السيدة
نهض الشاعر
من صمته
أشار إلى قلبه
إلى جيده
إلى رأسه
إلى يديه

إلى ساقيه
إلى سرته
إلى أصابعه
إلى بدنه
أشار إلى كله وهمس
هنا...هنا...هنا
...أيها الكائن
هنا تسكن الملكة
فابتسمت الأرض
وأخرجت أزهارها

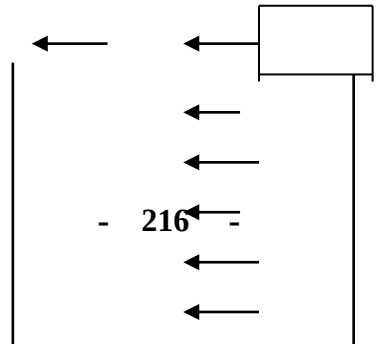
يستهل المتن مشروعه النصيّ بجملة ((عاودت الأرض سؤالاتها))، في إشارة إلى قيام الأرض بمعاودة ((سؤالاتها)) فثمة ما يسكن قبل الاستهلال من شبكة سؤالات الأرض ـ جمع قلة ـ المحدودة، تستأنفها مع بداية المشروع النصيّ لمتن القصيدة وتظهر الأرض بوصفها كائناً مشخصناً ومشغولاً بالسؤال حيث ينطلق نداؤها في صوت مكرر ومستفهم:

أيها الشاعر
أيها الشاعر
أين تسكن السيدة

إذن المنادى هو ((الشاعر)) وهو منادى قريب من المنادي ((الأرض))، واستخدام أداة النداء المكررة الضاغطة المنتهية بأداة الاستفهام ((أيها ــ أيها ــ أين)) يؤدي وظيفة تنبيه أسلوبية مضاعفة تزيد من فرص الحضور الشعريّ للصوت، فضلاً عن تجسيمه شكل النداء في المشهد النصي الاستهلاليّ. تدخل شخصية ((السيدة)) لتستكمل صورة المثلث الشخصانيّ ((الأرض/الشاعر/السيدة))، وشخصية ((السيدة)) في تجلياتها الثقافية والرؤيوية تحيل على فضاء شعريّ واسع لا يتوقف عند الأبعاد الشخصانية التقليدية للشخصية بحدودها المفردة. وتتحقق الاستجابة السرد ـ درامية في مفصل شعريّ يقسم المتن على قسمين، القسم الأول المنشغل بالسؤال، والقسم الثاني المشتغل على الاستجابة:

نهض الشاعر
من صمته

إذ يمثل فعل النهوض تحرراً جسدياً ولفظياً يعزل الغياب صمته ويؤسس لحضور قابل للحركة والقول. ثم يتجسّد الصوت في الإشارة ليكشف عن حضور الجسد بقوّة تمظهره عبر تشكّلاته التفصيلية، التي يبدو وكأنها بالغت في تفصيليتها لكنها فعلت ذلك وكأنّ الإشارة إلى مفصل جسديّ تحرره من الصمت والغياب وتستظهره مجسداً في المشهد:



أشار	إلى	قلبه
إلى	جيده	
إلى	رأسه	
إلى	يديه	
إلى	ساقيه	
إلى	سرّته	
إلى	أصابعه	
إلى	بدنه	

وعلى الرغم من أنّ الإشارات المتعاقبة إلى المفاصل الجسدية الثمانية تبدو وكأنها تعاقبت تعاقباً تقليدياً ((قلبه/جيده/رأسه/يديه/ساقيه/سرته/أصابعه/بدنه))، ـ وقد أتت على المناطق الجسدية الفاعلة في شبه اعتراف جسديّ يحرّر فيه الشاعر سيرته الجسدية ـ إلّا أنّ ((قلبه)) انفرد خارج المنطقة البصرية التي تتعامد فيها بقية المفاصل الجسدية. مما يؤكد ـ على صعيد قراءة بصريّة انتظام المفاصل الأخرى في مسطرة بصريّة عموديّة تبدأ من منطقة ((جيده)) وتنتهي بـ ((بدنه)) ـ أنّ ((قلبه)) طفر خارج المسطرة العمودية للقراءة البصرية، ومدّ تحته على طول المسطرة بياضاً مواجهاً لسواد المفاصل في المسطرة، وأهّله هذا الاستقلال البصريّ لتشكيل حضور استثنائيّ يعود تمركزه وخلاصته إلى العنوان الثاني ((الشاعر))، صاعداً إلى العنوان الرئيس ((كتاب الشاعر)) على النحو الذي يقودنا إلى معادلة ((كتاب الشاعر)) بـ ((قلبه)). تعود الإشارة ثانية وفي حركة ممثّلة للنداء الشعريّ إلى جمع المفاصل الجسدية في ((كلّ)) جسديّ:

أشار إلى ــ كلّه ــ وهمس

وهذه العودة إلى تكرار عمل الإشارة وهي تتوجه إلى ((كله)) تمثّل على سبيل التوكيد نجاح عملية الإحاطة الإشارية بالجسد كاملاً، وتشير لفظة ((كله)) إلى أن ((الجسد)) يتضمّن ((الروح)) أيضاً. حيث يوعز نجاح هذا التوكيد إلى الجسد نفسه بالانتقال العلاميّ من ((الإشارة)) إلى ((القول)) في أضعف حالاتها وأكثرها شفافية وإيقاعاً وأقربها إلى روح الإشارة ((وهمس)). وكأنّ الأرض السائلة لا تكتفي بالإشارة بل هي بحاجة إلى إجابة تدخل فضاء الاعتراف، لذا جاء القول الضعيف الصوت ((همس)) اعترافاً كافياً للأرض كي تتخذ إجراء ما مع أنه على الصعيد الشعريّ أخذ وضعاً سيميائياً مبايناً لضعفه ومفارقاً له:

هنا...هنا...هنا...أيها الكائن

هنا تسكن الملكة

إذ احتل سواده منطقة بياض كاملة، تفاعل فيه التكرار الرباعيّ المكانيّ المترادف والمتناغم ((هنا.. هنا..هنا..هنا))، مع مخاطبة نموذج السائل ((الأرض)) بتشخيص وتذكير واضحين ((أيها الكائن))، زائدا دفع قيمة ومرتبة ((السيدة)) إلى ((الملكة)) حيث تربّعت على عرش الجسد كاملاً وهيمنت على فضاءاته. وحين يعترف الشاعر/الجسد باستحالته إلى

((مكان)) لسكن ((الملكة)) تموت سؤالات ((الأرض)) التي تتحرّر من ضغط السؤال لتدلف إلى الميدان النصيّ كائناً قادراً على الفعل:

فابتسمت الأرض

وأخرجت أزهارها

بهذه الصورة المقتبسة من القران الكريم ((وأخرجت الأرض أثقالها))(**) اقتباساً تشكيلياً لا دلالياً، يتحقق جدل الحياة الشعريّ في التفاعل ((الصوتي/الجسدي)) بين ((الأنا الشاعرة)) التي ابتعدت قليلاً عن أنويتها وخضعت لكاميرا الراوي ـ كلي العلم ـ، حيث تقمّصه الشاعر ليسلّط عدسته بحرية على مضمون ((كتاب الشاعر))، ملاحقاً صوته المتردّد في أرجاء الفضاء الشعريّ، ساعياً إلى توحيد ((الشاعر/الأرض/السيدة)) داخل المعادلة الفضائية الطالعة من ((كتاب الشاعر)) بوساطة جسر ((الشاعر))، والعائدة إليه بوساطة جسر الأرض المقترن اقتراناً جدلياً بجسر ((السيدة/الملكة)).

التمركزُ الأنويّ

ـ انشطارُ النداء وتداخلُ الفضاء الشعريّ ـ

تنتقل ((الأرض))(***) ـ التي تحوّلت في ((كتاب الشاعر/الشاعر)) إلى مولّد للحياة مفعم بالبهجة والربيع في صورتها الاختتامية ((فابتسمت الأرض/وأخرجت أثقالها))، بما تنطوي عليه من طاقة تزيّين هائلة ـ إلى استيلاد معادل موضوعيّ ووجوديّ لأنوية الشاعر في القصيدة الثانية ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه)). إذ يشتغل فضاء العنونة على مروي لراوٍ كلّي العلم يصوّر حالة استباقية للشاعر يرثي بها نفسه قبل موته، تنطوي على شبكة تأويلات تتعلّق بانشطار النداء في تداخل فضائيّ زمكانيّ. لكنّ تعدّد القراءات في النسق الأفقيّ الخطيّ لحركة العنونة تعود لتلقي بتأويلاتها في بؤرة التمركز الأنويّ المتمثل بجملة ((يرثي الشاعر نفسه))

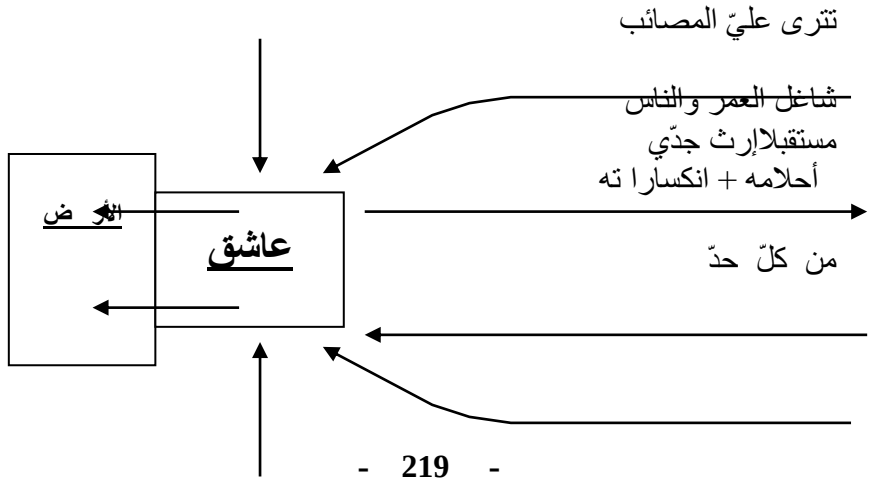
الرثاء الذي تتعرض له نفس الشاعر من قبله هو كسر للمفهوم الذي ينطوي عليه الفنّ الشعريّ الموسوم بـ ((الرثاء)) من زاويتين، الأولى أنّ الرثاء فنّ غيريّ أي أنّ شاعراً حيّاً يرثي إنساناً ميتاً ينتمي إليه، والثانية أنّ الرثاء يحصل بعد الموتّ. لكنّ الشاعر هنا وفي إدراك دلاليّ لفعل الكينونة ((ويكون)) يستبق الحالة ليحدث انحرافاً زمنياً ومكانياً في فعل الرثاء الشعريّ، بعد إذ وجد أنّ لا أحد يرثيه بعد موته فتكفّل مسبقاً بأداء هذا الدور الذي رآه ضرورياً فرثى نفسه في الحياة، لأنه بعد مماته ينتهي كلّ شيء ويتوقف كلامه ويستحيل عليه الرثاء ضمن السياقات القولية التقليدية المعروفة. لكنّ موقع الراوي كلّي العلم يتحول إلى موقع الراوي المتكلم ـ السارد الذاتيّ ـ بمجرد أن تنتهي عتبة العنوان وتبدأ فعاليات المتن النصيّ، بادئة بالسؤال ـ اللازمة ((ما الذي تحدث الأرض بعدي)) المتوزّع بأشكال مختلفة على المقاطع الثلاثة للمتن. يستهل المقطع الأول حدثه الشعريّ بسؤال اللازمة الذي يدخل في مقاربة شعرية سيرـ ذاتية تزمّن المكان وتمكّن الزمن، من أجل إبراز الصوت الشعريّ حاملاً للأزمنة والأمكنة والمعاناة:

ما الذي تحدث الأرض
بعدي
ولست سوى عاشق
مستقبلاً ارث جدّي
وأحلامه...
وانكساراته
بقايا مهلهلة كالرياح
وتترى عليّ المصائب
من كلّ حدّ

إذ تكشف أنا الشاعر عن وجهها الأنويّ بعد اختبائها وراء قناع الراوي كلّي العلم في عتبة العنوان ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه))، التي تعمل بوصفها ـ مظلّة ـ تشي بقدر من الاستقلالية والعمومية والشمولية، في صلاحية تدليل تتجاوز حدود فضاء القصيدة وعالم الشاعر هنا لتمتدّ إلى قصائد أخرى وشعراء آخرين. ينشغل الصوت الشعريّ الصريح لأنا الشاعر برسم مشهد سير ـ ذاتيّ يعقب السؤال ـ اللازمة، عن طبيعة الحدث الذي ستقوم به الأرض بعد غياب الشاعر من على سطحها والدخول في جوفها.

يتمثل المشهد بوضع ((الأرض)) في خلفية الصورة، وإظهار الفاعل الشعريّ ((أنا الشاعر)) بوصفه عاشقاً رائياً ينظر إلى سهم الزمن منطلقاً منه نحو الماضي، متسلّحاً بدلالة ((شاغل العمر والناس))، كما ينظر إلى السهم الآخر الموازي للأوّل والمنطلق من الماضي الأبعد إليه ((مستقبلاً إرث جدّي))، متشكّلاً بدلالة ((أحلامه + انكساراته))، حيث يتمركز كلّ ذلك ويتكثف ويتلخص ويتقطّر على قاعدة ـ الراهن ـ الزمنيّ في ((تترى علي المصائب من كلّ حدّ)).

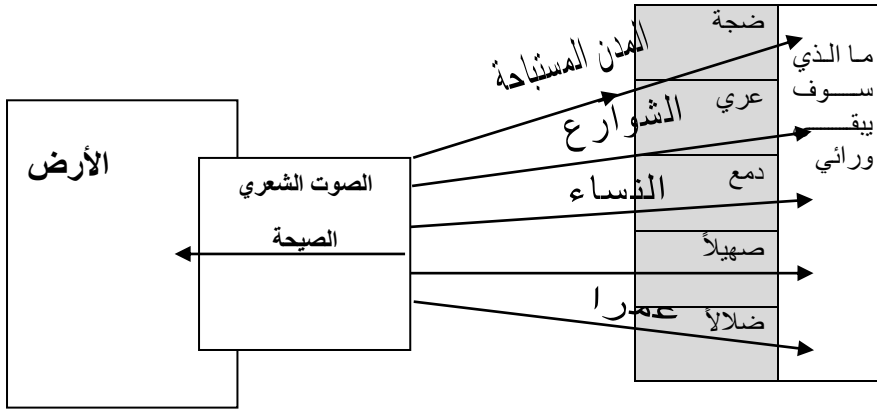
إنّ هذا المقطع بمفاصله الصورية الثلاث يضع أوّل المسوغات لتبرير فعل الرثاء الاستباقيّ المقترح في العنوان ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه))، إذ يظهر النداء الشعريّ أسير ضغوط وإكراهات متنوّعة تدفعه إلى تمركز سلبيّ حول ذاته، ويمكن إظهاره بهذا المرتسم:



فتبدو أنّ المظاهر السهمية التي تتعرض لها ((أنا العاشق/الشاعر)) تدفعه من التلبث على سطح الأرض إلى الدخول في جوفها، فهو كمن يشاهد موته أمامه قبل أن يموت على النحو الذي يتمكّن فيه من رثاء نفسه. في المقطع الثاني من القصيدة تعيد حساسية ((أنا الشاعر)) إنتاج السؤال ـ اللازمة على نحو أكثر تمركزاً حول النداء الشعريّ وقد تحوّل إلى ما يشبه الصيحة:

ما الذي سوف يبقى
ورائي
سوى ضجة المدن المستباحة
عري الشوارع
دمع النساء اللواتي رسمت على
جيدهن نجوماً مشاغبة
وصهيلاً تركت.
وعمراً ضلالاً مضى
ليس يجدي

القصيدة هنا بمنطقها السير ذاتيّ تستبق الزمن لتجعل المستقبل حاضراً، والحاضر الذي يموت فيه الشاعر ماضياً، من أجل أن يترتب الفضاء الشعريّ زماناً ومكاناً على نحو يسمح بتصوّر حدوث موت الشاعر بمنطق يسمح بالرثاء، في سياق فرض حالة من الانفصال الذاتويّ والزمكانيّ تدعم فكرة رثاء النفس إثر موت مفترض (ليس شرطا أن يكون موتاً مادياً، مع أن صورة هذا الموت قائمة عبر الحضور اللافت للأرض/الأم). ويمكن أيضا وضع مرتسم أيقونيّ يجسد كيفية الحركة وتمثلاتها الخطية التي يتزمّن فيها المكان ويتمكّن الزمن، وهي تدور حول تمركز الصوت الشعري/الصيحة:



ففي الوقت الذي يتجه فيه السهم الشعريّ ((الصيحة)) نحو الغياب في باطن الأرض، فإنه يتحرّك على سطحها ((يبقى ورائي)) مظاهر حركية في غاية الإثارة والصخب، تشير إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعريّ بين الغياب والحضور التي تعكس حضوراً مضاعفاً لأيّ غياب محتمل، وتنقل الرثاء من منطقة الفعل الأحاديّ الجانب المتّجه من الحضور إلى الغياب في سياق حركيّ واحد، إلى منطقة الفعل الإشكاليّ المتعدّد المتّجه من الحضور إلى الغياب ومن الغياب إلى الحضور في سياقين حركيين متعاقبين.

إنّ آثار النداء الشعريّ الأنويّ المفترض غيابه في ((الأرض)) تتمثل بمظاهر صوتية وحسية وأخلاقية ((ضجة/عري/دمع/صهيلاً/ضلالاً))، على جسر متحرّك من الأفضية الشعرية مكاناً وزمناً وشخصيات ((المدن المستباحة/الشوارع/النساء/عمراً))، بحيث تتلاشى قوّة السؤال ـ اللازمة بعد أن يتعالى هرم المتبقي ((ورائي)) بالزخم الذي يصوره المرتسم.

يتكثّف الشغل الشعريّ ويزدحم ويتعمق في المقطع الثالث من القصيدة، بحيث يبدو وكأنّ المقطعين السابقين اشتغلا بوصفهما مدخلين أو منطلقين للدخول في الميدان الحقيقيّ لتجربة القصيدة متمثلا بهذا المقطع. لذا فهو يعمل على حوارية مفصلية تستجيب لبناء صوريّ عنقوديّ، قائم على أسلوبية استفهامية تنتهي بإجابة محورية، تقود إلى تكبير صورة الأسئلة وتجسيدها وتحريك وحداتها وتفعيل ندائها الشعريّ الذي يتمركز تمركزاً باذخاً واحتفالياً حول أنوية الشاعر.

يبدأ المقطع بصورة مركزة تشبه الثرية يتجسم فيها الصوت الأنويّ ويتكونن ـ نسبة إلى الكونية ـ لتشغل صيحته الفضاء الشعريّ كاملاً:

ألست أنا الكلّ
والكلّ وحدي

فالمعادلة المتراكبة ((أنا الكلّ/الكلّ وحدي)) ترسم قاعدة رياضية جديدة بتعجيز الآخر الذي يتمثّل هنا بـ ((الأرض)) حيث لم يتبق شيء غيرها:

فماذا ستجترح الأرض

بعدي

وحين يستسلم ((الآخر/الأرض)) لفعاليات التكونن التي هيمن فيها النداء الشعريّ/الصيحة على مقدّرات الفضاء الشعريّ، فإنّ الصوت يتكفّل بأخذ زمام المبادرة واقتراح إجابات متسائلة عبر السؤال التعجيزيّ الذي وجهه للآخر على النحو السرد ـ دراميّ الآتي:

أتطلع شمس على بشر
لم يروا صورتي
ويرقص غيم على أفق
لا أراه
أتنمو قعال الكروم
لتسقي
سواي
ويضوّع الزهر
من أجل غيري
أتعشق أنثى...
وقد وسّدت هذه الأرض
لحدي

يتألف المشهد من خمس صور دائرية تدور حول التمركز الأنويّ للنداء الشعريّ الداخل في قلب ((الآخر/الأرض))، وقد تكررت ثلاث مرات في هذا المقطع حيث تدور الأفعال بطاقتها الاستفهامية المتشكّكة ((أتطلع/يرقص/أتنمو/يضوّع/أتعشق)) دافعة فواعلها في الحيّز الدائريّ نفسه ((شمس/غيم/ قعال الكروم/الزهر/أنثى))، لتتعلق بالتمظهرات المختلفة للصوت الأنويّ بصيحته المكوننة. ليأتي الجواب على بساط النداء/الصيحة وكأنه صدى:

لا

وسرعان ما يتدخّل المنطق التعزيزيّ لتكبير صدى الجواب بالاعتماد على طاقة الكوننة، التي دفعت أنوية الصوت الشعريّ إلى عزل الفضاء وإلغاء الأزمنة والأمكنة في تمركز هائل:

كلّ شيء عداي
هو الظلّ
يقفو خطاي
ويلهث نحو
هواي

ثم يرتفع المنطق التعزيزيّ درجة أخرى أكثر تلاؤماً وتفاعلاً مع شدة التمركز وعمقه ومصادراته لكلّ شيء خارج عنه:

ألست أنا سارق النار
والكلّ ضدّي

فيتحول إلى ((بروميثيوس)) الذي سرق النار المقدّسة في غفلة من الأشياء مشعلاً غضب ((زيوس))، إذ أرسل كارثة جديدة على البشر تركت البؤس والشقاء على الأرض (****).

وهو ما يبرّر سؤال خاتمة المقطع والقصيدة:

فماذا سيبقى
على هذه الأرض
بعدي

ربّما لن يبقى حسب معطيات ((الأسطورة الإغريقية)) سوى الأوبئة والأمراض الفظيعة التي تركتها مزهرية ((باندورا)) الكبيرة، بعد أن فتحت غطاءها فتدفّق الموت وهربت السعادة.

ولنا أن نعود الآن إلى عتبة العنونة ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه)) لنقرأه من جديد في ضوء قراءتنا المستفيضة للمتن، إذ نجد أنّ كوننة النداء الشعريّ وتمركزه وفعالية اشتغاله على إشكالية الفضاء في تزمين المكان وتمكين الزمن، أحال ((الشاعر/بروميثيوس/سارق النار)) إلى أسطورة تحيل بدورها الظلام الكونيّ إلى ضوء مشتعل، وتصبح ((نفسه))، التي يفسّرها السياق النحويّ ـ الدلاليّ على أنها صورة أخرى لـ ((الشاعر/الحياة)) بعد أن أشعل ظلامها بلهيب ونور النار المسروقة. على النحو الذي يدعونا تأويلياً إلى فصل دالّ ((نفسه)) عن دالّ ((الشاعر)) بمسافة قرائية بحيث تصبح ((آخر)) يمكن رثاؤه، ومن ثمّ فإنّ ((الشاعر)) إنما يرثي معنى ((الحياة)) الذاهبة إلى ((الموت)) من موقع ((الخلود)) الذي يتلبّث فيه.

المنهجُ السيرذاتيّ الشعريّ

ـ من آلة السرد إلى آلة الملحمة ـ

اجتهدت تجربة القصيدة العربية الحديثة من أجل معالجة الكثير من اختناقاتها في انتهاج سبل جديدة تكفل لها استرداد عافيتها، وراحت ترود مساحات وأراضيَ ما كانت تحفل بها سابقاً. ولنا في هذه القراءة أن نعاين أحد الأنهاج التي شكلت محوراً مهماً من محاور تجديد القصيدة وتطوير آليّات عملها، على النحو الذي يناسب طبيعة المتغيرات في الخارج، وهي تفرض على بنية القصيدة استجابة ما.

يشير عنوان القراءة إلى انتخابها النهج السير ذاتيّ الشعريّ، إذ التفت بعض من شعرائنا إلى أهمية هذه المنطقة الخصبة في رفد القول الشعريّ بطاقات نموذجية تضاعف من شعريته، ولاسيّما إذا تمكّن الشاعر من الارتفاع بالإحساس السيريّ المتجلّي إلى مرتبة الشعر، وإجراء تحويل فنّيّ في الواقعة السيرية يخلّصها من تاريخيتها ذات الطبيعة المرجعية الثابتة، وينقلها إلى وضع دينامي قابل للفاعلية الشعرية.

اتخذت قراءتنا في هذا المفصل المركزيّ من مفاصلها ديوان ((كتاب الرماد)) للشاعر عبد الله رضوان نموذجاً لها، إذ يشتغل الديوان بمجمله على النهج السير ذاتيّ الشعريّ الذي

ينفتح على سيرة ((القضية)) بحساسيتها المكانية ذات التجليات الحيوية الماثلة، وحساسيتها التاريخية ذات البعد الميراثيّ المتلبث في الذاكرة.

لعلّنا نلاحظ تجلّي هذا النهج أولاً في بنية العنوان الموسومة بالدّال المهيمن ذي المرجعية الموجهة ((كتاب))، وبصرف النظر عن الإشارات المتعددة والمتنوعة التي يمكن أن تنبثق من حقل الدّالّ كما سبق أن نوّهنا في مفصل قرائيّ سابق، فإننا نميل هنا إلى تلك الإشارة الكلّية التي تحيل على نظام الكتابة العام، حيث تقع الكتابة الشعرية ضمنه في مجاورةٍ وألفةٍ مع أنماط أخرى محتملة للكتابة، وهذا بحدّ ذاته يفتح أفق القراءة على إشكالية هذا التجاور الكتابيّ وما ينطوي عليه من فعاليات في التداخل والاندماج والأخذ.

إنّ استقراءً فاحصاً لـ ((كتاب الرماد)) يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ نصوصه الأحد عشر ليست سوى نصّ واحد، كُتب على شكل مقاطع تمثل الحدود الشعرية للسيرة الذاتية التي يقترحها الكتاب. وإذا ما أمعنا النظر في النصّ الأخير ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) بحركاته الأربع ((فاتحة الكلام.. فاتحة الرغبة/تداعيات الفتى/واقع/خاتمة العذاب/خاتمة الفرح))، وهو النصّ الأطول في الكتاب إذ يشغل أكثر من ثلثه، لاستنتجنا ضخامة حجم الحضور السير ذاتيّ في الكتاب.

بمعنى أنّ ((كتاب الرماد)) بأفقه اللغويّ والدلاليّ والإيقاعيّ يمثل نشيداً أو نشيجاً واحداً، يتّسم بالتدفق والاندفاع الشعريين، وإذا ما وجدنا بإزاء هذا التدفق والاندفاع بعضاً من المقاطع التقريرية أو المباشرة تتعلّق بمناطق معيّنة من القصيدة، فأحسب أنّ أهداف النهج السير ذاتيّ الشعريّ في تقديم التجربة يبرّر وجودها إلى حدّ ما. ومثلما هو نصّ ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) يمثّل الفاصلة النصيّة الأهم في نشيد/نشيج ((كتاب الرماد))، فإنّ النصّ الموازي والمماثل والمكافئ له الموسوم بـ ((ما تيسّر من أحوال الرعَية)) هو الآخر يشغل حيّزاً كتابياً في النهج، ويحقق في حضوره الأنموذج الأوضح والأكثر انتماءً.

ستذهب قراءتنا في الكشف عن مفاصل وتجليات النموذج السير ذاتيّ في هذا النصّ، وهو يستخدم النصوص الأخرى بينه وبين نصّ ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) بمثابة مناطق إضاءة وتفعيل وتشعير تضخّ المفاصل بما تيسّر من الوضوح والإبانة.

تخضع أسلوبية الكتابة الشعرية بمهيمناتها الأسلوبية في النصّ – كما هي الحال في كلّ نصوص الديوان الأخرى - لأداء آلة السرد بدلالة آلة الملحمة، وهذا الاقتران في أداء الآلتين يتيح فرصة لتجلّي المظاهر السير ـ ذاتية شعرياً، بوصف أنّ آلة السرد في طاقات الحكي المباشر فيها هي الفاعل الأساس في الفنّ النثريّ المعروف بالسيرة الذاتية، ومن ثمّ فإنّ استثمار مكوناتها ومعطياتها في الأداء الشعريّ يعدّ أمراً ضرورياً للتواصل مع التجربة على النحو الذي يجعلها قابلة لابتكار شكلها الجديد. أمّا محاولة استثمار الحسّ الملحميّ سردياً لمضاعفة طاقة الشعر في النصّ، فإنّ ذلك من شأنه أن يدفع النهج السير ذاتيّ الشعريّ إلى إدراك مقاصده وتحقيق أهدافه المعلنة.

تشرع آلة السرد في نصّ ((ما تيسّر من أحوال الرعية)) بفتح ملف النهج السير ذاتيّ، ونشره على المساحة الخطية عبر قيام السارد الذاتيّ/الشعريّ بقيادة آلة السرّ وإدارة شؤونها:

قلبي مثقل بالصحو

لست متيماً بالفقر
لكنّ المخّيم راود العشّاق دهراً
عن نضارتهم
... فما وهنوا
كأن الشمس تغسل وجههم بالعشق
هم كبروا ...
وتناثروا.. مثل النجوم
تجمّع الفرح المشتّت
في الخريطة
... فابتدأت

تتمظهر أحوال أنا السارد الذاتيّ الشعرية في سياق رؤية جمعية، فهي تصوّر المشهد المستند إلى رؤية جمعية بدلالاته المكانية والتاريخية ـ الميراثية على نحو يسمح لها بالانتماء إليه لتضعف استقلاليتها الأنوية، وتخرج من رواية التاريخ المستقلّ للذات إلى رواية تاريخ الذات المنبثقة من تاريخ المجموع وروح القضية بمضمونها المكانيّ الصريح. لذا فإنّ الصراع الإنسانيّ بين ((المخيم)) و ((نضارة العشاق)) ينتهي دائماً إلى انتصار العشّاق بالحفاظ على نضارتهم التي ترعاها الشمس وتمدّها بالحركة والاستمرارية والحياة، لأنّ ذلك من شأنه أن يقوّي عضد أنا الراوي الشعرية، لتواصل انبثاقها السرديّ المتشظّي في فضاء النصّ وهي ترشد آلة السرد لرواية سيرتها ((... فابتدأت)).

تولي الأنا الراوية هنا أهمية استثنائية لمفصل المكان السيريّ، بوصفه بؤرة مركزية ذات سحر خاصّ في رواية السيرة يكتسب بتكراره الشعريّ المتنوّع والمتعدّد ـ دلالةً وإيقاعاً ـ حسّاً ملحمياً:

ولست المبالغ في صمته
حدثتني عروق المخيّم
عن صبية كالشقائق
مرّوا خفافاً
فهلّت زغاريد أهل المخيم
تشعل حرفين في الظلمة المدلهمة
فانفجرت الدربُ بالبوح

إذ تنهض بؤرة المكان بتقديم كشف سيريّ لعلاقة الأنا الراوية بفضاء المكان، من طبيعة إظهار الدلالة التاريخية والشعبية النضالية لعتبة المكان المفعم بالخصوصية ((المخيم))، بوصفه المرجعية المكانية الأصل لفلسفة القضية، التي بوسعها دائماً أن تبثّ الحياة في روح المسيرة تواصلاً مع نهج السيرة ((فانفجر الدرب بالبوح)). كما أنّ بوسعه أبداً خلق الرموز وابتكار مسمّياتها لحمل الراية في الطريق إلى النصر والطريق إلى الشعر معاً:

تبارك طفل المخيم
كي يحمل الهمّ

يميل على طينة في الزقاق
يشكّلها فارساً..
ثم يمضي إلى الشعر
يزرعه عاشقاً...
ويغادر

فالرمز ((طفل المخيم)) هو طفل السيرة المولود يومياً في المكان، بتحوّلاته الشعرية الهائلة وهي تحتضر الزمان والمكان والحدث الشعريّ، عبر تلاحق دراميّ نامٍ ومتسارع لحركة الأفعال ((يحمل يميل يشكّل يمضي يزرع يغادر))، بهذه الحياة المثلة بانطلاقات الأفعال المضارعة المنعمة بالحركة والتحوّل يرسم الرمز السيرة الذاتية الشعرية للراوي ويؤسس لنهجها ويقترح حلمها.

من مظاهر محاولة إثارة الحسّ الملحميّ داخل عمل آلة السرد السيريّ، ذلك التداخل الحاصل بين الذاتيّ السيريّ بمواصفاته الزمكانية والميراثية، والذاتيّ الشعريّ اللسانيّ بآفاقه المتخيّلة:

ساعديني بلاد التوجع
إنّي أقاوم حالات موتي
فتسبقني العقبات
أقاتل
بعضاً من الوقت،
أهربُ
جملة الأعراب تقلقني..
فأسبقها جواداً جامحاً
للشعر أرغفة من المرجان
تلحقها وتمضي

ليسهم هذا التداخل في خلق إشكال في صورة السيرة الذاتية للرواي الشعريّ، نابعة من الإشكال المحوّل من المشهد الأشمل – مشهد القضية -، حيث اندمجت بها أنا الراوي بالقدر الذي صنع كلّ هذا الخوف في الصورة:

أخاف المدينة
أن تشرب اليوم عاشقها
أخاف الحروف التي أشعلتني
أخاف البلاد التي حاصرتني

لكنّ هذه الذات الراوية لسيرتها ما تلبث أن تخرج من تجربة الاندماج، وقد أكتسبت عمقاً وثراء أكبر وفي الوقت نفسه مرارة أشدّ، حيث يؤهلها ذلك للانتقال إلى مرحلة جديدة في رواية السيرة.

تتمركز أولاً على أناها الإنسانية الدّالة على الفضاء المجموع/القضية، ثم تتمركز ثانية على أناها الشعرية، منحرفة من واقعية الطريق البشرية بمحتواها المكانيّ المتجسّد بصرياً إلى خيالية الطريق الشعرية خالصة من الشحن الانفعاليّ ومنفتحة على فضاء هادئ وحرّ:

خضبتني يداي

فعدت وحيداً
أدمّر ما تدّعيه البلاد التي
أيقظتني
فهل أكسر الشعر
أم أشرب الكلمات التي قاسمتني
همومي
تمايلت كالغصن أخضر
ثم استطعت
فأيعنت ورداً وخمراً
وشيئاً من الخبز

وتحسم الأنا الشعرية في روايتها لسيرتها الذاتية وتحكّمها بآلة السرد – وضعها بالانتماء إلى بؤرة الشعر- سبيلاً للخلاص، إذ إنّ انتشار شظايا الشعر على أكثر المساحات حضوراً وفاعلية في حقل السيرة، طرح النموذج الشعريّ بوصفه أنموذجاً منقذاً ومخلصاً. لذا جاء النصّ والديوان بأكمله -وفي تجربة متجانسة -ملتحماً بأدوات الشعر وتمظهراته، لإضفاء حسٍّ ملحميّ ينأى بالسرد الشعريّ لتجليات السيرة بعيداً عن الاستجابة لضغط الواقع وتفاصيله المأساوية:

وقلبي كسيفٍ من الضوء
" نور على بعض نور "
أشكّله ولداً أيقظ الحرف في القلب
أشعله عاشقاً لزقاق المدينة
للشعر يسكن بين الضلوع
يجففها كالحريق
يعانقها كالبريق
يشكّلها كالشفق

القلب الراوي المشبه تشبيهاً فانتازياً بـ ((سيف من الضوء)) يشير سيميائياً إلى دلالة التمركز حول بؤرة الذات المولّدة للحياة والباعثة عليها، وبتحولاته المتنوعة التي يتدخل الراوي الشعريّ في اقتراحها ((أشكله/أشعله/...)) تبرز طاقاته وقد اكتسبت القدرة على الفعل والإنجاز، على النحو الذي تنتقل فيه الأفعال الشعرية المؤدية من الانتماء إلى الراوي ((أشكله/أشعله)) إلى الانتماء إلى المروي المتمركز، الذي يتحوّل إلى فاعل نحويّ ودلاليّ ((يسكن/يجفف/يعانق/يشكّل))، في إظهار ساطع لقوة إشعاع البثّ في البؤرة المتمركزة في المروي ((قلبي)).

في الطرف الآخر من ((كتاب الرماد)) حيث يهيمن النصّ المركزيّ ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) بحركاته الأربع، تتواصل عمليات الراوي الشعريّ في صياغة النموذج السير ذاتيّ المتعالي، باستخدام آلة السرد التي تنقل المروي إلى منطقة الذات المصرّح بها على مستوى التسمية:

أحاول تجميع روحي

لمن أشتكي !
وجسمي يشاكل أجزاءه
واحداً... واحداً
أنا رضوان
بعض أوجاعكم
فاعذورني قليلاً
إذا قلت إني أموت بطيئاً
بطيئاً
كما تغرب الشمس في البحر أغرب
مثل الخطيئة
حين تفرّ من الضوء..
أهرب
مثل نبي صغير أراجع نفسي..
فتنكرني مفرادتي

إذ تبرز أنا الراوي شاهرة تسميتها الصريحة ((أنا رضوان))، وخارجة من عمق اندماجها الملحميّ بروح القضية وسيرتها، ولعلّ تشبيهها التمثيليّ بالشمس حين تغرب في البحر، وبالخطيئة حين تفرّ من الضوء، وبالنبيّ الصغير الذي يراجع نفسه، من شأنه أن ينقل المعادلة السير ذاتية شعرياً إلى وضع أكثر تعقيداً وإشكاليةً، في مضاعفة وظيفة السارد الذاتيّ وهو يتماهى مع مروية ويتّحد به، فضلاً عن اقتراح جديد للاتحاد وبالمروي له ((أنا رضوان/بعض أوجاعكم))، لتتداخل مكونات السرد فيما بينها تداخلاً إشكالياً، يجعل حركة اللغة الشعرية داخل حدود الصورة تكتسب بعداً ملحمياً، يحوّل رواية السيرة الذاتية إلى تأليف مشهد سير ذاتيّ يصوّر الخاصّ الجزئيّ بدلالة العام الكلّي والعام الماحوليّ بدلالة الخاصّ البؤريّ.

لكنّ انفتاح اللغة الشعرية السير ذاتية في النصّ على الخارج أحياناً، يخفف من ضغط الانتماء إلى أنا السارد الذاتيّ، في محاولة لتفعيل خصائص نصيّة أخرى تقارب المشهد السيريّ ولا تنتمي إليه حرفياً:

مساء ثقيل
غبش قاتم يملأ الأفق
والعين تركب دهشتها
وتسافر في وهج الماء

فالنصّ في التفاتته النصيّة هذه وكأنّه يرسم بانوراما خاتمة المشهد، حيث تُقصى كاميرا السرد ((العين)) من مواصلة برنامجها السيريّ، مكتفية بالتقاط ما تيسّر من خلفية الصورة، لتثير دلالات ـ الرماد ـ التي يقدمها الكتاب في عتبة العنوان.

بذلك يكون ((كتاب الرماد)) كتاباً للذات الشعرية، وكتاباً للمجموع الشعريّ، وكتاباً للقضية في مستوييها الشعريّ النضاليّ والنضاليّ الشعريّ، وكتاباً للتجربة الشعريّة، بكلّ ما تنطوي عليه هذه التمثيلات من تحرير المكان واستلهام الميراث.

توطينُ الجسد وتجسيدُ المكان

تبدو العلاقة بين المكان والجسد على قدر كبير من الجدل، ولاسيّما حين تأخذ شكلاً شعرياً ينهض على التخييل، إذ يمنح العلاقة صفاءً أكثر وحيوية أعمق وغنائية أعلى، على النحو الذي يصبح فيه المكان وطناً للجسد، والجسد يلغي خارجه أيّ إحساس بثراء المكان وغناه وحسّاسيته. تنتقل هذه الإشارة من منطقها النظريّ المقترح هنا إلى حقلها الميدانيّ، في مراجعتنا النقدية الفاحصة لديوان ((كتاب السيدة)) للشاعر عبد الله رضوان، وهو يتحرّك بكتبه الثمانية ((كتاب العاشق – كتاب حبيبي – كتاب السيدة – كتاب الملكة – كتاب الفتى – كتاب السوسن – كتاب المرأة – كتاب الشاعر)) على تشغيل آلة اللغة الشعرية بقدر عالٍ من الاحتشاد والتكثيف، في مساحة شعرية محددة ومنتخبة، لشدّ الانتباه وتركيز البصر وصولاً إلى هيكلة النصّ، أي بعثه بعثاً أيقونياً في المجال البصريّ للتلقي، بحيث يتحوّل إلى كيان مجسّد يعاين بصرياً مثلما يقرأ ذهنياً.

ربما وجدنا شيئاً من الذهاب في هذا القصد أكبر مما تحتاجه الحال الشعرية أحياناً، غير أنه لفرط التداخل الحيويّ النشيط والفعال بين وحدتي المكان والجسد في ((كتاب السيّدة)) فإنّ المعجم اللغويّ الشعريّ للديوان قدّم هويةً لغوية خاصّة، تقصّدت التكرار والحشد وتسخير كلّ الممكنات المتاحة لجعل اللغة جسديةً أكثر ومكانية أكثر.

يمكننا أن نعدّ الاشتغال المركّز على منطقة شعرية محددة وتبئيرها ميزة مهمة من ميزات العمل، وتسعى قراءتنا النقدية داخل هذا الأفق المفصليّ إلى استكشاف الآليّات المعتمدة شعرياً في بناء المتن الشعريّ الخاصّ لـ ((كتاب السيّدة))، استناداً إلى مقترحنا القرائيّ في مقاربة التجربة.

يتمظهر الخطاب الشعريّ جدلياً بين توطين الجسد وتجسيد المكان في مظاهر ومشاهد وحكايا وإشارات وإيحاءات متنوعة في ((كتاب السيدة))، وتتّجه كلّها نحو الحفر داخل البؤرة نفسها وتكبير صورتها في المشهد الشعريّ داخل الهيكل العام للنصّ.

ففي قصيدة ((اختلاف)) تشتغل المناجاة والشكوى والحوار الداخليّ بغناءٍ عالٍ صافٍ، يتّجه فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى مرويّ له حاضر الغياب وغائب الحضور:

سأشكوكِ للعنقِ الخافقِ
وأشكوكِ
يا أجمل العاشقاتِ...
سأشكوك للجسد الخارقِ
إذا غبتِ عنه مساءً
تململ شوقاً وقال:
الحبيبان لم يمرّا...
لماذا أنا؟؟
وأشكوك للغيم،
للنجم ...
للكستناء التي تتفرقع

إن غازلتها عيونك
ذات شقاءْ
أنا ...
سوف أشكوكِ للماءِ
حين ينشّ رذاذاً
على جسد باذخ في الأنوثة
أو طاعن في الدلال
سأشكوك للشعر حتى يملّ
وللورد للشجرات الحنونات
قرب الطريقِ
وللشمس إذ تفتح اليوم بستانها
وأشكوك للعمر حتى يضلّ السؤال
وأسأل
من أين جاءك هذا الضلال
لكي تهمسي في الصباح:
(أنا لا أحبك)
فانهار في الروح
جمر الوصال

وهو خطاب موجّه ينقله ضمير التجربة في مونولوج داخليّ، تستحضر فيه أنا الشاعر شبكة من الوحدات الشعرية تسير بخطوط متجانسة، خطّ الجسد ومقترباته بتجلّياتها المتنوعة ((العمق الخافق/أجمل العاشقات/الجسد الخارق/الحبيبان/غازلتها/عيونك/جسد باذخ/الأنوثة/الدلال/جمر الوصال)). وخطّ المكان ((الشارع الشتوي/الطريق))، وخطّ الطبيعة ((الغيم/البحر/الكستناء/الماء/الورد/الشجيرات/الشمس/بستانها))، وخطّ الزمن بمعادلاتها الداخلة بعضها في البعض الآخر، والمكوّنة لأنساقها الشعرية وهي تبنّي لقطاتها الصورية التي جاءت في التركيب الصوريّ العام للمشهد الشعريّ على شكل إضاءات سريعة، تضيء المنطقة الشعرية ثم ما تلبث أن تنطفئ. ولاسيّما إذا اقترنت باللازمة التكرارية ((سأشكوك)) بوظيفتها الإيقاعية والدلالية، حيث ترفع المناجاة والشكوى إلى وضع دراميّ تراجيديّ، تتوّجها لغة الهمس ((أنا لا أحبك)) التي جاءت بمثابة ضربة الفرشاة الأخيرة والحاسمة على سطح اللوحة الشعرية، على النحو الذي يتحقّق فيه سيمياء العنوان ((اختلاف)) وتتجلى معطياته الدلالية. وبإعادة استطلاع المشهد باستثمار التوصّلات السابقة، يمكننا إدراك حجم ارتكاز الجسد وحضوره في بؤرة المكان، وقدرة أحدهما في أنسنة الآخر.

تطرح قصيدة (جسد) نموذجاً مكثفاً وحيوياً لحضور الجسد وقوة فاعليته في المكان:

جسدي حبة كمثرى
قابلة للفتك
جسدي حب وتعاريج
جسدي مملكة للشك

وأسئلة
عندي خمور العشق
... تهيج

فالتعريفات المتنوعة التي حظي بها الجسد - وهو ينتمي بحسمٍ واضح إلى أنا الشاعر/أنا الشعر ((جسد ي)) - نقلت الجسد من وضعه المحدّد في المكان، إلى أفق ينفتح فيه على أبعاد جديدة لا تحدّها حدود، يتحول فيها المكان إلى مطلق بوسعه استيعاب خصوصية التجربة وعنفها. فمعرّفات ومصورات ((جسدي)) التي خضعت لآليّة التشبيه في مستواها البلاغيّ التقليديّ ((حبة كمثرى قابلة للفتك/حب وتعاريج/مملكة للشك وأسئلة))، رسمت حول جسد ((جسدي)) في مثوله الضاغط والمكتظّ في المكان ثلاث دوائر تحيط إحداهما بالأخرى، في مضاعفة دلالية واضحة داخل كلّ دائرة وعلى النحو الآتي:

تتناهى كلّ المكونات وتتمركز في بؤرة يمتزج فيها الجسديّ بالمكان إلى شكل ووظيفة مغايرتين، في سياق استبدال حركة الفعل ((تهيج)) بثبات التشبيه في الصور البلاغية العنقودية.

تقدّم ((تساؤل)) صورة مقابلةٍ بلاغيةٍ تعتمد في تشكيل مكوناتها على منطق الجسد في علاقته بالمكان:

يداك باردتان
الثلج مثلهما
يداك دافئتان
الصيف مثلهما
والنار في قلبي
من ذا يجمّعنا؟؟

فالمطابقة الأولى بين ((باردتان/دافئتان)) والثانية بين ((الثلج/الصيف))، في تمركزهما الجسديّ ((يداك/يداك)) وإحالتهما إلى بؤرة التشابه ((مثلهما/مثلهما))، تكشفان عن المشكلة الشعرية التي اقترحها العنوان ((تساؤل))، وهو سؤال غائر في الجسد، ولاسيّما حين يتقبّل عطف الجملة اللاحقة المشتغلة في حقل أنا الشاعر (والنار في قلبي)، ليتحقّق المعادل الجسديّ بين الآخر- جسداً - بدلالة ((يداك/يداك))، والأنا الشاعرة - جسداً - ((قلبي)). ليصبح التساؤل ضرورياً عن اللحظة المكانية والزمنية، التي تجتمع فيها المكونات الجسدية جميعاً بكلّ تناقضاتها ورغباتها وتموجاتها، في بؤرة مكان توّفر فرصة التفاعل والاندماج والالتحام لها.

وعلى الرغم من أنّ الإشارات العاطفية ذات المنحى الروحيّ تسعى إلى تغييب الجسد بتمظهراته الواضحة الصارخة، بقصد التمويه وتحرير اللغة الشعرية من شراستها وعنفها في بثّ رؤيا الجسد، إلّا أنّه يبقى حاضراً يفرض منطقه على اللغة والصورة والإيقاع، بدلالاته وإشارته التي لا تكفّ عن انطلاقاتها من الطبقات الأخرى للنصّ.

وهذا ما يمكن ملاحظته في قصيدة ((توضيح)):

تجيء الصبايا فرادى

إلى القلب تسأل،
ماذا جرى
ومن ذا أعاد إليك الحياة،
ومن غيّرا
فيهتزّ عمري،
كأني عجوز؟
ومازلت أبدأ فجر القرى
فلمّوا سؤالاتكم عن فؤادي...
أنا المشتهى..
وأنا المُبتدى
أنا فرحة العشق لو تذكرون،
تلفّت حولي،
رأيت المليكة،
ثم انتهيت
إلى ما ترى

إذ تتهيكل القصيدة استناداً إلى منطق المكان ونموذجه، فتحتلّ أنا الشاعر المتمثلة بـ ((القلب/فؤادي/أنا المشتهى/أنا المبتدى)) مركز الوسط ((البؤرة)) في مساحة المهيمنة للمكان ((اللوحة)).

ويشغل أحد الطرفين ((الصبايا فرادى)) بالأسئلة ((من ذا أعاد إليك الحياة/من غيّرا))، فيما يشغل الطرف الثاني ((المليكة)) التي تمثل الجواب على أسئلة الطرف الأوّل، بتعزيز ميدانيّ واضح ((أنافرحة العشق لو تذكرون)) يحيل على مظاهر الجسد وفعالياته وأنشطته ـ تدليلاً وتأويلاً ـ أكثر من إحالته على مواطن الروح.

يبقى منطق الجسد عند عبد الله رضوان منطقاً تعادلياً في اللغة والصورة والدلالة، ويعّبر ذلك عن موقف ثقافيّ متميّز في النظر إلى ثنائية الذكورة والأنوثة، لا يدين بالولاء لفلسفة الشعرية العربية المنتصرة دائماً للذكورة على حساب الأنوثة. ففي قصيدة ((حبيبي)) ينقسم الواقع اللغويّ والتصويريّ والدلاليّ النّصيّ على قسمين متساويين:

عيناك أجمل أغنية
شفتاك بحر للغريق
وغرّتاك السنبلة
وأنا التوهج والبريق
أنا الغريق
أنا اشتعال الأسئلة

ويمكن تفصيل هذين القسمين المتساويين للكشف عن لعبة التعادلية ومقاصدها بالمرتسم الآتي:

	معجم الآخر/ الحبيب		**معجم أنا/ الشاعر**	
	المعطى الجسدي	منطقة المشبه به	المعطى الجسدي	منطقة المشبه به
1	عيناك	أجمل أغنية	أنا	التوهج والبريق

2	شفتاك	بحر للغريق	أنا	الغريق
3	غرتاك	السنبلة	أنا	اشتعال الأسئلة

يتّضح من طبيعة المعاينة البصرية للمشهد الشعريّ بوضعه الأيقونيّ المرسوم في المكان، أنّ الإحالات والإشارات والعلامات تنطلق من معجم أنا الشاعر لتلتحق بمعجم الآخر الحبيب، لأنّ في ذلك خلاصها الجسديّ والمكاني.

وتظلّ محاولات الخلاص الشعريّ خلاصاً للجسد بعزله عن المكان، فالعزل يعطّل فاعليته ويقوّض عنفوانه وألقه، ويمكننا معاينة إحدى هذه المحاولات في قصيدة ((فراق حبيبتي)):

لأنّ الغزالة قد فارقت نجمتي في المساء
سأستلّ قلبي من دفئه
وأقذفه
عاصفاً
خائفاً...
دامياً...
... في الفضاء

فالوضع الشعريّ التشكيليّ الذي ولّدته الجملة الشعرية الأولى ((لأنّ الغزالة قد فارقت نجمتي في المساء)) اهتزّ وتخلخل وفقد نطاق فضائه وقاد إلى ((سأستلّ قلبي من دفئه))، في عزل واضح للعلامة الجسدية ((قلبي)) عن طاقته وقوة فاعليته الكامنة في ((دفئه)). وبفعل شراسة العزل وعنفه تطوّر الفعل درامياً إلى ((اقذفه)) وانفتح على أحوال تتلاحق تلاحقاً تراجيدياً خاطفاً، يساعده إيقاع ((المتقارب)) المتجانس الحركات في الارتفاع بالحال الشعري المقصود وصولاً إلى ((في الفضاء))، في النقاط المتلاحقة ذات الفاصل الزمكانيّ ((.....))، حتى يتلاشى الجسد والمكان في المعنى المموّه والغامض لـ ((الفضاء))، ويصبح الخلاص بذلك فناءً وتلاشياً في المعنى.

لاشكّ في أنّ منهج اللغة في التركيز والتكثيف والإيجاز هنا يتصادى على نحو ما تجربة القصيدة.

تثير قصيدة ((تفاحة الوقت)) شبكة من الأسئلة في المكان وفي الجسد:

ما الذي يجعل الأرض أحلى
ويهزّ القرى في يدي
فتصير المدائن
تفاحة للندى
ما الذي يجعل الوقت أغلى
ويدعّ الهوى
أن يعلق قيثارة العشق
أن يبتدي
... بنهار العذارى
وأن ينتهي

... بشفاه القبل
ما الذي يجعل الخدّ كوكب
ويورّده بالشفق
ونهاراً يطلّ على يومه
فيعيد الطريق
يعيد البريق
يعيد ازدحام الألق
ما الذي يجعل القلب طفلاً
يعيد الهوى
ويعيد اشتعال العيون

((تفاحة الوقت)) هنا مقسّمة على أربعة أقسام، متمثلة في تكرار السؤال المراوغ ((ما الذي)) وهو يكوّن أربع صور تتشابك في مفرداتها وتتداخل في فضائها السيميائيّ، المستفيد من البعد الأسطوريّ والتاريخيّ والدينيّ الكامن في استغوارات مفردة ((تفاحة)) من جهة، وفي التجلّيات المرجعية المصاحبة للعدد ((أربعة)) من جهة أخرى.

إذ يقترح السؤال الأوّل في الجزء الأوّل من تشكيل ((التفاحة)) صورة المكان ((الأرض/القرى/المدائن)) موطناً بالجسد ((أحلى/يديّ/تفاحة للجسد))، كما يقترح السؤال الثاني في الجزء الثاني من ((التفاحة)) صورة الجسد المتجلي ((الهوى/قيثارة العشق/نهار العذارى/شفاه القبل))، محاكياً للمكان بدلالة الأفعال المتعاقبة درامياً ((يجعل ← يدعّ ← يعلق ← يبتدي ← ينتهي)). وتتفاعل في السؤال الثالث في الجزء الثالث من ((التفاحة)) صورة المكان بصورة الجسد، في فضاء يجعله الضغط الفعليّ متماسكاً وحيوياً.

يحصل الشيء نفسه في السؤال الرابع في الجزء الرابع من ((التفاحة))، وهو يعيد إنتاج الحال الشعرية بالأفعال ((يجعل/يعيد/يعيد)) على نحو دائريّ، ينقل الوقت الشعريّ في التفاحة إلى جزئها الأوّل، لتلتئم مرة أخرى وتنضمّ الأجزاء الأربعة إلى بعضها، وتعيد استدارة التفاحة بكلّ قدرتها على تجسيد المكان وتوطين الجسد، لتبقى أبداً قابلة للتقسيم ولإنتاج الأسئلة معاً.

وتعكس قصيدة ((قدر)) أفضل نموذج للتلاحم الجسد مكانيّ بين صورة الجسد وصورة المكان في نصّ عبد الله رضوان:

الشمس تغمر سفوح الجبال
والمطر يقبّل شفاه الأرض
والقمر ينير الدروب

والنهر تكرج فيه الحصى
هكذا
ما إن أفقت ذات يوم
حتى وجدتها بيني... وبيني
لم أتساءل
لم أحتجّ
وذهبت بعيداً في الحبّ
وعميقاً في المغامرة

إذ يحيل الجسد على الطبيعة تماماً، ويستعير منها آلته الفعلية ليشتغل في حقل المكان المهّيأ له أساساً، وعلى النحو الآتي:

آلة الجسد في الطبيعة	النشاط الفعلي	بؤرة المكان
الشمس	تغمر ←	سفوح ← الجبال
المطر	يقبل	شفاه ← الأرض
القمر	ينير	← الدروب
النهر	تكرج ←	← فيهالحصى

نلاحظ أنّ الأفعال المشتركة في صناعة المشهد أفعال جسد، وتمتلك إشارات قوية ونافذة داخل هذا الفضاء، تنتج في الجزء الثاني من القصيدة – بوساطة التحويل السرديّ الذي خضعت له القصيدة بوساطة ((هكذا)) - صورة الالتحام الجسديّ المكانيّ ((وجدتها بيني.. وبيني)). بينما لم تترك أيّة فرصة للتساؤل أو الاحتجاج، سوى التلاؤم والانسجام والتفاعل الكلّيّ مع الوضع الشعريّ ((ذهبت بعيداً في الحب/عميقاً في المغامرة))، بما يستجيب لعنوان القصيدة ((قدر)) ويكشف عن منطقة السيميائيّ.

في القصيدة الحكائية ((القمر والعاشق)) يظهر الجسد والمكان ظلاً للحكاية، يمدّ الصورة بألوانها واللغة بمعانيها:

قال القمر للعاشق
لماذا تخفي الحبيبة عنّي
فدهش العاشق
وارتبك باحثاً عن حبيبته
وحين لم يجدها
سقط حزيناً..
وضحك القمر

المسافة بين القمر والعاشق مكان، والسؤال يكمن في المكوّن الجسديّ للصورة، والتشكيل يقوم على لعبة الخفاء والتجلّي بواقعها المنظور والمعاين. وفي لحظة الخفاء ((حين

لم يجدها)) انتهت الطرفة وانتهت اللعبة معها، إذ العاشق ((سقط حزيناً)) في المكان بعد غياب الجسد، و ((ضحك القمر)) حين اختفى المكان وضاع الجسد. وإذا كانت الحكاية الشعرية في هذه القصيدة بدت وكأنها نكتة، فلأنّ لعبة الجسد والمكان في الطبيعة ما هي إلّا شيء شبيه بذلك، تبدأ مليئة بالحيوية والنشاط والمتعة والألق والعنفوان، لتنتهي إلى عاشق يسقط حزيناً ويضحك القمر. وعلى الرغم من كلّ ذلك تبقى اللغة الشعرية ـ كما هي عند عبد الله رضوان ـ تحتشد بالرؤى وتزدحم بالفضاءات، نحو هيكلة نصّها، متنقلة أبداً بين توطين الجسد وتجسيد المكان.

شعريةُ الاستهلال

ـ تركيزُ الإشارة وتكثيفُ الرمز ـ

تكشف بنية الاستهلال في شعر عبد الله رضوان عن شعرية خاصّة تشتغل على فاعلية تركيز الإشارة وتبئيرها في منطقة مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الشعرية للرموز في ظلال هذه المنطقة. إنّ إدراك قيمة المفتتح الاستهلاليّ عند الشاعر ودوره في توجيه القراءة بوساطة طرح الأسئلة النصية، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة في أعلى درجات توهجها، من شأنه أن ينشئ علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنصّ الشعريّ منذ اللحظات الأُول للمواجهة. من هنا يمكننا أن نعدّ عتبة الاستهلال أخطر حلقة بنائية تقرّر المصير الفنيّ للقصيدة، إذ هي المفتاح الأهمّ الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهّل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصيّ.

سنتدخل استناداً إلى معطيات هذا المقترح القرائيّ في طائفة من استهلالات قصائد عبد الله رضوان، محاولين الكشف عن خصوصية العمل في هذه الدائرة النصيّة وتحليل مقومات شعريتها بين تركيز الإشارة وتكثيف الرمز.

في قصيدة ((ما تيسر من أحوال الرعية)) تدفع بنية العنوان نحو سيادة منقوصة وسلطة شبه عاجزة للذات الشاعرة في نموذجها المرشّح للسرد والحكي، وهو يلقي بظلاله على المفتتح الاستهلاليّ:

قلبي مثقل بالصحو
لست متيماً بالفقر
لكن المخيم راود العشاق دهرا
عن نضارتهم
... فما وهنوا

إذ تنقسم على ثلاث إشارات تتباين في ثرائها السيميائيّ وطاقتها الرمزية، فتأخذ الإشارة الأولى ((قلبي مثقل بالصحو)) شكل الانكشاف الداخليّ العميق المرهون بالحذر والانتباه والثبات، بدعم واضح من اسميّة الجملة وتقانتها النحوية المشدودة والمشفّرة دلالياً، لتنفتح مباشرة على إشارة ثانية مرتبطة بها ومتفاعلة معها على أكثر من مستوى ((لست متيماً بالفقر)).

تنتقل فيها الذات الجزئية ((قلبي)) بميراثها الرومانسيّ المعدّل إلى بنية أكثر كينونة وشمولية، يكون بوسعها إحداث نفي ملبس ومثير للتساؤل والشكّ. أمّا الإشارة الثالثة بتكثيفها

الرمزيّ وتناصّها الصوريّ ((لكن المخيم راود العشاق دهرا عن نضارتهم/... فما وهنوا)) فتقدّم حواراً دراميـاً ـ يتعلق بذاكرة عتبة العنوان ـ بين بنية المكان ومضمونه الإنسانيّ النوعيّ، ينهض على قدر من الصراع ينتهي بانتصار الرمز في نتيجته الفعلية.

تتسع حدود المدّ المكانيّ في المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((الموظف)) بدخول ضمير الغائب المتحدّر من عتبة العنوان شريكاً في إنجاز شعرية الاستهلال:

قال لي سيد أثقلته الحكاية
هذا التوجع زوّادة الضعفاء
قلت يا سيدي
لست أبكي بلادا مضت
... إنما وطنا كاملا
سوف يمضي...

تنقل الذات الشاعرة نصّ محاورتها مع الضمير الغائب مختزلاً ومرمزاً ومرهوناً بإشارة الحكاية، فجملة ((أثقلته الحكاية)) تخفي خزيناً حكائياً هائلاً يفيض عن طاقة الحكي ويعجز لسان السرد ويقعد الراوي ويفقده قدرة المواصلة، على النحو الذي يحمّل فيه الذات الشاعرة مسؤولية متابعة ((الحكاية)).

يستخدم الشاعر في قصيدة ((من يوميات مواطن فلسطينيّ)) أسلوب التأطير الدلاليّ والصوري في المفتتح الاستهلاليّ:

خيروني أيّ منفى
كلكم منفاي لكن
ليس لي منفى
سواي

ففي الوقت الذي تجري فيه أسلوبية عتبة العنوان مجرى تقليدياً في تركيبته النحوية والخطية، فإنّ بصرية القراءة تصطدم بتشكيل استهلاليّ ينطوي على تماسك نصيّ كبير وكفاية دلالية فيها قدر متجانس من الاستقلالية، ويعكس نموذجاً اعترافياً إشهارياً يربط الفروض بالنتائج عبر احتشاد لغويّ مكثف يختزل التجربة الزمنية في عتبة العنوان ويوجز فضاءها.

تعمل الجملة الأولى في المفتتح الاستهلاليّ عمل المظلة الدلالية الحاوية والمستوعبة والضامّة ((خيروني أيّ منفى))، وهي تقترح فروض الاختيار على نحو مفتوح للاحتمال المكانيّ.

تأتي الجملة الثانية على شكل استجابة سريعة تنزاح عن السكة الدلالية ذات الفرض الاحتماليّ المكانيّ في الجملة الأولى، لتأخذ شكلاً إنشائياً مجازياً يتوزّع دراماً على ثلاث إضاءات متعاقبة، تبدأ بالإشارة إلى الرصيد الجمعيّ ((كلكم)) المتعلّق بالفعل ((خيروني))، متعلّقة بـ ((منفاي)) التي تحيل المفهوم الزمكانيّ لـ ((منفى)) في الجملة الأولى إلى مفهوم وجدانيّ وعاطفيّ وقوميّ ـ ميراثيّ ((كلكم ـــ منفاي)). إلّا أنّ هذا الاطمئنان التشكيليّ الذي يبدو أنه يأخذ سبيلاً تقليدياً وطبيعياً في نموه، ما يلبث أن يصطدم بأداة الاستدراك ((لكن)) وهي تنذر بإلغاء الطمأنينة وإشاعة روح الحذر من ألغام مؤجلة في مساحات اللغة القادمة.

تدخل الجملة الثالثة مدخلاً اختتامياً إقفالياً ((ليس لي منفى سواي))، تحوّل الذات الشاعرة المنكفئة على بؤرتها والمكثفة في مركزها إلى مستودع نفي وحيد يخزن الزمان والمكان والتجربة بأعلى قدر من الخصوصية والانفراد، بحيث تصبح أداة الاستثناء ((سواي)) عالماً كلّياً ووحيداً تشعر فيه الذات بوجودها وأزمتها وإشكاليتها ومعاناتها. ولا شكّ في أنّ هذا المفتتح الاستهلاليّ يمتصّ أكثر أضواء القصيدة بريقاً، تاركاً لعتبة العنوان والمتن النصيّ بقايا ضوئية تكفل لهما وجوداً شعرياً محدوداً.

القصيدة الشخصانية الموسومة ((الفتى الغزّي)) تنحو منحى سيريا في تشكيلها، إذ تتقمّص الأنا الشاعرة ذات الشخصية وتشرع في روايتها بوساطة الأسلوب الشعريّ المعروف بالقناع، لتجعل من المفتتح الاستهلاليّ موضعاً حساساً تحتشد في الإشارة وتتمركز المقولة الشعرية:

فلمثلي تمشّط النساء
وتحلو...
ولمثلي أنا
أقاموا السجونا

تعمل الذات المقنّعة على تشكيل نموذجها برؤية تلخيصية تختزل الشخصية في نسقين كبيرين، الأول ذاتويّ صرف يكشف عن خصوصية إنسانية تمنح الشخصية هوية ما وتلوّنها بطابع عاطفيّ ذي مناخ حركيّ وفاعل ((فلمثلي تمشط النساء وتحلو))، وهو يضع مسافة تشبيهية بين الذات والشبيه يناسب الشكل القناعيّ المهيمن على نسيج الحركة الشعرية.

أمّا النسق الثاني المعطوف على النسق الأول ((ولمثلي أنا أقاموا السجونا)) فإنّ الأنا الراوية تنهض بمواجهة المسافة التشبيهية ((ولمثلي ـــ أنا))، ليسهل انفتاحها على الخارج المأزوم الذي يدفع بالنسق الثاني بكلّ تشكيلاته لمعادلة النسق الأول موضوعياً وتشكيلياً، وعلى وفق هذه المعادلة يكون المفتتح الاستهلاليّ بؤرة تمركز خصبة تفيض على أبعادها الحاوية لتغمر جسد النص برؤياها وتمثلاتها.

المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((عروس الشمال)) مفتتح حكائيّ يتمتّع بكفاية حكائية، تشتغل فيه آليّات السرد وتقاناته بأعلى طاقة ممكنة على الاختزال والتركيز والتكثيف:

لمن يُقطف الورد
هذا المساء
لسيدة كالصباح الطري
تحاور قلبي
وتسكنه باندهاش
فتملؤني حالة الاتصال

البنية التقليدية لعتبة العنوان ((عروس الشمال)) تفسّر روح التقليد فيها، بدلالة المفتتح الاستهلاليّ وهو يتمظهر تمظهراً حكائياً سببياً يقوم على رياضية التشكل اللغويّ وهندسية الأبعاد الصورية.

الجملة الأولى في بنية المفتتح ((لمن يُقطف الورد هذا المساء)) جملة استفهامية تتقصّد العفوية وتتعلّق بعتبة العنوان تعلقاً شديداً، ما تلبث الجملة الثانية أن تجيب على السؤال بالعفوية نفسها وبانسيابية لغوية مباشرة ((لسيدة كالصباح الطري))، يعمل فيها التشبيه

المدعوم بالصفة المناسبة على تأهيل النسيج اللغويّ الذي تؤلفه الجملتان ((1 + 2))، للانفتاح على تشكيل سرديّ تكتمل فيه عناصر الحكاية، إذ يتسلّم الراوي الذاتيّ مقاليد السرد مواصلاً الكشف عن المناطق الأكثر حساسية في المفتتح الشعريّ الحكائيّ داخل بنية الاستهلال، فيتركّز الفعل السرد ـ شعريّ أول في التواصل الحواريّ ((تحاور قلبي))، ثم في إنشاء المكان الماثل لمكوث خاصّ ((تسكن باندهاش)). ليعلن الراوي بسرعة حاسمة عن إقفال الحكاية بحلول الذات الراوية في حالة من الانتشاء الكليّ ((فتملؤني حالة الاتصال)).

هذا التلخيص الحكائيّ الذي احتواه المفتتح الاستهلاليّ تمظهر في المتن الحكائيّ في سلسلة انبثاقات تضاعف طاقة التدليل السرديّ في بعض المحاور، وتوسّع من عمل الأدوات في محاور أخرى تحت خيمة واسعة تحتمل كلّ شيء في عتبة العنوان.

تندفع المقولة الشعرية نحو التعبير عن خلاصتها المكثفة منذ الانطلاقة التشبيهية الأولى في المفتتح الاستهلاليّ، الذي يدوّر الصور ويمركزها في بؤرة مكانية واحدة تستهل بها قصيدة ((نشيد الحجارة)) مشروعها الكفاحيّ الشعريّ:

وكأن هذي الأرض زوجي
كلما خاصرتها أعطت شهيدا
عتبي على الكلمات إذ تغفو
فيرتبك القصيد
وأدور في الطرقات أبحث
أين المفردات !!
وكيف يقترب البعيد

فتضع الانبثاقة الاستهلالية الأولى مسافة شعرية تشبيهية منتجة بين ((الأرض/شهيدا)) في حركة دائرية متوالدة ـ من وإلى ـ. وتقود إلى انبثاقة استهلالية ثانية يتولى فيها الراوي الشعريّ إدارة العلاقة في منطقة الشعر ((الكلمات/القصيد)) المواجهة للمكان الجدليّ الإشكاليّ ((الأرض/شهيدا))، بتدخّل وجدانيّ ((عتبي)) يرتّب علاقة فعلية تصوّر عجز منطقة الشعر عن معادلة منطقة التجربة ((تغفو/فيرتبك)).

تدفع هي الأخرى باتجاه انبثاقة شعرية ثالثة يرتدّ فيها الراوي الشعريّ إلى نموذجه ((أدور في الطرقات أبحث))، في تشغيل آلة الاستفهام المتجهة نحو ذاتية اللغة الخاصّة باقتناص اللحظة المتوهّجة للتجربة ((أين مفردتي !!))، والمتسائلة عن إمكانية إعادة إنتاج المكان على وفق مقتضيات التجربة وتجلّياتها الميدانية ((كيف يقترب البعيد)).

يبدو أنّ الحمولة الدلالية التي تتدرّع بها بنية العنونة أفرغت جلّ طاقتها في طبقات المفتتح الاستهلاليّ وتوهّجت في انبثاقاته، تاركة ظلالها ترسم خطوطا ومنعرجات ورؤى متفاوتة على جسد المتن النصيّ.

العنوان الالتفاتيّ الذي يمسرح بنية العنوان في قصيدة ((يجيئون.. يمضون/وتظل الحياة)) ينطوي على منظومة حركية فعلية، تبدأ بتشكيل دائريّ كامل لحركة الضمير الجمعيّ الغائب ((يجيئون.. يمضون))، وتنعطف بحركة التفاتية إلى فعل مركزيّ يعمل على تكريس الديمومة وتبئيرها ((وتظلّ الحياة))، على نحو يكمل الهيكل السرديّ لحكاية العنوان.

بهذه الأسلوبية الزاخرة لسياسة العنونة قد فاضت على وجودها الإشاريّ الإيحائيّ، وامتدت فضائياً إلى مساحة المفتتح الاستهلاليّ الذي ينعطف انعطافة مباشرة وسريعة نحو منطقة الذاتيّ الجسديّ والروحيّ في لسان الراوي الشعريّ، وهو يخاطب آخر لصيقاً وقريباً:

متعب وحزين أنا يا رفيق
فالأماني تضيق
وضباب عميق
يغلّف هذا المدى
... فتضيع الطريق

إذ يتداخل الحوار الخارجيّ الماثل بدلالة استحداث وجود ظاهر للآخر اللصيق والقريب ((يا رفيق))، بحوار داخليّ أشبه بالنجوى الشفيفة المغلفة بحزن شخصيّ عميق، ومكان الآخر المنادى ((يا رفيق)) ليس سوى شكل من أشكال الذات المنفصلة انفصالاً رمزياً مرآوياً عن مركزية الذات الراوية.

لا شكّ في أنّ المعجم اللسانيّ المؤلف لدراما لغة الاستهلال ((متعب/حزين/تضيق/ضباب /عميق/يغلف/تضيع)) بتكثيفه اللافت في المفتتح، يلقي بظلاله فيما بعد على المتن النصيّ كاملاً ويلوّنه بألوانه ويخضعه لموجهاته الدلالية والسيميائية.

أمّا العنوان الاحتفاليّ الرومانسيّ الباذخ لقصيدة ((وداعاً لنهر الكلام الجميل)) فإنّه ينفتح على بنية استهلال تنهض على أسلوبية اللقطات الصورية المتجانسة، بحيث توحي كلّ لقطة بحمولة إيحائية تشي بتجلّيات مؤجلة تمتحن حضورها وفاعليتها في آفاق المتن النصيّ ومناطقه المتنوعة:

طلقة في دمي
ودمي دفتر المفردات
والعصافير بيضاء...
... بيضاء حتى الرحيل

اللقطة البرقية الأولى ((طلقة في ــ دمي)) ترسم وضعاً صورياً ثابتا يخزن بين أبعاده الصورية حدثاً ينطوي على شبكة احتمالات وأسئلة. اللقطة البرقية الثانية تخرج من رحم الأولى وتندفع إلى الأمام منطلقة منها ومشتبكة معها في آن ((ودمي ــ دفتر المفردات))، وتثير هي الأخرى شبكة مضافة من الاحتمالات والأسئلة بدلالة المشبه به المركب ((دفتر المفردات)).

تسعى اللقطة البرقيّة الثالثة المرسومة عبر اندفاعتين ـ الأولى إسنادية تقوم على المعاينة الوصفية ((والعصافير بيضاء))، والثانية مستغرقة تشكيلياً في معاينتها الوصفية ((بيضاء حتى الرحيل)) ـ إلى تحقيق موازاة جماليّة مع اللقطتين السابقتين، تؤهلها لاقتراح شبكة احتمالات وأسئلة موازية.

المسافة اللسانية من ((طلقة)) إلى ((الرحيل)) يمكن أن تشير إلى كمونات دلالية متنوعة تجيب على الأسئلة الرومانسية والاحتفالية لبنية العنوان، بالقدر الذي يسلّحها لمواصلة توغّلها في غابات المتن النصيّ للقصيدة.

تذهب العتبة العنوانية في قصيدة ((أرى فرحاً في المدينة يسعى)) إلى منطقة تناصية خاصة تستعيد الأمل وتشغّله لحساب الالتقاط البصريّ والمكان والحركة البانورامية، بما يجعلها قادرة على الاندفاع نحو عتبة المفتتح الاستهلاليّ اندفاعاً تواصلياً حميماً على أصعدة التشكيل الشعريّ كافة ـ سردياً ودرامياً وبنائياً وإيقاعياً ـ، وكأنّ العتبتين عتبة واحدة تشتغل على الفصل والوصل التشكيليين بدرجة عالية من التجانس والتفاعل:

توالت عليّ الحروب
على شكل خارطة للوطن
أنا سيّد المفردة.
أنا سيّد الجوع،
جئت أعانق نجما
يسمى بلادي

فالفاعل السرديّ الرائي في عتبة العنوان وهو يلتقط بهجة المكان بحدّة تصويرية لافتة، يرتدّ إلى كيانه الأنويّ ومحيطه الفضائيّ الرؤيويّ ليروي سيرته الذاتية على مراحل. تبدأ باختزال الزمان والمكان ((توالت عليّ الحروب على شكل خارطة للوطن)) وربطها برؤياه الشعرية الأرضية. وتنتقل إلى التصريح اللسانيّ بالأنوية ((أنا)) المتكشفة عن تفوّق تعبيريّ قادم من روح التجربة الماثلة في موحيات الرؤيا وتجلياتها ((سيد المفردة))، عابرة إلى مستوى حيويّ يعمل على الأرض ((أما سيد الجوع))، يفتح المجال واسعاً لإنجاز الحلم الذي تمظهرت تباشيره في عتبة العنوان ((جئت أعانق نجما يسمى بلادي)).

إنّ المراحل ـ كما هو واضح ـ تشتبك فيما بينها اتصالاً بعتبة العنوان لتشكل صورة تضيء إيقاع اللغة في دروب المتن النصيّ.

يبلغ التركيز الإشاريّ والتكثيف الرمزيّ أقصاه في المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((أحاديث مرفوعة إلى سيدتي السماء))، التي تبالغ في انفتاح عتبة عنوانها على سيولة لفظية توغل كثيراً في حساسية السرد:

سيدتي الشمس انتظريني..
فأنا أتراوح
بين الظلّ وبين الظلّ،
كلحظة استفهام كبرى..

المفتتح الاستهلاليّ ذو بناء تركيبيّ ـ لغويّ وصوريّ وإيقاعيّ وحركيّ ـ مشدود في قنوات شعرية مقننة، والالتماس المشحون بالخوف والعناء الذي ينطلق من لسان الذات الشاعرة إلى سيدة الضوء والوضوح والانكشاف ((سيدتي الشمس انتظريني))، يستند إلى أرضية استعراضية تخطّط فيها الذات الشاعرة لوجودها وشكل حضورها المتأرجح ((فأنا أتراوح بين الظلّ وبين الظلّ))، المشبّه بعلامة سيميائية عالية القصدية والفاعلية والتركيز ((كلحظة استفهام كبرى))، تتقدم في خارطة المفتتح لتواجه سيمياء ((الشمس)) مواجهة تعادلية تثير الأسئلة وتقترح إجاباتها في اللحظة نفسها، على النحو الذي تزوّد فيه فضول القراءة لاستنطاق بؤر المتن النصيّ والكشف عن مخزوناتها في هذا الاتجاه.

في قصيدة ((مرثية لامرئ القيس)) تعيد عتبة العنوان إنتاج شكل الرثاء في الميراث الشعريّ العربيّ، بأسلوبية جديدة تجعل من المرثي موضوعاً شعرياً للحوار والتمثل والجدل خارج إطار البكائيات. لذا فإنّ المفتتح الاستهلاليّ جاء خاضعاً لتشكّل رياضيّ سببيّ، يفسّر العلاقة بين الذات الشاعرة والمرثي عبر النقطة الحرجة البرهانية التي تحتفل بلقائهما:

لأنّ عيون الصبايا
تحب الرحيل إليك
وتهوى زمانك،
لأنك قاتلت في الخمر حتى امتلأت
وعايشت حبك حتى قتلت!
أحبك!

المرتكزات السببية التي تموضعت علاماتها المركزة وتكثفت رموزها في ميدانها الاستهلاليّ انحصرت في ثلاث صور. الأولى هي الصورة الجاذبة لفضاء المرثيّ ـ زماناً ومكاناً ـ في عرض مفتوح ((لأنّ عيون الصبايا تحب الرحيل إليك...)). والثانية والثالثة صورتان شخصيتان تحكيان سيرة المرثيّ وتلخصانها ((قاتلت في الخمر حتى امتلأت/عايشت حبك حتى قتلت)).

هذه الصور الثلاث تخضع تركيبياً للأداة المشبّهة بالفعل ((لأن/لأنك)) بتكرارها النوعيّ الدراميّ، وتتلبث نحوياً في المنطقة المنصوبة لاسم ((أنّ))، ليأتي الخبر النحويّ في آخر حبّة لفظية في عنقود الاستهلال ((أحبك))، ويكمل المعادلة الدلالية بمحتواها الرياضيّ، ويؤهل المدّ اللغويّ في القصيدة لمواصلة حفل الرثاء في الموروث بصورة الراهن، والراهن بصورة الموروث.

ويسري النهج الرياضيّ التشكيليّ نفسه على المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((أنت والذكريات)) بأنموذجها العنوانيّ التقليديّ، ليشكل معادلة رياضية ـ شعرية تستجيب لسؤال كبير يحتويها ويفصل أطرافها:

ألا تعرفين بأن وقوفي أمام عيونك
وحدي مع الحب والذكريات
انتحار

فالطرف الأول المصوّر تصويراً فوتوغرافياً ((وقوفي أمام عيونك)) قائم في توصيل دلالته على طرف مقابل، مع ملاحظة استخدام صيغة الجمع في الشكل المرآويّ ((عيونك)) بدلاً من صيغة المثنى ((عينيك)) ـ كما تقتضي الحال النحوية ـ، لأنّ دلالة التكثير هنا تناسب قوة الحضور وطغيان التأثير في هذا الذراع من المعادلة. أمّا الطرف الثاني المحتشد بالكيانات ((وحدي/الحب/الذكريات)) فإنه يتمظهر أمام الطرف الأول، ليحقق المعرفة الاستفهامية ((ألا تعرفين)) بالنتيجة الحاسمة الواقعة في منطقة المعرفة البدهية ((انتحار)).

هذه المعادلة الرياضية التي تركّب منها المفتتح الاستهلاليّ تتحلل شعرياً في المتن، عبر ظهورات إشارية ورمزية لتجلياتها تعيد إنتاجها بأساليب متنوعة.

يتضح من هذه المعاينة الاستطلاعية أنّ الشاعر لا ينطلق من منهج بنائيّ محدّد في بناء استهلالات قصائده، إذ هي تستجيب من جهة لبنية العنوان، وتتعلق من جهة أخرى بتجليات المتن، بصرف النظر عن المساحة اللغوية والأنموذج الصياغيّ النحويّ للمفتتح الاستهلاليّ في بنيته المستقلة.

إلّا أنّ الاستهلالات ـ كما افترضت القراءة ـ ترتكز على وعي خاصّ بخطورة وضعها الشعريّ، فاتسمت بتركيز الإشارة وتكثيف الرمز واحتشاد التشكيل وصولاً إلى دعم كيمياء التركيب النصيّ العام للقصيدة بطاقات مضافة تضاعف تماسكه وانضباطه وعمقه.

هوامش الفصل الخامس

(*) ظهرت الأعمال الشعرية في كتاب واحد بعنوان ((شهقة من غبار)) 2..1 ـ 1977، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2..1، عمان، وكل الاستشهادات الشعرية الواردة في القراءة مأخوذة من هذا الكتاب في صفحات مختلفة.

(**) سورة ((الزلزال))، آية [2]، ويمكننا لفت انتباه القراءة إلى اخذ لفظة ((كتاب)) المسندة إلى ((الشاعر)) من القران الكريم في تسميته المعروفة ((الكتاب)).

(***) تحظى رمزية الأرض بحضور لافت واستثنائي في شعر عبد الله رضوان، وبالإمكان اقتراح تفسير أولي لاشتغالات هذه الرمزية يتمحور حول الإحساس العميق بالفقدان والضياع الذي تعرّضت له أرض الشاعر ((فلسطين))، على النحو الذي أظهرها في شعره ظهوراً شاخصاً وكثيفاً في تعادلية نفسية ـ فلسفية ـ شعرية.

(****) تنظر تفاصيل أخرى عن الأسطورة في كتاب لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج1، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ط1990،1، تحت عنوان (باندورا):164 ثم تحت عنوان (بروميثيوس):168.

الفصل السادس
أدواتُ التشكيل ونشاطُ الرؤيا

ـ مدخل
ـ دلالاتُ القصد القرائيّ
ـ العتباتُ والمصاحباتُ النصيّة
ـ كثافةُ العتبة العنوانية
ـ عتبةُ الإهداء: الترميزُ والتدليلُ
ـ عتبةُ التصدير: التماسكُ والتجسير
ـ تقانةُ الأسطورة: حدودُ التضافر والتعاشق
ـ نموذجُ اللغة وحساسيةُ التعبير
ـ مرايا الصورة وفضاءُ الكاميرا

الفصل السادس
أدواتُ التشكيل ونشاطُ الرؤيا

مدخل

ظلّ سحر الشعر وقوّة جبروته مهيمناً على الذائقة العربية بمختلف مستوياتها حتى الآن، على الرغم من دخول أجناس جديدة حيّز التلقّي والتداول في الساحة الثقافية العربية على مرّ العصور، وانحسار دور الفنون عموماً إثر هيمنة وسائل الاتصال الحديثة التي جاءت بثقافة أخرى وضعت الاهتمام بالأدب في منطقة ضيّقة جداً، فالشعر لا يتجلّى في حدود فعاليته الأجناسية الخاضعة للقراءة والتلقي حسب، بل هو يتدخل في صلب الحياة العربية ويصيغ جوهرها على نحو ما، ولذلك لا مناص من الرضا بهذه الهيمنة شبه المطلقة عن طيب خاطر واستسلام عاطفيّ ووجدانيّ مريح.

علاقة الشعر بالسحر والحجب والاختراق علاقة وثيقة وجدلية منذ أقدم العصور، وهي علاقة تتجاوز حدود الإيمان العلميّ والتصوّرات المنطقية للأشياء لتدخل في فضاء الإحساس والحدس والمعرفة الصوفية العرفانية بآفاقه المختلفة، وبقي الشعر بتجلياته المتنوعة يلهم هذه التصورات ويدعمها ويغذيها بمزيد من الرؤى والأحلام والأوهام والمعتقدات والموروثات والطقوس، من أجل توكيدٍ أعلى وتوثيق أشدّ لحميمية هذا التفاعل مع جوهر الشعر وبؤرته الباطنية العميقة وفضائه المخصّب بالغموض والتشظّي.

الجسد حلقة مهمة من حلقات التجلّي النصّيّ سواءً على صعيد الرؤية الفضائية للنصّ الشعريّ ذاته أم على صعيد احتكاك لغة الجسد في طبقات هذا الفضاء، بوصفه أداة تعبيرية عالية المستوى تتضمن تفعيل طاقات متعددة ومتنوعة، ظاهرة وباطنة، متجلية وخافية، تلتئم في سياق واحد لتشكّل طبيعة جسدية تنطوي على لفتة البروز والظهور والتبنين. فللشكل الطباعي الذي يتبنّاه الفنّ الشعريّ بحساسيته التجسيدية عموماً تمظهرات تتجسّد في منطقة القراءة البصرية ويجري تلقيها والتفاعل معها على هذا الأساس.

إنّ تمظهر الجسد في مشهد العاطفة وحركة الانفعال وتكثّف الدلالة، وتصدّره للمشهد الشعريّ بعد أن كان غائبا في الميراث الشعريّ العربيّ ومحشوراً في منطقة المسكوت عنه، يمثّل خطاباً متحركاً ومتموجاً ومشحوناً بالانفعال والحيوية والنشاط، ويفضي إلى إعادة تركيب اللغة الشعرية وتشغيلها ضمن سياقات الإعلان الصريح عن ظهور الجسد، بوصفه مُبصَراً كتابياً يعكسه السواد الكتابيّ في منطقة بياض الورقة، ودالاً سيميائياً يبزغ من خلل الدوال ليتجلّى صورياً ومشهدياً في فضاء الدلالة وقيم المعنى.

لم يكن إطلاق الجسد في الفضاء الشعريّ لغايات شكلية وإعلامية ودعائية تسويقية وتجارية، بل لكي يقول ويعبّر ويدين ويتحرّر ويعلن ويشير وينطلق من كمونه الصنميّ ويمضي في إنجاز وظيفته التشكيلية والسيميائية الرمزية معاً، على النحو الذي يجعل من القول الشعريّ وسيلة لكسر ظلمة الحجب وفتح مغاليقه وفكّ شفراته وتحويله إلى تظاهرة.

لا يتحدّد الجسد في هذه المقاربة بمعناه الإيروسيّ (الرغبويّ) المجرّد فقط، بل بمعناه الإنسانيّ المكانيّ الشاسع التعبير والتدليل، الذي يتحرّك كشاهد على وجود روح

موغل في الغياب وغير قابل لاستعادة مرئية، لأنّ حركة الجسد وفعاليته ونشاطه وطاقته على الابتكار والخلق والإبداع هي البديل، في السبيل إلى إعادة الاعتبار الإنسانيّ للجسد.

الشعر على وفق هذا المنظور الدائم التشابك والتداخل والتضافر والتعارض والتضاد والتناقض والتوازي والتقاطع، إنما هو آلة عجيبة لإنجاز المعجزات وخلق عالم بديل للعالم الواقعيّ الذي تهيمن عليه الأيديولوجيا، بكلّ ما تنطوي عليه من مصالح وسباق محموم للكسب والقهر والاضطهاد واختزال الحياة إلى رغيف، والنظر إلى الوردة بمقدار قابليتها للبيع وتحقيق مزيد من الأرباح والإيرادات ومضاعفة الحساب. الشعر هو البديل الضروريّ الذي لا يمكن تجاوزه أو نسيانه أو التغاضي عن خطورته في استمرارية الحياة وديمومتها مهما كانت الأسباب والمبررات، لكنّه بديل موجز لا يصلح إلّا لفضاءات هذا الفنّ وجمهوره النخبويّ المحدود وعشاقه الأبديين الذين ليس لهم غيره. لذا فهو موجود في حيّز يبدو ضيّقاً جداً وهو ما يجعل الحياة تجري بمعزل عنه وفي غفلة منه، إلّا أنّه مع كلّ ذلك يمثّل الحياة بأسرها ويختصرها في سواد لاهب يخترق الحُجُب على بياض صامت يقول الحقيقة.

الشاعرة أمل الجبوري نتاج جيل الشتات الذي يحلو لفرسانه ـ انسياقاً مع فكرة التجييل الشعريّ ـ أن يطلقوا على أنفسهم ((جيل الثمانينيات))، إنه الجيل الذي تفتّحت رؤى شعرائه على الحروب والقسوة والطغيان والحرمان، شعراء وجدوا أنفسهم في أقفاص الحجب وقصائدهم تشرب من مياه ملوّثة عكّرتها المآسي والفقدانات والهجرات، وتتغذى على أديم شتاتها وتوتّر ذاكرتها وانكسار حلمها وقمع مغامرتها.

الحرب ذلك الصوت الجهنميّ الهادر الذي يخنق العقل في الحنجرة ويجرح نداوة الشعر في المخيلة ويمتهن كرامة الإبداع.. الحرب التي قصفت أعمار آلاف القصائد الجميلة الحرّة والأصيلة في فضاءات الشعراء وحوّلتها إلى متاريس وغبار ودم وموتى مجّانيين على الأرصفة.. الحرب التي حوّلت الشعراء إلى جنود هاربين ومحكومين بالموت الذي يطاردهم في الذهاب والإياب، والشاعرات إلى زيّ أسود يحجب الجسد المرهف في تطلّعه إلى العناق ورغبته في المثول بين يدي الطبيعة بلا وسائط.

هذا الجيل هو جيل الكارثة في آفاقها العميقة القصوى بحقّ، لكنه جيل شاعر ومتمرّد وفعّال بحقّ أيضاً، ومع تحفّظنا على فكرة التجييل بهذا المستوى المدرسيّ الذي يحسب بالعقود الزمنية، إلّا أنّ الشعراء الذين طلعوا في هذا الزمن المرّ ـ مع قلّة المتميّز منهم ـ استطاعوا أن يكرّسوا نموذجهم ويشكّلوا خطابهم في سياق التشبّع بهذا الهواء المسموم، الذي (فلترته) أرواحهم ونقّته أجسادهم، وتمخّض عن قصائد هي شهادات إدانة للحرب بكل مفاهيمها ومعطياتها وتشظياتها وجنونها المرعب.

الشاعرة أمل الجبوري في طليعة شعراء هذا الجيل إذ واكبته بأعلى درجة من الانفعال والصدق والرغبة في الفعل، شعرها يتماهى معها تماهياً شبه مطلق إذ كرّست حياتها لتعيش شاعرة ربما حتى على حساب المحتوى الإنسانيّ والاجتماعيّ للحياة ذاتها، عوّدت نفسها ـ كما يتراءى ذلك من شعرها ـ على إمكانية أن تنسى أيّ شيء إلّا كونها شاعرة تعيش في الشعر ومنه وله، ونحسب أنها تعيش كلّ تفاصيل الحياة وجزئياتها وهمومها وأحلامها وتطلعاتها بشعرها، لا تفكر إلّا فيه وبه ولا تتحدث إلّا فيه وبه ولا تنتظر شيئا إلّا فيه وبه على مدار الزمان والمكان، وما تجربتها في الحياة سوى تجربة شعريّة.

الشعر لديها هو المرآة التي تعكس صور الأشياء والذكريات والأحلام والتطلّعات، تجربتها في شعرها وشعرها في تجربتها، أخلصت لمعشوقها الأكبر وعاشقها الأندر ومليكها الذي لا بديل له.. الشعر.. روحها الشعريّ الشفاف هو روح قصائدها.. لا فرق.. وقد مرّنها على الحبّ وسلبها آلة الحقد التي لا يمكن لأيّ إنسان أن يواصل حياته من دون التدرّب على استخدامها حيث لا بدّ أن يحتاجها في يوم ما، ولسبب ما، وتحت ضغط ظرف ما شديد القسوة واللاإنسانية، وحين احتاجتها أمل في مناسبة صغيرة ما، وفي يوم ما، وسبب ما، وظرف ما شديد القسوة اكتشفت أنها لا تجيد استخدامها، فاستبدلت بها آلة الحبّ وأصبحت بذلك كائناً شعرياً بامتياز، تجربتها في الحياة هي نفسها تجربتها في الشعر.

تتضمّن مقاربتنا لشعر أمل الجبوري في هذه القراءه استنطاق شعرية الحجب في خطاب الجسد، تلك التجربة الشعرية التي اشتغلت عليها في نطاق البحث عن رؤية جديدة يتجلّى فيها فضاء الجسد على نحو تشكيليّ وسيميائيّ، يرمز إلى محنة الإنسان في زمن مشغول بالحرب والقهر وتجريد الطبيعة من نقائها، والجسد من فورته، والروح من عنائه الجميل، وراح نموذجها الشعريّ يسعى إلى الإدانة وفضح جوهر المؤامرة وتشريح آلتها الغادرة ومقارعة فلسفتها الرامية إلى هزيمة الروح في الجسد وتغييبه من حرارة المشهد.

انفتحت القراءة على مدخل اجتهد في استقراء دلالات القصد القرائيّ في التجربة الشعرية خصوصاً، وما يترتّب على ذلك من أساليب وطرائق ومنهج عمل ورؤية تعمل على تنظيم حركة القراءة وأنشطتها الفعّالة داخل السياق، ساعية إلى الجمع ما أمكن بين مقاصد الشاعرة ومقاصد النصّ ومقاصد القراءة على نحو شامل ومتكافئ ومتضافر وبدرجة عالية من الإفضاء والحبّ، كلّما وجدت السبيل إلى ذلك مستجيباً للرؤية وقابلاً لآليّات المنهج ومحرّضاً للقارئ والقراءة على مزيد من الخوض في المغامرة.

دلالاتُ القصد القرائيّ

يتجوهر مسار القصد القرائيّ في إطار الدراسة النقدية الحديثة داخل (رؤية) عامة تحدّد المناخ، و (منهج) نوعيّ يرسم خصائص الفاعلية الإجرائية للقراءة ويهندس مستوياتها وخططها ويحدّد معالمها. وعبر نضج مسار (الرؤية) وانفتاحها وكثافة مخزونها، وخصوصية (المنهج) وعلميته وأكاديميته، تتمظهر دلالات القصد القرائيّ وتتضح طبيعة فعالياته وكيفياته العملية بإجراءاته الميدانية، على النحو الذي تتمخّض فيه القراءة عن نتيجة تبرهن على صحّة المسار الرؤيويّ وحراك المنهج النقديّ. وتتجسّد دلالات القصد القرائيّ في مقاربتنا النقدية هذه الموسومة بـ ((شعرية الحَجْب في خطاب الجسد)) في سياق فضاء العنونة القرائية ومدياتها أولاً، إذ إنّ آليّة (الحَجْب) هنا هي آليّة شعرية تعمل بامتياز على فصل الظاهر عن الباطن، والمرئيّ عن المستتر، والموقّع عن المصمّت، والمخفي عن المتجلّي، والاستئثار بمكوّنات الباطن وحشدها وتكثيفها وتركيزها واستثمار أسرارها في مساحة محجوبة ومسكوت عنها.

تكتسب قيمتها بما تنطوي عليه من سريّة وغموض واستتار تثير شهوة الفضول القرائيّ لبلوغ فضائها، وكشف مستورها، ونزع حجابها، والتمتّع بكنوزها الدفينة الغائرة في الظلّ والصمت والإبهام، وبما تتضمّنه من قيم مكتظّة بالاحتمال والتوقّع والحدس والظنّ،

تتحرّك تحرّكاً طيفياً متموّجاً في منطقة الخفاء، وتلوذ بالصمت بانتظار فرصة حُريّةٍ جديدةٍ تتمكن فيها من التعبير عن نفسها وكشف حجابها والجهر بصوتها.

وكلما انطوت تجربة (الحجب) على ثراء وخصب وعمق وغنى في مكوناتها وخصائصها النوعية وقيمة مقتنياتها، انعكس ذلك إيجابياً على حاجة الظاهر إليها وانتظاره لتجلياتها وحلم إسهامها في إغناء وضعه الحضوريّ والجماليّ والقيميّ، في جدل قرائيّ يشحن مسارات القراءة بمزيد من حركية التحدّي والاستجابة لقوانين اللعبة. على النحو الذي تكتسب في ذلك شعريتها وتصبح دلالاتها هدفاً من أهداف القصد القرائيّ، وهو ينوي التدخّل في المنطقة الغامضة الملتبسة حيث تتركز تجربة الحجب، في محاولة للكشف عن طبقاتها وكفّها عن السكوت والمنع والاحتجاب وزجّها في حراك الراهن وصيرورة الظاهر، وإطلاق حيواتها لكي تعيش تجربتها الميدانية في رؤية القراءة وفضائها على المستوى الذي تتمكن فيه من التأثير العميق والمنتج في المحيط.

لا تتوقّف ستراتيجية الحجب عند رغبة (الناص) في التلاعب الأسلوبيّ والسيميائيّ والرمزيّ في إخفاء قيم دلالية معيّنة في منطقة مسكوت عنها لها قابلية مزدوجة متوازية على التأويل، بل تنتقل هذه الرغبة إلى أرضية (النصّ) نفسه بقيمه التشكيلية وهو يلعب مع المتلقي/يتلاعب به، في فعالية حجب تموّه على منطلقات القراءة ولا تسلّمها مقاليد الهيمنة على مضانه بسهولة. وتتضح عبر ذلك طبيعة المعادلة النصيّة القرائية في سياقها التفاعليّ بين القطبين اللذين يتوقف على أساسهما مصير النصّ، ((إذ كثيراً ما توهم القراءة بأنها محاصرة لجميع أبعاد النصّ وفعل وقوع على مكوناته البانية لشعريته، لكنها تمارس فيما هي تكشف عن البعض من تلك الأبعاد، نوعاً من الحجب على حشود من الأبعاد الأخرى، والنصّ إنما يؤمّن بقاءه واستمراره وقدرته على الفعل بما خفي لا بما ظهر، فيظلّ تبعاً لذلك في حاجة دائمة إلى القراءة وفي حاجة دائمة إلى الكشف))[1].

ولا يمكن لهذه الحاجة أن تتوقف أبداً عند حدّ معيّن يمكن أن تطمئن إلى صحته ولا نهائيته، لأنها دائمة التخصيب والتجدّد والصيرورة والانفتاح على خصائص تكتنز بها طبقاتها وتفيض بها أعماقها، وقابلة دوماً لمزيد من القراءة والفحص والمعاينة ـ تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً ـ ضمن إمكاناتها وتشكيلاتها الفنية وخصائصها الجوهرية وحظوظها الجمالية.

من هنا يتوجّب على القراءة وهي تمارس سلطتها الفعلية الميدانية لإزالة الحجب وكفّ حيوات النصّ وإيقاعاته عن فعالية التصميت والتغميض، أن تكون ((فعل استرداد واع لذلك النصّ لا فعل تغييب وإقصاء))[2] في سياق التدخّل البارع للكشف عن مغاليق لعبةً الناص والنصّ معاً، في السبيل إلى تحرير الكتابة النصيّة من غيابها وإقصائها وحجبها وصمتها، وتحويلها إلى خطاب مجسّد وملموس قابل للقراءة والتحليل والتأويل والفعل والتأثير على نحو تتجلّى فيه حيواته ورؤاه وممكناته الجمالية.

بمعنى أنّ (الشعرية) التي تسعى تجربة الحجب إلى تملّكها والاستحواذ عليها هي رهين طاقتها المخزونة وكثافتها المتجوهرة وتماثلها الخصب للاستجابة، فضلاً على المناسبة الثقافية والجمالية والفكرية والزمنية والمكانية التي تبرّر الحجب وتمنع الظهور وتغري بالصمت، بحيث تشتغل آليّة الحجب هنا على مضاعفة طاقة (الشعرية) والإعلاء من شأنها

القيميّ والجماليّ والتشكيليّ. وإذا ما شاءت القراءة تفكيك هذه الآليّة وامتحان قدراتها الأدبية والجمالية النوعية بتسليط قوّة رؤيتها وتماسك منهجها، فإنّ عليها أن تعي ضرورة التوصّل في عملية التفكيك بفعالياتها المتنوعة والمتعددة حسب حاجة كلّ جولة قرائية، إلى أن تُخرِج إلى ظاهر الطبقة القرائية كلَّ ما يحتويه النصّ من قيم جمالية مضاعفة لتكون عنواناً لجوهرية الخطاب النصّيّ وهويةً لمشروعه الإبداعيّ ودالاً جمالياً يحيل عليه، سواءً أكان الحجب بفعل مناسبة خارج ـ نصية مارس (الناص) عليها فعل الحجب، أم لضرورات داخل ـ نصية مارس فيها (النص) لعبته في الحجب وتحدّي القارئ.

إنّ (شعرية الحجب) هذه تأخذ بعدها الأقصى والأعمق حين تحتضن خطاباً نوعياً هو (خطاب الجسد)، يمثّل أصلاً نموذجاً محجوباً في الثقافة العربية إذ يجري التعتيم عليه وإسكاته في كلّ المستويات والخطوط التي يتحرّك فيها، حيث تمّ اختزاله وتهميشه على مرّ الزمن على الرغم من قوّة حضوره في الغياب وسطوته في الحجب.

وظلّ خطاب الجسد خطاباً ملتبساً ومراوغاً ومتموّجاً ومهدّداً، حشدت الثقافة العربية ما بوسعها ـ على الأصعدة كافة ـ للتضييق عليه وإلغاء حريته، واختزاله إلى مقولات محرّمة تنطوي على تهديد أخلاقيّ وثقافيّ خطير، ووضع شبكة من الخطوط الحمر ذات السلطة الضاغطة أمام أيّة محاولة لتحريره واستظهار صوته واستبيان خطابه. وبقيت ثورته ثورة ضمنية باطنية وحراكه حراكاً موضعياً يدور فيه حول ذاته ويتغذّى على نفسه كما تفعل حشرة (البلاناريا)، على النحو الذي قاده في أحيان كثيرة إلى استمراء وضعية الحجب التي انحشر فيه والدفاع السلبيّ المضادّ عنها، والتكتّم على نوازعه وخنق تطلّعاته وتشكيل جماليات داخلية نابعة من خصوصية الحجب ذاتها في سبيلٍ ما إلى البقاء.

حضور (الجسديّ) في نسق (الشعريّ) كان مثار عناية خاصة من لدن الدرس النقديّ الحديث الذي توجّه إلى المنطقة الثقافية الخطرة والشائكة في هذه المعادلة الصعبة، إذ ((انتقل الجسد في اشتغاله الشعريّ من كونه علامة ذات دلالة فاعلة باتجاه سيميائيّ معيّن إلى مرحلة تأسيس بلاغته في الخطاب، وأفضت هذه البلاغة ـ من ضمن ما أفضت إليه ـ إلى تأنيث الخطاب الشعريّ وتقويض عموديته الذكورية الطاغية، فضلا عن تحرير فكرة الجسد من جمودها وتحجيمها وإسكاتها وإعادة الاعتبار للسان الجسد لكي يقول كلمته في ظلّ أساليب التمويه الشعريّ))[3].

شكّلت ثنائية الحجب/الجسد مجالاً ثقافياً مهماً للنظر والتأمل والفحص والمعالجة، وشغلت الدرس الثقافيّ والفلسفيّ والفكريّ والاجتماعيّ والأدبيّ العربيّ وقتاً طويلاً ـ ربما أطول مما يجب ـ وما زالت، في إطار ولع الثقافة العربية بالثنائيات التي غالباً ما تكون متضادّة تتحمّل مزيداً من السجال والنزاع والصراع الذي يقود إلى التطرّف والرغبة في تدمير الآخر أحياناً، وظلّت سياقاً ثقافياً بارزاً من السياقات التي اعتمدتها الثقافة العربية أساساً منهجياً لرؤيتها وطبيعة تفكيرها وحساسية منظورها، بحيث رهنت هذه الثقافة في حيّز ضيّق وملتبس قوّض كثيراً من فرص تقدّمها وإمكانات تحضّرها.

هذه الرؤية الإشكالية التي كوّنت الذائقة الجمالية العربية والمزاج الأخلاقيّ العربيّ على نحو ما قد أسهمت كثيراً في اختزال الفكرة وتبسيط رؤيتها، إذ إنّ ((الذائقة العربية وبفعل عوامل كثيرة ـ تاريخية وفنية ـ قد تشكّلت بطريقة ما، وأضفت على هذا التشكّل

شرعية قادتها إلى الدفاع المستميت عن نظمها وقوانينها بطريقة شرسة أحياناً. وعلى الرغم من أنّ هذا التشكّل قد تعرّض لهزّات عنيفة واختبارات قاسية في تاريخ الشعر العربيّ الحديث، إلّا أنها في كلّ مرّة كانت تتمترس خلف كسلها وتنسحب إلى مساحة ردّ الفعل وتتكلّس فيه، مما جعلها دائماً أقلّ استعداداً لإعادة النظر في هذا التشكّل لأنّ المسافة كلما بعدت بينها وبين النصّ أصبحت الصعوبة أكبر في إمكانية إعادة هندسة منظومات التلقّي فيها وإدراجها على موجات النصّ))[4]. على النحو الذي يمكن أن تكون فيه قابلة للعصر وحَرية بمنجزاته وقيمه وقوانينه، وقادرة في الوقت نفسه على الإسهام في تطوره بوساطة شخصية لافتة بجانب شخصيات ثقافات الأمم الأخرى بكلّ جدارة وكفاءة. أمّا النظر في شعرية الخطاب استناداً إلى التدخّل في خاصية هذه الثنائية ـ شعرياً ـ في شعر أمل الجبوري، فإنّ الأمر يتوقّف على الطبيعة الشعرية الخاصة التي يتمتع بها هذا الشعر من جهة، وعلى قدرته على تمثيل هذه الثنائية بهدف تفكيكها والتعامل معها عبر مناورة شعرية لا تخفي محمولاتها الثقافية من جهة أخرى. كما أنها لا تنسى أنثوية خطابها وإلهاب حماسها للدفاع عن أنموذجها الأنثويّ ـ شعرياً وثقافياً ـ، وهو يسعى إلى التجلّي بمنطقِ كشفٍ شعريّ حضاريّ لا يقترح الانتقام بقدر ما يقترح التسامح والتصالح والحوار والمحبة.

يجتهد شعر أمل الجبوري في اختيار منطقة تشكيل حساسة ذات رؤية تنطوي على قدر كبير من التحرّر والانفتاح والرقيّ على المستويات كافة، وهو ما جعله يتحرّك في داخل خطاب يستحضر الروح المتحضّرة استحضاراً كلياً على مساحة الجسد، وينشغل بالجماليات على نحوٍ مساوٍ لانشغاله بالمقولة الثقافية والفكرية التي يتنكبها الخطاب ويتقصّد إيصالها شعرياً إلى الآخر.

إذن التموجات التشكيلية التي تحظى بها الرؤية في تجربتها الشعريّة تشتغل عملياً على نسقين شعريين، الأول جماليّ والثاني ثقافيّ، وإذا كان النسق الجماليّ يتبلور في سياق التقانات الشعرية التي أصبحت اليوم فاصلاً فنياً مهماً بين الشعر واللاشعر، ولا يمكن للخطاب أن يستغني عنه إذا ما أراد البقاء في الحاضرة الشعرية، فإنّ النسق الثقافيّ أصبح هو الآخر ضرورة ملحّة حتى لا يبقى الشعر في دائرة الانشغال المهاريّ واللعب بالأدوات، من دون أن يسهم في التأثر والتأثير في المزاج الحضاريّ للإنسان على طريق تحضّره ودفعه ليكون عضواً فعّالاً في نادي الحضارة الحديثة. من هنا تنكشّف دلالات القصد القرائيّ لتؤسس منطلقاتها اعتماداً على خصوصيات هذه الرؤية وطبقاتها، وتقترح في الوقت نفسه منهجها للتعامل مع المناطق الشعرية التي تؤلّفها خارطة أمل الجبوري الشعرية، بحيث يكون المدخل حاوياً للشروط القرائية العملية التي تذهب قراءتنا إلى استخدامها للتوغّل في كون الخطاب، وتخوم العتبات، ومتاهة النصوص، وفضاء الظواهر، على النحو الذي يستجيب للفكرة الجوهرية التي عقدت القراءة عزمها على استنطاقها وتحرير كمونها، وتأويل نظمها الشعرية وقوانينها التعبيرية وفكّ شفراتها السيميائية، وكشف رموزها المحجوبة.

يتوجب انطلاقاً من هذه المقاربات استلهام نظرية فنية ذات حضور إجرائيّ نصّيّ ((تجمع بين جمالية النصّ وجمالية تلقّيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعّالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النصّ الجماليّ تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة

بالوعي الجمعيّ))[5]، على النحو الذي تسعى فيه آليّات القراءة إلى الارتفاع الحرّ إلى مرتبة الجمال القرائيّ المناسب والمكافئ للجمال النصيّ.

كثافةُ العتبة العنوانية

تحظى عتبة العنوان بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة بعد أن أُعيد الاعتبار القرائيّ للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة، بوصفها ـ في منظور هذه الدراسات ـ هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصّيّ ولا تحظى بأهميته، وأصبحت عتبة العنوان بمعيّة العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعرية النصّ، في سياق العلاقة الثرية متنوعة السبل والاتجاهات التي تحصل بين العتبة العنوانية وطبقات المتن النصّيّ، استناداً إلى الوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها عتبة العنوان في هذا السياق، وتنعكس على البنية الدلالية العامة في النصّ عموماً.

تعتمد العنونة على الصياغة النموذجية لفلسفة التسمية التي تحظى بها في الكينونة البنيوية للنص، والتسمية ـ اعتماداً على هذه الرؤية ـ هي آليّة التعيين والتحديد والتصوير إذ الاسم في هذا السياق ((يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتية أو خطّية أو رقميّة))[5] لكنه يحيل عليه دائماً، وعلى أساس شكل العلامة وطبيعتها وكيفيتها التركيبية والسيميائية يمكن أن تتحدد هويتها في النصّ، ومن ثم تحديد وظيفة الاسم.

إنّ المنظور التركيبيّ للاسم في ظلّ علاقته بالعنوان ـ بوصفه دالاًّ علامياً ظاهراً وباطناً في الوقت ذاته ـ يتحدّد من طبيعة التوافقية التضافرية العالية في الوظيفة التي يؤدّيها كلّ منهما، فـ ((العنوان للكتاب كالاسم للشيء يعرف به، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه))[6]، على نحو لا يمكن الاستغناء عنه أو التغاضي عن خطورة وجوده، أو أنّ إهماله لأيّ سبب كان سيقود إلى خلق حالة إبهام والتباس تضاعف من غموض النصّ وتقلّل من كفاءته في الاستجابة لفعاليات القراءة. وحين تستقيم الحالة العنوانية وتستقرّ على رأس النصّ ـ بوصفه (أي العنوان) اسمه الدالّ على شخصيته ومعالمه وسماته وعلاماته ـ، عندها يمكن النظر إليه بوصفه ((مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نصّ لتحدده، وتدلّ على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة))[7]، إذ تقوم هذه العلامات بثلاث وظائف إجرائية قيّمة، الوظيفة الأولى إيقونية تتمثّل بالتحديد، والثانية دلالية تتمثّل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة.

على هذا الأساس يجب أن تتعامل القراءة مع العنوان بوصفه ((مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النصّ في بعديه الدلاليّ والرمزيّ))[8]، يجري الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغيّ وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحاته في المتن النصّي من جهة أخرى، وهو ما يحتاج إلى تدقيق عميق وشامل في فحص المتن ومعاينة طبقاته لمعرفة حظوظ سياقات العنوان في شبكاتها ومنعطفاتها وزواياها.

يتشكل الخطاب النصّيّ على وفق هذه المعطيات النظرية ومقترحاتها من ((بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان: النصّ وربما شكّل بنية رحمية تولد معظم دلالات النصّ))[9]، على نحو يشتغل فيه العنوان بوصفه بؤرة توليد دلاليّ لا ينتهي عملها إلى آخر

محطة من محطات النصّ، حيث يتوقّف الدفق الكلاميّ وتضع عتبة الخاتمة علامة الإقفال التي تنتهي عندها طاقة التوليد في عتبة العنونة وتعود إلى موقعها القيادي في رأس النصّ.

ولا يتوقف عملها البؤريّ على مستوى التوليد الدلاليّ النابع من سيميائية التشكيل اللغويّ حسب، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التشكيل الطباعيّ الإيقونيّ والخطيّ المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائيّاً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النصّ. ولاسيما بعد تحوّل الشعر في مستوياته الاتصالية من مستوى (الشفوية) المرهون في حساسية المسافة الإيقاعية الاستقبالية بين لسان المتكلم الصوتيّ وأذن المتلقي، إلى مستوى (الرؤية البصرية) الذي يجعل العناصر الفضائية ذات دور حيويّ في استقبال النصّ[10]، إذ حرّضت سبل الاستقبال البصريّ بأقصى كفاءتها لتزاحم سبل الاستقبال الذهنيّ داخل مسار قرائيّ واحد، للوصول إلى نتيجة مقروئية واحدة.

عتبة العنوان عتبة تنطوي بنائياً على قدر كبير من الحريّة في الاختيار والتنظيم والوضع، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كلّ مستوى من مستوياتها لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصيّ في أعلى درجات تطوّره وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإنّ العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصيّ وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصيّ ولا تأخذ منه.

فليست العنونة على أساس هذه الرؤية ((مرتبطة كما في التصوّر التقليديّ باختزال النصّ، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية))[11]، إذ إنّ العلاقة بين عتبة العنوان ومكونات المتن النصيّ علاقة تضافرية توليدية لا يمكن ضبطها على وفق سياقات ممنهجة، لأنها إنما تخضع لحالة شعورية وذهنية وبنائية وتشكيلية ذات خصوصية زمكانية خاصة، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعةً يجب أن تُقارَب دائماً من مجمل المكوّنات البنائية للنصّ.

ولا شكّ في أنّ هذه المرونة التركيبية التي تحظى بها عتبة العنوان ترتبط ارتباطاً مهماً بالبنية الدلالية السيميائية التي يتأسس النصّ على وفق مقتضياتها، حيث ((إنّ حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية بدلالة النصّ العامة))[12]، لأنها تستجيب على نحو ما للإرادة النصية في صياغة فضاء معيّن وإنتاج إيقاع معيّن، يرسم عموماً السياسة النصية للخطاب الإبداعيّ في تشكيله الكلّيّ والنهائيّ.

المجموعات الشعرية الأربع التي قدّمتها الشاعرة أمل الجبوري تشتغل على عتبة العنوان بشبكة اشتغالات شديدة الثراء والتنوع والإدهاش، يمكن تناولها قرائياً ابتداءً من الحافة العنوانية للمجموعة الأولى الموسومة بـ ((خمر الجراح))[13]، وهي تقوم على بنية تشكّلٍ عنوانيّ تقليديّ بعض الشيء في استنادها إلى مفردتين متضايفتين متداولتين شعرياً.

يبدو لأول وهلة أنّ المفردتين تنحوان نحواً دلالياً متضاداً في سياق البعد الدلاليّ المستقلّ الكامن في كلّ منهما، فدالّ ((خمر)) يتّجه في ترتيب بيته الدلاليّ إلى واحة المتعة والتفلّت من المحددات واستدعاء تراث شعريّ هائل التكثيف، يرسم صورة للشاعر المتمرّد الذي يحيل الخمرة على مولّد شعريّ مركزيّ من مولّدات شعريته. فابتداء سياسة العنونة وتشكيل فضائها بدالّ ((خمر)) إنما يستعيد مجمل شعرية القصيدة العربية في مختلف عصورها وحالاتها على صعيد التشكيل الجماليّ والموضوعيّ، انطلاقا من وظيفة الدال

الشعرية والأخلاقية ـ الزمنية والمكانية ـ التي أصبحت على نحو ما جزءاً من تاريخ هذه الشعرية. إلّا أنّ إضافة دالّ ((خمر)) إلى دالّ ((الجراح)) تنحرف بها إلى مسار رؤيويّ ودلاليّ آخر بعيد بعض الشيء عن مسار التوقّع، مع الإفادة من المخزون الدلاليّ المنفرد الذي احتواه الدالّ أساساً وتشغيله في التشكيل المتضايف كلما كان ذلك مناسباً وضرورياً وممكناً.

التشكيل المتضايف ((خمر / الجراح)) يُخرِج الدالين من سياقهما الدلاليّ الطبيعيّ ويمنحهما أبعاداً دلالية جديدة، بحكم التجاور والتداخل البلاغيّ والتصادي الإيقاعيّ في حركة الأصوات وأصدائها. إذ إنّ التجانس الصوتيّ المتنوّع بين صوتي (الراء) في الدالين وأصوات (الخاء والجيم والحاء) فيهما يخلق حالة إيقاعية داخلية وخارجية تنطوي على قدر كبير من التلاؤم والتناسق والترتيب، أما على صعيد التشابك الدلاليّ التشكيليّ داخل النطاق البصري فإنّ (سيولة الخمر) تقارب (سيولة الدم) الذي يترشح من الدالّ الجمعيّ ((الجراح))، فضلا على نوع من التقارب اللوني بينهما.

المتعة التي ينتجها دالّ ((خمر)) في دلالاته التقليدية العامّة تعادل سيميائياً الألم الذي ينتجه دالّ ((الجراح))، وثمة نوع من التجاور الفلسفيّ ـ نفسياً ووجدانياً وروحياً ـ بين الألم والمتعة إذ قد تؤدي المتعة إلى ألم أو يؤدي الألم إلى متعة وفي سياق هذا التعاشق بين فضاء المتعة وفضاء الألم الذي يبلغ أعلى درجات التماهي تتكشف الحال العنوانية عن أفق سيميائيّ عميق التدليل والتشكيل والتصوير.

على هذا الأساس يصبح ((خمر الجراح)) هو (الدم) بمعناه السيميائيّ وقد رشّح دلالة المتعة والألم معاً في سياق متشابك، بحيث ينفتح دالّ ((الجراح)) هنا على سيرة حياة كاملة تحكي قصة النضال والكفاح من أجل إثبات الوجود، تلك القصة المنضوية تحت علامة الصيغة العنوانية بكلّ ما تحتمله من تفاصيل وهوامش وحيثيات وخلفيات ومرجعيات وإيحاءات وقراءات، تتداخل فيما بينها تداخلاً حرّاً وديناميا.

الصيغة العنوانية تشتغل على مظهر جسديّ ينطوي على قابلية تعتيم وحجب معيّنة، فالدالّ ((خمر)) يحجب صورة ((الدم)) المرتبطة بدالّ ((الجراح)) حجباً رمزياً وبلاغياً، ويحيل فعالية الجسد في هذا المنعطف الدلاليّ من منعطفات التشكيل العنوانيّ على منظور تأويليّ معيّن، يزاوج فيه بين المتعة والألم مزاوجة تتداخل فيها الرؤى والقيم والأفكار والدلالات المترشحة من صيغ التقابل والتوازي والترميز. على النحو الذي تتحوّل فيه عتبة العنوان إلى مظلّة واسعة وعميقة وذات ظلال شاسعة لا نهاية لها، وثريّا ملوّنة بألوان المتعة والألم تلقي بأضوائها وإشراقاتها على مساحات واسعة من مساحات المتن النصيّ للقصائد ـ لسانياً وفضائياً ـ، وتؤثر في توجيه قراءتها وسياقات تلقيها بما يتوجب عليها أن تعود دائماً إلى عتبة العنونة لتستقي منها الحلول، وتستكمل فيها مفاصل حيوية في مشروع القراءة.

المجموعة الشعرية الثانية الموسومة بـ ((اعتقيني أيتها الكلمات))[14] تأخذ منحى تشكيلياً آخر في صياغتها العنوانية، إذ تتألف عتبة العنوان من جملة فعلية تشتغل فيها الضمائر على نحو واضح وواسع، وتقود إلى حراك فعليّ رمزيّ تتنكبه الذات الشعرية الساردة على نحو عميق كي تؤلّف تجربتها فيه.

تتكشف الصيغة العنوانية عن بنية حوارية يتقدّم فيها لسان الذات الشعرية الساردة وهو يتوجّه مباشرة إلى الآخر الحاجب والحابس والمعتَقِل، إذ إنّ الدعوة الصريحة المعلنة التي تطلقها الذات لفكّ أسرها ((اعتقيني)) بنبرتها الصوتية العالية، تتوجه سياقياً إلى سلطة الحجب والحبس ((الكلمات))، وترسم حدود العبارة العنوانية على الشكل الآتي:

1 ـ يتضمن الفعل ((اعتقيني)) هنا معنى التوسّل على الرغم من صيغته الأمرية، وهو يتّصل نحوياً بضمير الفاعل (الياء) الذي تفصله نون الوقاية عن ضمير المفعول (الياء) الثانية.

2 ـ تفتح الإشارة التوكيدية الموجّهة نحو منطقة الفاعل الدلاليّ ((أيتها)) لتحديد وجهته ومضاعفة حراكه نحو التعيين والتشخيص.

3 ـ باتصال الصيغة الإشارية الموجّهة بـ ((الكلمات)) تتضح الصورة تماماً على النحو الذي تتكشف فيه ((الكلمات)) عن قابلية الحبس والسجن والاحتواء للذات الساردة.

وبهذا تصبح دعوة الذات إلى الآخر/السجّان دعوة للتحرّر من العبودية التي فرضتها الكلمات على الشاعرة، ويتمظهر الجسد مرّة أخرى من طبيعة آليّة الحجب أيضاً، فالحرية المطلوبة المتمناة هنا إنما تتمثل بحرية الجسد الذي تحوّل الكلمات دون انطلاقه وتحرره وتمظهره الكيانيّ، بحيث تتحول الكلمات إلى مانع حيويّ يأسر الجسد في بؤرة لسانية ولغوية تمنع اتصاله بالحياة الحرّة، وتحيله على صورة عبد مقيّد مسحور بطاقة ((الكلمات))، تحشر الجسد في نطاق متخيّل من الكلمات يحجبه عن ممارسه نشاطه الطبيعيّ في التعبير عن همومه وحالاته وخصائصه ورغباته.

تأخذ عتبة العنوان في مجموعتها الثالثة شكلاً آخر من أشكال التسمية تتجاوز الحدود التقليدية المألوفة، فالعنوان ((لك هذا الجسد لا خوف عليَّ))[15] يسير باتجاه توسيع النطاق اللسانيّ لفضاء العنونة، في صورة إشكالية لجملة العنوان تشتغل على الجسد اشتغالاً مموّهاً يزاوج بين أنا الجسد الممنوحة وحاضنة الآخر الحاوية. البعد الأول من أبعاد العنوان ((لك هذا الجسد)) ينطوي على طاقة منح سخية تروم التخلّص عن عبء الجسد ومشاغله والخلاص من تبعاته، فصورة الجسد الممنوحة المقترنة باسم الإشارة الدالّ ((هذا ـــ الجسد)) توهب للآخر المخاطَب ((لك)) بمبادرة مشحونة بالحرية والرحابة، وهي ـ كما يبدو ـ وسيلة لوضع الجسد في منطقة يسهل فيها الحفاظ عليه وإنقاذه من الحجب والعزلة والتعتيم والسجن. والبعد الثاني الذي يتشكّل بوصفه نتيجة للبعد الأول ((لا خوف عليَّ)) يبعث الطمأنينة والسكون والاستقرار في الذات الشعرية الباعثة، بعد أن احتضن الآخر/الجسد ووفّر له الحماية الكافية وهيّأ له فرص الحياة بلا خوف.

الخطاب العنوانيّ في ((لك هذا الجسد لا خوف عليَّ)) انبنى بناءً حوارياً متجانساً عبر نسقين من التوجّه، النسق الأول يتجه نحو الآخر المخاطَب ((لك هذا الجسد))، والنسق الثاني نحو الذات الشعرية الراوية ((لا خوف عليّ))، على النحو الذي يخلق نوعاً من الحراك الزمكانيّ الكاشف عن حساسية الخوف التي ينطوي عليها وضع الجسد، بحيث يتوجب على آلة الشعر السعي لاحتوائه وإنقاذه وتخليصه من محنته.

في الصفحة الثانية من صفحات المجموعة ثمة ملاحظة لافتة تقول ((يصدر هذا الديوان بترجمتيه الإنكليزية والألمانية بعنوان "أنخدوانا كاهنة الشتات"))، وهو ما يثير

إشكالاً قرائياً على صعيد قراءة عتبة العنوان يتعلّق بسؤال تغيير العنوان إثر الترجمة إلى لغتين مختلفتين، وتعدّ ((أنخدوانا)) في الميراث التاريخسطوريّ ((أول شاعرة معروفة في العالم عاشت سنة 23.. ق. م. ابنة الملك سرجون الأكدي، اشتهرت كأول أميرة تشغل منصب الكاهنة العليا))[16]. بمعنى أنّ الترجمة اختارت رؤية عنوانية تنتمي إلى الفضاء التاريخسطوريّ على حساب الفضاء الذاتيّ ذي النزعة الشعرية الخاصة، على الرغم من أنّ فضاء هذه الأسطورة قد أخذ حيّزاً واسعاً وعميقاً في قصائد المجموعة.

إذ حملت المجموعة أكثر من قصيدة في عنوانها إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى فضاء التسمية هذا. ولا شكّ في أنّ المناخ الأنثويّ الذي تشترك فيه الأسطورة الشاعرة ((أنخدونا)) مع الشاعرة ((أمل)) مما يحرّض على قبول التسمية الجديدة للمجموعة التي اقترحتها الترجمة داخل فضائها الخاصّ في اللغتين، فضلا على سعي الشاعرة لتقمّص حساسية المناخ الأسطوريّ في شخصية ((أنخدونا)) واستثمار طاقاتها في تشكيل خطابها الشعريّ، ليس على صعيد عتبة العنوان حسب بل على مستويات التشكيل كافة.

المجموعة الشعرية الرابعة ((تسعة وتسعون حجاباً))[17] تأخذ مساراً جديداً في اشتغالها على عتبة العنونة، إذ إنّ فضاء العنونة يشتغل بوعي قَبْليّ ولا يحتكم إلى اجتماع قصائد كتبت في فترة معينة، لأنّ المجموعة كتبت تحت ظرفٍ إبداعيّ واحد وضمن أفقٍ شعريّ موحّد وكأنها تنتمي إلى قصيدة واحدة، داخل تجربة شعريّة واحدة.

المجموعة تتألف من شبكة محاور تتحرّك شعرياً داخل مظلّة ((الحُجُب)) وتبدأ بالمحور الشعري الأول الموسوم بـ ((حُجُب الأسماء))، وهو يضمّ القصائد ((حجاب إينانا / حجاب قايين / حجاب حوّاء / حجاب آدم / حجاب عائشة / حجاب سجاح / حجاب بغداد))، ثم المحور الثاني ((حجب حضرموت)) ويضمّ القصائد ((حجاب العباءة / حجاب الجفاف / حجاب الطيف / حجاب البيوت / حجاب الأعالي)). أمّا المحور الثالث المعنون بـ ((حجب عشتار وغوته)) فيضمّ القصائد ((حجاب الانتهاك / حجاب اليقين / حجاب الانتظار / حجاب الخراب / حجاب الشهيق / حجاب غزلان / حجاب الغار / حجاب هناك وهنا / حجاب الغزو / حجاب نيتشه / حجاب باول سيلان))، ويضمّ المحور الرابع الموسوم بـ ((حجب الأُفّ)) القصائد ((حجاب القبر / حجاب الفناء / حجاب الاختيار / حجاب الجنّة / حجاب المعيّة / حجاب النهاية / حجاب الحاضر / حجاب الدخول / حجاب الخروج / حجاب الرجل / حجاب الجَمَل / حجاب العودة / حجاب الشهوات / حجاب الجنوب / حجاب الرماد / حجاب الكلمات / حجاب الملل / حجاب الغزالة / حجاب البطالة / حجاب الصمت)).

((حجب اللغات)) هو عنوان المحور الخامس ويضمّ القصائد ((حجاب الكتابة / حجاب الأسرار / حجاب البريد / حجاب البيت / حجاب المفتاح / حجاب الألمان / حجاب الملامح / حجاب الغريب / حجاب السماء / حجاب الغيوم / حجاب الطائرة / حجاب الحرية / حجاب الحجارة / حجاب الضمير / حجاب القتل / حجاب السكاكين / حجاب الكأس / حجاب الجسد / حجاب اللسان / حجاب البلاغة / حجاب الوجوه / حجاب المثنى / حجاب اللهجات / حجاب المنفى / حجاب الفراغ / حجاب النوم / حجاب السرير / حجاب الكآبة / حجاب السواد / حجاب الكبرياء / حجاب الخيانة / حجاب جغرافية الزمن / حجاب الحدث / حجاب الأرملة / حجاب الصدق / حجاب الخسارة)). ويعنون المحور السادس بـ ((حجب

المجهول)) ليضمّ القصائد ((حجاب الأسئلة / حجاب الحجاب / حجاب الغواية / حجاب الصورة / حجاب الخطايا / حجاب الأعذار / حجاب الوداع))، أمّا المحور السابع والأخير فهو ((حجب أفعال مضت)) ويضمّ القصائد ((حجاب العناق / حجاب الإدمان / حجاب المخبأ / حجاب الوشم / حجاب القيامة / حجاب الغائب / حجاب الوثبة الأخيرة / حجاب الوحدة / حجاب الموت / حجاب المؤجَّل / حجاب الفصول / حجاب الصرخة / حجاب الأديان)).

يحيل العدد ((تسعة وتسعون)) أولاً على مرجعية دينية ـ إسلامية تتصل بأسماء الله الحسنى، وتأخذ من هذه المرجعية واحدة من أهم صفاتها المشبعة بالتنوّع والتعدّد والغموض، على النحو الذي يكسب فضاء العنونة قيمة شعرية مضافة تتضاعف حين تتكشف صيغة المعدود ((حجاباً)) عن رمزية مشحونة تكتظّ بها فضاءات الدالّ، ويظلّ فضول القراءة توّاقاً إلى إدراك حلم الاستكمال العددي في العدد ((1..)) صوب الاسم الأعظم.

يمكن تنظيم تعدّد الحجب في المحاور على النحو الآتي:

رقم المحور	عنوانه	عدد حجبه
الأول	حجب الأسماء	7
الثاني	حجب حضرموت	5
الثالث	حجب عشتار وغوته	11
الرابع	حجب الأُفّ	20
الخامس	حجب اللغات	36
السادس	حجب المجهول	7
السابع	حجب أفعال مضت	13

ولا شكّ في أنّ تغيّر عدد الحجب في كلّ محور من شأنه أن ينوّع في مسار الرؤية بحسب الحاضنة الحاجبة ومرجعياتها الضاربة في أعماق التاريخ والفلسفة والأسطورة والتراث والتجربة الإنسانية عموماً، التي تأخذ أشكالاً متنوعة في ماهيتها ووجودها وهيأتها ودلالتها وقيمة حضورها في الفضاء الشعريّ. إلّا أنّ طبيعة الحشد العنوانيّ وكثافته وانشطار تشكّلاته وغوصها في أدق تفاصيل الذات الشاعرة وهوامشها وذاكرتها وحلمها وخزينها الثقافيّ، يؤسس لعتبة هائلة تنسج مناخاً شعرياً لافتاً لا يمكن بأيّة حال من الأحوال تجاوز تأثيره على مسار أيّة قراءة مهما بلغت في الخصوصية والتجرّد.

عتبة العنوان/العناوين في هذه القصائد/القصيدة تتخصّب عبر ستراتيجية قراءة تأخذ بنظر الاعتبار المجانسة الخطية والسيميائية بين كلّ عنوان ومتنه من جهة، وبين كلّ عنوان ومحور وعنوانات ومتون قصائده من جهة ثانية، وبين كلّ محور ومحور آخر من جهة ثالثة، على نحو متداخل ومتضافر وشموليّ يفرض على ستراتيجية القراءة إنشاء سياق تلقٍّ يعمل من زوايا مختلفة. لأنّ ذلك من شأنه أن يتيح فرصة قرائية أنموذجية لاستخلاص وعي العنونة في مسار شعريّ ينهض أساساً على ستراتيجية تسمية، ويراهن على قوّة فضاء العنونة في تسيير أنساق شعرية القصيدة على سكّة التشكيل الشعريّ.

سننتخب قصيدة ((حجاب السرير)) نموذجاً لتحدّي العنونة في هذه المجموعة، التي تشتغل كما أوضحنا على إثارة حساسية العنونة في مسار الخطاب الشعريّ في كلّ المجموعة

عموماً وفي كلّ قصيدة خصوصاً. تنهض القصيدة على تقانة تكرارية للدالّ المكانيّ المهيمن ((سرير)) لتسريب التشظّي الدلاليّ فيه على أكثر من مستوى وفي أكثر من اتجاه:

السريرُ الذي يسكنُ الأرضَ،
ولادتنا الأولى،
السرير الذي يسكن أجسادنا،
سريرنا الزائلْ.
السرير الذي في عقولنا،
سرير لغدٍ لا يجيءْ.
السرير الذي في بيوتنا،
سرير لأكاذيبنا.
السرير الذي في السماء،
سريرنا الأخير الوحيدْ. (18)

فثمة خمسة أسرّة عرضتها كاميرا القصيدة تنوّعت حاضنات أمكنتها بحسب المشهد الصوريّ في كلّ تكرار لـ ((السرير))، استقرّت على ((الأرض / أجسادنا / عقولنا / بيوتنا / السماء))، وفي كلّ تكرار ينحو ((السرير)) نحواً دلالياً معيّناً بحسب متطلبات الرؤية الشعرية التي يعمل عليها.

إنّ تجليات تكرار دالّ ((السرير)) تكثّف حضوره الهابط من منصّة العنوان وتشكّل مشهداً ضاغطاً يؤلّف مناخ الحجاب، على النحو الذي ينشيء دائرة دلالية مغلقة بين الصورة الأولى ((السرير الذي يسكن الأرض / ولادتنا الأولى))، والصورة الاختتامية ((السرير الذي في السماء / سريرنا الأخير الوحيد))، وتنضوي الصور الأخرى داخل هذه الدائرة بحيث تصبح محجوبة بدلالة الهيمنة التي تفرضها الصورتان الحاويتان، وهما تنغلقان على فعالية مكشوفة على الداخل ومحجوبة على الخارج.

عتبةُ الإهداء: الترميزُ والتدليلُ

تنفتح عتبة الإهداء على قيمة سيميائية وبنائية وأخلاقية مهمة بوصفها إشارة واعية تنطلق على نحو قصديّ ومباشر من منطقة المؤلف إلى منطقة القارئ ((الخاص والعام))، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلف بمنظوره العام الذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عملية القراءة. على هذا الأساس يمكن النظر إلى عتبة الإهداء بوصفها بنية حيوية دالة تنطوي على قوّة ترميز عالية، ولا تعدّ في هذا السياق ((هامشاً اعتباطياً وسريعاً، بل يمكن اعتبارها مفتاحاً مهماً من مفاتيح النصّ))[19]، يجري التحقق من جدواه التدليليّ والترميزيّ في ربط فضائه بفضاء العتبات الأخرى ومن ثمّ بالمتن النصّيّ، ويمكن في هذا السياق أيضاً الإفادة من النصوص الإحاليّة إذا ما توافرت للكشف عن قوة حضور عتبة الإهداء في حساسية البناء الشخصانيّ والفضائيّ والسوسيوثقافيّ للكاتب.

عتبة الإهداء تنهج نهجين أسلوبيين مختلفين على صعيد البنية والقوانين المتحكمة في لحظة كتابة الإهداء، يتحكّم في كلّ منهما جملة عوامل نصية ونفسية واجتماعية وثقافية

وزمنية واعتبارية، وهما ((الإهداء الخاصّ بالعمل ككلّ وهو إهداء يثبت على النسخة الأولى قبل الطباعة، وعبارات الإهداء التي يكتبها المؤلّف على النسخ المهداة بخطّ يده وتتخذ طابعاً شخصياً))[20]، وترتبط بالموقف الزمنيّ والمكانيّ ارتباطاً وثيقاً وغالباً ما تعبّر عن شعرية اللحظة التي يكتب فيها الإهداء وضروراتها العاطفية والانفعالية.

النهج الأول المتمثل بعتبة الإهداء التي تعدّ جزءاً من لُحمة الخطاب وتشكيله النصّيّ العام، تخضع بنية الإهداء فيه لرؤية معينة متّصلة بطبيعة النصّ وظروفه وسياقاته وإشكالاته، وتلزم المؤلف على نحو ما تقديم عمله مهدىً إلى شخص، أو مجموعة أشخاص، أو مكان، أو زمان، أو حدث، أو حالة، أو حلم... إلخ، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من حساسية وعاطفية وانفعال وتفكير ومنطق وفلسفة وخيال وواقعية وضرورة، بحسب لغة الإهداء ونوعيته وضرورته وخلفيته وأنموذج خطابه. وهو غالباً ما يثبّت على الصفحات الأُول من الكتاب ويتقصّد فيه الوضوح والبروز واستخدام ببنطٍ عريض ومختلف على نحو مثير غالباً، من أجل التنبيه إليه وتحريض القراءة على تلقيه والتفاعل معه والإفادة منه على نحو ما في تبنّي سياسة قرائية معيّنة. وإذا ما أُحسنت قراءته جيداً على نحو تأويليّ نموذجيّ فإنه يساعد في الكشف عن مفصل من مفاصل الرؤية التي تتحكم في مسيرة الكتاب الإبداعية، وتسهم على نحو ما في دعم مقروئيته في الارتكاز على مرجعية نصية مرافقة يمكن الرجوع إليها في مناسبة قرائية معينة لحلّ إشكال قرائي.

أمّا النهج الثاني المتمثل بعبارات الإهداء التي يكتبها المؤلف على النسخ المهداة بخطّ يده وتتخذ طابعاً شخصياً مرهوناً باللحظة الزمنية والمكانية، فإنها تتنوع تنوعاً مدهشاً وغزيراً لا سبيل إلى وضع قوانين يمكن أن تتحكّم فيه، لأنه يستجيب لحساسية اللحظة التي يتم فيها كتابة الإهداء مقارنةً بمزاج الكاتب وروحيته ودرجة ارتباطه بالشخص الذي ينوي كتابة الإهداء له، ويتصل بطبيعة الكتاب ونوعه الإبداعيّ والمعرفيّ.

بنية الإهداء في تشكيلها السيميائيّ الرمزيّ بنية ظاهرة وحاجبة في الوقت نفسه، فهي ظاهرة من حيث إشارتها إلى مهدى إليه معلوم ومعيّن لفظاً في السياق، وحاجبة من حيث نهوضها على مشروع له علاقة وثيقة بالنصّ سواءً على صعيد تركيبته الأدبية أم على مستوى المقولة التي ينطوي عليها. ولعلّ هذا التمويه المتداخل في بنية العتبة الإهدائية مما يدخلها في سياق تركيبيّ غير عاديّ ولا عفويّ كما يمكن أن يُظن بها، بل يجعلها تتحرّك في نطاق تركيب أسلوبيّ ودلاليّ غنيّ وخصب يجهّز الخطاب النصّيّ بمعطيات جديدة لإثرائه وتخصيب معطياته، ويدعم على نحو عميق حساسية التمظهر الأسلوبيّ والعتباتيّ للنصّ الأدبيّ.

ربما يكون الشعراء في إهدائهم لدواوينهم ومجموعاتهم الشعرية من أكثر كتّاب النصوص الإبداعيّة اهتماماً بنوعية الإهداء وحساسيته وطاقة تعبيريته الشعرية، على نحو يتوافق ويتشاكل مع طبيعة المادة الشعرية وفلسفة مقولتها والحساسية التي يحتويها الكتاب الشعريّ، لذا يتفنّن بعض الشعراء في ذلك ويكون الإهداء ذا دلالة بالغة الأهمية والتأثير حتى على صعيد قراءة النصّ، لأنه قد يبعث إشارة ما، أو يمرّر علامة ما، أو يسلّط تنبيهاً دالاً، أو موجّهاً، يصلح للاشتغال عليه قرائياً وتأويلياً بوصفه قرينة يمكن اعتمادها في ذلك.

ويأتي القصاصون والروائيون في المرتبة الثانية في هذا السياق إذ لا يقلّون اهتماماً عن الشعراء في العناية بهذا الأمر، والنقاد بدرجة أقلّ، وهكذا بحسب الطبيعة الإبداعية للعمل حيث تصبح الإهداءات ربما تقليدية بعض الشيء في الكتب ذات الطبيعة المعرفية والعلمية والنظرية، لأنّ الحساسية الإبداعية لمنهج الكتاب وموضوعه ومقولته قد لا تسمح كثيراً بالمبالغة في شعرنة الإهداء إلى حدّ بعيد قد لا يتلاءم مع روح الكتاب.

في المجموعة الشعرية الثالثة لأمل الجبوري ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) ثمة عتبة إهداء تقول:

بلهفة
إلى أمي
ـ كلما أبصرت فرح العجائز هنا
تذكرت حزن الأمهات هناك
....
وبعتاب
إلى " الآخرين "
الأقسى من الطغاة
ميونخ، 1999[21]

تنطوي حساسية الإهداء على بنية تقابلية ثنائية تفيد عميقاً من طاقة الزمن والمكان والحدث والحال الشعرية التي تدمج الغربة بالحضور والحلم بالذاكرة والبعيد بالقريب. وتنقسم بنية الإهداء هنا على قسمين متداخلين، الأول في منطقة ذاتية ـ موضوعية ((بلهفة / إلى أمي / ـ كلما أبصرت فرح العجائز هنا / تذكرت حزن الأمهات هناك))، إذ تشرع الآلية العاطفية والوجدانية ((بلهفة)) في افتتاح مشروع الإهداء والإشارة على عمق فضاء الإهداء، وهي تهبط مباشرة إلى خطّ المهدى إليه ((إلى أمي)) حيث العودة إلى المنبع الأول والحضن الأول والنسغ الحيويّ الأول. على النحو الذي تتلاءم فيه الآليّة ((بلهفة)) تماماً مع القصد الإهدائيّ ((أمي))، لكن بنية الإهداء لا تتوقف عند هذا الحدّ الذي يمكن أن يتوقف عنده، إذ ينفتح على فضاء أوسع من مجرد الصلة الوجدانية الروحية الصرف بين عتبة الإهداء وعتبة المهدى إليه. ليقدّم صورة تنتقل من حيّز العاطفية المحدودة إلى فضاء الموقف حين تخلق بنية الإهداء صورتين متقابلتين ((فرح العجائز / حزن الأمهات))، من طبيعة التوازن بين آليتين متقابلتين أيضاً في أسلوبية الاستدلال ((أبصرت / تذكرت))، ومكانين متقابلين أيضاً ((هنا / هناك)). وحيث تكون هنا/المكان ((ميونخ)) كما هو مثبّت في خاتمة الإهداء فإنّ ((هناك))/المكان هو ((العراق))، إذ تشير صفحة التعريف بالشاعرة إلى أنها من مواليد ((بغداد 1967))، على النحو الذي تتوضّح فيه الصورة مشيرة إلى واقع الحصار الذي تعيشه الأم بوصفها وطناً.

ينتقل الإهداء في قسمه الثاني إلى فضاء آخر يشتغل هو الآخر على تقابلية تسبقها آليّة عاطفية ووجدانية من نوع شخصيّ يتصل بالمواقف ((بعتاب))، ويوازن بين ((الآخرين)) و ((الطغاة)) بطريقة يتفوّق فيها دالّ ((الآخرين)) على دالّ ((الطغاة))، تعبيراً عن تجربة قاسية ومرّة تلفت بنية الإهداء الانتباه إليها، بوصفها حالة من القهر الإنسانيّ الذي يجعل من

الإنسان الذي يعيش على هامش الطغاة أقسى منهم، في سلوك يسعى إلى تصفية أخيه الإنسان بدلالة قربه من فضاء الطغيان. ولعلّ تناسقاً ظاهراً ولافتاً بين القسمين بحيث أنّ اللهفة التي تذوب في ذاكرة الحزن على الأمهات هناك قياساً بفرح العجائز هنا، تتساوق على نحو ما مع العتاب المرّ الذي يرنو إلى قسوة الآخرين وهم يتفوقون في قسوتهم على الطغاة أنفسهم، مما يرفع عتبة الإهداء إلى مستوى التعبير النصّيّ ويجعل من صفحة الإهداء صفحة غزيرة بالحساسية والتشكيلية والدلالية معاً. وعتبة الإهداء بقسميها الذاتيّ ـ الموضوعيّ، والموضوعيّ ـ الذاتيّ، وبمستوييها الظاهر والمحجوب تشتغل بهندسة متوازنة ومحسوبة نصيّاً، وتنطوي على وعي أسلوبيّ يتجاوز حدود الرغبة الأولية البسيطة في رفع إهداء يعبّر عن حساسية عاطفية ووجدانية لها مساس مباشر وحيويّ بالحال الشعرية للنص والناص، ليدخل في إطار وعي التركيبة الشعرية للقصيدة في منظورها الجماليّ المنفتح على إدراك ضرورات التشكيل.

أمّا في مجموعتها الشعرية ((تسعة وتسعون حجاباً)) فإنّ عتبة الإهداء تأخذ شكلاً مختلفاً يتجاوز الحال الشعرية المباشرة المشفوعة بالعاطفية والوجدانية، ليتعداه إلى صورة سيميائية تنفتح فيه مفرداتها على الرمز والأسطرة:

إلى سيّدة الخسارات،

وإلى المجهول... العشيق الأول والقاتل الأخير. (22)

إذ تكتظّ مساحة الإهداء المحدودة نسبياً بشبكة محتشدة من الدوال الشخصانية المرمّزة والمؤسطرة ((سيّدة الخسارات / المجهول / العشيق الأول / القاتل الأخير))، وهي تتنوع في مسارات مختلفة وأشكالٍ متعددة. فـ ((سيدة الخسارات)) تتمتّع في صياغتها الشخصانية بسمتين أساسيتين، السمة الأولى ((سيدة)) وهي سمة اعتبارية تعكس صورة لائقة عما يمكن أن يوصف بها وتدل عليه، والسمة الثانية ((الخسارات)) وهي تقلل من اعتبارية السمة المضافة وحساسية صورتها اللائقة. لأنّ ثمة تعارضاً من نوع ما بين المتضايفين ((سيدة × الخسارات))، إلّا أنّ التدقيق في جوهرية هذه العلاقة يقود إلى نوع آخر من الاتصال بينهما، يمكن أن يفسّر هذا التقاطع على أساس إمعان ((السيدة)) في مسلسل الخسارات حتى تحولت فيها إلى رمز، على النحو الذي أصبحت متصّفة بها ومعبّرة عن قيمتها الجوهرية تعبيراً لافتاً اكتسب قيمة تداولية كبيرة في مناخ الاستخدام والتعامل.

ولا تتوقف عتبة الإهداء عند هذا الحدّ على الرغم من ثراء الإهداء إذ يضاف إلى مرحلة لاحقة تتكشف فيه جملة الإهداء الأولى ((سيدة الخسارات)) عن قيم تعبيرية ودلالية وتشكيلية جديدة، وتتقدم أولاً عبارة ((وإلى المجهول...)) لتنفتح على فضاء محجوب داخل غموضه واستتاره اللامرئيّ. إلّا أنّ فضاء هذا المجهول ما يلبث أن يتخفف من طاقة الحجب والاستتار قليلاً حين ينتقل دالّ ((المجهول)) إلى سياق يجتهد في التفسير وتقليل ضغط المجهولية ((العشيق الأول والقاتل الأخير)).

وفي الوقت الذي يتحلّل فيه دالّ ((المجهول)) من انغلاقه الدلاليّ الموضعيّ، فإنّه بهذا الانفتاح على فضاء تعبيريّ آخر يدخل في نسق جديد من التلاعب السيميائيّ والتشكيليّ الذي يقود إلى حجب من نوع آخر، فالعلاقة بين ((العشيق الأول)) و ((القاتل الأخير)) علاقة تنطوي على الكثير من الالتباس والإبهام، على الرغم من اللعبة البلاغية التي قدّمتها

في التطابق الحاصل بين ((العشيق / القاتل)) و ((الأول / الأخير))، وهي تسمح على نحو ما حتى بتبادل المواقع بين الدوال الأربعة المكوّنة للتشكيل، إذ يمكن إن يكون ((القاتل الأول)) أو ((العشيق الأخير)) لفرط التداخل الرمزيّ بينها. لكنّ على أيّة حال فإنّ الجسدانية المكانية بين ((لعشيق / القاتل)) تمثّل علاقة تماهٍ عميقة التدليل بين الدالين، إذا ما استحضرنا تاريخ العشق وعلاقته الحقيقية والرمزية بالقتل، كما أنّ العلاقة الفضائية بين ((الأول / الأخير)) تأتي متماهية في أحوال كثيرة نسبة إلى حساسية المسافة الزمنية بينهما.

وإذا ما ذهبنا في مفارقة تأويلية مقترحة إلى أنّ ((سيّدة الخسارات)) هنا هي الذات الشاعرة بمستوييها الواقعيّ والتخييليّ، فإنه يمكننا في السياق نفسه أن ندفع المفارقة التأويلية درجة أخرى لترى في ((العشيق الأول والقاتل الأخير)) الزمن، بكلّ ما يمكن أن يتجلّى به من تجارب وحالات وذاكرة وأحلام وبشر متعينين ومتخيلين، على النحو الذي تتحوّل فيه عتبة الإهداء إلى عتبة أصلية ومركزية لا يمكن قراءة التسعة والتسعين حجاباً بمعزل عنها، لأنّ هذه الحجب تتغذّى على مساحات الدوال الظاهرة والمحجوبة في فضاء الإهداء وبها تشكّل خصائصها السيميائية.

ويمكننا في السياق نفسه معاينة الإهداء الشخصيّ الذي يتوجّه من الشاعرة أمل الجبوري إلى محمد صابر عبيد، إذ حملت مجموعة ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) إهداءً يقول:

صديقي الكبير
المبدع
د. محمد صابر عبيد
لك كلّ هذا
الأمل
لا تنكسر فكلنا منكسرون
اعتزازي
أمل
2007

وقد ملأ الإهداء الصفحة الأولى من الكتاب بحبر أزرق منسرح وحرّ وخطّ مائل إلى اليسار، وحصر عنوانه ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) الموضوع في نهاية الصفحة بين آخر مفردة في الإهداء والتوقيع باسم الشاعرة. ويمكن تلقّي هذا الإهداء بوصفه خطاباً ذاتياً يرتبط بالحال المأساوية التي يعيشها الشعب العراقيّ، لأنّ المهدى له يعيش في الداخل والشاعرة تعيش في الخارج وقد التقيا لحظة الإهداء في الخارج، على النحو الذي تحكّم كثيراً في صياغة الإهداء بعد أن قرأت الشاعرة شيئاً من الانكسار في ملامح المهدى إليه، عزّز فضاء الانكسار العام الذي تعيشه الشاعرة وكلّ المغتربين العراقيين في الشتات، وقدمّت الأمل الذي يقترن باسمها ليكون سلاحاً معنوياً لتفادي الانكسار، لأنّ أحداً ما يجب أن لا ينكسر من أجل هذا الأمل الذي يتراءى للجميع بوصفه حلماً لا يمكن إهماله لأنه قرين استمرار الحياة وانتصار الحق.

المعادلة الإهدائية تنطوي على لعبة حجب وإخفاء هي الأخرى، تنمو في ثنائية الانكسار والأمل، الأمل يجب عليه أن يحجب الانكسار بعد أن بلغ الانكسار حدّ الطغيان على مساحة المتاح من الأمل، فضلاً على أنّ الدعوة الممنوحة لتبنّي الأمل لا تنطلق من فراغ وأمنية مجرّدة، إنما تعبّر عن يقين عالٍ بانتصاره في نهاية المطاف حتى ولو بدأ في صفحة إهداء على مجموعة شعرية ولدت في الشتات، وها هي الآن تدخل أرض الوطن مشحونة بهذه الدعوة إلى كسر الانكسار ورعاية الأمل.

أمّا مجموعة ((تسعة وتسعون حجاباً)) فقد حملت إهداءً أكثر اختزالاً وتكثيفاً وحرارةً يقول:

العزيز د. محمد صابر عبيد
لوجهك وروحك
أمل الجبوري
2007

وهو يشتغل على نموذج الثنائية ذاتها بقوّة حجب أكبر وحساسية ترميز أشدّ، فالوجه ((لوجهك)) هو الواجهة المباشرة والظاهرة التي لا يمكن لحاملها أن يخفي عناءه وانكساره، ومن هنا كان الإهداء أولاً لهذا الانكسار الذي يتمظهر في الوجه، لكنّ الاستمرار في التواصل العطفيّ ((وروحك)) يحيل على نموذج آخر محجوب على الرؤية البصرية ومفتوح على حساسية النبوءة الشعرية، بحيث أن الانكسار الذي تراءى بصرياً في الوجه حين يرتدّ إلى الروح سيجد ((الأمل)) نابعاً في أرض الروح. من هنا يمكن القول إنّ الإهداء قرأ المهدى له قراءة شعرية ووجدانية في مستويين، المستوى الأول مستوى الانكسار في ((وجهك))، والمستوى الثاني مستوى الأمل في ((روحك))، على النحو الذي خلق تلاؤماً مدهشاً وعفوياً في شعريته بين إهداء المجموعة السابقة وهذه المجموعة، بحيث شكّل تناسقاً شعرياً جعل من عتبة الإهداء على هذا الصعيد عتبة مكتظّة بروح الوعي الشعريّ الذي يتسّرب من النصوص أو تتسرّب النصوص إليه.

عتبةُ التصدير

تشكّل عتبة التصدير بوابة مهمة من البوابات التي يتوسّل بها القارئ من أجل الدخول إلى أجواء النصّ وفضاءاته وطبقاته، إذ هو يسهم في فتح ثغرات تنطوي ـ إذا ما قرئت جيداً ـ على أهمية بالغة في فكّ شفرات كثيرة في المتن النصيّ، لما لها من مساس جوهريّ بالمنطقة الحرّة الواعية من مساحة إبداع النصّ، وفي توسّطها المفصليّ والحيويّ المؤثّر بين عتبة العنوان والمتن النصّيّ، متزاحمة أحياناً مع عتبة الإهداء. ولا شكّ في أنها تتعدّد وتتنوّع بتعدد الشعراء وتنوّعهم وتعدد القصائد وتنوعها أيضاً، فهي ذات صلة بالحساسية التي تحيط بالنصّ قبل إبداعه وفي أثناء إبداعه وحتى بعد إبداعه، ويعتمد في ذلك على حساسية الظروف الخارجية المحيطة بإبداع النصّ غالباً، لكنها في الوقتنفسه تجيب على نوع من الأسئلة الشخصية والثقافية والمعرفية عند الشاعر، وقد تكتفي بالمستوى التزيينيّ الادعائيّ أو الإعلانيّ المجرّد الذي لا يدخل في صميم تجربة الكتابة الشعرية وتفاصيلها وجزئياتها.

لذا فإنّ قراءة هذه العتبة يجب أن تكون حذرة فيما يتعلّق بمقاربة الجانب التأويليّ المرتهن بها، ولا تبالغ في الذهاب أبعد مما يجب إلّا حين تكون العتبة جوهرية وصميمية

وداخلة في صلب التجربة، ولا يمكن التقاط الشفرات المركزية في النصّ من دون المرور التأويليّ على مساحاتها وقراءتها قراءة واعية ومنتجة.

الوظيفة المركزية التي تشتغل عليها عتبة التصدير هي الإسهام في توسيع حدود صياغة العنوان وتجسره بالبناء النصّيّ[23]، بحيث تكون هذه العتبة جسراً كتابياً وقرائياً يحقق أكبر قدر من التلاحم والتضافر والالتئام في آليّة التماسك النصّيّ في القصيدة. لذا لا يمكن لأيّة قراءة أن تتجاوز مثولها في شاشة القراءة وهيمنتها على مساحة محرّضة تقع في منطقة كتابية مثيرة بين رأس العنوان وجسد المتن النصيّ، وتؤسس لبنية تعالقية يشكل مدلولها العام منطلقا تأويليا محفزاً يجدر بالقراءة مقاربته والأخذ به للكشف عن الكثير من دلالات المتن الخفية[24].

أمّا من الناحية البنائية العمارية ودورها في إحداث التماسك النصّيّ المطلوب فإنّ ((توسّط التصدير بين القصيدة والعنوان يجعل دلالته متوقفة على العلاقة التي ينسجها معهما))[25]، بحيث يستوعب حركية الدلالة في العنوان من جهة ويستجيب للتحولات السيميائية التي تشتغل في طبقات المتن النصيّ، على نحو يجعل من عتبة التصدير عتبة فاعلة ومؤثرة وموجّهة للحراك الشعريّ الدلاليّ في فضاء الخطاب عموماً. وهي على الصعيد السيميائيّ يمكن النظر إليها بوصفها ((إشارة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ))[26]، إذا ما رغبت قراءته أن تتطلّع إلى استيفاء الشرط الكلّيّ لقراءة شاملة تحيط بكلّ العتبات النصيّة وتقاربها من أجل بلوغ المقاصد الشعرية القصوى الممكنة للخطاب، استناداً إلى وعي تشكيليّ عالٍ لا يفارق أيّ مستوى من المستويات المكوّنة للعمارة النصية في بنائها الممتد من على مساحات داخل نصية وخارج نصية معاً.

تحتفي الشاعرة أمل الجبوري احتفاءً خاصاً بعتبة التصدير وكأنها لازمة من لوازم قصيدتها، وتتنوع هذه العتبة في قصائدها ومجموعاتها الشعرية تنوعاً كبيراً لافتاً وقابلاً للقراءة والتأويل والاستقراء والاستنطاق. تبدأ الصفحة الأولى من مجموعتها ((اعتقيني أيتها الكلمات)) ببنية تصدير تتحرّك على مدخلين، المدخل الأول ((مدخل 1)) يتناص مع جلال الدين الروميّ في حوارية تؤكد مقولته وتتبنّاها بوصفها مدخلاً أوّلاً:

أدري أنه ليس زمن الشعر،
ولكن ماذا أفعل.....
والدم يتفجّر من فمي مع الكلمات
عذرك أيها الرومي
(إنه الفم.... فوهة الجحيم)[27]

وتشفعه بمدخل ثانٍ ((مدخل 2)) مستعار من الشاعر (لوركا) يقدّم حوارية استفهامية يتوجّه بها إلى (ماريانا):

(ما الإنسان دون حرية يا ماريانا...؟
قولي لي: كيف أستطيع أن أحبّك إن لم أكن حرّاً؟
كيف أهبك قلبي إن لم يكن ملكي؟) [28]

إذ يطرح سؤال الحرية بوصفه السؤال الأخطر في المقولة التي تسعى الشاعرة إلى تضمين فضاء عتبة التصدير بها.

في مجموعتها الشعرية ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) تهيمن عتبة التصدير هيمنة مثيرة، تبدأ منذ الصفحة الأولى وحتى آخر قصيدة، وعلى نحو غزير وكثيف ويوحي بتوجّه حاشد نحو تفعيل هذه العتبة وتشغيلها في فضاء المجموعة والقصائد. تبدأ المجموعة بعتبة تصدير (غيرية) بعنوان ((استهلال)) يتضمّن تقديماً احتفائياً بالمجموعة في ترجمتها الإنكليزية من طرف شاعر أميركيّ، إذ جاء توضيح في هامش الصفحة يشير إلى أنّ هذا التصدير ((جزء من المقدمة التي كتبها الشاعر الأميركي البروفيسور هربرت ميسن للترجمة الإنكليزية مع البروفيسور صالح جواد الطعمة لهذه المجموعة))[29]. ويتضمن التصدير رؤية نقدية غربية للشغل الشعريّ في هذه المجموعة مع تعريف موجز بالشاعرة ومرجعيتها المكانية والاجتماعية والإبداعية. ثم تتوزّع التصديرات التي تفصل عنوانات القصائد عن متونها النصية على أكثر قصائد المجموعة، وتتنوّع في أشكالها ومصادرها ومقاصدها على النحو الذي يناسب كلّ قصيدة وعلى وفق رؤيتها وحساسيتها.

يتصدّر التعريف الخاصّ بالاسم التاريخسطوريّ ((أنخدوانا)) عتبة تصدير تقول ((قلب الحروب مليء بالخيانات، وقلبي مليء بالفراغ))، ويحيل هذا التصدير وبحسب الهامش الذي يوضح مصدرها أنها مأخوذة من قصيدة الشاعرة الموسومة بـ ((سرير الوحشة)) المنشورة عام 1993[30]. فضاء التصدير يقترح سيميائياً معادلة شبه متوازنة بين قطبين يتوزّعان المقطع الشعريّ المستعار من قصيدة سابقة للشاعرة، ((قلب الحروب)) في القطب الأول يقابل ((قلبي)) في القطب الثاني، و ((الخيانات)) في القطب الأول ـ بصيغتها الجمعية ـ تقابل ((الفراغ)) في القطب الثاني، ويتساوى القطبان في توكيد حال امتلاء القلبين ((مليء / مليء)). ويمكن في مرآة القراءة التأويلية أن تستبدل المتقابلات ليحتلّ كلّ منهما مكان الآخر لأنّ الدوال جميعاً تنسج أنموذجاً دلالياً مشتركاً تسهم في تشكيله من زوايا مختلفة، لكنها تعمل في مجال سيميائيّ واحد على النحو الذي يهيأ الفضاء الشعريّ المستمدّ عنوانياً من منصّة الأسطورة، إلى الدخول المفتوح والحرّ في مساحة التوظيف النصّيّ في المتون الشعرية للقصائد فيما بعد.

يلحق ذلك أربعة تصديرات أخرى متعاقبة تحرث دلالياً في المستوى نفسه والمجال نفسه والحراك نفسه، الأول مأخوذ من قول ((أنخدوانا)) الشاعرة الكاهنة نفسها، والثاني من ((عشتار إلهة الحب والخصب والحرب لدى البابليين))، والثالث من ((الأم المصرية الكبرى))، والرابع والأخير من ((الإله موت بين عناة وحبيبها بعل))[31]. تتصدر قصيدة ((الشتات)) عتبة تصدير مأخوذة من ((ملحمة كلكامش)) تعمل على شكل تميمة تحفظ حركة الأشخاص في مسيرة الشتات التي يقترحها العنوان، وهي تمثل أنموذج حِكَمي يقول:

"من يمضي في الأمام يحفظ صاحبه
من يعرف الطريق يحفظ صاحبه"[32]

دوال حركة الشتات ((يمضي / يعرف / الطريق)) وجملة التلاحم المكررة ((يحفظ صاحبه)) الحاجبة للأذى المتوقع، تناسب فعاليات المتن النصّيّ التي تشتغل على لازمة محورية ذات طاقة إبلاغية عالية تبدأ فيها مقاطع القصيدة جميعاً هي ((أصدقائي))، وتخوض في تجربة الصداقة المرهونة بتجربة الرحيل والشتات لتتمخّض عن رؤية تشاؤمية

درامية، تُختبر فيها تجربة الصداقة على نحو قاسٍ ومفجعٍ أحياناً، بحيث يكون لعتبة التصدير هذه أكثر من دلالة رمزية تغذّي المتن النصّيّ بجملة مسارات تعبيرية وعلامية.

تصدّرت قصيدة ((على حافة الفراق)) مقولة مكثّفة مركّزة تركيزاً شديداً ونصّها ((المرارة هي شيخوخة الحبّ))[33] وعليها توقيع مشترك ((الحلاج - ميسن))، ليتوزّع مصدرها بين الحلاج الصوفيّ المعروف والشاعر الأميركيّ هربرت ميسن الذي قدّم هذه المجموعة بترجمتها الإنكليزية.

العبارة ذات تكثيف شعريّ عالٍ وتحيل في دلالتها الظاهرة على فعالية الحجب التي تقود فيها ((المرارة)) الحبّ إلى ((الشيخوخة))، وهو ما يتجلّى في سيميائية العنونة ((على حافة الفراق)) التي تسمح كثيراً للدلالات المتشظية من منطقة التصدير لترتفع إلى منصّة العنوان من جهة، وتعمل عميقاً في تجربة المتن النصّيّ وهي تخوض في مياه العلامات التي تجري في أرض المتن النصيّ وتكاد تغرقه بمعنى الخذلان والقهر والخسارة، التي يتعرّض لها الجسد المرتهن بفعالية ناقصة ومضطهدة تسعى إلى إقصائه وتحييده وتغييبه، على النحو الذي تجعله يتخلّى عن أنموذجه ويرتكن في جبّة الحجب من جهة أخرى.

أمّا في قصيدة ((الغريبة)) فإنّ التصدير يعود إلى شغله المقيّد بإمكانية بعث الفضاء الأسطوري في القصيدة، حيث تجري استعارة لقطة حوارية مستقدمة من ملحمة ((كلكامش)) تُظهر الحلم الكلكامشيّ في استرجاع أنكيدو وحلم أنكيدو في مغادرة العالم السفليّ، على النحو الذي يضاعف من دلالة الغربة المتكاثفة في عتبة العنوان ((الغريبة)):

جسمي الذي لمستَه وقلبك مبتهج
تنهشه الحشرات كخرقة بالية
جسمي الذي لمسته وقلبك مبتهج
(جثّة) مليئة بالتراب [34]

إذ يتمظهر حجاب الغربة بين ابتهاج كلكامش في تصوّر أنكيدو، متحوّلاً في المتن النصّيّ إلى تجربة ((الغريبة)) وهي تمضي في غربتها نحو مصير مجهول، يتمسك بالحلم المغترب أيضاً ليجوب التاريخ والجغرافيا والأسطورة والروح والجسد والذاكرة والأثر، بحثاً عن خلاص وحلّ يسقط بين فكّي وهم الأسطورة وخيبة التجربة.

التصدير المأخوذ من النقّريّ بعد عنوان قصيدة ((غياب)) ونصّه:

رؤيتي كالنهار تشرق وتنير، غيبتي
كالليل تُوَحِّش وتُجَهِّل [35]

يكاد يلتحم التحاماً عضوياً مع المتن النصيّ في القصيدة بحيث تتداخل عتبة العنوان مع عتبة التصدير مع المتن النصيّ وتتضافر وتتماهى في كتلة شعرية ملتهبة واحدة، تعمل في سياق سيميائيّ واحد فائق التشابك والتداخل. فإذا ما التقطنا الدلالة التقليدية للدالّ ((غياب)) في أقصى حدودها، وداخلناها مع عتبة التصدير في حساسية الجدل والعناق البصريّ والرؤيويّ والفضائيّ الحاصل بين ((رؤيتي × غيبتي)) و ((النهار × الليل)) و ((تشرق × توحّش)) و ((تنير × تجهّل))، وفتحنا كلّ ذلك على متن القصيدة:

وضعتَ الخلَّ في عسلي،

قلتُ لك من قبل حاذرْ
أن تراني
... ففعلتَ
ثم غبتُ أنا في الرؤية
وبقيت أنتَ [36]

لأدركنا حجم الصراع العتباتيّ بين عتبة العنوان وعتبة التصدير والأفق السيميائيّ للمتن النصيّ، ولأدركنا أيضاً أنّ ثمة تمازجاً وتفاعلاً نصياً وعلامياً وإيحائياً بين المستويات الثلاثة المكوّنة للخطاب، على النحو الذي يسيّرها على سكّة تعبيرية موحّدة ترمي إلى تحقيق ضربة شعرية واحدة بعمق واحد وقوة تأثير وإنجاز واحدة وحساسية واحدة.

قصيدة ((أنخدوانا وغوته)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((غوته))، وقصيدة ((الخليقة)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((الأم المصرية الكبرى))، وقصيدة ((الكاهن)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((عشتار))، وقصيدة ((ننشوبار)) تضمنت تصديراً إهدائياً بتوقيع الشاعرة، وقصيدة ((وريثة قلبك في الشدائد)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((نيتي)) كبير حجّاب العالم الأسفل في أسطورة ((إنانا ـ عشتار)). وكلّ هذه التصديرات لها علاقة بالبعد الأسطوريّ المشتغل توظيفياً وأدائياً في هذه القصائد، لذا ستجري معاينتها في مبحث ((تقانة الأسطورة: حدود التضافر والتعاشق)) في الفصل الثاني من هذا الكتاب، إذ إنها تعمل في الإطار الأسطوريّ وتتكشف وظائفها التصديرية من خلال آليّات التوظيف الأسطوريّ، ويمكن ملاحظة ذلك عبر تلك المعاينة لاحقاً.

تتصدر قصيدة ((أنا امرأة أرضية.. لا يليق بي غير الله)) ذات المنحى الصوفيّ مقولة للصوفي الشهير محي الدين بن عربي، ونصّها:

صحّ عند الناس أني عاشق
غير أن لم يعرفوا عشقي لمن[37]

تدخل في صميم المتن النصّيّ الذي يمكن اقتطاف هذا المقطع منه وهو يشتغل في المساحة الصوفية نفسها التي رشّحتها عتبة العنوان، وغذّتها عتبة التصدير المأخوذة من أحد شيوخ المتصوفة الكبار، وانصّب المتن النصيّ في مرجلها:

خمسون ألف سنة عرَّجتَ في جسدي
عاشرتَ فيَّ الشعرَ
أنزلتَ القمرَ البابليَّ في خدّي
وأضأتَ لي عتمةَ الناس
اصطفيتكَ ـ صاحبي ـ
ورددتُ عليهم آياتهم
... بي، أنا الريح[38]

وتستمر القصيدة حتى نهايتها تنهل من هذا الفضاء الذي هيأته عتبة العنوان وسوّغت انفتاحه عتبة التصدير، عبر مزيد من التجليات الصوفية التي تقارب حساسية الحجب والجسد في تداخل وتفاعل ووجدٍ متنامٍ ومتوحد.

فضاء العدم واللاجدوى الذي يغلّف قصيدة ((ليس من أحد)) يهيمن هو الآخر على فضاء عتبة التصدير التي تتناغم دلالياً ورمزياً مع عتبة العنوان، وتنقل هذه الحساسية على نحو أكثر تركيزاً إلى المتن النصيّ، تقول عتبة التصدير:

لم تبق هناك عين لتبكي على
الأموات[39]

ينفتح هذا المدى الدلاليّ على أفق المتن النصيّ انفتاحاً مطلقاً حتى ليتراءى للقارئ وكأنّ عتبة التصدير جزء لا يتجزأ من المتن النصيّ، الذي يبدأ باستهلال موازٍ على الصعيدين الدلاليّ والسياقيّ:

كلّ شيء زوبعة
لا ندري متى تنفجر
كأني أموج بين أضلاعها وسوء العالم
كلّ شيء آيل للانطفاء
ثمة حريقٌ يتشكّلُ في المصادفة
لكن المصابيح تنتظر أن نسلم الضوء
للظلمة،
والثلج للذوبان
والأبدية للقلق [40]

إذ تتكشف الدوال عن صيغ تعبيرية ذات مستويات مستجيبة استجابة شبه مطلقة لحساسية العنونة والتصدير، على نحو يحمّل الخطاب الشعريّ في القصيدة مسؤولية العمل التضامنيّ المشترك على قاعدة واحدة وفي سياق واحد. وبهذا تكون عتبة التصدير عتبة مركزية فاعلة وموجّهة ومتدخلة في صلب العملية الشعرية عند الشاعرة أمل الجبوري، وتؤدي وظيفة سياقية ودلالية وتشكيلية ورمزية في أكثر الحالات على النحو الذي يمكن وصفها بالحيوية والشعرية في آن.

تقانةُ الأسطورة: حدودُ التضافر والتعاشق

حفلت الأسطورة باهتمام كبير من لدن الشعرية العربية الحديثة منذ الانبثاقة الشعرية الأولى التي حصلت على أيدي الشعراء الروّاد نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، إذ أولاها الشاعر بدر شاكر السياب خاصة الاهتمام الأبرز حتى صارت سمة بارزة من سماته الشعرية وخصيصة تقانية تميّز بها.

الدرس النقديّ الحديث قارب هذه التقانة الشعرية ودرسها باهتمام بالغ على المستويات كافة، لكنّ هذا الاستخدام الذي احتلّ التجربة الشعرية الحديثة على نطاق واسع في البدايات خفّ كثيراً فيما بعد، وتنوّع استخدامه بعيداً عن الأخطاء والهفوات والتمحّلات التي وقع فيها توظيف الأسطورة في التجربة الأولى.

إنّ الأسطورة حسب شتراوس هي واقعة حدثت منذ زمن بعيد هدفها تفسير الحاضر والماضي وربما المستقبل أيضاً[41]، وهي حسب مولر خدعة ترتّبت على طبيعة العقل البشريّ[42] من أجل أن تجيب على الأسئلة الكبرى بشكل مراوغ، يتيح له فرصة تبنّي حقيقة

مـا مهمـا كانـت بعيـدة عـن حـدود الواقـع. وتوصـف الأسـطورة فـي منظورهـا التـأليفيّ العـام وسياقها الموضوعيّ على أنها ((مجهولة المؤلّف وموضوعها الدائم هو الكونيّ الأشمل، أي مـا اتصـل بالمصـائر والأصـول والقضـايا الكبـرى))[43]، ممـا يعطيهـا حركيـة أكبـر فـي سـياق التحرّك والتأثير والانفتاح والشيوع والتداول، ومن ثمّ محاولـة الاسـتخدام والتوظيـف مـن أجـل تحقيق غايـات فنيـة وتعبيريـة وسـيميائية عديـدة. أمّـا مـن الناحيـة الفنيـة الأجناسـية علـى صـعيد التعبير القوليّ الأسطوريّ فهي في هذا الإطار ((تعبير أدبيّ عن أنشطة الإنسان القديم))[44]، ظلّ علـى مـرّ العصـور حـاملاً ثقافيـاً لمضـمون الرؤيـة الأدبيـة فـي نزعتهـا الإنسـانية لطريقـة تفكير الإنسان القديم وطبيعته وكيفيته، وقدرته في الدفاع النوعيّ عن أنموذجه.

إنّ فحص أسلوبية التعبير الأسطوريّ بوصفه عملاً أدبياً خاصاً يقود إلى توصيفه علـى أنه ((ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانـه حقيقـة مـا، ضـرب مـن التعليل بأنـه يبغـي إحداث الحقيقـة التـي يعلـن عنهـا، ضـرب مـن الفعـل أو المسـلكة المراسـيمية، لا يجـد تحقيقـه بالفعل نفسه، ولكن أن يعلن ويوسّع شكلاً شعرياً من أشكال الحقيقة))[45]. بمعنـى أنّ التعبيـر الأسـطوريّ هـو تعبيـر شـعريّ نـوعيّ يسـعى إلـى إدراج الشـعر ضـمن الشـواغل المركزيـة الأساسية في حركية أفعال الحياة، فهو يمثّل حلقة إنسانية مهمة وخطيرة من حلقات تكوين العقل البشريّ في مرحلة أولية جوهرية من مراحل تكوينـه، علـى النحـو الـذي يجـب أن ينظـر إليها ـ أي الأسطورة ـ بوصفها تاريخـاً عقليـاً شـعرياً يجيب علـى الكثير من الأسـئلة المتعلقـة بجوهر الحياة وبمسائلها الشائكة الباحثة أبداً عن حلول ما. لذا فإنّ بول ريكور يعدّها ((كشفاً لعـوالم غيـر مسـبوقة، وانفتاحـاً علـى عـوالم أخـرى ممكنـة تسـمو علـى حـدود عالمنـا الفعلـي المستقرّ))[46]، ولا شكّ في أنّ هذه البكارة في الكشف تغني الشعر كثيراً لأنـه الباحـث الأزلـيّ عن عوالم بِكر يستقي منها نبوغه وفرادته.

تشـتغل المجموعـة الشـعرية الموسـومة بــ ((لـك هـذا الجسـد لا خـوف علـيّ)) علـى موضوعة الأسطورة اشتغالاً يكاد يكون كليّاً ومن زوايا تعبير مختلفة، ولعلّنا في انتباهنا إلـى الإشـارة التـي تتحـدّث عـن ترجمـة المجموعـة ((يصـدر هـذا الـديوان بترجمتيـه الإنكليزيـة والألمانيـة بعنـوان " أنخـدوانا كاهنـة الشـتات"))، مـا يـدلّنا علـى أنّ القـراءة الترجميـة ذهبـت مباشرة إلى فعالية الأسطورة في الشغل الشعري في المجموعة وأخضعته عنوانياً لفضائها.

وعلى الرغم من الأساس التاريخيّ الذي نهضت عليه الأسطورة في هذا السياق فإنّ المفهوم الأسطوريّ للشخصية والحادثة الحكائية ظلّ عالقاً بوصفه إمكانية شعرية كبيرة قابلـة للتوظيف والأخذ والتشغيل. وتضـع الشـاعرة هامشـاً ابتدائيـاً ـ موسّعاً نسبياً ـ تحـت عنـوان ((أنخدوانا)) تشرح فيه المتن التاريخسطوريّ لهذه الأسطورة / الحكاية/التاريخ ((أنخـدوانا هـي أول شـاعرة معروفـة فـي العـالم، عاشـت سـنة 23.. ق. م. ابنـة الملـك سـرجون الأكـدي، اشـتهرت كـأول أميـرة تشـغل منصـب الكاهنـة العليـا. جعلهـا اسـمها الـذي كـان يـوحي بـالمعنى الكهنوتي والملكي ومن خلال نفوذ أبيها تمثل آنذاك رمزاً دينياً وسياسياً في أور وأوروك، وقد زاوجت بين الدورين في قصائدها (تراتيلها) التـي كانـت بمثابـة قدّاس فـي مديح (إنانـا ـ عشتار) إلهـة الحـرب والحـبّ والخصـب لـدى البـابليين والسـومريين. وعنـدما نصّـبها والـدها لتعمل ككاهنة عظمى لخدمة إله القمر (نانا ـ سن) في أور، أعطاها السلطات الدينية نفسها في مدينة الوركاء من أجل بسط نفوذه الأكديّ علـى أهم المدن السومرية. لقد اعترف الباحثون

الذين نفضوا الغبار على تلك التراتيل والمدائح التي قالتها بحق عشتار، بأنّ أنخدوانا أفردت لسلطة الآلهة ـ الأم النفوذ المطلق في حق تقرير مصير البشر، وهو الاعتراف نفسه الذي كان عرفاً تاريخياً ميّز حكم سرجون.

لقد كانت آلهة الدمار هي نفسها آلهة الخصب والقادرة على خلق التوازن الضروريّ للدخول إلى الحياة وإلى أروقة الموت منذ فجر السلطة الأنثوية التي حققت التناغم الأول الذي هو نقيض العنف. قصائدها توصل لنا الحقيقة الروحية التي تشتمل عليها أوجه الحياة كافة. ولقد كان أهم ختمين عثر عليهما المنقبون الآثاريون قد احتويا على اسمها وبعض ملامح وجهها (لذي هشّم عمداً بعد نفيها من أور)، وكانت كما يصفها المحللون، امرأة يوحي أنفها الحاد بالصدق واللهفة، بالذكاء والشخصية المتفردة.. كذلك الفزع هو نفسه الذي وشّح نصوصها وإحساسها بالوحشة والغربة والوجع الذي سببته الأحقاد وإغراءات السلطة... وقود الشراسة المسماة "الحروب" لذلك أجمع النقاد الذين تناولوا آثارها الأدبية على أن أنخدوانا هي أول امرأة شاعرة في فجر تاريخ العالم ناهضت الخيانة المسماة الحرب... لتستبدل بها تراتيل سومرية مليئة بالنواح وفتنة الألم بدءاً بـ "لعنة أوروك " وليس انتهاء بـ "النفي من أور"))[47].

الإشارات التي اكتظّ بها هذا الهامش التعريفيّ لم تكن بريئة مطلقاً من جهة التركيز على منعطفات محددة فيها، بل كانت الشاعرة أمل الجبوري تشغّلها لحسابها في تجربتها في هذه القصائد، وتسعى إلى الإفادة من مستويات التوظيف والإحالة للانتصار للأنوثة المقهورة والارتفاع بخطابها إلى أعلى المستويات، بالاستناد إلى إيحاءات التشكيل التاريخسطوريّ وفضاءاته الدلالية في حكاية ((أنخدوانا)).

إنّ احتشاد دلالات المرأة الشاعرة الأولى، الملكة، الكاهنة، رسولة السلام، المناضلة، الرمز والأسطورة في سياق هذا التعريف التكثيفيّ المركّز، إنما يعمل على توجيه القراءة ضمن أفق يهدّد الحجب المانعة لصيرورة الأنوثة ويحرضّها على تبنّي تأويلات خاضعة لهذا المفهوم، ويفتح المناخ ـ شعرياً وسيميائياً ـ على تكريس رؤى وأنساق ونظم جديدة في حسابات التأنيث والتذكير.

تسند الشاعرة هذا الهامش التعريفيّ في الصفحات اللاحقة بأربع محطّات، يمكن أن تمثل عتبات استهلالية تضاعف من حجم الحضور الأسطوريّ الشعريّ في المسار التعبيريّ، تلتقط المحطة الأولى مقطعاً شعرياً لأنخدوانا ونصّه:

والآن أنا المنفية بين المجذومين
لا أقدر حتى إنّ أحيا معك
.....
.....
ووجهي الفاتن.. محض غبار[48]

يشير هذا المقطع إلى دلالات الحجب المقوّض لفعل الجسد ((المنفية / بين المجذومين / لا أقدر / (وجهي الفاتن) محض غبار))، على النحو الذي يعكس تجربتها الوجودية ذات الفضاء الأسطوريّ المشبع بروح التاريخ، وقد انتهت الحياة الحرة فيها إلى النفي، والفتنة الجسدية إلى غبار. وتورد في المحطة الثانية قول (عشتار) إلهة الحب والخصب والحرب لدى البابليين المكتظّ بمزيد من الإشارات الأسطورية (اللغزية)، التي توغل عميقاً في باطنية

التشكيل الأسطوري للقول الشعريّ وتحفزّه على أخذ أدوار متنوعة ومكثّفة في اتجاهات معيّنة، لا يقف فيها عند حدّ معيّن بل يتوغّل في أعماق الأسئلة وجوهر الحكايات:

أنا الأول، وأنا الآخر
أنا الزوجة، وأنا العذراء
....
أنا في عرس كبير ولم أتّخذ زوجاً
أنا العروس وأنا العريس
زوجي من أنجبني
أنا أم أبي وأخت زوجي
وهو من نسلي [49]

ولعلّ في هذه الثنائيات الأسطورية ما يعمّق الحساسية الشعرية التي تسعى الشاعرة إلى تركيزها في العتبات المتنوعة، لكي تجيب على أسئلة المقولة الشعرية المتعلقة بخصوصية التجربة الأنثوية وقدرتها على الارتفاع بالتجربة إلى منصّة الشعر، في سياق هذه الحركة الشعرية الملتبسة التي تغذّي الأسئلة بمزيد من الإشكال والتشابك والأسطرة، في السبيل إلى تعميق صورة الأداء وضخّه بمنعطفات شائكة في التعاطي والفهم على الأصعدة الدينية والأخلاقية والثقافية والأسطورية معاً.

ثم تستعير في المحطة الثالثة ما قالته (الأم المصرية) في السياق نفسه للتعبير عن إشكالية الحاضنة الأسطورية المكوّنة للمقولة:

أنا ما كان وما هو كائن وما سوف يكون
وما من بشر قادر أن يرفع عني برقعي[50]

إذ يتصاعد المنسوب الشعريّ الحكائيّ في الفضاء الأسطوريّ ليأخذ بعداً ماورائياً يعزز الفكرة ويوسّع من مجالات تحديها وحضورها، ويحفّز التلقّي الشعريّ على بناء سلسلة متعاقبة من التوقّعات تتناسب مع الشحنات السيميائية التي تضخّها العتبات النصية في مجمل التصوّر الشعريّ العام للمشهد.

أمّا في المحطة الأخيرة فإنها تنقل هذا الخطاب الأسطوريّ الموقّع بعبارة (الإله موت بين عناة وحبيبها بعل) على النحو الآتي:

أي بعل بسببك أنت، جللني العار
بسببك أنت ذقتُ السيف
بسببك أنت وردت النار
بسببك أنت عرفت حجر الطاعون[51]

حيث يتهيأ المناخ الشعريّ تماماً للدخول في حساسية شعرية ذات فضاء أسطوريّ حافل بالإشارات والعلامات والرؤى، التي يمكن أن تتجلّى على أنحاء متنوعة ومختلفة في السياقات الشعرية لقصائد المجموعة.

في قصيدتها ((الشتات)) أولى قصائد هذه المجموعة تفتتحها بمقطع يفلسف مفهوم الصداقة على شكل حكمة من (ملحمة كلكامش) يقول ((من يمضي في الأمام يحفظ صاحبه / من يعرف الطريق يحفظ صاحبه)). وتُظهِر العبارة الملحمية من خلال الإشارتين الدالّتين

((يمضي في الأمام / يعرف الطريق)) السبيل إلى ((يحفظ صاحبه))، وهي تجيب إجابة مبكّرة على سؤال العنوان ((الشتات)) الذي يشتغل على توسيع معنى الغربة والوحدة والألم في التجربة الشخصية للذات الشاعرة.

منذ الإطلالة الاستهلالية الأولى للقصيدة تتكشف تجربتها المتمركزة حول فضاء العنونة بحماسة لافتة تتضمّن التصريح المباشر في توجيه الخطاب:

أصدقائي
الذين رحلوا في الشتات
لم يتركوا لي الوقت
لأخطّط للعناق الطويل،
والقبلة الأكثر طولاً
والموت النبيل[52]

الفضاء المباغت الذي حصلت فيه الأشياء فوّت على الذات الشاعرة فرصة التعبير عن موقفها من الحدث والموقف والحال الشعرية، فالرحيل ((رحلوا)) الذي حصل في غفلة من الزمن والمكان والصورة التهم فضاء الوقت وزجّه في الغياب ((لم يتركوا لي الوقت))، على النحو الذي منع فيه ((العناق الطويل / القبلة الأكثر طولاً / الموت النبيل))، إذ يثير ذلك شبكة من الأسئلة المرّة التي يمكن أن تمثل فروضاً شعرية ضاغطة تسعى القراءة فيما تسعى إلى برهنة قرائية عليها وإجابة ما على أسئلتها.

وعلى الفور يدخل المقطع الشعريّ الثاني من القصيدة في إشكالية التعبير عن المفهوم في سياق اقتراح أسئلة جديدة:

أصدقائي
الذين توهمتهم طوق نجاة
كنت البحر أنا.. كنت الغريق
كنت نبض المسافة
التي طلّقتها الوداعاتُ الكبيرة
وخانها كذب الطريق [53]

الإشارات المكبّرة للصورة ((توهمتهم / الغريق / طلّقتها / الوداعات الكبيرة / كذب الطريق)) إنما تحيل في سياق مركزيّ من سياقاتها على مرارة التجربة وخداعها، وتحمّل الخطاب إيحاءات تقود المقطع الشعريّ الثالث من القصيدة إلى الكشف الحرّ والتفصيليّ عن الأزمة الشعرية التي يجتهد الدالّ التصريحيّ للعنوان ((الشتات)) إلى تمثيلها:

أصدقائي
الذين ما همّني كم تهمةً نسبوا لاسمي
وكم مكيدة طوّعتها بمطرقة الشعر
وصالحتُ فيها فراتاً جريحاً
وهو القلب الذي ودّع البلد
وضحك من كلّ من أبكاه يوماً
هو الواحدُ الفرد. هكذا كان دوماً

أعزل من دون أحد[54]

تتشكّل هنا حكاية القصيدة وهي تتنفّس كلّ ما يتاح من الإشارات الأسطورية السابقة في الضغط على مفهوم الصداقة المتبلور في صيغة المنادى ((أصدقائي))، في الثنائية التضادية الحاصلة في مسيرة الدوال وما تعكسها من تصوّرات، إذ تحتشد في طرف منها ((تهمة / مكيدة)) في مقابل ((طوّعت / صالحت))، و ((ضحك)) في مقابل ((أبكاه)). وصولاً إلى الانفراد والتموضع والعزلة ((الواحد الفرد / أعزل / دون أحد))، على نحو يناسب في سياق معيّن الفضاء الأسطوريّ والملحميّ الذي تشكّل بفعل تجارب مشابهة، يمكن التمعّن في ما أوردته الشاعرة من عتبات ضاغطة وكثيفة أحاطت بها نصوصها في هذه المجموعة، وحفّتها بمزيد من الرؤى والإشارات التي يمكن أن تشتغل على نحو ما داخل خصوصية هذا الفضاء، وفي شكل معيّن من أشكاله.

ثم تتواصل المقاطع الشعرية في قصيدة ((الشتات)) وهي تضاعف من حجم المأساة الشعرية المؤسطرة المستلهمة للأسطورة في الوقت نفسه، حتى تبلغ المقطع الأخير الذي يختتم التجربة:

أصدقائي
إني أعوم في الخراب
فمن يرفعني
من هذا الهجير إلى النسيان،
من يعمّدني بشهوة الموت؟[55]

الدوال العائمة في المشهد الشعريّ الاختتاميّ ((الخراب / الهجير / النسيان / الموت)) تحفّز التلقي نحو قراءة ثانية لعتبة العنوان ((الشتات))، تذهب إلى اقتراح فعل الشتات بوصفه حلاً للأزمة. وإذا ما انتبهنا إلى خصوصية التذييل الزمكانيّ للقصيدة ((بغداد/في يوم ما، 1997))[56]، وانتقلنا إلى الصفحة المقابلة فوراً حيث تمكث قصيدة ثانية بعنوان ((دير البافاريين)) وقاربنا تذييلها الزمكاني أيضاً بالآلية التأويلية ذاتها ((ميونخ، في يوم ما، 1998))[57]، لاكتشفنا بسهولة أنّ أجواء قصيدة ((الشتات)) قادت إلى شتات حقيقيّ وأنّ المكان ((بغداد 1997)) تحوّل بعد زمن قصير لا قصائد فيه إلى ((ميونخ 1998))، على النحو الذي يجيب على إشكالية سؤال الصداقة الأسطوريّ بوقائع تاريخية ثابتة، ويضع التجربة عموماً في مسار جديد يجب على القراءة أن تلاحظه وتراقبه عن كثب.

في قصيدتها ((أنخدوانا وغوته)) تتقمّص الذات الشاعرة شخصية أنخدوانا التاريخسطورية لتحاكي غوته، في حوار تضامنيّ استفهاميّ لا يخلو من قسوة تجلد الذات مرّة والآخر مرّة أخرى.

ومن أجل أن تكون القصيدة في مناخ التفاعل بين وجهين ومقولتين وجهتين وعالمين فإنّ القصيدة تنكّبت مقطعاً شعرياً لغوتة يقول:

يا أسمى حاكمة على الدنيا
دعيني أبصر سرّك في زرقة خيمةِ
السماء المنصوبة،
...

...
ومما يحمله إليكِ من شهوة هوىً
قدسيّ [58]

إذ يتشكل المقطع من سلسلة صياغات تعبيرية ذات أداء شعريّ كثيف وعميق في توجهه المتعالي نحو فضاء مؤسطر، يرتفع على المدى المحدود وينفتح على أفق لا تحدّه حدود ليتسنّى للحضور الشعريّ فرصة التجلّي والانطلاق. يبدأ الحوار بالصيغة المشتركة وهي توازن وتساوي وتوازي بين الذات الشاعرة المتسائلة وذات غوته المتماثلة في مناخ الشعر هنا:

كلانا مختلفان
كنتَ فكرتَ ونطقتَ بآياتك
وأنا وَلَدتُ القصيدة ثم حبلتُ بالأفكار
فلماذا تلومني حين ألمّ قبائل العشاق
والمنفيين إلى مدفن الأيام،[59]

فالاختلاف التقابليّ يتمثّل بالسياق الفعليّ الذي يتحرك في اتجاهين مختلفين، اتجاه غوته المتمثل بالفعلين المتعاقبين خطياً ودلالياً ((فكرت / نطقت))، واتجاه أنخدوانا / الذات الشاعرة بالفعلين ((ولدتُ / حبلتُ))، وينتج هذا الاختلاف حساسية السؤال ((فلماذا تلومني حين....)) وهو يقود إلى مقابلة ثانية من نوع آخر بين الاتجاهين:

وأنتَ أيقظتَ نساءً
حبستُهُنّ أنا في قبو الهجير
جارحة أنا أيها الغرب
لكن لا رهبانية في قلبي
غير أني كاهنة الوجع العظيم
أجرّ بلادك من أردان الكلام[60]

تتكشّف عن قيام أنا الشاعرة المتضافرة مع النموذج الأسطوريّ بالدفاع عن صوتها التاريخيّ والحضاريّ، والتفاعل مع أنموذج الآخر (غوته) بطريقة تتصارع فيها قيم الماضي وقيم الحاضر على حدّ سواء، وبما تمليه ضرورات التحدي الكلاميّ إلى القول الشعريّ موطن الرهان. وصولاً إلى حالة المفارقة الشعرية التي تُظهِر الصراع بين النموذجين الذي ينتهي إلى الافتراق النهائيّ الذي لا يحتمل عودة ثانية:

وأنت تسحبني إلى "ديوانك الشرقي"
كلانا
يمشي على الحبل ذاته
لكننا نفترق صوب هاويتين [61]

الافتراق صوب هاويتين يغوص في متاهة أسطورية تأخذ من الفضاء الأسطوريّ المهيمن على حساسية الصورة الكثير من الممكنات والرؤى، لكنه يحيل على صورة اللقاء

والافتراق الحتميّ في مفارقة أسطورية ـ تاريخية تلخّص إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب، عبر الإحالة الواضحة إلى ديوان غوته ((الديوان الشرقي للمؤلف الغربي))[62].

تواصل في قصيدتها ((الخليقة)) استبطان النماذج الأسطورية الأنثوية للتأكيد على أنها أصل الأشياء، الخليقة والإبداع معاً، إذ تتصدرها مقولة (الأم المصرية الكبرى) العاملة في هذا الاتجاه ونصّها:

وحدي أميل إلى فناء كلّ ما قد
خلقت،
...
وحدي، أنا، أبقى..
خفية عن الأفهام [63]

ولا شكّ في أنّ آليّة التمركز حول الذات ((وحدي / وحدي / أنا...)) توضّح على نحو جليّ قوّة حضور الأنا المهيمنة على الأشياء، على الرغم من حسّ الغياب والحجب الماثل حتى في أقوى لحظات التمركز قوّة وأصالة، على النحو الذي يشير إلى اشتغال هذه الجدلية اشتغالاً جوهرياً وحيوياً في فضاء التشكيل الأسطوريّ، الذي سعت الشاعرة أمل الجبوري إلى التقاطه وتشغيله في نصوصها. نص ((الخليقة)) يفيد من مجمل الطاقة الأسطورية الهابطة من عتبة الاستهلال التصديريّ لمقولة الأم المصرية الكبرى، ويدخل في صلب أسطورة ((تعامة)) بوصفها ((الأم الأولى التي ترد باسم " هابور " في أسطورة التكوين البابلية، وهي خالقة جميع الأشياء))[64]، فصفة ((الأولى)) الأم ـ الخالقة ـ الشاعرة هي ما يشغل الذات الشاعرة من تبنّيها لغة التوظيف الأسطوري، من أجل استعادة الحقّ الأنثويّ المهضوم في ظلّ هيمنة الذكورية على مقدّرات الحياة وشواغلها المتعددة والمتنوعة.

ينفتح نصّ ((الخليقة)) ندائياً على الاتجاهات كلّها:

أيها العماء
يا زوجي الغادر،
وابني المغدور.
أنا تعامة التي شددتَ أضلاعها
بحبل " الروح القدس "
فأنجبتُ السماءَ الأولى
وحين امتزجنا بخميرة الحبّ
ولدتُ لك الأرض.
فباعدنا هذا الهواء
لم أعدْ
ـ أنا العذراءَ قبلك
ـ والعذراءَ بعدك
رَحِمَكَ المملوءة بالنار

ولا أنتَ عُدتَ أنتَ[65]

الثلاثية التي يتوجّه إليها سهم النداء ((العماء / زوجي الغادر / ابني المغدور)) تذوب في التشكيل الأسطوريّ المعلن ((أنا / تعامة))، وهي تصرّح باللقاء الإلهيّ الحميم الذي يكشف الحجب ويرسم صورة تشكّل العالم ((شددتَ أضلاعها بحبل "الروح القدس"))، إيذاناً بانتفاضة الجسد وتمخضّه عن بداية الخليقة ((فأنجبت السماء الأولى)) في المرحلة الأولى من الاتصال، ثم ((ولدت لك الأرض)) في المرحلة الثانية من الاتصال ((وحين امتزجنا بخميرة الحبّ))، وما يلبث أن يحصل الانفصال في المرحلة الثالثة على يد الهواء ((فباعدنا هذا الهواء)) الذي يعيد الأشياء إلى حُجُبها ومجاهيلها ومتاهاتها ((لم أعد ـ أنا العذراء قبلك..... / ولا أنت عدت أنت))، إلى الدرجة التي تختفي فيها الأسطورة ويختفي معها الحضور الأنثويّ وتتمظهر الحكاية بعيدة عن وجهها الأصلي وتكوينها الحقيقيّ، لتأخذ صورة الخليقة شكلاً مزيّفاً لا صلة له بالتكوين الأصل.

((الكاهن)) قصيدة أخرى تستعير أصابع عشتار لتضعها على قمة هرمها تحت عتبة العنوان مشيرة إلى:

اجعلني كخاتم على قلبك
كخاتم على ساعدك
لأن المحبة قوية كالموت [66]

فالدعوة لتصيير الذات خاتماً أو أشبه به يحيط بمفردات الجسد ((قلبك / ساعدك)) تضمّ إشارة خفية محجوبة لحالة التشبيه المرهونة بفعل أسطوريّ ذي قوة تداولية كبيرة ((المحبة قوية كالموت))، تصعد على نحو ما إلى فضاء منصّة عتبة العنوان التذكيرية الإفرادية المهيمنة ((الكاهن)) لتغذيه بالقيمة الدلالية المستنبطة من عمق الإشارة، وتهبط إلى المتن النصّيّ لتنتشر علاماتها في السياق الشعريّ على أنحاء مختلفة:

صوتك الذي يحملك،
يأخذني إلى الباحة المفتوحة في الصراعات
ثمة أقاويلُ وجندٌ ومقصلة،
ورأسي الراصد والمرصود.
أخبركَ بهجرٍ أَكَدْ
فالكهانة سرٌّ وأنت قارىء الإشارات.
الكاهنة لا تريد ضياع غموضها.
غير أنك تجيء بي،
إلى شرفتكَ النائية.
صوتُ كلماتكَ أوركسترا تضيء أعصاب
الزمان. [67]

يتجلى الصوت الأسطوريّ الحامل منذ اللحظة الشعرية الأولى ((صوتك الذي يحملك))، ويأخذ الذات الشاعرة المتوسلة بـ ((عشتار)) ((إلى الباحة المفتوحة في الصراعات))، حيث تشتغل في فضاء المكان آليّة الانفتاح والصراع لترفع دالّ ((الرأس)) بوصفه العلامة الأشهر وضوحاً في مجال الإبصار إلى بؤرة ((الراصد والمرصود))، على النحو الذي يتمكن فيه من الإدلاء بشهادته التاريخسطورية بحرية ((أخبرك بهجر أكد)).

ثم ما يلبث الفضاء الأسطوريّ أن يرتدّ إلى منطقه وفلسفته ومواقعه الأولى في استئناف حكائيّ يرصد حالة الحجب المتحدّرة من عتبة العنوان ((فالكهانة سرٌّ / وأنت قارئ الإشارات))، في سياق الإصرار على حساسية الغموض والإبهام واستعادة أنموذجها ومناخها ((الكاهنة لا تريد ضياع غموضها))، ولاسيّما بعد أن تأنّث العنوان في السياق من ((الكاهن)) إلى ((الكاهنة)). وصولاً إلى فتح الصوت والإيقاع والموسيقى على مجال فضائيّ لا يمكن حدّه أو قياسه من أجل حلّ الإشكال الكونيّ ((صوت/كلماتك/أوركسترا /تضيء أعصاب الزمان))، ونشر صورة الكهانة بمعناها الشعريّ المؤسطر في كلّ الأرجاء والمساحات.

أمّا قصيدة ((ننشوبار)) المعنونة أسطورياً فإنها تستوحي أسطورياً هذه الشخصية ((تابع عشتار، وقد صار فيما بعد رسول الآلهة السومرية والبابلية، وانتقل إلى اليونان تحت اسم هرمز))[68]. وتتصدر القصيدة مقولة تشتغل على طاقة ترميز عميقة وأسطرة عالية أشبه بعتبة إهداء من نوع سيميائيّ مختلف ((إلى القمر يجب أن يرفع رأسه ذلك الغرق في الخطايا))[69].

تتقمّص الذات الشاعرة الروح الأسطورية لعشتار لتخاطب رسولها ننشوبار بحرية لا تخلو من غزل ساقط في أعماق الدلالة:

لستُ تلك الشمس،
فلا تنتظرني في الزمان ذاته.
لستُ الرتابة والقدرَ الواحد
ولا العشق الأوحد والجنّة الواحدة،
أو هذا الحريق.
ننشوبار، يا رسولي إلى عالم الأسرار
أيها الوفيّ،
كدمع العشاق والآثمين.
أنا القمر المتبدّل كروح السماء،
أقداري السبعةُ وَشَمتْ وجهَ الليل بالزوابع.
وكأني لا أموت
أنحني سهماً على شهواتك،
التي تركض ورائي إلى بوابات الندم،
ونار المجهول[70]

تبدأ القصيدة بنفي سلسلة تصورات عن ذاتها لتثبّت ما عداها ((لست / تلك الشمس / الرتابة / القدر الواحد / العشق الأوحد / الجنة الواحدة / هذا الحريق))، إذ تتجه نحو إثبات كينونتها القمرية ((أنا القمر)) الموصوفة بحساسية التغيير ((المتبدّل)) والمشبهة تشبيهاً لافتاً ودالاً ((كروح السماء)). على النحو الذي تتكشف قدراتها الأسطورية في سلسلة من المداخل الصورية المشبعة بروح شعرية مؤسطرة تغذّي الدلالات بالمعنى والرؤية والحلم معاً ((أقداري السبعة / وشمت وجه الليل / بالزوابع / كأني لا أموت / أنحني سهماً على شهواتك))، في سياق الطرد ((تركض ورائي)) الذاهب بالذات الشاعرة نحو الشتات الأكيد

((بوابات الندم / نار المجهول))، توازياً مع حركة ننشوبار الرسالية التي يتحول فيها المكان مثلما يتحول الاسم، في حركة حجب وتجلّ متعاقبة لا تتوقف عند حدّ.

في قصيدة ((وريثة قلبك في الشدائد)) تستطلع الذات الشاعرة أسطورتين فيهما قدر عالٍ من التركيب والطاقة الشعبية ذات المرونة التعبيرية والنسقية العالية، فتتصدر القصيدة مقولة ((نيتي)) الذي ((هو كبير حجّاب العالم الأسفل، وهو هنا يحاور / إنانا ـ عشتار / وهي تصل بوابة الظلمات في العالم الأسفل))[71]، ونصّ المقولة ((من ذا الذي أتى بكِ.. إلى الطريق الذي لا يرجع منه مسافر، كيف حفّزكِ قلبك؟))[72]. تباشر لغة القصيدة الدخول فوراً في صلب الأرض الأسطورية التي تحظى بمثول شعبيّ طاغٍ في الموروث الشعبيّ الإنسانيّ:

أيها الماءُ،
يا خضرةَ الناس،
كنْ صاحبي.
الشموع المنقوعةُ في شفاعاتك
يدخلنَ محرابَ القناعة
يطلعن من عيون الخضر،
كنْ عدوّي
أنا الطالعة من الكوابيس
ـ سيّدةً لجميع الأحزان ـ
الخرابُ تربّعَ على هامتي
تاجاً،
ومريداً للحبّ والحرب
وما يتّسع بينهما من صلاة الوداع الأخير.
على سنّة الشعر ورسله الآس
زوّجتني الأرواح للموت
لأحمل القحط والليل،
أجمع ما تبقّى من بُحّة العويل،
نعي هناك.
أشدّ على كاهن الأوجاع أناشيدي: ـ
ـ أنا وريثة قلبك في الشدائد ـ
ـ وأنت وريثي في البقاء ـ
لستَ بكلكامش
ولستُ بعشتار
كنْ طريدي
لأغسل بالفراتين ثوب الهجر،
وأرميك للشهقات. [73]

تفيد القصيدة من الطاقات الأسطورية التي يختزنها رمز ((الخضر)) بدلالاته السيميائية المعروفة ((وهو مارجورجيوس الأخضر في التراث الشعبيّ المسيحيّ والنبي

الخضر في التراث الشعبيّ الإسلاميّ ـ يعتقد أنّ مقامه في ماء دجلة، لذلك يقوم بعض الناس بحمل أوانٍ توضع فيها الشموع وشجر الآس تذهب بعيداً في النهر طلباً للشفاعة))[74]. لذا يتوجّه خطاب القصيدة نحو الماء مباشرة بوصفه الحاضنة الأسطورية لفكرة البقاء والديمومة والتشفّع ((أيها الماء))، الذي يقترن بنداء أخفّ وطأة يتوجه إلى الصفة التي يشتغل عليها الرمز الأسطوريّ في تحقيق منجزه الحلميّ ((يا خضرة الناس))، لتقريب الحال الشعرية إلى فضاء الذات الشاعرة ((كن صاحبي)) أملاً في استقطاب قوّة الفعل وربطه بحراك الذات الشعريّ.

النداء الأول الذي تسلّطه الذات الشاعرة على مساحة الرمز الأسطوريّ يتمثّل بطلب الصحبة ((كن صاحبي))، وهو ما يتيح فرصّة لتلقّي الطقس الموروث ـ شعبيّ عن طريق الدوال الفاعلة في السياق ((الشموع / شفاعاتك / محراب القناعة / عيون الخضر))، على النحو الذي يفضي إلى الاحتفاء بالمنجز الأسطوريّ في ظلّ الحال الشعرية بشكل يناسب تماماً المرجعية الأسطورية الموروث ـ شعبية ويتوافق معها.

النداء الثاني ((كن عدوي)) يشتغل على مساحة أخرى تخترق البعد الاحتفاليّ في الرمز الأسطوريّ وتنفتح على التجربة الذاتية للقصيدة، من طبيعة تحرّك الدوال السالبة المنتمية إلى التجربة في أزمتها الحيوية ومحنتها في عدم قدرتها على تلقي الشفاعة القادمة من فضاء الأسطورة الموروث ـ شعبية، ولا شكّ في أنّ التشكيلات الشعرية السالبة ((الطالعة من الكوابيس / سيدة جميع الأحزان / الخراب...)) تقود إلى مساحات شعرية بينية ذات صلة بالمناخ العام الحامل للمقولة الشعرية في القصيدة ((صلاة الوداع الأخير / زوّجتني الأرواح للموت / أحمل القحط والليل / بحّة العويل / كاهن الأوجاع)). ليستقرّ النداء على حافة اعتراف متقابل بين طرف الذات الشاعرة الراوية للمأساة وطرف الآخر الممثّل لبنية التشكيل الأسطوريّ الموروث ـ شعبيّ على الشكل الآتي:

(أنا) ـــ وريثة قلبك ـــ في / الشدائد

(أنت) ـــ وريثي ـــ في / البقاء

ويقود هذا الاعتراف مرّة أخرى إلى كشفٍ شعريّ جديد ينفي الصفة الأسطورية عن الآخر ويؤكد إنسانيتها ((لستَ بكلكامش))، وينفي في الوقت نفسه الصفة الأسطورية عن الذات الشاعرة ويؤكد إنسانيتها ((لستُ بعشتار))، في الطريق إلى إرجاع الحال الشعرية بينهما إلى المثابة الأولى، على النحو الذي لا ينجح في ذلك لا النداء الأول الإيجابيّ ((كن صاحبي)) ولا النداء المضادّ ((كن عدوي))، بما يفتح السبيل إلى استيلاد حلٍّ ثالث يحوّل المناخ الشعريّ المؤسطر من مناخ رياضيّ بلاغيّ ينهض على التقابل الطباقيّ والتضادّ الدلاليّ، إلى مناخ يتأسس على اللعب بين الطرفين.

النداء الثالث المستولد والممنتج والقادم من فعالية ونتائج النداءين المتصارعين هو ((كن طريدي))، وهو نداء يحفّز الذات الشاعرة على تملّك سطوتها وقوّتها التي تقترب في أدائها من فضاء الأسطورة والنهوض بالتجربة والارتقاء بها إلى مستوى حلم المقولة الشعرية في القصيدة.

ويتجلّى ذلك أولاً في صورة ((أغسل بالفراتين ثوب الهجر)) لتخرج الذات الشاعرة إلى العالم عائدة إلى وطنها الأم شامخة منتصرة، ويتجلّى ثانياً في عزل الآخر ونفيه وإفنائه

في حريق الأصوات اللاهثة اللاهفة ((أرميك للشهقات))، على النحو الذي تتحقق فيها الوراثة التي تنزع حجاب القلب وتظهر في الشدائد كما تشير إلى ذلك عتبة العنوان، وهي تؤدي دورها في استثمار طاقة الحجب لتنوير التجلّي ونشره.

نموذجُ اللغة وحساسيّةُ التعبير

تعمل الشاعرة أمل الجبوري على تأسيس نموذج لغويّ شعريّ يتفاعل مع التجربة تفاعلاً حميمياً وصادقاً، هذا النموذج الذي يجتهد في تكوين خصوصيته يسعى إلى إنجاز خطاب شعريّ يقوم على تفعيل حساسية التعبير إلى أقصى درجة ممكنة، لأنّ القول الشعريّ عند أمل الجبوري قول يتحرّك خارج الصنعة ويدخل في عمق سخونة التعبير وحرارته ودفقه وحيويته، لا يحتاج إلى وسائط وجسور وأدوات وأنشطة بعيدة عن جوهر القول الذي قد يتعجّل أحياناً للوصول وكأنّ الفرصة لا تأتي إلّا مرّة واحدة.

تمثّل لغة الشعر في سياق مركزيّ من سياقاتها خطاباً أصيلاً يشتغل على تدعيم أسس كينونتنا[75] حسب ـ مارتن هيدجر ـ، ويعبّر تعبيراً دقيقاً عن تجوهر ذاتنا في القصيدة من طبيعة إدراك الرؤية الحساسة لها، فطبيعة اللغة الشعرية طبيعة ((مراوغة تتأبى على الاقتناص))[76] ولا تسلّم نفسها لرغبة القراءة بسهولة، إنها تلعب مع القارئ لعبة الحجب والتخفّي والمواربة وتستنفر دفاعاتها في سبيل الإبقاء على فعالية طاقة الحجب لديها، على النحو الذي تدفع القارئ وتوهمه بعيداً عن ممكناتها ودلالاتها ومساحاتها.

وفي الوقت الذي تسعى فيه اللغة الشعرية داخل القصيدة إلى تعذيب المتلقي قبل إن يتوصل بفضائها وعالمها، فإنها تبقى ملكاً أصيلاً للشاعر الذي ينجزها ويبعث فيها حياتها وحيويتها وقدرتها على البقاء، فالشاعر حسب ـ ياكوبسن ـ ((هو سيّد اللغة))[77] وأميرها والمتنفذ في حركتها وتوجهاتها وفعلها، إلّا أنها حين تستقرّ في جسد القصيدة تتحوّل إلى مساحة قابلة للاختراق والاستباحة من طرف القارئ، الذي يجتهد في مزاحمة موقع الشاعر السياديّ وفرض موطئ قدم قرائيّ له في أرضها.

اللغة الشعرية في هذا السياق ليست مجرد وسيلة تعبيرية تطرح مقولة الشاعر على نحو بريء وسياقيّ، وهي في الوقت نفسه ليست غاية منقّاة ومتعالية لا تخوض في نار التجربة ولا تتلبّس وهجها، بل هي مستوى عالٍ من الانفعال بها وتقمّصها والتماهي بها إلى الدرجة التي يمكن القول فيه إنّ اللغة الشعرية ((لغة تجد غايتها في ذاتها))[78]، بحيث يتداخل حجبها بتجليها وغموضها بوضوحها وجسدانيتها بروحانيتها، في تركيب متوهّج ومكتظّ ومحتشد بالطاقة والقدرة المستمرّة على التعبير والقابلة أبداً للتأويل.

تسير فعالية الحجب في باطنية اللغة استناداً إلى حساسية الرؤية التشكيلية التي تشتغل على إنجازها، وسننتخب لقراءة هذا المفصل العضويّ في شعر أمل الجبوري قصيدة ((وشم النجوم الساقطة))[79] بوصفها نموذجاً للغة الشعرية، التي تنطوي على طاقات تعبيرية كثيفة وجوهرية تلتقي بالانفعال لقاءً حرّاً وفعّالاً، ينعكس إيجابياً على تكريس النموذج وتطوير الأداة التعبيرية من أجل فضاء شعريّ أغزر وأعمق وأندر.

تنفتح القصيدة على عتبة عنوانية غنية بفكرة الحجب وتستند إلى مرجعية جسدية ((وشم))، بما يمتلكه هذا الدالّ من قيمة رمزية في الأصل وقيمة رمزية مضافة في

الاستخدام، إذ إنها حين تضاف إلى ((النجوم)) تخرج من مرجعيتها الجسدية القائمة في هيئة الفكرة، لترتفع إلى دلالة فوقية محلّقة في الأعلى كما يُفترض بالإحالة المكانية التي تنجزها ((النجوم))، لكنها ما تلبث أن تعيد المجال الشعريّ إلى أرضيته حين ترتهن بالصيغة الوصفية الهابطة التي ارتبطت بها ((الساقطة))، على النحو الذي يصبح فيه التشكيل اللغويّ معبّراً عن فضاء رؤيويّ دون مستوى النظر ـ بصرياً ـ ((الساقطة))، وليس فوق مستوى النظر إذا ما جرّدنا الدالّ العالي ((النجوم)) من صفته. على هذه الصورة اللغوية المشتغلة في منصّة العنوان وبدايته يصبح التشكيل المشتبك رمزياً ((وشم النجوم الساقطة)) دالاً على رؤية موروث ـ شعبية تحيل سقوط النجوم على رجم الشياطين، بحيث يصبح ((الوشم)) هنا هو البريق الذي يصاحب سقوط كلّ نجمة صانعاً علامته، بوصفه دالاً إشارياً خاطفاً على فعل تنجزه النجمة الساقطة من السماء حيث العدالة والنقاء والمثال، إلى الأرض حيث الخطيئة والإثم.

تُظهر عتبة الاستهلال الشعرية في القصيدة الحال الشعرية التي تلتبس بالذات الشعرية على صعيد تبنّيها حساسية ما للغة الشعرية:

مازَجَتْني الحروفُ
لكنّ الكلام قيدي ومحبسي

يحتّم هذا التواصل والاندماج والامتزاج بين اللغة والذات نوعاً مختلفاً من التعامل بين طرفي المعادلة، فالذات المحتواة والمقيّدة والمحجوبة داخل سجن اللغة لا تستسلم ولا تركن إلى السكون، بل تجتهد في التخلّص من أسرها والتعبير عن مقولتها وتوكيد حضورها الذاتيّ:

بحثُ..
لكن دمي أنكر ما كان حدّ القطيعة،
حدّ انقطاع الحنين وصيانته من العطب،
حدّ اختلاس المواعيد.

لذا فإنّ الفعل ((بحثُ)) يأتي في سياق تحدّي الأسر والخروج على آليّة الحجب واختراق السائد وكسر الحدود، إلّا أنّ فضاء البوح هذا يبقى أيضاً محكوماً باستدراكٍ ما ((لكن)) يعود بفعله إلى المركز المنتج ((دمي))، الذي يعلن إنكاره لفكرة الانقطاع مما يعني توكيده لفكرة التواصل، الإنكار يتواصل في مفاصل عدّة ((حدّ القطيعة / حدّ انقطاع الحنين... / حدّ اختلاس المواعيد))، بحيث يتقدّم دالّ ((الدم)) المضاف إلى ياء الذات الشعرية الراوية ((دم ـ ي)) وهي تُمركز الفعل في أضيق دائرة فاعلة في الجسد.

تعود الذات الشعرية الراوية إلى منطقة الوصف الذاكراتيّ مستدعية صورها لدعم فكرة التمركز حول الذات وتشجيع تمرّدها على السائد والمألوف:

لا أناقة الحروف روّضتْ طرقي
ولا طقسُ الغربة وتباطؤ الخروج من العناق
ضيّع ما كان.

فآليّة النفي التي اشتغلت هنا أكّدت حساسية الذات في عصيانها على الترويض على يد اللغة الأنيقة المغرية ((لا أناقة الحروف / روّضت طرقي))، فظلّت طرقها في سياق

مسيرتها المتواصلة بعيدة عن تأثير إيقاع اللغة المتطلّع لتغييرها وتدجين فعاليتها، فضلا على أنّ الذاكرة بقيت هي الأخرى عصيّة على التخلّي عن مقتنياتها وكنوزها بعيداً عن تأثير الغربة ((ولا طقس الغربة وتباطؤ الخروج من العناق / ضيّع ما كان))، فالثبات الذي تنشده الذات الشاعرة في استمراريتها على الاحتفاظ بشخصيتها حالَ دون أن تقع تحت تأثير اللغة بكلّ ما انطوت عليه من ممكنات، وحالَ أيضاً دون أن تستجيب لسلطة الغربة وهي تتقصّد تحطيم أفق الذاكرة لتستبدل به أفقاً آخر.

تتحوّل اللغة الشعرية بعد ذلك إلى المناخ السرديّ لتروي مفصلاً مهماً من مفاصل التجربة على شكل عنوان كبير، يمثل جوهر المقولة التي يسعى السرد الشعريّ هنا إلى تمثيلها على نحو شديد التركيز والتبئير:

هيّأت عمري
لكن العروشَ التي نحتتْ الأوطان
قطيعاً من صروحٍ وأضرحةٍ
موّزعةٍ ثقباً.. ثقباً،
ضيَّعَتْني...

فالمسافة التعبيرية بين ((هيّأت عمري)) و ((ضيّعتني)) تنشغل بنقد المجال الثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ، الذي عمّق الهوة واختزل الحياة والأمل والطموح والتطلّع بين حدّين ضيّقين، فـ ((العروش)) التي جعلت من الأوطان منحوتة لطغيانهم ((نحتت الأوطان))، فصّلتها على شكل قطيع من أشكال جامدة وهمية لا تحيل إلّا عليهم ((صروح / أضرحة))، وأفرغتها من أيّة دلالة حضارية وهشّمت حضورها الإنسانيّ ((ثقباً.. ثقباً))، هي التي ضيّعت العمر واختصرته في مدى زمنيّ محدود مرهون بالتجربة المرّة، ونجد بأنّ اللغة الشعرية اشتغلت هنا بتركيز عالٍ للتمحور حول البؤرة الفعّالة في النموذج الحكائي لتشديد التوجّه العلاميّ نحو مركزية التعبير واكتظاظه بالمعنى.

يمضي الخطاب الشعريّ عميقاً في متن اللغة الشعرية ليكشف عن طاقتها المكانية الحاوية والمستوعبة، فاللغة الشعرية هي في جوهرها حاضنة مكانية تحيل حروفها ودوالها وأصواتها على مأوى، لكنها حين تتعرض بوصفها فضاءً مكانيا حيّاً لقسوة الآخر ـ مهما كان ـ فإنها تنكسر وتنهزم:

والحروف التي جرّدتْها الحروب من
ساكنيها،
ومشرعيها ومشرّديها،
وأشجارِ الفزع المتساقط بين أبراجي وأولئك
الذين فتحوا للخيبة ممراً نتوارى إليه.

تتأنسن اللغة الشعرية وتتسلّح بقوة تعبير بشرية تقاوم الزمن والنسيان وخداع الذاكرة وبرودها ولكنّها تخفق أمام الحرب، فاللغة التي تمثل حاضنة إنسانية كريمة لساكنيها ومشرعيها ومشرديها تندمج بمشروع الذات الشاعرة في مسلسل الهبوط إلى أسفل. وتنضمّ إليها في ولوج بوابة الخيبة التي تصنع مجالاً جديداً للحجب والتواري وإخفاء الجسد والصورة، في آليّة الحجب الساقطة من الأعلى ((أشجار الفزع المتساقط)) وهي تساوي أو

تماثل أو توازي آليّة أو تناظر ((النجوم الساقطة)) المعلّقة في ذاكرة العنوان والمسلّطة على رقبة المتن. وتفصل في لحظة سقوطها بين ((أبراجي)) التي تمثل مجسّ المراقبة للذات الشاعرة، والآخرين في الخندق الآخر المضادّ ((أولئك))، وهي تشتغل جميعاً من أجل إعادة إنتاج فضاء الحجب على المشهد الشعريّ والحال الشعرية التي تتضمنها حكاية القصيدة.

الاستلاب الذي تعانيه اللغة الشعرية في جهدها الساعي إلى البناء هو الاستلاب الحقيقيّ الذي يجرّد الأشياء من طبيعتها ويغيّر في عمل الأدوات والآليّات الطبيعية، ومن هنا كان الأثر الذي تركته في محنتها وتجربتها القاسية هنا قاسياً على المعاني والدلالات والقيم:

كلُّ ذلك...
وكأنّ الصبرَ مجون،
والكبرياءُ أشباحُ ريح،
وتاريخٌ مثير لشبهات تنحني لتميمة الجسد.

التعبير التلخيصيّ الحكائيّ ((كلّ ذلك)) يحيل على إخفاق التجربة ومرارة التوصل بالأشياء وغياب الحلم، لذا فإنّ القيم والمعاني تتمرأى بمرايا سالبة تثير الشفقة والحيرة واللاجدوى ((كأنّ الصبر مجون)). هكذا تتحوّل القيمة الإلهية العليا ((الصبر)) بكلّ ما تنطوي عليه من دلالات لا متناهية وقوّة عظيمة وقدرة خلاّقة على التوصل بالمعجزات، إلى عبث ونزق وانفلات وتسيّب وانحلال ((مجون))، في حجب كبير وشاسع لإمكانية التواصل من أجل بلوغ الحلم.

ويضاعف هذا المعنى بصورة معطوفة تهبط بدلالة ((الكبرياء)) المتعالية والموازية لدلالة ((الصبر)) إلى مستوى سلبيّ ينزع عنها كلّ ما هو كبير وعظيم، ويدرجها في ((تاريخ مثير لشبهات...)) تتحرّى معناها المحتشد من ازدحام الدوال المؤلفة للتشكيل ((تاريخ / مثير / شبهات)). لتهبط مرّة أخرى في طبقة أكثر انحداراً تتجلى فيها لغة الجسد بأعلى درجات الأسلبة والسقوط والمثول أمام الخرافة ((تنحني لتميمة الجسد))، داخل سياق يشتغل عميقاً وكثيفاً على آليّة الحجب والتستّر والتغييب والسلب والتقويض، إذ تتعرّض الدوال في نموذجها اللغويّ الفاعل إلى عملية سطو وترهيب وترويع تذهب بها إلى فضاء المتاهة.

تتكشّف حساسية اللغة الشعرية في مستواها التعبيريّ الحكائيّ عن منعطفات تعود فيه ذات اللغة الساردة إلى منطقيتها وتفلسفها لتقرّر حقائق:

كأنَّ ما يجعلنا نموت
هو وشمُ النجوم الساقطة
والشمسُ التي تفوّقتْ على عذرية السواد

فدالّ الموت القادم في سياق التعبير الصوريّ ((كأن ما يجعلنا / نموت)) يقع داخل عمق الفكرة الشعبية المرتبطة بـ ((وشم النجوم الساقطة))، المعلّق في منصّة العنوان والضاغط على أخلاقيات لغة القصيدة، وهو يرتبط عطفياً بالصورة المقابلة ((الشمس التي تفوّقت على عذرية السواد))، حيث تقصي (الشمس) مشهد السواد وتفقده عذريته الصالحة لتلقي فكرة تألق وشم النجوم الساقطة، وتعيد الأشياء إلى وضوحها والغياب إلى حضوره والحلم إلى واقعه بانتظار مثول جديد للسواد عندما تغيب الشمس، وتبدأ دورة أخرى تعيد إنتاج الفكرة الشعرية في سياق اللعب الذي تمارسه اللغة الشعرية في حرارة المشهد.

تنتقل لعبة اللغة بعد إقرار هذه الحقيقة بأسلوبيتها المنطقية المفلسفة إلى معقل الذات الشاعرة لتواصل سرد حكايتها مع اللغة وأشيائها ودلالاتها وصورها وقضاياها ومقولتها، مع الاحتفاظ بقدر مساعد من المنطقية وتبنّي تصعيد الحقائق باللغة الشعرية عبر رفع سويّة طاقتها التعبيرية بدرجة أعلى:

يا لفضيحتي التي لم تُدرِك،
أنّ الانتصار مغلقٌ
والهزيمةَ مفتوحةٌ لوطن يولد حقاً،
أو يموتُ الآن بغير حق.

فالصرخة ((يا لفضيحتي)) التي تقرر الذات الشاعرة غيابها في شاشة الإدراك والمعرفة ((التي لم تدرك)) وحجبها في باطنية الفكرة، تبعث برسائل ظاهرة ومضمرة، متجلية ومحجوبة، تشبه الحقائق النهائية ((الانتصار مغلق / الهزيمة مفتوحة)). ويرتبط هذا المشهد بـ ((الوطن)) وهو الدال الذي كان يتحرك في القصيدة من بداية شروع اللغة الشعرية باشتغالها التعبيريّ، ويتدخل الآن بصورته الصريحة في معجم القصيدة اللغويّ من خلال فكرة جدلية تعمّق الأداء اللغويّ الشعريّ في مشهد التعبير، تتوازى فيها الجملتان الشعريتان ((وطن يولد حقاً / يموت الآن بغير حق)) توازيا طباقياً بالمعنى البلاغيّ، وصراعياً بالمعنى الدراميّ، وسيميائياً بالمعنى الدلاليّ الرمزيّ، على النحو الذي يتشاكل مع ثنائية ((الانتصار / الهزيمة)) و ((مغلق / مفتوحة)).

ثم ما تلبث اللغة الشعرية أن تنفتح على مدى تعبيريّ آخر تضاعف فيه طاقة الحجب والتسويد والتغييب، بالمستوى الذي يحيل على مرارة التجربة ومحنة الجسد في انكساره على عتبة فقدان الصبر والكبرياء معاً:

قاتمٌ بياض الهزائم،
وقاتمة هي الدروب المسجاة في توابيت المدّاحين.
ولو على بُعدِ مرمى من هذا اليأس...

الدوال التي تهيمن على المسار التعبيريّ للغة الشعرية هنا ((قاتم / الهزائم / قاتمة / الدروب المسجاة / توابيت المداحين / اليأس))، وهي تحتشد في صورة شعرية ضيّقة نسبياً تعطي فكرة واضحة عن أزمة التجربة وعمق مأساتها، وسرها المتواصل نحو الغياب والحجب والخسارة القاسية. ولا تجد الذات الشعرية لغتها الشعرية إلا وقد آلت إلى مصير مجهول متعمّق في حجبه وغيابه وهزيمته وكشفه أيضاً:

قلتُ انكسرتُ،
لكنني سأنكسر
جمرةً تطفىء كذبَ الصولجان
وكذبَ الكلمات

فالمعادلة المنطقية ذات الحسّ الشعريّ الساكن في طيّتها التعبيرية ((قلت انكسرت / لكنني سأنكسر))، تفضي على الرغم من مأساويتها وفداحة خسائرها إلى وهج كشفيّ تتعرّى فيه الأشياء وتتكسر الحجب ((جمرة))، تنهض بمهمة إزالة الستار عن اللعبة التي ضاعفت أزمة الذات وفتحت طاقتها التعبيرية على لغة جارحة، وتزوّدها بقدرة على فضح المستور

بآليّة فعل الجمرة ((تطفئ)) تتجه أولاً إلى كشف زيف التاريخ المنمّق والمُدّعى ((كذب الصولجان))، فضلاً على كشف زيف اللغة المنمقة والمدّعاة أيضاً ((كذب الكلمات)) حين تتخلى عن صبرها وكبريائها وتهبط إلى القاع.

عتبة العنوان ((وشم النجوم الساقطة)) بدلالتها اللغوية وحسّها التعبيريّ ظلّت تشتغل بحماس وحيوية وطاقة على اللعب بطبقات المقولة الشعرية حتى آخر لحظة إقفال ختمت بها القصيدة مشروعها اللغويّ التعبيريّ، على النحو الذي يكشف أهمية الاحتفاء باللغة الشعرية وفتحها على أقصى إمكاناتها التعبيرية، من أجل أن تستجيب لدواعي التطوّر الأسلوبيّ في السياقات الحكائية التي تتبناها مقولة القصيدة، وهي تعلن عن مشروعها منذ أول إشارة دالّة تطلقها شرارة عتبة العنوان في رأس النصّ، حتى آخر لفظة تعلن إسدال الستار على مشهد الحركة الشعرية الدرامية في القصيدة.

مرايا الصورة وفضاءُ الكاميرا

ظلّت الصورة الشعرية ـ بوصفها أداة فاعلة تمثّل عضوية مركزية من عضويات التأليف الشعري ـ تؤدي وظيفة جوهرية في البناء الشعريّ، واستطاعت في القصيدة الجديدة أن تطوّر أداءها وتفيد من تقانات الفنون الأخرى حتى وصلت إلى مستوى تعبيريّ عالي المستوى، تمكنت فيه من أن تحظى بقيمة تعبيرية أساسية في المتن الشعريّ، على النحو الذي لا يمكن فيه لأيّة دراسة جادة أن تغفل الحضور التشكيليّ الكثيف للصورة في المشهد الشعريّ لأيّة قصيدة مفردة أو تجربة شعرية كاملة. ومن هنا تأتي أهمية التركيز على طبقات الفضاء النصّيّ ومستوياته والانتباه إلى ((أنّ قراءة النصّ تستوجب، بلا ريب، الانتقال من اللغة المكوّنة له إلى ما وراءها، وتفرض كذلك الانتقال من الدالّ اللغويّ إلى الصور والمعاني التي يحيل عليها والتي يتطابق وجودها الأول ابتداءً مع "الصورة اللغوية" التي نجمت للتعبير عنها. ولذا فإنّ فعل القراءة يمثّل حالة من التورّط مع النصّ، ومصدراً يمكن أن يورد من غير جهة. ومن هنا بالذات تغدو إمكانية القراءة مفتوحة على شتى احتمالات التأويل))[80].

إنّ قراءة الصورة الشعرية تتطلّب معرفة بالحيوية التي تشتغل فيها الصورة في إطار التشكيل العام لبنية الخطاب الشعريّ، من حيث إنّ حساسية الصورة تعمل في عضويتها الشعرية بوصفها ثراءً للفكر وتعقّداً للتجربة[81]، على النحو الذي تتجاوز فيه الصورة الجانب الاحتفاليّ الشكليّ في شغلها وتوجيهها، لذا فإنها تحوّلت في القصيدة إلى شبكة مرايا تعمل في الاتجاهات كلّها عاكسة المواقف والرؤى والأفكار في سياقات متنوعة ومختلفة. ومن هنا جاء تعقيدها وثراؤها وخصبها في التأثير على بنية التشكيل الشعريّ عموماً، وتوقّف نجاح القصيدة في جزء كبير من تركيبها على مدى نجاح التشكيل الصوريّ وقدرته على تلوين الأداء وتعميقه وشعرنته.

تحوّلت الصورة على أيدي الشعراء الجدد من فنون بلاغية مجرّدة تقوم في جزء كبير منها على فنّ التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها، إلى السعي الدؤوب من أجل تطوير الأداة عبر استخدام الكاميرا الشعرية التي تصوّر المشهد الشعريّ والحالة الشعرية والوضع الشعريّ في أكثر من اتجاه وعلى أكثر من مستوى، بالتزاوج مع استخدام آلة المرآة العاكسة

للصورة في اتجاهات مختلفة أيضاً، والعمل على الإفادة من كل التقانات المتاحة لتركيز الفضاء الصوريّ الشعريّ إلى أبعد حدّ ممكن.

إلّا أنّ ما يجب الانتباه إليه هو أنّ العمل على تطوير بنية الصورة وتكثيف عضويتها في البناء الشعريّ يجب أن يتم قياساً إلى طبيعة مقتضيات الحال الشعرية وضروراتها التعبيرية والأدائية، على النحو الذي لا تجري فيه العمليات بمعزل عن الحراك التشكيليّ لبقية العضويات الأخرى ومستويات إجاباتها على أسئلة المقولة الشعرية المركزية في القصيدة، وما تتطلّبه من تحالف وتعاضد تقانيّ ورؤيويّ بين أدوات القصيدة كافة وبالمستوى الذي تتطلبه كلّ مرحلة تطور تخوضها القصيدة في كلّ تحوّل ضروريّ من تحوّلاتها، يقود العملية برمّتها إلى أفضل مستوى إنتاجيّ ممكن.

الشاعرة أمل الجبوري لم تنظر إلى الصورة على أنها هدف بحد ذاته كما يتّضح ذلك من الخاصية الأسلوبية التي جاءت عليها بنائية الصورة، والطريقة التي تحوّلت فيها الصورة إلى شبكة مرايا تصوّر المشهد الشعريّ والحال الشعرية من زوايا مختلفة، فضلاً على توظيف التقانة السينمائية لتوسيع أداء الصورة وتعميقه وإثرائه، على النحو الذي يناسب الضرورات الشعرية ويستجيب لحاجاتها الفنية والتشكيلية.

مجموعتها الشعرية الموسومة ((تسعة وتسعون حجاباً)) تنهض في سياق تصويريّ مركزيّ من سياقات تشكيلها الشعريّ على فضاءات هذه التقانة القائمة على القطع والتوزيع، إذ تسخّر الشاعرة كلّ ما أمكن من أجل أن تتجلّى الصورة داخل بنية الخطاب الشعريّ بأقصى طاقة تعبيرية، يكون بوسعها أن تمثّل الحال الشعرية التي تسعى الشاعرة إلى بنائها في إطار من التدقيق والتأهيل والتشكيل والتمثيل للمقولة الشعرية.

سنتناول في هذا المفصل الحيويّ من قراءة مرايا الصورة استخدام الكاميرا الشعرية التي يتوزّع عملها بين تصوير اللقطة وتصوير المشهد وتصوير الحركة، أي بمعنى أنّ ثمة أكثر من كاميرا تعمل في وقت واحد. في قصيدة ((حجاب إينانا)) ضمن ((حجب الأسماء)) تنمو الصورة داخل حركة الكاميرا على اللقطات والمشاهد:

الديوانُ مقبرةٌ
والقصائدُ قبورٌ في أجسد مختلفة،
بلدانٌ وحكايات
وأقداح ممتلئةٌ بوهم يبدو حقيقة
ووعد يبدو كأنه السراب.
لكنّ في تلك الحجب قبراً ما
حينما أهمّ بفتحه لا أعرف أيّة جثّة للسرّ واريتها فيه
ولا أجد غير المجهول في وجوه تلك الحجب.(82)

تبدأ الكاميرا بتسليط عدستها على لقطة رمزية عميقة الغور ((الديوان مقبرة)) تجمع بين مستويين من التشكيل، المستوى الأول ((الديوان)) الذي هو مجموعة قصائد، والمستوى الثاني ((مقبرة)) وهو المكان الذي يحوي الجثث التي تفارق الحياة، بمعنى أنّ القصائد هنا مجرد جثث تفتقر إلى الحياة، إمّا إلى موت محقّق ونهائيّ، وإمّا بانتظار من يبعث فيها الحياة

لتغادر موتها. لكنّ الكاميرا تضع اللقطة أمام بصر القراءة، بانتظار التواصل الصوريّ وما يطرأ على ذلك من تحوّلات.

تتّجه الكاميرا إلى فضاء أوسع خارج اللقطة الأولى ولكن ضمن مشهدها العام بدلالة عطفه على الأول ((و / القصائد قبور في أجساد مختلفة))، بمعنى أنّ صورة ((الديوان)) المعرّفة تتكشف عن ((القصائد)) المجسّدة صورياً ومظهرياً على شكل ((قبور)). ثم تصرّح لفظياً بتجسيدها ((في أجساد مختلفة)) لتنجح الكاميرا في توفير فرصة تمثّل للمشهد المؤلّف من اللقطتين السابقتين، بعد استواء الدلالة على نحو أنموذجيّ قابل للتداول في مساحة القراءة تماماً.

تنفتح الكاميرا على مرايا تعكس مزيداً من التعميق والتدقيق في عمق الصورة فتكشف عن محتوى جديد للقبور/القصائد وهي ((بلدان / حكايات))، إذ تبدأ مرحلة أولى من مراحل التخفيف من مستوى الحجب على المستور داخل القبور، في سياق ظهور الأمكنة المأهولة بالبشر ((بلدان))، والبشر الذين يتكلمون وينشئون الحكي ((حكايات))، على النحو الذي يبعث شيئاً من الحياة في أرجاء الصورة بحيث إنّ الكاميرا لم تتوقف في عملها عند حدّ التصوير الخارجيّ للقطة والمشهد، بل تتدخل في توجيه الصورة نحو مستوى آخر من التطور والانبعاث على طريق الحياة.

ثم تنحرف الكاميرا الشعرية إلى مجال تصويريّ آخر تبدأ فيه من الملموس إلى المتصوّر الرمزيّ ((وأقداح ممتلئة / بوهم / كأنه حقيقة))، فـ ((أقداح ممتلئة)) صورة مرئية قابلة للتصوّر بسهولة وهي عينية مألوفة ظاهرة، إلّا أنّ دخول مفردة ((وهم)) بوصفها المادة التي تشغل الأقداح وتملؤها تحدث انزياحاً كبيراً في مستوى تلقّي الصورة، فـ ((الوهم)) حالة ذهنية متصوّرة تتطلّب إدراكاً رمزياً لاستيعاب حركتها في المجال الصوريّ، وحين تستمر الصورة في لعبتها في حركة تشبيه مراوغة ((تبدو حقيقة)) فإنها تجيب على جزء من سؤال الصورة، لكنها تبقي الباب مفتوحاً لمزيد من التأويل. توازيها صورة أخرى معطوفة عليها ومناظرة لها وتعمل في المناخ الصوريّ التشكيليّ والدلاليّ والقيميّ نفسه ((ووعد / يبدو كأنه السراب))، على النحو الذي يقابل فيه دال ((وهم)) دال ((السراب))، مثلما يقابل دال ((حقيقة)) دال ((وعد)).

تتحوّل الصورة في المرحلة اللاحقة من تطورها البنيويّ عبر أداة الاستدراك ((لكنّ)) من المجال الصوريّ الوصفيّ تحت ضغط الكاميرا، إلى المجال الصوريّ السرديّ الذي تشتغل فيه الكاميرا في مجال تصويريّ أوسع وأعمق، إذ تتّجه إلى كشف الحجب وتعرية المجهول وفتحه على مجال الرؤية. وتبدأ الصورة السردية بتسليط الرؤية الذهنية والبصرية على وجود مشهد مختبئ تتّجه الكاميرا إلى كشفه والمرايا إلى عكس حقيقته ((في تلك الحجب قبراً ما))، ثم ما يلبث الفضاء السرديّ أن يتشكّل حين تنفتح حساسية المكان على حركية الزمن ((حينما))، وتشرع الحكاية بالدوران في فضاء الصورة والكاميرا تصوّر حركة الذات الراوية وهي تمارس فعلها السرديّ المرهون باللامعرفة والغياب ((حينما أهمّ بفتحه لا أعرف... / لا أجد غير المجهول....))، بحيث تعود الحكاية إلى أصلها الأسطوريّ وتتعلّق مرّة أخرى في ذاكرة الكاميرا التي لا تنجح في إيجاد حلّ أنموذجيّ لإشكالها.

قصيدة ((حجاب العباءة)) أحد ((حجب حضرموت)) تخضع للآليّة نفسها في عمل الكاميرا، وتبدأ بتوفير فضاء الحجب التقليديّ منذ لحظة شروع عتبة العنوان بالتشكّل بدلالة مفردة ((العباءة))، بوظيفتها المعروفة في الحجب والإخفاء والتستّر:

أغلالٌ تلبسُ عباءة الشوارع
المارّة يودّعون ذاكرتهم في صندوق الطقس
النخيلُ قامة تلك الأغلال،
يحضُرُ ليرفع عن حضور الموت في حضرموت[83]

تتجرّد الصورة من صداها التقليديّ في عتبة العنوان لتقدّم مستوى صورياً لا يخلو من غموض وأسئلة ((أغلال تلبسُ عباءة الشوارع))، إذ تتحوّل العباءة من سياق حجبيّ محدود إلى نموذج حجبيّ يغطي حركة المكان عموماً ((عباءة الشوارع))، ويتضاعف معناها الحجبيّ السيميائيّ بدخول مفردة ((الأغلال)) مساحة العمل الصوريّ الفاعل.

تنفتح الصورة الأولى على صورة ثانية تعمل فيها الكاميرا على تصوير باطنيّ في طبقة أخرى من طبقات التشكيل الفضائيّ الزمكانيّ ((المارّة / يودّعون ذاكرتهم / في صندوق الطقس))، ويحلّون في المكان بلا ذاكرة حيث يسلّمونها لآليّة تقلّب الزمن ((الطقس)) المحجوب ((صندوق))، على النحو الذي تتشكّل حركتهم فيه موازية لفضاء الصورة الأولى ومتفاهمة معها على صعيد مشترك. إلّا أنّ حجب مفردة ((الأغلال)) يتكشف عن وظيفة مولّدة ترعى نموّها داخل فضاء الحجب ((عباءة)) حين تتمظهر وتتجلّى في طبقة صورية لاحقة عن مفردة ((النخيل))، وهي تمثّل ((قامة تلك الأغلال)) لتدخل سريعاً في مناخ اللعبة الصورية وتستجيب لحركة كاميرا مملوءة بالإيقاع في سياق معيّن ((يحضر / ليرفع الموت / عن حضور الموت / في حضرموت))، ضمن ترددات صوتية هادرة تحضر فيها أصوات الميم والواو والتاء المكوّنة للفظة الموت المعبّرة عن آلية حجب كلّيّ.

لكنّها تعمل هنا في سياق معاكس بدلالة قيام فاعل الحركة الصورية ((النخيل)) بإنشاء موازيات لفظية، تعمل أسلوبياً وحركياً ودلالياً في سياق تقويضيّ للهيمنة التي فرضتها صورة ((الموت)) لفظياً وإيقاعياً، من طبيعة الفاعلية الإيجابية لحركة الدوال ((يحضر / يرفع / حضور)) وهي تعمل في مسارات متنوعة لعزل الحجب، لنشر صورة الحياة بديلاً لصورة الموت في حساسية المكان المسمّى ((حضرموت))، على الرغم من انطواء الدالّ المكانيّ المدينيّ التاريخيّ ((حضر / موت)) على المفردة الحاجبة في تشكيلها اللفظيّ الأصليّ، وهي مفارقة تضاعف من طاقة الشعرية الصورية في المشهد.

تأخذ قصيدة ((حجاب غِزلان)) المنقولة من ((حجب عشتار وغوته)) مجالاً صورياً أوسع داخل حركة الكاميرا المشغولة بالمرايا:

العشقُ يتيمٌ يقف أمامي
والسيّدة التي تنهضُ بين جسدك وروحي... حجاب
لكنها جرداءُ مثل تلالي النابضة فوق صدري.
أنفاسك المحمومة غزلان تتقافز عليّ
شوكاً يخزّ بالندم
فلا ترفعني إلى الحب
لئلا أشيخَ كمثل ذاكرة ذابلة[84]

تبدأ الكاميرا بتصوير مشهد عام يختصر الأشياء في مرآة الذات الشعرية الراوية لحكاية الصورية ((العشق / يتيم / يقف أمامي))، يقابله مشهد آخر يوازيه في آليّة التمكين

والتزمين والحجب ((السيدة / التي تنهض / بين جسدك وروحي ـــــ حجاب))، لكنّ الكاميرا تركّز حركة تصويرها هنا على بؤرة المشهد ((السيدة)) لتستأنف وصف حالها الشعرية باستدراك له دلالاته التأويلية ((لكنها))، وسرعان ما تتقدّم الصفة العارية ((جرداء)) لتنتقل على جسر التشبيه إلى ميدان الذات المصوّرة عبر الكاميرا ((مثل / تلالي / فوق صدري))، بكلّ ما تنطوي عليه الحال التشبيهية من حساسية جسدية مثيرة ومحرّضة.

إذ ما يلبث المشهد التصويريّ أن ينفتح على الآخر الماثل أبداً في ذاكرة التشكيل الصوريّ وعقل الكاميرا في آن، ليلتقط حضوره الملتحم في سطح الصورة وعمقها بحركية إيروسية ظاهرة ((أنفاسك المحمومة غزلان تتقافز عليَّ))، تتحدّر إلى حضور أخلاقيّ وثقافيّ وقيميّ ((شوكاً يخزّ بالندم))، على النحو الذي ينتهي فيه حفل التصوير إلى التماس حِكَمي يتوجّه من الذات الشاعرة إلى الآخر المتحكم بحركة الكاميرا وحدود المرآة ((فلا ترفعني / إلى الحب))، لأنّ ذلك يكلّف غالياً في منظور الذات ((لئلا أشيخ / كمثل زهرة ذابلة))، لذا فإنّ الصورة يجب أن تكون على هذا الأساس دون مستوى نظر الحبّ حتى تظلّ الصورة بعيدة عن الشيخوخة وعصيّة على الذبول.

في قصيدة ((حجاب الصمت)) من حجب ((الأُف)) يتجلّى عمل الكاميرا داخل فضاء الإيقاع وتمظهراته وإشاراته ولغته:

سأرمي كلّ عشّاقي
إلى النسيان.
سأتورّطُ بعشقٍ جديد.
عشيقي يمسخ الكلام
اللغة تهمةٌ
والمتّهمُ اللسانْ
ألتمسكَ أيها الصوتُ
أن تطلق سراحي من قفص الكتمانْ
لأكملَ رحلة الحب هذه،
مع قاتل أحببتهُ
قاتلٍ يخنقُ الأصواتَ والكلمات
لينامَ وحيداً معي هذه الليلة.
الصمتُ... عشيقي الأخيرْ. (85)

إذ تسير الكاميرا التصويرية بهدي خطاب الذات الشاعرة الموجّه للحركة والفعل والمشحون بسين الاستقبال ((سأرمي / سأتورّط))، بحيث تقوم الكاميرا بإقصاء صورة الماضي وتدميرها ((سأرمي كلّ عشاقي / إلى النسيان))، واستحداث صورة جديدة تعويضية تقوم مقام الصورة المنسية ((سأتورّط بعشق جديد))، ينهض فيها العشيق بدور الماسخ اللغويّ ((عشيقي يمسخ الكلام)) الذي يثير الأسئلة ويدعو مرايا الصورة لتعمل في نسق آخر، تعكس في سياقه صوراً ذات طبيعة سيميائية مثقلة بالإدانة ((اللغة تهمةٌ / والمتهم اللسان)). ثم ما تلبث المعادلة الشعرية الخاضعة لحركة الكاميرا وهي تصوّر المشهد

الشعريّ من زوايا مختلفة أن تتمظهر على شكل صراع جدليّ إيقاعيّ بين الصوت والصمت، وهما يتحركان صورياً أمام بصر الكاميرا وقد كوّنا حجاباً يعيق حرية الذات الشاعرة في استئناف حياتها الشعرية، على النحو الذي يدفعها إلى التماس كسر عزلة الصوت والخروج من قبر الكتمان نحو تحقيق حضور صوتيّ يعلن حضورها الحيويّ ((ألتمسكَ أيها الصوت / أن تطلق سراحي من قفص الكتمان))، فتظهر عملياً أولى فعاليات الحراك الجدليّ بين العلاميتن ((الصوت / قفص الكتمان)).

وتتجسّد على نحو أشدّ وأعمق وأكثر إثارة وحركية وصراعاً في ((لأكمل رحلة الحب مع / قاتل / أحببته))، ففعلي القتل والحبّ المتصاحبين والمتماهين في هذا المشهد الصوري يحيلان على نوع من الجدل الفلسفيّ في إدراك فعل الحبّ وفعل القتل. ثم ما تلبث أيضاً أن تُبرز الكاميرا صورة القاتل العشيق وتكبّرها باستخدام آلة المرايا العاكسة ((قاتل / يخنق الأصوات والكلمات))، ويحيل الأشياء كلّها إلى مقبرة الصمت ليحجبها ويفني طاقتها على الاعتراض والإدانة، بحيث ينتهي إلى أن يكون ((وحيداً)) بعد أن يميت الصوت والكلمات، ويتحوّل إلى العشيق الوحيد الذي بوسعه أن يشارك الذات الشاعرة ليلتها نائماً، وهو يؤول إثر موت الصوت إلى ((الصمت)) الحاجب لكلّ شيء ممكن، على النحو الذي ينتج في أعماق المشهد صورة ((عشيقي الأخير)) وهو يتماهى ويتعادل مع عتبة عنوان القصيدة ((حجاب الصمت)) ويندمج به.

تستجيب قصيدة ((حجاب الأسرار)) من شريحة ((حجب اللغات)) لمنطق اللقطة في عمل الكاميرا، ثم تجمعها وتركزها في لقطة نهائية مكثّفة تلخّص اللقطات ضمن دائرة مرآوية واحدة:

الأسرارُ حقائبُ مليئةٌ بآثار مهرّبة.
الأسرارُ خياناتٌ في خزانة مقفلة.
الأسرارُ نساءٌ خجولاتٌ يحببنَ الحبّ في الظلام
الأسرارُ رائحةُ خبزٍ ساخن لمعدة خاوية
الأسرارُ أشباحٌ بلا ملامح تصافحُ الشبهات،
لكنها تركلُ الرياحَ بحذاء طاغية عتيقْ.
دون الأسرار ما جدوى الحقائب؟
دون الأسرار لا يعود للخيانات طعمٌ
ولا للجواسيس معنى،
ولا لأجهزة التنصّت جدوى.
دون الأسرار لا يعود للأعداء معنى.
ولكن دون اللسان هل للأسرار من معنى؟
اللسان عدوّ السرّ الأول وقاتله الأخيرْ.[86]

تتمركز آليّة التصوير الكاميراتيّ حول بؤرة مركزية تتكرّر عمودياً هابطة إلى الأسفل، هذه البؤرة هي الدالّ الجمعيّ ((الأسرار)) الذي يشتغل بوصفه حجاباً أخلاقياً ولسانياً، وإذا ما سلّطنا عليها الكاميرا داخل أفعالها الشعرية لنتبيّن صورة المشهد على حقيقته

الشعرية سنتعرّف على إيحاء ذلك في هذه الترسيمات، التي تبدأ بالجزء المكوّن للحمة البؤرة وسداها:

البؤرة مضمونها مضمون المضمون
الأسرارُ حقائبُمليئةٌ بآثار مهرّبة.
الأسرارُ خياناتٌفي خزانة مقفلة.
الأسرارُ نساءٌ خجولاتٌيحببنَ الحبّ في الظلام
الأسرارُ رائحةُ خبزٍ ساخنلمعدة خاوية
الأسرارُأشباحٌ بلا ملامح تصافحُ الشبهات،

تنتقل بعد هذا الكيان المشهديّ المصوّر بوساطة الترسيمة إلى حال من الاستدراك الصوريّ ((لكنها)) أي ((الأسرار))، تقوم بحجب الرياح ((تركل الرياح)) لتعزلها عن أيّة إمكانية لتحويل الصوت من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن، مستخدمة في ذلك ((حذاء / طاغية / قديم)) حيث تتوازى الدوال الثلاث وتتداخل مع بعضها وتتفاعل من موحياتها نحو الاستقرار على مدلول واحد، في لعبة شعرية ذكية يشتبك فيها المضاف مع المضاف إليه مع صفته في فعالية تدليل واحدة، تحيل هنا على الحال الشعريّة العام في مشهد القصيدة.

وإذا ما انتقلنا إلى ترسيمة ثانية يمكن أن نتبيّن في سياقها الجزء الآخر من صورة البؤرة في تشكيلها الشعريّ والسيميائيّ:

دون الأسرارما جدوى الحقائب؟
دون الأسرارلا يعود للخيانات طعمٌ
ولا للجواسيسمعنى،
ولا لأجهزة التنصّتجدوى.
دون الأسرارلا يعود للأعداءمعنى.

فبؤرة ((الأسرار)) بؤرة منتجة من دونها تتعطّل صور الكثير من الموجودات ((الحقائب / الخيانات / الجواسيس / أجهزة التنصّت / الأعداء))، وتصبح ((بلا جدوى / بلا طعم / بلا معنى / بلا جدوى / بلا معنى)) على النحو الذي يصبح وجودها في هذا القياس السيميائيّ ضرورياً وفعّالاً من أجل الحراك الجدليّ للحياة، ومن أجل أن تتمكن الكاميرا من تصوير المفارقة والمرآة من عكس الجزء المرآوي والمترائي من الصورة. وبوسعنا أيضاً أن نتعرّف على خلاصة الطاقة التعبيرية في لغة الكاميرا وهي تصوّر بعمق الحال الشعرية في أدقّ تجلّياتها داخل منظور الترسيمة الأخيرة، وهي ترتبط بالترسيمتين السابقتين ارتباطاً دلالياً ورمزياً شديد الوثوق والتداخل، في سياق الاستدراك الدالّ المنتقل إلى الجهة الأخرى من صورة الضرورة القصوى لوجود بؤرة ((الأسرار)) في المشهد الشعريّ الداخليّ والخارجيّ:

ولكن ـــــ
دون اللسان ـــــ
هل للأسرار ـــــ
من معنى؟
ـــــ اللسان

ـــــ عدوّ السرّ الأول
وقاتله ـــــ الأخيرْ.

نحسب أنّ هذه التوزيعات للدوال المؤلفة للصورة في تشكيلها البنيانيّ هذا إنّما يضع القراءة البصريّة في مواجهة حركة الكاميرا مباشرة، ويؤسس لحالة تلقٍّ مشهدية يمكنها أن تقرأ العلاقات الداخلية لمنطق الحجب والسرّ من جهة، وخرقه وإفشائه من جهة أخرى قراءة صورية قادرة على تفعيل آليّة المرايا فيها إلى جانب ما تنتجه الكاميرا في هذا السياق من حضور وفضاءات وتجلّيات محتملة.

قصيدة ((حجاب الصورة)) من ((حجب المجهول)) تعمل في صلب فضاء التشكيل الصوريّ الخاضع لحركة كاميرا موجّهة توجيهاً محدداً:

يا صديقي
من هم " على صورتك "
لا يليقون بك
توهمتَهم هكذا
فخلقتهم في وقت فراغك
وظننت أنهم سيملؤون الفراغ
لكنهم لم يكونوا أكثر من
خرابٍ كبيرٍ في فراغ صغير. (87)

فالنداء الموجّه من منطقة الذات الشاعرة تمثل تسليطاً لكاميرا قولية ترشد المنادى إلى موقع الصورة في المشهد. أما قصيدة ((حجاب الإدمان)) من قائمة ((حجب أفعال مضت)) فإنها تدخل بوابة التصوير الكاميراتيّ من لعبة الغياب:

أدمنتُ في حجبي، حزنيَ
أدمنتُ في جراحي، وجهكَ
الذي بدأ الآن، يغيب.(88)

إذ تتسلّط الكاميرا المصوّرة على مرايا الأعماق لتصوّر الحال الشعرية في محنتها وأزمتها الوجودية، وهي تلخّص تجربة مرّة تعلن الذات الشاعرة أنها شفيت منها بفعل حلول الغياب الذي سيذهب بالمشهد بعيداً عن منطقة الإدمان. تنفتح آلة التصوير على منطقة في غاية الحساسية وترتبط من خلال الفعل المكرر ((أدمنت)) بكلّ قوته الدلالية والإيقاعية بالأزمة التي تحرّض الذات كاميرتها على استنطاقها وتحريك أدواتها.

وإذا كانت اللقطة الصورية الأولى ((أدمنت / في حجبي / حزني)) تعمل على نحو مطلق في داخل الداخل، وتتأزم ذاتياً في محاورة قاسية مع الذات وحاجبة لحراكها الممكن، فإنّ اللقطة الثانية الموازية للأولى سياقياً وتشكيلياً ((أدمنت / في جراحي / وجهك)) تربط هذه الأزمة بالخارج المناوىء المحال على الآخر المتمثل بالعلامة الجسدية المباشرة ((وجهك))، عندها يتكشف الشكل الخارجي من الحجاب ويُفسّر جزء من الحال الشعرية ((الإدمان)). إلّا أنّ الاستئناف السريع الذي اشتغلت عليه اللقطة الثالثة ((الذي بدأ / الآن ـــ يغيب))، إنّما يحقّق إجابة لإشكال الصورة الفنيّ والجماليّ وحلّ لمشكلها بوساطة الانتهاء

المنطقيّ بالفعل ((يغيب))، وهو يمضي في سبيله نحو التحقق الكلّي في الغياب الكلّي القادم بفعل الزمن.

هنا يصبح عمل المرآة الشعرية زمنياً لا يخضع للمنتج الكاميراتيّ الراهن بل يتعلّق بمنتجها القادم في فضاء الرؤيا، على النحو الذي يمكن أن يتفكك فيه الوضع الشعريّ لعتبة العنوان ((حجاب الإدمان)) بشكل معيّن، تنتهي فيه الحال الإدمانية ويتكشّف الحجاب ويموت حضوره أمام الكاميرا.

هوامش الفصل السادس

(1) كتاب المتاهات والتلاشي ـ في النقد والشعر ـ، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..5: 35.
(2) م. ن: 35.
(3) رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2..5: 93.
(4) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، سلسلة كتاب (الرياض) العدد (140)، الرياض، ط1، 2..6: 32 - 33.
(5) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2..5:17.
(6) استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986: 5.
(7) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 15.
(8) شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر / مجلد 28، عدد1، 1999: 456.
(9) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، عبد الرحمن طنكول، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 9، 1987: 135.
(10) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر / مجلد 25، عدد 3، 1997: 102.
(11) الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 97.
(12) كيف أشرح النص الأدبي، توفيق فريرة، دار قرطاج للنشر، تونس، 2...: 97.
(13) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1984: 108.
(14) خمر الجراح، أمل الجبوري، منشورات آمال الزهاوي، ط1، بغداد، 1986.
(15) اعتقيني أيتها الكلمات، أمل الجبوري، دار الشروق، عمان، ط1، 1994، وصدر بطبعته الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.
(16) لك هذا الجسد لا خوف عليَّ، أمل الجبوري، دار الساقي، ط2، بيروت، 2....
(17) م. ن: 13.
(18) تسعة وتسعون حجاباً، أمل الجبوري، دار الساقي، بيروت، ط1، 2..3.
(19) م. ن: 69.
(20) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2..5: 96.
(21) جيرار جينيت ـ نحو شعرية منفتحة ـ، كرستين مونتالبيتي، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب، دمشق، ط1، 2..1: 112.
(22) لك هذا الجسد لا خوف عليّ: 11.
(23) تسعة وتسعون حجاباً: 5.
(24) أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 16، القاهرة، 1997: 77، ومراجعه.
(25) م. ن: 77.
(26) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 83.
(27) أدونيس والخطاب الصوفي:65.

(28) اعتقيني أيتها الكلمات: 1.
(29) م. ن: 1.
(30) لك هذا الجسد لا خوف عليّ: ينظر هامش ص: 5.
(31) م. ن: ينظر التصدير والهامش ص: 13.
(32) م. ن: تنظر الصفحات 17، 18، 19، 20، وستجري قرءاتها على نحو مفصّل في الفصل الثاني من هذا الكتاب مبحث ((تقانة الأسطورة: حدود التضافر والتعاشق))، إذ تخضع هناك للتحليل على وفق الإفادة والاستخدام والتوظيف الأسطوري، بمعنى أن تشكيلها التصديري هنا يرتهن أولاً بأسلوبية الاستخدام الأسطوري الذي اشتغلت عليه الكثير من قصائد المجموعة.
(33) م. ن: 21.
(34) م. ن: 29.
(35) م. ن: 35.
(36) م. ن: 39.
(37) م. ن: 39.
(38) م. ن: 45.
(39) م. ن: 45.
(40) م. ن: 51.
(41) الأسطورة والمعنى ـ دراسة في الميثولوجيا والدراسات الشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997: 5.
(42) الدولة والأسطورة، ارنست كاسيرر، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975: 39.
(43) مرايا نرسيس ـ الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ـ، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999: 113.
(44) الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ـ دراسة في ملحمة كلكامش ـ، محمد خليفة حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988: 23.
(45) ما قبل الفلسفة، مجموعة مؤلفين، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1960: 19.
(46) الوجود والزمان والسرد، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999: 202.
(47) لك هذا الجسد لا خوف عليّ: 13 - 15.
(48) م. ن: 17.
(49) م. ن: 18.
(50) م. ن: 19.
(51) م. ن: 20.
(52) م. ن: 21.
(53) م. ن: 21.
(54) م. ن: 22.
(55) م. ن: 26.
(56) م. ن: 26.
(57) م. ن: 27.
(58) م. ن: 41.
(59) م. ن: 41 - 42.
(60) م. ن: 42.

(61) م. ن: 42.
(62) م. ن، ينظر الهامش الذي أوردته الشاعرة في نهاية صفحة: 42.
(63) م. ن: 49.
(64) م. ن: 49.
(65) م. ن: 49 - 50.
(66) م. ن: 57.
(67) م. ن: 57.
(68) م. ن ينظر الهامش الذي أوردته الشاعرة في نهاية صفحة: 63.
(69) م. ن: 63.
(70) م. ن: 63 - 64.
(71) م. ن: 69.
(72) م. ن: 69.
(73) م. ن: 69 - 70.
(74) م. ن: ينظر الهامش الذي أوردته الشاعرة بهذا الصدد في نهاية صفحة: 69.
(75) الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963: 95 - 96.
(76) الجحيم الأرضي ـ قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ـ، محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986: 32.
(77) اللغة الشعرية ـ دراسة في شعر حميد سعيد ـ، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997: 14.
(78) م. ن: 15.
(79) لك هذا الجسد لا خوف علي: 61 - 62.
(80) نص على نص، زياد الزعبي، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2..2: 63 - 64.
(81) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983: 216.
(82) تسعة وتسعون حجاباً: 9.
(83) م. ن: 21.
(84) م. ن: 34.
(85) م. ن: 72.
(86) م. ن: 76 - 77.
(87) م. ن: 125.
(88) م. ن: 132.

سيرة ذاتية وعلمية

- أ. د. محمد صابر عبيد

مواليد: زمّار/الموصل.

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعاتوالمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من عشرة كتب نقدية في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.

- فاز بجوائز عديدة منها:

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2... عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2..2 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

ـ الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2..5 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
ـ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2..9 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

ـ صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.
4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012
6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.
7- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.
طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.
12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.
طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.
13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.
23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
26- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
27- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
28-التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
30- المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.
31- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
32- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012.
33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012.
34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012.
35- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013.
36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013.

38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.
39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.
40 ـ خطاب الهوية، من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح، قراءات في مسرح سلطان بن محمد القاسميّ، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ط1، 2014.
41 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.
42ـ مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
43 ـ بلاغة المتخيّل الميراثي، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديمد. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.
5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.
6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.
7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.
9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.
10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013.
12 ـ تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات شرفات، الموصل، 2013.

13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.
14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015
15 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.