تقانات التعبير الشعريّ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/12/4150)

عبد الجبار، فاتن
تقانات التعبير الشعري/ فاتن عبد الجبار
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013
( ) ص
ر.إ: (2013/12/4150).
الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الأدبي

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

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-77-8

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

تقانات التعبير الشعريّ

دراسة جمالية في قصيدة

((عشب أرجوانيّ يصطلي في أحشاء الريح))

د. فاتن عبد الجبار

الطبعة الأولى

2014 م -1435 هـ

الفهرس

ـ المقدمة 7

ـ توطئة..... 13

ـ تقانة الاستهلال 19

ـ تقانة الذات الشاعرة..... 27

ـ تقانة الرمز الشعري..... 39

ـ تقانة التعبير الدرامي 49

ـ تقانة التعبير السردي 55

ـ تقانة التعبير الاستفهامي 63

ـ تقانة التعبير المنفي 71

ـ تقانة الديكور الشعري 79

ـ تقانة الخاتمة 85

ـ خلاصة نقدية 91

الهوامش 99

المقدمة

تعدّ تقانات التعبير الشعري المكوّن الأساس لفعالية العملية الشعرية في القصيدة، وهي بمجموعها ترسم الصورة العامة التي تُفصح عن الهوية التشكيلية لها، ومن ثم تؤكد القيمة الفنية والجمالية والثقافية لهذه القصيدة، ومدى نجاح الشاعر في صوغ أنموذجه الشعرية الذي يستجيب بحرفية وقوة وفعالية لتجربته الشعرية، بحيث تكون لكل تقانة من تقانات القصيدة المتعددة دور معين ومحدد في تشييد العمارة الشعرية الفاعلة في القصيدة، وحين تكون القصيدة طويلة وتنطوي على ملامح سردية ودرامية وملحمية فإنّ هذه التقانات التعبيرية يجب أن تعمل بأعلى طاقتها وكفاءتها من أجل بناء الفضاء الشعري العام فيها.

يشتغل الأطروحة البحثية في هذا الكتاب على قصيدة الشاعر محمد صابر عبيد الموسومة بـ ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح))، وهي قصيدة طويلة ذات طابع ملحمي ودرامي وسردي تستثمر تقانات التعبير الشعري أفضل استثمار وعلى مستويات مختلفة ومتنوعة.

المنهج الذي اعتمدناه في دراستنا هذه هو منهج نصي يفيد كثيرا من المناهج النصية ذات الطبيعة البنيوية والسيميائية، ويسعى من خلال ذلك إلى الكشف عن الجماليات التعبيرية والأسلوبية في هذه القصيدة البالغة الثراء والحيوية والخصب، وقد حاولنا أن نسخّر ذوقنا النقدي القرائي بكل ممكناته وكفاءته وخبرته من أجل الارتفاع بمستوى القراءة إلى مستوى الإنجاز الفني والجمالي في القصيدة، وصولاً إلى إنجاز دراسة تدين للجانب الذوقي في الكثير

من مفاصلها لكنها لا تبتعد كثيراً عن الجانب الأكاديمي، وهو يوفّر لها الرصانة والعلمية والمنهجية.

استهللنا الدراسة بـ (توطئة) حاولنا فيها إلقاء الضوء على مشكلة البحث المترتبة على دراسة التقانات من منظور جمالي، إذ إن تقانات التعبير في القصيدة الحديثة هي أهم ما يميزها بوصفها تنهض على هذه التقانات وتقيم بناءها على ممكناتها الفنية والأسلوبية والجمالية، وتفتح هذه التوطئة الباب لاستيعاب التقانات التي توافرت القصيدة عليها حيث سنتناول أهم وأبرز هذه التقانات حضوراً وتميزا في هذه القصيدة.

تعدّ تقانة الاستهلال من أهم وأبرز التقانات الأسلوبية الجمالية التي تهتم بها القصيدة الحديثة، وقد كانت تسمّى في المدونة النقدية العربية القديمة (المطلع)، وإذا كانت تقانة الاستهلال في القصيدة العربية القديمة في الأغلب الأعم تقليدية تتكرر يها الموضوعات، هي في القصيدة الحديثة لها وقع خاص ورؤية خاصة ودلالة خاصة وتتنوع بتنوع موضوع القصيدة وأسلوبها وهويتها، وغالباً ما تشير إلى هوية الشاعر وطبيعته.

تقانة الذات الشاعرة من التقانات الأصيلة في الشعرية العربية عموما، فالشاعر العربي بطبيعته شاعر أنوي يحتفي بذاته الشعرية احتفاء كبيرا، وتظل هذه الذات حاضرة على أنحاء مختلفة ومتنوعة في هذه القصيدة، لكنّ الشاعر محمد صابر عبيد في هذه القصيدة خصوصا يعبر عن ذات نوعية لا تذهب بعيدا في استقلاليتها وأنانيتها، بل تتمظهر تمظهرا جديدا تبرز الأنا الشاعرة فيه وكأنها ذات جمعية لا تعبر عن تجربة شخصية بقدر ما تعبر عن تجربة

جماعية، في المكان والزمن والرمز والرؤية والفضاء والشخصية والفكرة وكل شيء تقريبا.

من هنا تبرز أهمية تقانة الرمز الشعري التي اعتمدتها القصيدة بشكل مركز وواسع وكبير، فالقصيدة تشتغل على رمز مركزي كثيف هو رمز ((الزاغ)) الذي يحضر في كيان القصيدة وتفاصيلها الدقيقة من أولها إلى آخرها، وتسعى قراءتنا إلى تحليل هذا الرمز في مدى علاقته بجوهر القصيدة وتجلياتها الكثيرة، وقد وجدنا أن الرمز خضع لعملية أسطرة في القصيدة.

وتوصف تقانة التعبير الدرامي بأنها واحدة من أهم التقانات التي استفادت منها القصيدة الحديثة في سعيها لتقليل عنصر الغنائية فيها، وقد استعارت في ذلك الكثير من تقانات الفن المسرحي حيث سعت إلى أن تتمثلها وتطور استخداماتها الشعرية، وربما كانت قصيدة (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح) من القصائد الحديثة التي اعتمدت على هذا التقانة بشكل مثير، وعلى كل المستويات التي تتيحها الأدوات المتحولة من فن المسرح إلى فن الشعر، ومدى تلاؤمها وطبيعة استثمار ممكناتها الفنية التعبيرية على أكثر من مستوى.

أما تقانة التعبير السردي فهي الأخرى حضرت في القصيدة العربية الحديثة حضورا واسعا، ولاسيما بعد أن ظهرت نظريات السرد الحديثة في علم السرد والسرديات، وحرص الشعراء المميزون على تطوير تجاربهم الشعرية عبر استعارة الكثير من تقانات التعبير السردي في قصائدهم، وكانت قصيدة (عشب

أرجواني يصطلي في أحشاء الريح) قد استثمرت الكثير من تقانات التعبير السردي فيتقاناتها الشعرية المتنوعة.

وفي إطار أساليب التعبير المعروفة في اللغة العربية سعت القصيدة الحديثة إلى تطوير استخدام الكثير من هذه الأساليب، ومن هذه الأساليب التقانية تقانة التعبير الاستفهامي وتقانة التعبير المنفي، لما لهما من تأثير على تطوير البنية الداخلية التعبيرية للقصيدة عبر الكشف عن إمكانات تقانات هذه الأساليب في إغناء مشروع القصيدة العربية الحديثة، إذ نلاحظ أن قصيدة الشاعر محمد صابر عبيد هذه استخدمت على نحو غزير الكثير من الصور الاستفهامية والمنفية وبأشكال مختلفة ومغايرة، أسهمت كثيرا في تطوير رؤية النص دلالاته.

وعلى الرغم من أن تقانة الديكور الشعري هي في الأصل تقانة درامية قدّمها فن المسرح، إلا أن السينما استفادت منها والقصة والرواية والكثير من فنون الأدب الأخرى، وربما كانت القصيدة الحديثة من أكثر هذه الفنون الأدبية استثمارا لتقانة الديكور الشعري، لما لها من أهمية جمالية تنعكس على الفضاء السيميائي للقصيدة، وتثري دلالاته في كل مراحل تطورها.

وقد أرجأنا دراسة تقانة الخاتمة في قصيدة (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح) إلى نهاية الدراسة، لأن خاتمة هذه القصيدة على المسويات الشعرية والسردية والدرامية تحيل على فهم استكمالي لتجربة القصيدة، فهي نهاية لهذه الاحتفالية الباهرة التي نهضت بها تقانات التعبير الشعري في

القصيدة كلها، حيث حطّت رحالها في هذه الخاتمة التي جاءت على قدر كبير من الكثافة والتركيز والبلاغة والدلالة.

وشئنا أن نختتم الدراسة بخلاصة نقدية تحاول أن تقول كلمتها الأخيرة في القصيدة وتجربتها، مما لم يتح له المجال في الظهور عبر تحليل تقانات التعبير الشعري المختلفة في القصيدة، على الصعيد الجمالي وما يترتب عليه من آفاق فكرية وموضوعية ورؤيوية لا تخلو منها أية قصيدة كبيرة.

وإذا كان يبدو للقارئ أننا أهملنا في سياق العمل على التقانات عتبتين مهمتين من عتبات الكتابة الشعرية في القصيدة، هما عتبة العنوان وعتبة التصدير، فثمة ما يبرر لنا ذلك، إذ إن عنوان القصيدة ليس عنواناً سهلاً وميسوراً، ففضلا عن هذا العنوان المعلن الذي أشرنا إليه في دراستنا ثمة عنوانان فرعيان آخران هما: الأول ((حكاية الأساطير الزجاجية التي تثمر مرايا))، والثاني ((أنوال شعرية))، وفي ظل التعدد الواسع والكثيف لعتبة عنوان القصيدة لا يمكن مطلقا تناولها على عجل ضمن تقانات أخرى، بل هي تحتاج إلى خصوصية قرائية تشتغل على العنوان فقط من خلال علاقته ببقية عتبات النص الأخرى ومتن القصيدة.

أما عتبة التصدير فقد تصدرت القصيدة مقولتان اثنتان، الأولى لمالارميه ونصها ((الشعر يصحح أخطاء اللغة))، والثانية لبورخيس ونصها ((اللغة بعد بضعة أميال يمينا تصبح لهجة وبعد تسعين رفاً إلى الأعلى تصير متعذرة الفهم))، ويتضح جليا أن المقولتين تشتغلان على خطورة اللغة الشعرية على مستوى تشغيل تقانات التعبير، وإذا كان مالارميه يعطي الشعر الحق في تطوير

اللغة وتصحيح أخطائها، على النحو الذي يجعل من الشاعر صانع مهم من صناع اللغة، فإن بورخيس هو الآخر يعطي اهتماما خطيرا باللغة في قدرتها على التغيير والتطوير، ويحيل قوله على حساسية اللغة في طريقة توظيفها واستخدامها، فهي يجب أن تستخدم في التعبير الشعري والسردي وفي سائر فنون القول بطريقة ذكية وبارعة لا بديل لها، وهذه الطريقة لا يحسنها إلا الأدباء الحقيقيون الذين يدركون هذه الحساسية، فالأديب الذي يخفق طريقه السليمة إلى تعبير مناسب وينحرف إلى يمين هذه الطريق، فإن اللغة تتحول بين يديه إلى لهجة وتفقد قيمتها الأدبية والإبداعية، وفي الوقت نفسه إذا ارتفعت إلى الأعلى وبالغ الكاتب كثيرا في إبعادها عن الطريق الصحيحة، فإنها تتحول إلى ألغاز ويكون من المتعذر فهما حين تكون لغة مستغلقة.

إن عتبة التصدير هنا له علاقة وثيقة بعنوان القصيدة بطبقاتها الثلاث، ولها علاقة وثيقة أيضا بالأطروحة الجمالية للقصيدة كونها قصيدة لغة بالدرجة الأساس، مما يقتضي دراستها ورصد تجلياتها السيميائية ضمن الدراسة الخاصة المقترحة لعتبة العنوان، من أجل الكشف الحقيقي عن أهميتها وخطورتها.

توطئة

تعدّ تقانات التعبير الشعري المكوّن الأساس لفعالية العملية الشعرية في القصيدة، وهي بمجموعها ترسم الصورة العامة التي تُفصح عن الهوية التشكيلية (الجمالية) لها، ومن ثم تؤكد القيمة الفنية والتكوينية والثقافية لهذه القصيدة، ومدى نجاح الشاعر في صوغ أنموذجه الشعرية الذي يستجيب بحرفية وقوة وفعالية لتجربته الشعرية عموما، بحيث تكون لكل تقانة من تقانات القصيدة المتعددة دور معين ومحدد في تشييد العمارة الشعرية الفاعلة في القصيدة، من أجل تحقيق أكبر قدر من التكامل.

وحين تكون القصيدة طويلة وتنطوي على شبكة ملامح سردية ودرامية وملحمية متنوعة، فإنّ هذه التقانات التعبيرية يجب أن تعمل بأعلى طاقتها وكفاءتها من أجل بناء الفضاء الشعري العام فيها، وهو يحتاج في هذا النمط من القصائد الكثير من الجهود في هذا المجال لأنها تتطلب التنويع والتمثيل بشكل واسع وعميق، وهي تتجاوز كثيرا البعد الغنائي التقليدي.

إن النص الشعري عند الشاعر ((لا يعبر عن الحياة بمستواها الأفقي، ذلك لأن الطبيعة – حسب سيزان– هي عمق أكثر مما هي سطح، لذا فعلى النص أن يجسم الحياة ويشعرنا بكل ما فيها من مشكلات إنسانية كبرى وصغرى، تفصيلية وهامشية، معلنة ومسكوت عنها، ويجعل منها مشروعاً شعرياً دائم التطور باتجاه تحديث أسلوب الممارسة وقوانين الفعل وحلم العقل

البكر، واجتراح مستمر لقيم ذات نزعة غير قابلة للتمحور، تستقل فيها اللغة استقلالا ذاتياً خارج انعكاسات المعجم والمنهج، كي تتفرغ من خلال قدرة النص وفاعليته لاكتشاف العوالم السحرية الغامضة والثاوية في مفرداتها))[1]، وتكشف عن تقاناتها التعبيرية التي يمكن بوساطتها أن تصنع الرؤية التي تحتاجها القصيدة، فالقصيدة التي تنتمي إلى هذا النوع تعوّل كثيرا على الرؤية وما تنتجه من قيمة شعرية تعبيرية ودلالية تنعكس على التقانات، لأنه توجد علاقة وثيقة في آلية التكوين الشعري بين الرؤية وتقانات التعبير، ولا بد من وجود تفاعل أصيل بينهما على أكثر من مستوى.

لا تأتي هذه التقانات التعبيرية عند الشاعر من العدم، بل من ذخيرة تعبيرية كثيفة وزاخرة تسهم بها تجربته في المجالات كلها، فـ ((ما يتعلق بالشاعر الحديث فلكي يستطيع الإمساك بدفة القصيدة الحديثة وهو يبحر في بحر الشعر بكل ما فيه من مد وجزر، وعمق وسطح، لابد أن يتمتع بذاكرة تشكيلية وتركيبية وغنائية قوية، تحتوي التوتر الحاد الذي يعانيه الشاعر بين الفعل المرئي المباشر والفعل العقلي غير المباشر، ويستطيع تصريف القلق الناجم عن ثورة الشاعر تصريفاً إبداعياً، بوصف أن الشاعر ثائر وقلق على الدوام وعلى نحو لا محدود، فعليه بإزاء هذا الموقف أن يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل كما يقول (مالكيش)، أي أنه يجب أن يبدأ بالحلم والرؤيا لينتهي إلى فضاء الاستنتاج، لا أن يبدأ بالاستنتاج لأنه سوف ينتهي إلى الفراغ العدمي.))[2]، بمعنى أن التقانات التعبيرية على هذا الصعيد هي وليدة الخبرة

والتجربة والمعرفة والوعي وإدراك قيمة الفعل الشعري وفاعلية طاقاته، بالصورة التي تنعكس على فضاء القصيدة.

وعلى هذا الصعيد يعدّ الشاعر محمد صابر عبيد شاعرا عارفا بطبيعة التقانات التعبيرية التي يستخدمها ويطورها، إذ ((إن شعره يولد بروحية حيوية قادرة على استكناه الجمال واستقراء الراهن برؤية (واقع – شعرية)، يستنفر الشاعر في سبيله كل شاعريته من جهة، ورؤاه الفكرية والنقدية من جهة أخرى، ليغلق في النهاية، كينونة شعرية يتبأر فيها الموضوع الشعري في صميم الحس الإنساني الجوهري وتتسابق فيها الآليات والمرتكزات الشعرية لاحتضان الموضوع، ومن ثم مظهرته في أشكال شعرية مختلفة يتسيدها شعر التفعيلة الذي غدا شكلاً مفضلاً لديه، ثم تأتي بعده قصيدة النثر التي حظيت عنده باهتمام خاص على الصعيدين الشعري والنقدي.))[3]، بحيث تتفاعل رؤيته الشعرية مع رؤيته النقدية تفاعلا مثاليا ينتج نصوصا عالية المستوى على الصعيدين الشعري والنقدي.

يرى الناقد عصام شرتح أن تجربة الشاعر محمد صابر عبيد هي تجربة ثرة ومفتوحة الفضاءات حين يقارب هذه التجربة من وجوه كثيرة، فهو يراها متنوعة لا تقف عند حدّ معين ورؤية ومعينة وصيغة تعبيرية معينة، وهو يقول في هذا الصدد: ((وهذا شأن قصائد محمد صابر عبيد؛ إذ يبقى فضاؤها الدلالي والإيحائي مفتوحاً للمتلقي يستقطب دلالات متعددة مع كل قراءة جديدة نظراً إلى غنى نصوصه الشعرية بالمجازات، والتشبيهات، والتشكيلات اللغوية الجديدة، التي لا يمكن أن تستنفذها علائق الإسناد مهما اختلفت درجات

انزياحها أو تعددت؛ إذ يلحظ القارئ غنى لغته بتقنيات القصيدة الحديثة كالسرد، والقص، والحوار، والتشظي، والتضاد، والازدواج، والتفاعل، والانزياح؛ إذ لا تقف نصوصه حد احتمال أو احتمالين في التأويل، بل تبقى منفتحة على تأويلات عدة مع كل نظرة فاحصة لنصوصه؛ وهذا دليل على تعدد، وتشتت رؤى الشاعر، وغنى هذه الرؤى بالتجارب الكثيرة عبر تجربة شعرية امتدت إلى أكثر من ربع قرن عاشها العبيد . ناقداً وشاعراً وأديباً فذاً، دانت له كبرى المجلات العربية مزيناً صفحاتها بقصائد وبحوث نقدية مبتكرة .))[4].

ولعل من أبرز مظاهر التعبير الشعري الحديث عند الشاعر وجيله من شعراء القصيدة الجديدة في الوطن العربي عموما، والعراق بشكل خاص، هو الذهاب الحرّ إلى حدود الفنون الأخرى والأخذ منها، والنهل من إمكاناتها، لتطوير بنية القصيدة وفتحها على آفاق جديدة، إذ الشعر عند هيجل ((فن كلي كامل، يستوعب طاقات الفنون وإمكاناتها، ولهذا فإنه فن الفنون))[5]، وهو ما يتيح للشاعر الحديث أن يتفاعل مع بقية الفنون لينقل تجربته إلى نطاق جمالي تعبيري أوسع.

إن هذه التقانات والتفاعلات التشكيلية مع الفنون الأخرى بمختلف أشكالها (القولية والفنون الجميلة) تعد من الميزات الواضحة لشعر محمد صابر عبيد عموما، بحيث أشار إلى ذلك معظم من درس شعره، لكننا سننتخب من أعماله الشعرية قصيدته الطويلة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) وذلك لجملة أسباب منهجية وفنية.

وتتلخص هذه الأسباب كلها في أنها قصيدة متكاملة على هذا الصعيد، ويمكن مقاربتها على أساس اشتغالها على تقانات كلية كاملة حققت في القصيدة تماسكاً نصياً عالياً، وسنحاول التقاط التقانات المركزية في القصيدة تلك التي توضّح على نحو جليّ خصوصية القصيدة من خلال خصوصية تقاناتها التعبيرية، وطريقة استخدامها الفريد للغة.

تقانة الاستهلال

تمثّل تقانة الاستهلال واحدة من أهم التقانات التعبيرية في القصيدة الحديثة بعد أن تنامى الاهتمام بالعتبات عند الكثير من شعراء هذه القصيدة، وذلك لأنها تفتتح المشروع اللغوي لها، ومنذ البداية يستطيع متلقي القصيدة أن يحسم انتماءه القرائي لها على أساس القوة الشعرية التي تتمتع بها عتبة الاستهلال، ومن هنا تتأتى أهمية هذه التقانة وخطورتها في جذب المتلقي أو عزوفه، وهي في الوقت نفسه تمثل مطلع الخطاب الشعري في القصيدة وأداته التي تعلن عن مقولتها وأطروحتها المركزية.

ولتقانة الاستهلال أهمية كبيرة في تجربة القصيدة إذ تكشف ((عن شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي))[6]، فهي الرابط السيميائي الدلالي بين طبقات القصيدة والمعبّر التقاني الأول عن جوهر الخطاب الشعري الكامن فيها، بالتفاعل مع عتبة العنوان من الأعلى والطبقات النصية الأخرى من الأسفل، وتحظى بهذه الأهمية كونها تمثل البداية الحقيقية لمتن القصيدة بعد العنوان.

لذا لا يمكن قراءة الاستهلال قراءة مستقلة ومنفصلة وأحادية من دون الالتفات إلى ما قبلها وما بعدها، وذلك لطبيعة الصلة العميقة بين أجزاء القصيدة

وتقاناتها التعبيرية كلها، إذ ((يؤلف الاستهلال الشعري عتبة مهمة ورئيسة من عتبات القصيدة، ويتدخّل في توجيه طبقات المتن الشعري الأخرى على النحو الذي يناسب بنيته وتركيبه وفضاءه الشعري، بوصفه عنصراً حاسماً يقع في المعتاد بين عتبة العنوان وبقية طبقات المتن النصي، فيكون بذلك جسراً بنائياً تربط أجزاء القصيدة وتحقق تماسكها النصي))[7]، وتسهم في تشكيلها العام.

إن النظر في تقانة الاستهلال بوصفها عتبة مركزية من عتبات القصيدة يتأتى من تحليل العلامة المركزية التي تتوافر عليها، بحيث يمكن لهذه العلامة أن تكشف عن جوهر المقولة الأساسية التي تشتغل القصيدة عليها، مع الأخذ بنظر الاعتبار توافق هذه العلامة مع علامة العنونة والعلامات الأخرى المؤلِّفة للمتن الشعري، لأن الاستهلال جزء من بنية عامة كلية.

إن القراءة النقدية المتمعنة في نصها المقروء وفي سياق مقاربة هذه التقانة المهمة يجب عليها معرفة حدود الحضور اللغوي لها في البداية الشعرية للقصيدة، إذ ((إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصيّة، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشىء علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأُول للمواجهة.))[8].

إن علاقة التوتر هذه هي التي تعطي المناخ المثالي للقراءة، حيث تسعى هذه القراءة إلى الكشف عن طبيعة التوتر الجمالي الذي يفضي إلى جوهر القضية الشعرية، حيث ستسهم في توفير مجال شعري صالح لتنوير الأدوات الشعرية العاملة في هذا السياق، على النحو الذي يكشف عن ثراء القصيدة وخصبها.

بنية الاستهلال في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) بنية حكاية مركّزة وعامرة بالدلالة مشبعة بتفاصيل المعنى وخصوصيته وسيميائيته المتشظية، فهي أشبه بحكاية يقودها الراوي الذاتي الجمعي، ويحشد لها من العناصر الحكائية ما يجعلها بنية غاية في الكثافة، فهي زاخرة بالحركة والفعل والحدث والرؤية، ومنفتحة على الزمان والمكان بطريقة ساخنة ومثيرة، وعلى النحو الآتي:

انتهينا عند باب الدار ..

أحباباً فُرادى

فصفقنا خلفنا الماضي برفقٍ،

وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلة.

دُرنا على طاولة الإسمنت كي نرشفَ من ماء الشعير

سحابةً معقودةً بالألسنة.

كان الضبابُ مدججاً بالغاز،

والروح بلا سُرفة،

وصوتٌ شاحبٌ لا يقتفي آثار من عاشوا..

ومن ماتوا ...

حضاراتٌ طغتْ،

سادتْ،

وعادتْ،

ثم بادتْ،

ثم سادتْ مرةً أخرى،

كان الضبابُ أسيرَ إسفلت الشوارع،

والصدى يعبقُ بالماء ونار الوحلِ، والصدأُ

اليجيءُ على بساط الفجر ملفوفاً بمعدنه ..

قادتنا عذاباتُ الحديد إلى مدينتنا ..

عرفنا بعد لأيٍ دارنَا في القائمة ..

دُرنا عليها ألفَ مرةْ.

كان بابُ الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً،

وكان الزاغُ قد عشّشَ عند العَتَبة. (9)

يمكن تقسيم طبقة الاستهلال بناءً على مقتضيات القراءة النقدية وإجراءاتها النقدية على أقسام تتفاعل فيما بينها بطريقة عنقودية، إذ تبدأ هذه الطبقة بحركة سردية تبدأ من نهاية الحكاية ((انتهينا عند باب الدار .. أحباباً فُرادى)) على النحو الذي يشير إلى نهاية الحكاية في ضميرها السردي

الذاتي الجمعي الحاضر في الفعل (انتهينا)، ومن ثم تعيين المكان الجزئي الذي يفصل بين الخارج والداخل (عند باب الدار)، بطريقة دلالية توحي بالحب (أحباباً) والفردية (فُرادى).

الراوي الذاتي الجمعي وقد أعلن عن وصول الحكاية الشعرية إلى نهايتها يرسم صورة لهذه النهاية ذات طبيعة زمنية ومكانية ((فصفقنا خلفنا الماضي برفقٍ، وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلة.))، فإغلاق عتبة الماضي لها دلالة على المضي في الزمن الراهن وزمن المستقبل على الرغم من أن مغادرة الماضي لن تأتِ على شكل ثورة (برفق)، غير أن الفعل الجمعي اللاحق بدلالته الانتهاكية العنيفة (وانتهكنا) وبتمرده وقوته (بحضور الجند) وطبيعة المناخ المنتهك (سيل الأسئلة)، يعمل في سياق التأكيد على أن الثورة التي حدثت ليست ثورة مهرجانية بل هي ثورة معرفية تعمل على فضاء الأسئلة. يعقب ذلك نوع من الإحالة الدلالية على فضاء رمزي تحضر فيه الرؤية العسكرية في مظهرها الحربي الميداني، ملتبسة مع الرؤية المُتَعيّة المرتهنة بصورة القمع والقهر ومصادرة الحريات ((دُرنا على طاولة الإسمنت كي نرشفَ من ماء الشعير سحابةً معقودةً بالألسنة.))، حين يتمركز الفعل الحركي الجمعي (دُرنا) المتجوهر حول نفسه ومكانه وزمنه وأفقه، من أجل أن يزاوج بين انتظار الموت في (طاولة الإسمنت) وانتظار الحياة في ارتشاف ماء الشعير من فعالية الثورة على صورة خنق الحريات وهي تملأ المكان والزمان والحكاية معاً.

تنفتح الحكاية الشعرية بعد ذلك على حيوات القصيدة وصورها وفعالياتها خارج سلطة الراوي الذاتي الجمعي المهيمن، لتصوّر الفضاء الشعري

المشكِّل لعتبة الاستهلال بطريقة تسعى إلى أنسنة الأشياء وشخصنتها ((كان الضبابُ مدججاً بالغاز، والروح بلا سرفة،/وصوتٌ شاحبٌ لا يقتفي آثار من عاشوا ومن ماتوا ...))، حيث تتمخض الصورة عن ثلاث شخصيات مؤنسنة ومشخصنة، وكل شخصية منها تعمل في سياق معيّن، الشخصية الأولى هي شخصية (الضباب) وقد جاءت على صورة رجل يَعِد بالموت (مدججاً بالغاز)، والشخصية الثانية هي شخصية (الروح) التي جاءت هنا عاجزة عن الحركة (بلا سرفة).

أما الشخصية الثالثة هي شخصية الـ (صوت) الموصوف بـ (شاحب)، وهو شخصية عارفة بما يحيط بها لكنها عاجزة عن الفعل في الماضي والراهن معاً (لا يقتفي آثار من عاشوا ومن ماتوا ...)، على النحو الذي تنتقل الحكاية فيه بعد ذلك إلى توصيف الحالة الحضارية العامة التي تمظهرت فيها هذه الفعاليات الشعرية داخل مطلع القصيدة، بكل ما تنطوي عليه من تفاصيل وحيثيات لا يمكن فهم مجريات هذه الفعاليات من .

التفصيل التاريخي هو تفصيل إجرائي يتحوّل الراوي فيه إلى راوٍ تاريخي مجرد يصف تلاحق الحضارات على نحو يوحي بتأليف حكمة تدعو إلى الاتّعاض ((حضاراتٌ طغتْ، سادتْ، وعادتْ، ثم بادتْ، ثم سادتْ مرةً أخرى،))، حيث تتجلى دورة الحياة الحضارية التي لا يخلد فيها أحد، ولا يبقى إلا العمل الطيب الذي يذكره التاريخ في سياق هذه الحضارات التي تحتكم إلى الحضور والغياب المستمر بلا رحمة. في هذا السياق يعود الراوي إلى الطبيعة الشعرية في القصيدة كي يصفها مكانياً وزمانياً ((كان الضبابُ أسيرَ إسفلت

الشوارع، والصدى يعبقُ بالماء ونار الوحلِ، والصدأُ/اليجيءُ على بساط الفجر ملفوفاً بمعدنه ..))، وهو وصف أقرب إلى الموت منه إلى الحياة من خلال حشد الدوال السالبة التي تهيمن على الفضاء الشعري هنا (الضبابُ/أسيرَ/إسفلت الشوارع/الصدى/نار الوحلِ/الصدأُ/ملفوفاً بمعدنه/ ..)، إذ هي شبكة دوال ترهن المعنى زماناً ومكاناً وحدثاً بقيمة سالبة وغامضة تعبّر عن أزمة ستتضح معالمه في طبقات القصيدة اللاحقة.

ثم ما يلبث أن يعود الراوي الذاتي الجمعي ليقود عمليات الحكاية من أجل أن يكمل بناء الصورة الاستهلالية التي تعبّر عن جوهر المقولة الشعرية في القصيدة، ومن أجل أن تضع المعالم الرئيسة التي ينبغي أن تسير القصيدة في إطارها، إذ يصف الراوي الجمعي المكان الذي أنهم عادوا إليه رغماً عنهم ((قادتنا عذاباتُ الحديد إلى مدينتنا .. عرفنا بعد لأيٍ دارنا في القائمة ..))، فالفعل الجمعي (قادتنا) المرتبط بالفاعل الجمعي الموحي بالألم (عذابات) والمضاف إلى (الحديد) يجعل من فعالية الوصول إلى (مدينتنا) مشحوناً بالمرارة، ومن آيات هذه المرارة والألم هي الغياب الذاتي الذي يفعّل طاقة النسيان ويعطّل الذاكرة (عرفنا بعد لأيٍ دارنا)، فلم تكن عملية الاستدلال على الدار/المكان القديم بالسهلة الميسورة، فضلاً عن أنها كانت على لائحة (القائمة) مما يدل على أن المكان هو مكان ورقي فقط. لذا فإن الصورة التي تعقب العذاب الذي تلقاه الراوي الجمعي من أجل الوصول إلى معرفة الدار لم تكن بالرحابة المتوقعة، بل عززت العذاب وضاعفت من حضوره ((دُرنا عليها ألفَ مرةْ.))، ولا شكّ في أن هذا الدوران حول المكان القديم/الجديد هو دوران حيرة وغموض

وريبة وعدم اطمئنان وخوف من مجهول ما، على النحو الذي جاءت النتيجة فيه مفزعة ولم تكن في الحسبان ((كان بابُ الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً،/وكان الزاغُ قد عشّشَ عند العَتَبة.))، حيث يظهر الرمز لأول مرة في القصيدة ((الزاغ)) وهو يوحي بأنه سيلعب دوراً رئيساً وبارزاً في الحركية الشعرية داخل القصيدة على المستويات التعبيرية والتصويرية والتدليلية كافة، فهو حتى على مستوى إيقاع التسمية فيه المكوّن من ثلاثة حروف هي ((ز/ا/غ) يتمتع بحضور متموّج وموحٍ، إذ تتزاوج الأصوات المكونة لتندمج في تعالٍ صوتي مثير.

من هنا نستنتج أن تقانة الاستهلال الشعري في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) تمثل على صعيد الاستخدام والنتيجة تقانة خصبة وثرية، لم تأتِ في القصيدة على سبيل المطلع الشعري العابر بل جاءت لتضع الكثير من ملامح القصيدة على مسرح الفعل الشعري، عبر الإشارات والعلامات والدلائل والفضاءات التي تجعل القارئ في دائرة توقّع عميقة ومعقّدة وغامضة، تحتاج إلى مزيد من الجرأة والجهد والمعرفة من أجل الدخول في متاهاتها وقضاياها، ومن أجل التوافق مع المقولة التي تحملها القصيدة.

إنّ تقانة الاستهلال تقانة مؤثرة على مستوى التعبير وعلى مستوى التفاعل الحي الضروري مع بقية تقانات القصيدة، حيث سيكون دور تقانة الاستهلال مركزيا فيها دائما.

تقانة الذات الشاعرة

الذات الشاعرة هي الضمير الشعري الذي يقود الفعاليات الشعرية في القصيدة، وتتنوع هذه الذات تنوعاً كبيراً بحسب طبيعة تجربة القصيدة وهوية الشاعر وفلسفته في الكتابة الشعرية، وإذا كان الضمير الأول (ضمير الذات الشاعرة الأنوي المفرد) هو الضمير الغالب على القصيدة العربية عموماً، حيث تبرز أنا الشاعر المفردة كثيراً في أكثر قصائد الشعر العربي القديمة والحديثة الموصوفة بـ ((الغنائية))، إلا أن القصيدة الحديثة بتجاربها الحداثية المتنوعة والمتعددة التي لا تقف عند حد، وبميلها الحثيث نحو الروح الدرامية والسردية والملحمية انفتحت على ضمائر أخرى غير هذا الضمير المهيمن، ومنها قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) التي نهضت على (الضمير الأنوي الجمعي)، وقد أدى دوره في رواية الحدث الشعري داخل هذا الأفق الجمعي، وحتى حين يظهر الضمير الأول (الفردي الذاتي) فإنه يظهر تحت سلطة الجمعي ويتحرك من خلاله.

بما أن الشعر في جوهره هو حكاية على نحو ما فإن القصيدة لا بدّ لها من راوٍ يروي حكايتها الشعرية طريقة من الطرق وأسلوب من الأساليب، وبما أن القصيدة العربية كما أسلفنا هي قصيدة غنائية تحتفي بالصوت الأول والضمير الأول الذي صوت الشاعر نفسه وضميره، فإنّ ((الشعر في صورته الكلامية وهي تعبّر على نحو ما عن ذات الشاعر وتجربته الوجدانية والصوفية العميقة والكثيفة والمكتظّة والغامضة، ما هو في درجة تواصله واتصاله بالآخر سوى حكي

مقتصد وموقّع وعلامي ـ رمزي، ولا شعر من دون حكاية (بالمعنى القولي الواسع والمنفتح لها)، وهي تتقلّب في تجربة الكتابة الإبداعية عموماً والشعرية خصوصاً بين حكاية الذات، التجربة، القلق، الانتظار، الوحدة، الفرح، الحزن، الغربة، التيه، الضياع، الموت، الحياة، الحبّ، التطلّع، الحلم، الذاكرة، الهزيمة، الهرب، الخوف، المصير، الصبر، السأم، الصمت، السؤال، الزمن، الطبيعة، اللغة .... وما إلى ذلك))[10] من فضاءات ورؤى وعوالم شعرية لا تنتهي.

إن كلّ هذه الحكايات هي حكاية الذات الشاعرة الفردية أولاً، وحكايته الجمعية ثانياً، ولا يمكن لهذه الحكاية الشعرية أن تكون مؤثرة وعامرة بالشعرية والأداء الإنساني الفعّال من دون أن تكون معنية بـ ((الآخر)) على نحو من الأنحاء، فالآخر حاضر وفاعل في القصيدة صحبة الأنا الحاضرة والفاعلة وبطريقة متلاحمة، سواء أكان هذا الآخر قريب أو بعيد.

فالذات الشاعرة بصفتها الأنوية الأحادية الفردية على هذا النحو تتدخل في صلب القصيدة وجوهرها بوصفها مكوّن ستراتيجي أصيل ومنتج في حركيتها، فهي ((ليست سمة أسلوبية مرحلية في أي مرحلة من تاريخ الشعرية العربية، حتى وإن كانت هذه المرحلة هي الفترة الزمنية المعاصرة، ولكن هي الحضور المطّرد في القصيدة العربية بما هي تصوير للذات في تقلباتها بين أمواج اللغة وأفانين الخطاب الأدبي، إنها تطابق الذات وتتمثلها وهذا الذي يفسّر استمرارها في الشعر العربي، ويفسر كذلك تناقضاتها الداخلية في بنية هذا الشعر من مبدع إلى آخر، فالذات لا تفارق الإنسان كما لا يفارق الشاعر إنسانيته،

لكنها ليست ذاتاً واحدة عند جميع الشعراء، فلكل شاعر تجربته الحياتية والتاريخية والجمالية المختلفة))[11]، وهو يشغّل تقاناته التعبيري استناداً إلى عمق هذه التجربة طبيعتها الحياتية والجمالية والفنية.

الذات الشاعرة في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) هي ذات جمعية تتوسل بالفعل الجمعي الذي يدل على أن الذات الشاعرة للشاعر تخشى الفردية المطلقة، وهي تشبه الراوي السردي كلي العلم الذي يعرف كل شيء عن حكايته التي يرويها، بمعنى أن ((أنا)) الشاعر المعبرة عن ذاتيته الصرف تحتمي بالفعل الجمعي الذي يحرسها من طغيان الفردية، أو انفراد الآخر بها، أو أنها لا تستطيع أن تظهر بمعزل عن محيطها الذي كوّنها وجعلها قادرة على التعبير عن حكايتها.

الضمير الجمعي الذي يعبّر عن الذات الشاعرة في هذه القصيدة هو كما يبدو ضمير شعري كلي وشامل، إذ على الرغم من أنه يظهر بصيغة ((نا)) الجمعية إلا أنه لا يتوقف في تقاناته التعبيرية عند حدود فئة أو جماعة محددة ومعينة، بل هو ينفتح على فضاء واسع وعميق من شبكة ضمائر إنسانية لا حدود لها، وهذا ما يميّز فاعلية الذات الشاعرة هنا وهي تظهر بهذا البعد الإنساني الذي لا تحدّه حدود، وسنتخب بعض الصور الشعرية التي يظهر فها هذا الضمير الشعري الكلي ممثلاً للذات الشاعرة بمعناها المطلق، لأن متابعة هذا الضمير في كل تجلياته داخل القصيدة قد يكون عسيراً لفرط هيمنته المطلقة على أجواء القصيدة ومسيرة فعالياتها الشعرية من بدايتها إلى نهايتها.

مظهر الغياب الشعري هو أحد أبرز المظاهر التي تلحّ عليها هذه الذات الشعرية الجمعية الكلية المطلقة، وهذا المظهر الشعري هو مظهر مهيمن وأساس وجوهري في المقولة المركزية في القصيدة، وتأتي عملية إبراز المظهر على يد هذه الذات ذات طبيعة سردية وصفية تشتغل فلي إطار التفاعل مع الطبيعة والأشياء المحيطة بالحدث الشعري، وتحشد الكثير من المرجعيات المتنوعة لترسم صورة الفعل الشعري في سياقه الحكائي المعبّر عن فضاء القصيدة، وهو ما يجعل من فعالية الضمير الشعري السردي فعالية مشتركة على صعيد اللغة والصورة والمكان والزمن والرؤية والحكاية:

ضِعْنا في خطوط الوجهِ..

والورق المعلّبِ في رفوف الصيفِ،

عبّسْنا برائحة الفتات/اللحمِ ..

غادرْنا زمانَ الشايِ

والإسفنج [12]

الأفعال الجمعية المتلاحقة سطرياً التي تحيل إحالة مشتركة على الذات الشاعرة بأنموذجها الكلي هي ((ضِعْنا/عبّسْنا/غادرْنا))، تتفاعل فيما بينها تفاعلا دراميا منتجا من فضاء الضياع والغياب في (ضِعْنا) إلى ردّ الفعل الجسدي

الذي يظهر على الوجه بوصفه المساحة المواجهة للآخر (عبّسْنا) بما ينطوي عليه إيقاعه من زخم صوتي سلبي مخيف، وانتهاءً بالنتيجة الفعلية التي تقود إلى المغادرة لزمن معين ومحدد (غادرْنا).

الفعل الجمعي الأوّل (ضِعْنا) يصف صورة الضياع في ثلاث دوائر متقاطعة، الدائرة الأولى هي دائرة ذات طبيعة جسدية (خطوط الوجهِ) وهي تحيل على مرجعية دلالية زمنية وميراث شعبية تتعلق بالعمر والجهد والتجربة، والدائرة الثانية هي دائرة ذات طبيعة صناعية تفتقر إلى العفوية (الورق المعلّبِ) وتفسّر على نحو ما متاهة الانشغال بالحضاري على حساب الطبيعي، أما الدائرة الثالثة فهي دائرة المكان الذي تشتغل الأحداث الشعري فيه وعليه (في رفوف الصيفِ)، حيث تتمظهر دلالة العزلة والإهمال واللاجدوى والنسيان، بحيث تكوّن الدوائر الثلاث صورة شعرية متكاملة على هذا الصعيد.

الفعل الجمعي الثاني (عبّسْنا) بإيقاعيته المتقوقعة على ذاتها يتجه في جهده الفعلي من أعلى الجسد (الوجه) حين تتفاعل ملامح الوجه كافة من عين وأنف وفم ومساحة الوجه المتبقية في صوغ حالة تعبيرية سلبية، نحو الرائحة المحددة (برائحة الفتات/اللحمِ)، وهو ما يجعل من الأنف العضو المركزي في بناء ردّ الفعل تتلاحم معه أعضاء الوجه الأخرى، وتعمل الرائحة هنا حين تتوجه نحو (الفتات/اللحم) على صياغة الصورة بأجلى إيحاء ممكن يكشف عن محتوى جديد لها، على النحو الذي يضاعف ما توصل إليه الفعل الأول من نتائج تذهب إلى دلالة الغياب في صور العزلة والإهمال واللاجدوى والنسيان.

الفعل الجمعي الثالث (غادرْنا) يتجه نحو إنتاج الدلالة الفضائية في الزمن والمكان والرؤية، وهو ما يظهر في الجملة الشعرية المشبعة بالدلالة الفضائية (غادرْنا زمانَ الشاي والإسفنج)، حيث يحيل دال (زمان الشاي) على طبقة الوقت الضائع الذي لا يختزن الكثير من المعنى والإيحاء، ويحيل دال (الإسفنج) على طبقة الرفاهية والانفصال عن الأرض والخفة والانفصال عن حرارة الأرض، إذ تتضاعف قيمة العزلة والإهمال واللاجدوى والنسيان بدلالتها ورؤيتها وآفاقها ومستقبلها، وتتركز قيمتها في جميع عناصر التشكيل من الشخصية إلى المكان إلى الزمن، حيث تتجمع كلها في سياق شعري واحد.

في صورة أخرى من صور تمظهر الذات الجمعية الشاعرة برؤيتها الكلية الفاعلة في السياقات كلها، التي تجمع الذات المفردة والذات الجمعية، وحتى (الآخر) حين يستلزم الأمر الشعري ذلك، في سياق تعبيري وتشكيل شبه موحّد من أجل أن تستجيب الذات لجوهر المقولة الشعرية في القصيدة وهي ترتفع إلى أعلى مرتبة متاحة، فهي في هذه الصورة تحاكي الطبيعة في كونها السريّ الغائب الموازي لكونها العلني الظاهر:

التمعْنا في صفاء السرّ ..

ودّعْنا عصورَ السلّة التنفذُ من باب السماءِ،

ليلاً،

بشعلتِنا ... تزيّنّا،

وأطفأنا بريقَ الاتصالِ..

مع المنافي والعيون(13)

الأفعال العائدة على الذات الشعرية الجمعية هنا هي ((التمعْنا/ودّعْنا/تزيّنّا/أطفأنا)، وهي سلسلة أفعال تعمل أيضا في سياق درامي متطور ومنتج، وهي لا تنأى عن الفضاء الدلالي السلبي الذي اشتغلت عليه أفعال المقطع السابق، من حيث الرؤية والدلالة والفكرة والعطاء الشعري في الإطار العام لحكاية القصيدة ومقولتها، إذ يشتغل الفعل الجمعي الأول (التمعْنا) في سياق كشفي للتكوين اللغوي الإشكالي (صفاء السرّ).

إذ إن السرّ بطبيعته ليس صافياً على مستوى الوجود وهو ما يجعله غائباً في هذا السياق، غير أن وصفه هنا بالصفاء يجعل منه قابلاً للكشف والحضور، ولاسيما حين يخضع لدلالة الفعل (التمعنا) الذي يوفر طاقة ضوء كبيرة قابلة لكشف السرّ وفضحه، ومن ثم تتهيأ الفرصة للانتقال نحو الفعل الجمعي الثاني الممثل للذات الشاعرة.

الفعل الثاني هو (ودّعْنا)، هو فعل زاخر بالغياب، أو الشروع في الغياب على وجه الدقة في حاضر الصورة من أجل حضور في مكان آخر غير واضح وغير معلوم، ولكن حين يكون المكان المُغَادَر هو زمني كلي وتاريخي عام (عصور) يضاف إلى صورة تحيل على التمنّي والدعاء البعيد عن الجهد والعمل والإنتاج (السلّة التنفذُ من باب السماءِ)، حيث تعود السلّة فارغة دائماً، فإن فعل الوداع

والغياب هنا يختزن رؤية إيجابية تبحث عن البديل العملي، وهذا البديل هو في منطقة الأرض وليس منطقة السماء، هو في دائرة الفعل وليس في التمنّي والدعاء والرجاء، وربما كان دخول (أل) التعريف على الفعل (التنفذُ) ما يجعل من الفعل يكتسب صفة اسميه على صعيد الدلالة السيميائية التي تغني الفعل وتثريه، وتجعله قادراً على التجاوز على الصعيد النحوي المفارق للقاعدة حيث لا يمكن دخول (أل) على الفعل، وعلى الصعيد السيميائي حيث تتضاعف قدرة النفاذ في طاقة المعنى.

أما الفعل الثالث (تزيّنّا) فهو فعل إضاءة وزينة واحتفال وبهجة وفرح مفتوح على المعنى والثقافة والرؤية (ليلاً، بشعلتِنا ... تزيّنّا)، فبحضور الليل تصل الشعلة إلى أقصى درجات إضاءتها في وسط الظلمة، وتتحول إلى زينة وابتهاج وسط سواد الليل، وعلى الرغم من أن الدلالة يبدو وكأنها تنتج رؤية إيجابية، إلا أنّ المعنى داخل مفهوم الشعلة يمكن أن يحيل على المعاناة والكفاح والنضال من أجل مغادرة الليل نحو النهار، في صياغة دلالية رمزية تفتح الدوال على أكثر من مدى دلالي محدد.

أما الفعل الرابع (أطفأنا) فيعمل في المستوى الدلالي الأول أيضاً مع فضاء الرؤية الدلالية الإيجابية في هجر المنافي الطارئة مقابل العودة المصيرية إلى الأوطان (بريقَ الاتصالِ مع المنافي والعيون)، وثمة دلالة مزدوجة لـ (العيون) من حيث إمكانية أن تحيل على العيون بوصفها عضواً بشرياً مركزياً لتجسيد العلاقة البصرية مع الآخر من جهة، ومن حيث كونها تحيل دلالياً على عيون الماء إذا أخذنا (المنافي) في صورة الخلاص من الباحث عن وطن بديل لوطنه الذي

يعيش نكبة ما، أو غزوا ما، أو حصارا ما، وهنا يمكن أن تتصادى الدلالتان من أجل تكوين سيميائي موحّد، يذهب إلى أن (المنافي) قد تنجح في وقت معين لتكون وطناً بديلاً لكن لا يمكن أن تلغي الوطن الأصل، إذ لا بدّ من عودة للوطن الأم مهما كان وطن المنفى مضاءً.

إن صور هذا الضمير الجمعي الممثل للذات الشاعرة في القصيدة لا تتوقف عن التنوع والتعدد والتمثيل في هذه القصيدة، لذا لا يمكن الإحاطة بها إلا من خلال التقاط بعضها بوصفها تمثيلاً للأخرى في سياق الحضور والاستبدال.

وفي إحدى هذه الصور يتكثّف عمل الضمير الجمعي على نحو غزير وهو يتوجه إلى مناطق تعبيرية زاخرة بالدلالة والرؤية والمرجعية، لتؤدي وظائف شعرية كونية تحفل بالنظر إلى الأشياء بمنظار كلي ومطلق، يفيد من رمزية الدلالات الظاهرة والباطنة في إشارة أو علامة تحيل على الرمز:

خوفُنا أن تحبلَ الكلماتُ بالكيمياء،

وننتظرَ التحوّلَ في الرماد ..

وفي الشكوك الخاوية.

خوفُنا أن يأكلَ الإرثُ الأصابعَ ..

من ملامحها الكئيبة،

خوفُنا أن يطلعَ الزاغُ..

من الطين المصبّبِ..

في المدار/الحقلِ،

كي يهبَ الصبيةَ..

طولَها،

وسوادَ عينيها،

وطلعتَها البهيةَ ..

أو يزفّ القلبَ للزنبقةِ الثكلى(14)

يتكرر الفعل الجمعي (خوفُنا) ثلاث مرات، وفي كلّ مرّة ينهض بوظائف شعرية معينة، ففي التكرار الأول ((خوفُنا أن تحبلَ الكلماتُ بالكيمياء،/وننتظرَ التحوّلَ في الرماد .. وفي الشكوك الخاوية.)) تشرع الصورة الشعرية بمثيل فكرة الخوف الجمعي في سياق الخوف على الخطاب أولاً من أن يتأثر تأثراً بالغاً بالطبيعة الصناعية (الكيمياء) فينتج منها، على النحو الذي يكون فيه هذا الإنتاج المنتظر مشفوعاً بالخوف من الغياب الذي يتمظهر في (التحول في الرماد) من جهة و (الشكوك الخاوية) من جهة أخرى، حيث يبلغ الغياب أشد صورة محتملة له في الرماد الضائع والشكوك التي تنتهي إلى فراغ.

التكرار الثاني يمثل في صورة ((خوفُنا أن يأكلَ الإرثُ الأصابعَ .. من ملامحها الكئيبة)) رؤية ثقافية جمعية تعكس علاقة الأنا الشاعرة الجمعية

بالتراث، وتُختزل (الأنا) هنا بـ (الأصابع) التي هي أداة الفعل الكتابي بالدرجة الأولى، وهي تتمثل هنا راهناً سلبياً (ملامحها الكئيبة) التي هي بحاجة إلى من ينقذها من كآبتها، وحين يكون التراث هو المرشح الوحيد للقيام بهذه المهمة يتصاعد فعل الخوف عند الذات الشاعرة الجمعية.

ذلك لأن الأصابع في هذا الفضاء ستنسى (ملامحها الكئيبة) الراهنة كي تعود إلى ماضيها القديم المشحون بالذاكرة والصور القديمة التي لا تسرّ، وهذه العودة تمضي بالأصابع في فضاء الغياب بحيث لا يمكن لها بعد ذلك أن تبدع صوتها وخطابها وأنموذجها ونصها المبتغى بسهولة، وستعيد إنتاج رؤية تقليدية قديمة لا تسعفها للخلاص من ملامحها الكئيبة بحثا عن ملامح جديدة بكل ما فيها، يمكن أن ترتفع بها إلى ما يجعلها قادرة على ممارسة حياة ثقافية وإبداعية أرقى.

في حين يتكشف التكرار الثالث عن رؤية أخرى تنفتح على فضاء الرمز الشعري المركزي في القصيدة ((خوفُنا أن يطلعَ الزاغُ من الطين المصبّبِ في المدار/الحقلِ،/كي يهبَ الصبيةَ طولَها وسوادَ عينيها وطلعتَها البهيةَ ..//أو يزفّ القلبَ للزنبقةِ الثكلى))، فالرمز الطائر (الزاغ) يبعث الخوف في قلب الذات الجمعية الشاعرة من أن يبزغ من الغياب الثقيل (الطين المصبّبِ في المدار)، بوصفه مكاناً مطموراً تحت الخضرة (الحقل)، لأنه في الحالة هذه سوف يخلق أسطورته المضنية أولاً (يهبَ الصبيةَ طولَها/وسوادَ عينيها/وطلعتَها البهيةَ)، فيجعلها أمثولة وفتنة، أو أنه يسهم في غياب جديد (يزفّ القلبَ للزنبقةِ الثكلى) حيث لا يستطيع القلب إنقاذ الزنبقة من ثكلها، وليس بوسعه إعادة

المفقود واستحضار الغائب، والخوف هنا من أن القلب حين يخفق في مهمته قد يتحول زفافه إلى مأتم.

إن تقانة الذات الشاعرة التي جاءت في القصيدة على هذا النحو هي ذات كلية شاملة دينامية التعبير والتدليل والتصوير، فقد رفدتها بقيمة تعبيرية تقانية عالية، جعلت من كونها الشعري كوناً إنسانياً عالياً لا يتوقف عند زمن أو مكان أو فضاء دون آخر، إنها بلا شك ذات كلية مطلقة يمكنها أن تحضر في كل مكان وكل زمان بلا عقبات ولا تحفظات، هي ذات شعرية عابرة للعصور والأمكنة والمعايير.

تقانة الرمز الشعري

تعتمد قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) على رمز شعري يحضر من أول القصيدة إلى آخرها هو ((الزاغ))، وهو طائر ((من أنواع الغربان يقال له الغراب الزرعي، أو غراب الزرع، أو غراب الزيتون لأنه يأكله، وهو صغير نحو حمامة، أسود برأسه غُبرة وميل إلى البياض، حسن المنظر، ولا يأكل جيفة، بعضه يؤكل حلالاً وبعضه حرام))[15]. غير أن القصيدة فتحت هذا الرمز على آفاق واسعة بحيث أنسنته وجعلته محور مركزي ورئيس للحراك الشعري في القصيدة بعامة، ومنحته صفات وخصائص أسطورية وملحمية على الأصعدة الدرامية والسردية والتشكيلية كافة.

تشتغل حساسية الرمز الأدبي عموماً في سياق ((الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا))[16]، وعلى الرغم من أن الرمز في نظم صوغه الأولى أدبياً يُستمد من الواقع الذي هو قادر باستمرار على تموين الأدب بأنواع الرموز، إلا أن ((الرمز بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي))[17]، لأن الرمز الأدبي (والشعري منه على نحو خاص) يتفاعل مع تقانات التعبير الشعري الأخرى في القصيدة بحيث ينفتح الرمز على فضاءات جديدة قد تقطع صلته

تماماً بالمرجعية الواقعية لفكرته في الواقع، إذ يصبح رمزاً شعرياً يتغذّى على عالم القصيدة ورؤيتها، ويكتسب حضوره الجديد من خلالها.

ولهذا فإن ((استعمال الرمز في الشعر الحديث قد ابتعد به عن الذاتية والمباشرة والغنائية إلى السردية والموضوعية، مكوناً مع القناع والأسطورة أهم أقانيم القصيدة الحديثة))[18]، وظهر تأثير الرمز حين يتحول إلى رمز شعري يأخذ صورته وأنماط فعله وتجربته من تجربة القصيدة وحيواتها وظروفها الفكرية والثقافية والجمالية والفنية، حيث يتمتع بكيانه المستقل الذي لا يمكن التعامل معه كما كان عليه حاله في الواقع مطلقاً.

وبما أن الرمز هو تقانة أصيلة في الشعر، إذ لا يمكن أن تخلو أية قصيدة من أيّ نوع من أنواع الرمز الشعري، بحيث يمكن النظر إلى الرمز بوصفه حياة القصيدة، وربما تكون القصيدة ناقصة إذا افتقرت إلى رمز شعري معين، فـ ((مما لا شك فيه أن الأساس الذي تقوم عليه العملية الشعرية هو الرؤيا التخييلية التي هي في الحقيقة رؤيا مجازية، تجعل بنية النص ذات مستويات تعبيرية مختلفة يدخل التأويل والتفسير في إنتاج دلالتها، بحسب مكانية التلقي وتعدد القنوات التأويلية لمتلقي. ويعد الرمز الذي هو تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى أو خفي الدلالة أحد أهم الإمكانيات التعبيرية في النص، شريطة أن يوظف بشكل فني فاعل، وألا يكون حضوره في النص عبارة عن إشارة عابرة تهدف إلى إضاءة موقف أو جزء من القصيدة، فيصبح بذلك ثانوياً وغير ملتحم بالمضمون الدلالي للقصيدة))[19].

إن الرمز الشعري في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) تنهض في مجمل فعالياتها الشعرية اللغوية والصورية على تقانة الرمز الشعري، فرمز (الزاغ) الذي يحضر في القصيدة حضوراً كثيفاً ومنتجاً من أولها إلى آخرها، وهو رمز فعّال ومتطور ومحوري وعالي القصدية على مستوى التشغيل والتدليل، لا يعطي كل ممكناته الشعرية الرمزية في ظهور أو ظهورين، بل لا يسلّم نفسه على المستوى الدلالي والسيميائي حتى آخر ظهور شعري له في خاتمة القصيدة.

لذا فإننا يجب أن ندرك أيضاً أنه يصعب على هذه الدراسة التمثيل لكل حضورات الرمز الشعري في عموم القصيدة، لذا ستكتفي الدراسة بالتقاط حضورات متميزة فاعلة ومنتجة للرمز، وستخضعها للرصد والقراءة والدراسة والتحليل والتأويل بحسب حاجة كل أداة من هذه الأدوات. يحضر رمز (الزاغ) في مستوى معين من مستويات حضوره بوصفه (آخر) بالنسبة للذات الشاعرة الراوية للحدث الشعري التي تأخذ موقع (الأنا)، من خلال ياء النداء الذي تتوجه الذات الشاعرة بها نحو الرمز الشعري وقد تأنسن وتشخصن هنا إلى أعلى درجة ممكنة:

يا أيها الزاغ .. كفى رقصاً،

قِنا من صوتك المبحوحِ،

قدنا نحو عشب ... الهاوية

اعطنا رمحاً لنستر ما تبقّى من نشيج الروحِ،

عورتنا، وأنثانا[20]

تتحول شخصية (الزاغ) بمضمونها الرمزي إلى (راقص) يمارس فعل الرقص بحرية مطلقة تثير الذات الشاعرة التي تطلب منه وقف عملية الرقص (كفى رقصاً)، إذ يتجسد فعل الرقص هنا رمزياً في التعبير عن روح ملحمية تعيد إنتاج الفضاء الأسطوري الذي غالباً ما يحفل بفعل الرقص بوصفه فعلاً إجرائيا أصيلاً داخل هذا الفضاء، لكن الرقص هنا مصحوب بالغناء بدليل متابعة الذات الشاعرة استهجانها لرقص الزاغ مع صوته (قِنا من صوتك المبحوحِ)، من أجل أن يتفرغ الزاغ كما ترى الذات الشاعرة لمهمة أخرى تحيل على الفضاء الأسطوري الرمزي في ملحمة كلكامش (قدنا نحو عشب ... الهاوية)، إذ إن عشبة كلكامش هي عشبة الهاوية التي وصل بعدها كلكامش إلى القناعة الكاملة بقوة الموت وحضوره لا محالة، عندما سرقتها الحيّة وتركته عاريا من دونها يغالب موته القادم لا محالة.

إن الفعالية الرمزية المرتهنة بحضور (الزاغ) بوصفه ملاذاً ومنقذاً وبطلاً مرمّزاً، تسير بحسب توجيه الذات الشاعرة نحو تشكيل الصورة الشعرية الخالية من مرجعية الأسطورة، حين تطلب من الرمز (الزاغ) أن يزوّدها بالرمح الذي هو رمز الدفاع عن النفس (اعطنا رمحاً)، حيث تتمظهر صورة الدفاع عن النفس هنا بثلاثة نماذج، الأنموذج الأول هو (ما تبقّى من نشيج الروحِ) إذ تتحول الروح إلى صوت نشيجي محتشد بالبكاء الكثيف، والأنموذج الثاني هو المكشوف من الجسد (بالمعنى الديني المرجعي) بعد تعطيل فعل الروح وتحجيمه في جوهر الذات (عورتنا)، ومن ثم الانفتاح على الأنموذج الثالث (وأنثانا) الذي

يحيل على (أم جمعية كبرى) تحرس الذات الشاعرة وهي مهددة الآن بعزلتها وانفرادها، بالشكل الذي تبحث لها الذات الشاعرة عن منقذ في صورة الرمز المشتغل في فضاء القصيدة.

الصورة الأخرى من صور الرمز الشعري في القصيدة (الزاغ) هي صورة مشهدية معقّدة لا تسمح له أن يستجيب لنداء الذات الشاعرة، فصورة الرمز هنا هي صورة مسجونة وعاجزة وهي بحاجة إلى منقذ أو ملاذ:

الحصن يحفظ رعشة الزاغ المبضّع بالكسل،

والحضن يطلقه إلى الأفق المكوّمَ ..

في وصايا التركة.

روحٌ تعمّمُ يقظة الزاغ..

فتتسع العنابر في حياء (21)

تبرز في هذا المشهد وحدتان دراميتان (مكانيتان) هما (الحصن/الحضن)، وهما تعكسان نوعاً من الصراع المكاني الدرامي بين فكرة الحماية المادية الواقعية في (الحصن)، وبين فكرة الحماية العاطفية في (الحضن)، على ما بينهما من تصادٍ صوتي وتجانس بلاغي، حيث يتمظهر الرمز داخل هذا الفضاء ليكون هو المحمي في الحالين، إذ يشتغل فضاء الحماية المكانية في الحصن على الحفاظ

على الرمز من جراحه وخوفه ((الحصن يحفظ رعشة الزاغ المبضّع بالكسل))، فيما يشتغل فضاء الحماية المكانية في الحضن على توجيه الرمز نحو الاستعانة بالموروث والسعي إلى إعادة إنتاج الرؤية والصحة والقوة من خلاله ((والحضن يطلقه إلى الأفق المكوّمَ ../في وصايا التركة.)).

كل ذلك من أجل الوصول إلى تمظهر جديد للرمز يبزغ من خلل الحماية الأولى التي تعالجه والحماية الثانية التي تطلقه نحو أفق جديد ((روحٌ تعمّمُ يقظة الزاغ فتتسع العنابر في حياء))، فدال الروح، ودال اليقظة، ودال الاتساع، ودال الحياء، كلها تسهم مجتمعة في دفع الرمز (الزاغ) نحو فضاء جديد قادر على صوغ حياة جديدة، بما يتمتع به من قوة على مستوى الحضور والدلالة والإحالة المرجعية والطاقة الرمزية، فهو رمز محمّل بكل هذه الطاقات والإشارات والعلامات.

وتؤدي الذاكرة الاستعادية دوراً في إلقاء الضوء على ماضي الرمز وقيمته في توجيه الذات الجمعية الشاعرة والتأثير في موقفها من الأشياء:

كم كنت يا زاغ الغياب تغيبُ في الردهاتِ،

تطلق في خنادقنا عصافير المعاني،

تشهر الطمع المعطّل..في هطول الكشفِ،

تُلزمنا صيامَ الدهر في الأنفاق.[22]

إن الذات الجمعية الراوية هنا تستعيد من وحي الذاكرة حكاية الزاغ ورمزيته في فضاء الغياب الميهمن على أجواء القصيدة، وهذا الاسترجاع الحكائي لاشتغال الرمز يعطي صورة مضافة عن طبيعة الرمز الشعري ودوره في بناء العمارة النصية في القصيدة، وتأتي الاستعادة الاسترجاعية عبر شبكة من الأفعال التي ترسم صورة فعل الرمز في المشهد الشعري، وتعكسه على عمل الدوال في إنتاج الدلالات.

الفعل الأول يسأل الرمز بصورة عتابية تنطوي على قدر من الودية عن كثرة غيابه في الردهات ((كم كنت يا زاغ الغياب تغيبُ في الردهاتِ))، والفعل الثاني يرسم صورة الحرية المعتقلة في اللغة والصورة ((تطلق في خنادقنا عصافير المعاني))، والفعل الثالث يحفّز فضاء المغامرة المعطّل كي يفيد من إشارات الكشف الهاطلة عليه في أفق صوفي ((تشهر الطمع المعطّل في هطول الكشفِ))، والفعل الرابع يزاوج بين قيمة التعبير عن الذات في أقصى محتواها الديني، وبين ما يلائمه من وضع نفسي وأخلاقي ((تُلزمنا صيامَ الدهر في الأنفاق.))، على النحو الذي يجعل من الرمز قوة طاغية لها القدرة على رسم الصور، وتقرير الأوضاع، وإشاعة كل أنواع وأصناف القهر والترويع والتحكّم بالمسارات من دون أي قيّد يمكن أن يحدّ من فعله، وذلك لأنه تحوّل إلى طاقة رمزية مهيمنة وحاضرة بقوة وتمكّن وسيطرة على مجريات الحدث الشعري، بحيث لا يمكن التغافل عنه أو تنحيته بأي شكل من الأشكال بعد أن فرض نفسه بقوة الرمز. لكنّ قابلية الرمز الشعري في القصيدة على التحرّك الحرّ حين يشعر بالحصار

وتراكم القيود، تظل قائمة وفاعلة على طول مسيرة القصيدة من بدايتها إلى نهايتها:

عُنقٌ تعشّق في جذوع عزائنا

فكَبَتْ تجاربُنا على طين الذهولِ،

وهبّ طيرُ الزاغ من سلكٍ،

وفرّ إلى غروب الشمسِ.. أو شمس الغروب (23)

إذ عندما يرى الرمز الشعري المهيمن أن الذات الجمعية الشاعرة تؤول شخصيتها ويؤول خطابها وتتعرض للتصميت والعزل والتغييب ((عُنقٌ تعشّق في جذوع عزائنا))، على النحو الذي يخفق فيه التجربة وتسقط في فضاء الذهول ((فكَبَتْ تجاربُنا على طين الذهولِ))، فإنه يتمظهر تمظهراً جديداً أيضاً ليتحرك في اتجاه بعيد عن مسرح الحدث ((وهبّ طيرُ الزاغ من سلكٍ،/وفرّ إلى غروب الشمسِ أو شمس الغروب))، على النحو الذي يكشف عن طبقة جديدة من طبقات رمزيته وفعله الشعري المرتهن بالخوف والنأي عن منطقة الخذلان والخسائر والفقدانات كلما وجد سبيلاً مناسبا وضروريا إلى ذلك.

وعلى هذا فإن الذات الجمعية الشاعرة تتوجه إلى الرمز الشعري (الزاغ) بدعوة لطلب الغفران بعد أن كشف عن طبيعته المراوغة، وشخصيته المكتظّة بالريبة والخوف والإسراع بعيداً عن مناطق التجربة التي تحتمل النجاح والفشل معا، وهو مجال آخر من مجالات التعبير عن الخزين الرمزي:

اطلب الغفران يا زاغ المسرّة..

من تبارح العنابر

واذكر الحبّ البعيد ..

لأجل أن يعد الشعير ضيوفه.. بالثلج[24]

فالذات تدعوه هنا إلى طلب المغفرة معززا بدعوته إلى الاستذكار العاطفي والوجداني البعيد الذي تتوقع الذات استحالة غيابه عن ذاكرة الرمز ((واذكر الحبّ البعيد ..))، فهو الملهم والمعين على تعزيز الثقة واستعادة القوة، فضلاً عن أن هذه الاستعادة تمنح الرمز حياة جديدة أخرى في قدرته على جلب المتعة واللذة ((لأجل أن يعد الشعير ضيوفه بالثلج))، كي تسهم الطبيعة بقدر ما يتسع لها في تشييد رؤية إيجابية للرمز.

وحين يستجيب الرمز الشعري (الزاغ) لدعوة الذات الجمعية الشاعرة على نحو من الأنحاء، فإنه يستعيد بهجته وألقه وقوته المرجعية ويسير في الكون الشعري للقصيدة بكل قوة وحرية وقدرة على تحقيق النتائج:

ريش الزاغ وسّع من وساطته،

أحاط العالم الملغوم بالإصرار

والبحث المشجّر باستشارات النتائج [25]

من هنا يصبح الرمز الشعري الكثيف الحضور في القصيدة ((الزاغ)) بتنوعاته التعبيرية المختلفة، وتمظهراته الفاعلة والمنتجة على المستوى التعبيري والتشكيلي والأدائي والسيميائي، ومفارقاته التي لا تقف عند حدّ، وخروجه إلى فضاءات شعرية جديدة في التعبير والتمثيل والتركيز، وسيلة شعرية وتقانة تعبيرية عالية المستوى في تخصيب الرؤية الشعرية وتحقيق أعلى مستوى ممكن من التماسك النصي الشعري في القصيدة، في سياق اللغة والصورة والإيقاع وكل الفعاليات الشعرية الأخرى ذات الصلة.

تقانة التعبير الدرامي

حقق دخول الدراما إلى القصيدة الحديثة قفزة نوعية في تطوير الفاعلية الشعرية، إذ خلّصها من الركون الكلي والمطلق إلى الذاتية الشعرية المتمثلة بالضمير الشعري الأنوي الذي يجعل الغنائية طاغية على القصيدة، وعلى الرغم من أهمية الغنائية وضرورتها في أية قصيدة إلا أن الحساسية الدرامية تعمّق من وسيلة التعبير الشعرية فيها، وتقودها نحو اكتشاف طبقات شعرية عالية المستوى فيها، إذ ((أفاد الشعر كثيرا من عناصر الدراما في البناء المعماري المتكامل بكونه واحدا من مظاهر بناء المسرحية، كما أفاد من الحوار وصياغة المشاهد الدرامية التي تمتزج فيها عناصر الدراما بعناصر البناء الشعري))[26].

وعلى هذا الأساس صارت القصيدة الحديثة تعمل في ظل تقانات تعبيرية جديدة ومتنوعة، كانت التقانة الدرامية من أهمها وأكثرها حضوراً وتأثيراً وإنتاجا شعريا في هذه القصيدة، لما للدراما من علاقة قديمة وأصيلة مع الشعر.

إن البناء الدرامي في القصيدة الحديثة هو بناء قائم على تطور الفعل الشعري ونموه وتطوره واتساع حجم أدائه وحضوره، اعتماداً على الحدث الذي يعدّ ضرورة من ضرورات بناء القصيدة الدرامية وسمة من سماتها لأنها عندما تفقد الحركة تفقد عنصر الصراع، وهو العنصر الأهم في إبراز التفاعل في مراحل تطور القصيدة[27]، لذا فإن القصيدة التي تهتمّ بأنواع الصراع الدرامي المتلائمة

مع تجربتها هي التي يمكن وصفها بالقصيدة الدرامية، لأن الصراع الشعري هو الذي يمنح تقانات التعبير الشعري الأخرى قيمتها التشكيلية في القصيدة.

على هذا الأساس فإن مستوى تحقق الصفة الدرامية في القصيدة الحديثة ليس أمراً ميسورا وممكنا لكل شاعر له الرغبة في ذلك، إذ ((ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها، وهذه العناصر هي: الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً، وأحيانا أخرى مع غيره. وفي الحالتين يستطيع الشاعر أن يقدّم رؤية يفسر فيها الحياة والأشياء تفسيرا خاصا. والشاعر النابغ هو الذي يجهد نفسه في سبيل أن ينتهي آخر الأمر إلى تكوين صورة كاملة للحياة. وكل ما يمر به الشاعر في حياته من صراعات هو بمثابة المادة الأساسية التي يبتني منها عمله الفني))[28].

وهو ما تحقق على نحو جوهري وتفصيلي واضح المعالم في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح))، حيث جاءت القصيدة عامرة وحافلة بذخيرة كبيرة من الصراعات الدرامية على مستويات أدائية وإجرائية مختلفة، أسهمت بدرجة عميقة في رفد القصيدة بطاقات تعبيرية هائلة على المستويات كافة، جعلت منها حاضنة شعرية كبيرة لهذه الطاقات ورؤياتها.

ويمكن على سبيل التمثيل ورصد الطاقات الدرامية في هذا المقطع المنتخب من القصيدة، حيث يبرز حضور الشخصيات ويتجلى الصراع الشعري في مستوى معين من مستوياته، وهو يعبر تقانياً عن حضور الفعل الدرامي مجاوراً للفعل الشعري، ومندمجا به، ومتفاعلا معه على أكثر من صعيد:

نختارُ من قاماتِنا .... دمُنا،

ولن نختارَ من دائرة البركان..

غير مصيرِ زهرتنا الموسقِ بالخطرْ.

الريح للزاغِ ..

وللأرضِ المطرْ ..

لا يتحرّكُ الجلادُ من صلصالِ نوبتِهِ

سوى ذئبٍ جريحٍ،

مومسٍ تمتصّ آخر ما تبقّى..

من قشور صديدها،

بلدٍ تقوم على مراثي النخلِ ـ في وجلٍ ـ قيامتُهُ،

جليدٍ من شجرْ.

في مهرجان الاغتصابِ تموتُ أعضاءُ القبيلةِ من ..

قضاءِ اللهِ ...

أو قدرِ القضاة،

والرمحُ يفتح كوّةً في المسرح الخاوي ...

تداعتْ كلّ ألوان المفاتيحِ إلى الجبّ ..

وقام السوطُ يصفرُ مثل أفعى..

تأكلُ الجدرانَ،

يزرقُ سمَّهُ في مائنا العذبِ،

وينتعلُ الحقيقةَ في هدوء ..

عاد المشاهدُ يقتفي أَثرَ المَشاهِدِ[29]

هذا المشهد الدرامي هو مشهد شبه متكامل على صعيد التشكيل الدرامي، إذ يبدأ باستهلال مثير يوحي بالفضاء العام الذي يهيمن دراميا على المشهد ((نختارُ من قاماتِنا .... دمُنا،/ولن نختارَ من دائرة البركان غير مصيرِ زهرتنا الموسقِ بالخطرْ.))، فالشخصية الجمعية التي تحيل على الذات الشاعرة التي تروي الحدث الشعري الدرامي الموصوفة جسدياً بـ (قاماتنا)، تخضع لاختيار نوعي يحيل على المغامرة والثورة والتضحية والجنون (دمنا)، وهو ما يجعل كل الاختيارات الأخرى المتاحة معطّلة كي يسير الاختيار في اتجاه محدد وضيق، في ضوء حساسية التوتر الدرامي الكامنة في (دائرة البركان)، حيث يتّجه الاختيار المصيري نحو (زهرتنا الموسقِ بالخطرْ)، وهو ما يحيل أسطورياً على مقابل آخر لعشبة كلكامش في سياق آخر يكتسب هذه الطاقة الدرامية، إذ إن مصير هذه الزهرة التي تعزف حولها موسيقى الخطر القادم من دائرة البركان تمثل الاختيار الوحيد الذي يغني الدم المختار أيضاً، ويجعله قادرا على الاستمرار في الحضور والتأثير.

تظهر شخصية الزاغ مقابلة لشخصية الأرض في أنموذجها المكاني ((الريح للزاغِ ..//وللأرضِ المطرْ ..))، وهنا يتكشف نوع من الصراع في استحواذ الزاغ على الريح واستحواذ الأرض على المطر، ويمكن فهم علاقة الزاغ بالأرض من طبيعة علاقة الريح بالمطر، فالعلاقة السيميائية بين الوحدات الأربع (الريح/الزاغ/الأرض/المطر) هي علاقة تقاطعية وتبادلية مزدوجة، وذلك لفرط تلاحم هذه الوحدات واشتراكها في صوغ المشهد الشعري الدرامي على هذا النحو، الذي يعمل في إطار المشهد هنا بوصفه استهلالاً آخر يعمّق صورة الاستهلال الأول، من أجل الانتقال إلى فعاليات المشهد الدرامية في القصيدة.

تتوجه كاميرا القصيدة الدرامية نحو فضاء الشخصيات المكوّنة للمشهد وهي تسير في سياق زمكاني ورؤيوي يستجيب لتجربة القصيدة على نحو عام، فتبرز أنماط متنوعة من الشخصيات الشعرية ذات الطبيعة الدرامية في صراعها داخل الوجود الشعري المشهدي ((لا يتحرّكُ الجلادُ من صلصالِ نوبتِهِ/سوى ذئبٍ جريحٍ، /مومسٍ تمتصّ آخر ما تبقّى من قشور صديدها، /بلدٍ تقوم على مراثي النخلِ ـ في وجلٍ ـ قيامتُهُ،/جليدٍ من شجرْ.))، وكلها شخصيات فاعلة ومؤثرة ومنتجة على الصعيد الدرامي والتقانة الشعرية معا.

فشخصية الجلاد والذئب الجريح والمومس، مع الشخصيات الاعتبارية المتمثلة ببلد والنخل وجليد وشجر، غير أن شخصية الجلاد تتمظهر بصورة الذئب الجريح وصورة المومس حين يفقد الحركة في كل نوبة من نوباته، ومن ثم يتحول إلى بلد يقيم مراثيه تحت خيمة قيامته الموشكة، وإلى شجر جليدي يوشك على التحول إلى ماء فتختفي صورته ولا يبقى له أثر، ففي سياق هذه

الحركات الدرامية الكثيفة تتشكل الرؤية الدرامية لهذا المشهد الشعري المسرح من مشاهد القصيدة.

في اللقطة الثانية من لقطات المشهد الشعري الدرامي يذهب الراوي الشعري نحو وصف حالة درامية معينة، لها صلة بالفوضى التي يصنعها الجلاد في اللقطة السابقة ((في مهرجان الاغتصابِ تموتُ أعضاءُ القبيلةِ من ../قضاءِ اللهِ .../أو قدرِ القضاة،/والرمحُ يفتح كوّةً في المسرح الخاوي ...))، وربما تكون المفارقة الحاصلة بين (مهرجان الاغتصاب) وموت (أعضاء القبيلة) ذات طبيعة درامية مثيرة، توازيها صورة (الرمح يفتح كوةً في المسرح الخاوي) بكل ما تنطوي عليه من إيحاء إيروتيكي ذي طبيعة درامية بحضور دال (المسرح الخاوي)، الذي يحيل على موت أعضاء القبيلة في منظور التوازي السيميائي بين الصورتين.

تعقب ذلك انعطافة درامية في مسيرة تطور الأحداث الشعرية الساخنة ((تداعتْ كلّ ألوان المفاتيحِ إلى الجبّ ../وقام السوطُ يصفرُ مثل أفعى تأكلُ الجدرانَ،/يزرقُ سمَّهُ في مائنا العذبِ، /وينتعلُ الحقيقةَ في هدوء ..))، حيث تظهر دوال (المفاتيح/الجبّ/ السوط/أفعى/الجدران/الماء/الحقيقة)) وهي تعمل في سياق تطوير البنية الدرامية داخل الحدث الشعري، وهو يعرض اللقطات والمشاهد في سياق تمثيل درامي حفلت به الكثير من مشاهد هذه القصيدة التي لا يمكن استبعاد أيّ منها خارج دائرة الدراما الشعرية.

تقانة التعبير السردي

تقانة التعبير السردي هي الأخرى من التقانات التي انفتحت القصيدة الحديثة فيها على الفنون الأخرى بكل رحابة وحرية، وربما كان ميل القصيدة الحديثة إلى الإفادة من طاقات السرد قد أسهم على نحو فعال في تخصيب الحراك الشعري فيها، وطوّر من أساليب التعبير الشعري على صعيد اللغة والصورة والمشهد والفكرة، ووسع من مجالات الرؤية الشعرية كثيراً، وفتحها على فضاءات جديدة متطورة، إذ إن العلاقة بين تقانات السرد وتقانات الشعر قد تطورت كثيراً في قصيدة النثر خاصة، حيث سعت قصيدة النثر إلى تطوير قابلية الإفادة من تقانات التعبير السردية عبر ضخّها بقوة الشعر وإيقاعه ورؤيته.

وعلى الرغم من حساسية العلاقة الملتبسة (القديمة) بين الشعر والسرد لدى الكثير من الدارسين والنقاد في هذا الحقل النقدي، إلا أن القصيدة الحديثة أفادت من تقانات التعبير السردي الشيء الكثير، إذ ((للسرد عموما مظاهر تتكشف عبر نسيج النص الشعري، وهي قابلة للرصد بصفة نسبية، ذلك أنها لم تحتفظ بخواصها كاملة بعد أن تخلّت عن خاصية خطابها لصالح خطاب آخر))(30)، فخواص السرد التقانية المتنوعة والغزيرة بمجرد أن تدخل في

الكيان الشعري فإنها تكتسب الصفات الشعرية الكاملة، وتعمل في القصيدة بوصفها تقانة شعرية عابرة لجذورها السردية النثرية.

إن دخول تقانات التعبير السردي في المجال الشعري يؤلف ما يمكن أن نصطلح عليه بحسب ما وصفه واصطلح عليه النقاد والدارسون بالحكي الشعري، و ((المقصود بالحكي الشعري هنا هو خلاصة المقولة الشعرية المتكونة في إطار الخطاب، حين تتكامل على النحو الذي تصبح فيه جاهزة لمحاورة الآخر (المروي له/القارئ الضمني/القارئ الحقيقي)) بالمعنى السردي، بحيث يأخذ الحكي صفته الشعرية لا السردية انطلاقاً من هذه الرؤية واحتكاماً إلى هذا المفهوم))[31]، وبذلك تصبح التقانة السردية هنا تقانة شعرية عاملة في فضاء فن الشعر.

يمكن النظر في هذا السياق إلى فكرة (التسريد) التي نشأت بفعل العلاقة بين السرد والشعر، تلك الفكرة التي تقوم على ((هتك أنظمة القول وخرق منظومة الأجناس فصار التسريد قوام الشعر وصار الإيقاع المنثور بديلا من الإيقاع الموزون والمقفى، وصارت لغة التفاصيل واليومي من إمارات التحديث الشعري. بذلك كسر الشاعر الحديث الغنائية وأذابها ذوبا في السردية الملحمية تارة والدرامية المسرحية طورا، واستند إلى القناع والأسطورة والرمز والمتخيل. هكذا صار على الناقد قارئ النصوص أن يتسلّح بمنهج متعدد الوظائف تتجاور فيه المصطلحات وتتداخل، يسترفدها من كل علم مخصوص بحثا عن علم شامل بجامع النص))[32]، يعمل على أعلاء شأن الحضور النثري.

وهو ما ينطبق هنا على قصيدة النثر أو أية قصيدة لا تحفل بالاندراج الإيقاعي الظاهر والعام تحت خيمة العروض العربي ببحوره الشعرية التقليدية المعروفة، بل تنفتح على مناخات إيقاعية أخرى يكون للتسريد الشعري فيها الحرية الكافية للعمل والفعل والتأسيس والإنتاج.

قصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح)) من القصائد التي خضعت لفكرة التسريد في الكثير من محاورها، وذلك أنها اعتمدت أساساً على فعالية الحراك السرد شعري على نحو كبير وواسع وأنموذجي، فكل الحركات والمشاهد واللوحات الشعرية في القصيدة عبّرت عن مرجعيتها السردية بموازاة تعبيرها عن مرجعيتها الشعرية، وقد التقطنا أنموذجاً من نماذج القصيدة الكثيرة في هذا السياق للنظر النقدي في فعاليتها السردية، التي أسهمت في تطوير بنية القصيدة بمساعدة التقانات التعبيرية الأخرى التي سبق الحديث عنها:

فاض في حضن الرياحين المحيط الأطلسي ..

ليحيط بحر الأمم الأخرى بسرّ..

يهتك الفرح المدمّى في سلام القبّرات.

أبناؤنا شربوا من الشعر الملوّن..

حتى حبّة الأرز

فما انتزعوا غبار الحقل من غبش السفر

جزمٌ ممزّقة نأت ..

فتناثر الإسفلت في الأفواه علكاً للمسيرات الطويلة

رافقت دمْ .. عَ الينابيع ..

إلى أعماقها المستورة الطرقات.

البلبل الطيب في مسعاه..

يحصي جثث القتلى من الأشجار،

والشكل المهندس يرتمي في حضن أطفال الضباب

ليرسموا في صوته الواسع أبراجاً

تدوس على مشاهد مثخنة،

وعلى ليالٍ كالجبال.

أبراج آلهة تصدّرُ في مواسمها..

سهولاً خضر، ساعات جدارية، جياداً من خشب،

طرقاً تطوّقُ ما تقدّمه المياه إلى سرايا النار ..

توقدُ في الصواري الزرق ريحاً فضّة،

روحاً مفضضة، كلاباً حافية،

وصلاة تسرق الفجر من الشهرة.

أما آن لمحراث العداوة أن يغضّ الطرف..

عن يوم طويلٍ لا يملّ من التغلغل في الرماد،

يملأ الخارطة الصماء بالصمت ..

ليعشبَ تحت جلد الورق المسقول رأسٌ فارغٌ،

ظمأ كسيحٌ راقدٌ في قبلةٍ ملتهبة.(33)

إن هذا المقطع السرد شعري من القصيدة يتحرك عميقاً في إطار تجسيد العلاقة بين تقانات الشعر وتقانات السرد، ويبدأ المقطع بتقانة وصفية ذات طبيعة شعرية رمزية تجنح نحو تفعيل المنطق الشعري داخل رؤية المنطق السردي بفضائه المفتوح والحرّ ((فاض في حضن الرياحين المحيط الأطلسي ../ليحيط بحر الأمم الأخرى بسرّ يهتك الفرح المدمّى في سلام القبّرات.))، إذ يقصّ الراوي حكاية فيضان المحيط الأطلسي في حضن الرياحين فتحصل المفارقة المكانية بين سعة المحيط ومحدودية الحضن، على النحو الذي يحيل سيميائياً على المعنى العاطفي والوجداني لا المعنى الحقيقي المكاني.

ومن ثم ليتحول الـ (سرّ) بصيغته التنكيرية إلى سياج مطلق (يحيط) الماء أولاً، و (يهتك) ثانياً، ويأتي فعل الهتك ضاغطاً ضغطاً سلبياً من خلال وصف (الفرح) بدلالته الإيجابية المطلقة بـ (المدمى) التي تنزع المعنى من الدال تماماً، حيث تمضي الصورة الشعر سردية/أو السرد شعرية نحو (سلام القبّرات) حيث الدعة والهدوء والسكينة.

ثم ما يبلث الراوي الذاتي الجمعي أن يتسيّد حركة السرد ويتسلّم مقاليد الحكي ((أبناؤنا شربوا من الشعر الملوّن حتى حبّة الأرز/فما انتزعوا غبار الحقل

من غبش السفر))، إذ يسرد هنا حكاية شبه مكتملة، أبطالها (أبناؤنا) وحدثها المركزي هو (شربوا) ومادة الحدث (الشعر الملوّن) بمرجعيته التاريخية والجمالية، ومنظوره المكاني والرمزي (حتى حبّة الأرز)، على النحو الذي تبدو فيه الرؤية السردية واضحة في مقامها السردي الأول، ومن ثم تنتقل إلى المقام الثاني (فما انتزعوا غبار الحقل من غبش السفر) الذي يُظهِر نتيجة هذا الفعل وقد بدا على غير ما يتوقع القارئ، أي ثمة تخييب لأفق توقّع القارئ وهو يأمل الوصول إلى فعل الانتزاع من أجل تبرير سردي ما للفعل السردي الأول.

الصورة السردية اللاحقة تقدّم حكاية أخرى مكتملة الحدث على صعيد تقاناتها التعبيرية الأصلية المكونة لها ((جزمٌ ممزّقة نأت ../فتناثر الإسفلت في الأفواه علكاً للمسيرات الطويلة/رافقت دمْ .. عَ الينابيع ../إلى أعماقها المستورة الطرقات.))، تبدأ بلقطة شبه ديكورية (جزمٌ ممزّقة نأت) تحيل على حرب سابقة خلّفت هذه الصورة ونأت زمنياً ومكانياً عن مسرح السرد، لكنها خلّفت بعدها بدائية يتحول الإسفلت فيها إلى علكة تزيّن الأفواه من أجل مواصلة المسيرة، حيث يتساوى (الدم والدمع) في التوجه نحو عتبة الغياب والتلاشي وفقدان الأمل.

تتبعها صورة سردية أخرى تعمل في الإطار نفسه من حيث تقديم حكاية مكتملة العناصر والمكونات ((البلبل الطيب في مسعاه.. يحصي جثث القتلى من الأشجار،/والشكل المهندس يرتمي في حضن أطفال الضباب/ليرسموا في صوته الواسع أبراجاً/تدوس على مشاهد مثخنة،/ وعلى ليالٍ كالجبال.))، فالبلبل الطيب الذي هو بطل الحكاية يركز فعله السردي على إحصاء قتلى الطبيعة من

الأشجار، فهو رمز سردي للمراقب الطبيعي الذي تهمه حياة الطبيعة بمنظورها العام المعروف والمتداول، توازيه في هذا المضمار الشخصية الشكلية المرمّزة (الشكل المهدنس) بوصفها شخصية تشكيلية مؤنسنة خارجة من حرارة الحرب ومستنقع الموت، تلوذ (في حضن أطفال الضباب) حيث الفرصة الوحيدة لحياة بعيدة عن الموت، من أجل أن تتحول صيحته من أجل الحياة إلى أبراج تتعالى في سماء النص لتعبر صور الموت المنتشرة في المرمى البصري للرائي (مشاهد مثخنة)، ولتتجاوز الليلي الكثيفة المرة نحو صباحات محتملة.

ومن ثم تلحقها صورة سردية أخرى تؤسس لحكاية أكثر حيوية وإثارة ومكتملة في سياق تجوهرها على ذاتها الحكائية ((أبراج آلهة تصدّرُ في مواسمها سهولاً خضر،/ساعات جدارية،/جياداً من خشب،/طرقاً تطوّقُ ما تقدّمه المياه إلى سرايا النار ..توقدُ في الصواري الزرق ريحاً فضّة، /روحاً مفضضة،/كلاباً حافية،/وصلاة تسرق الفجر من الشهرة.))، فالأبراج التي تتعالى بوصفها رمزاً لحياة مدنية توحي بالحركة والفعل وتختزن واقعاً إنسانياً آخر يغلّب نهار الحياة على ليل الموت، تنشئ رؤيتها السردية من خلال نماذج متنوعة من حياة صناعية غادرت الطبيعة تماماً، في حكاية تسرد صراع الطبيعة مع الحضارة، إذ هي نوع من (آلهة) صناعية بوسعها أن تفعل كل شيء متاح وممكن، فهي (تصدّرُ في مواسمها سهولاً خضر) تعبيراً عن شكل معين من أشكال الحياة الصاخبة، ثم تحتفي بالوقت احتفاء نوعياً (ساعات جدارية)، وتصدر في السياق نفسه (جياداً من خشب) لأن الجياد المرتبطة بالطبيعة ماتت وغادرت أرض الحكاية، وتصنع علاقة جديدة بين عناصر الحياة الأساسية الماء والنار تعبيراً عن السلام والحرب (طرقاً تطوّقُ ما تقدّمه المياه إلى سرايا النار ..).

وتُكثر من الأفعال السردية ومفاعليها التي تشحن الحكاية الشعرية بمزيد من الرؤية الجديدة للمكان والزمن والشخصية على المستويات كافة (توقدُ في الصواري الزرق ريحاً فضّة، /روحاً مفضضة،/كلاباً حافية،/وصلاة تسرق الفجر من الشهرة.)، تعبيراً عن هيمنة الأبراج بوصفها أنموذج حياة الحضارة التي تحاصر حياة الطبيعة في كل طبقة من طبقاتها تمهيداً لتحييد دورها في حكاية الحياة. وينتهي عنقود الحكايات في هذا المشهد السرد شعري عند خطاب الاستفهام الذي لا يخلو من مسحة سردية في تكوين رؤيته الاستفهامية ((أما آن لمحراث العداوة أن يغضّ الطرف عن يوم طويل/لا يملّ من التغلغل في الرماد،/يملأ الخارطة الصماء بالصمت ../ليعشبَ تحت جلد الورق المسقول رأسٌ فارغٌ/ظمأ كسيح راقد في قبلة ملتهبة.))، إنه نوع من الاستفهام الاستنكاري الباحث عن حقيقة سردية تغادر فكرة الآخر بوصفه عدواً، لتنتمي إلى الحياة الراهنة بأنموذجها الحضاري الذي لا ينتمي إلى أخلاق الطبيعة من أجل حياة ممكنة.

النزعة السردية حالها حال النزعة الدرامية تهيمن بأسلوبية فعّالة ومنتجة على مجريات الفعل الشعري في قصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح))، ويجتهد الشاعر في العمل الحثيث على تمثيل رؤية سرد شعرية عميقة تخلط الرمز بالفكرة الشعرية بالخيال الشعري بالأسطورة الشعرية بالتجربة الذاتية، في سبيكة شعرية ملحمية تقول كل شيء عبر حضور التاريخ والمكان والزمن وشذرات من شخصيات مرمّزة وذات مرجعيات واقعية مستورة ومقنّعة.

تقانة التعبير الاستفهامي

الأسلوب الاستفهامي في التعبير الشعري هو أحد أبرز الأساليب التي يعتمدها الشاعر في تنويع البنية الأسلوبية لقصيدته، وهو أسلوب تعبيري درامي يفترض وجود شخصيتين تتفاعلان (صراعياً) داخل إطار السؤال والجواب، الأخذ والرد، الفكرة ونقيضها، فضلاً عن أن السؤال الشعري بواقعه الاستفهامي يطوّر البنية التعبيرية في القصيدة ويفتحها على مجالات تعبيرية جديدة، من خلال قيمة السؤال ودرجته وإيقاعه وما ينطوي عليه من حساسية واحتمال ورمزية.

ينتشر هذا الأسلوب الشعري في قصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح)) انتشارا واسعا على طول القصيدة تقريبا، وهو تقانة تعبيرية مثمرة في مثل هذا النوع من القصائد الطويلة ذات الطبيعة الدرامية والسردية، ويتنوع شكل الاستفهام وصيغته ودلالته وقيمته في كل مرة بحسب طريقة الاستخدام وموضوع الاستخدام ومقصدية الاستخدام، وسنحاول قراءة بعض هذه الاستخدامات بتويعاتها المختلفة للكشف عن قيمة هذه التقانة التعبيرية في القصيدة.

غالباً ما تعتمد القصيدة في سياق هذه التقانة على بناء شبكة متعددة من الصور الشعرية، بحيث تختص كل صورة بتقانة استفهامية معينة، بمعنى أن الصورة الشعرية تتشكل من خلال حضور السؤال الشعري واستنادا إلى معطياته:

ماذا أسمّي غضبة الزاغ إذا رفض الشعير،

وحوّل الإسمنت جمراً،

والجنون أيائلاً تلتفّ حول المدفأة؟

ماذا أسمّي طفلة كهلتْ،

وكهلاً سار في جثته نحو الغبار؟

ماذا أسجّل من حكايا في قوانين العصور؟

هل ينحني الباب على عفنٍ،

ومملوك تآكل تحته؟

هل يسطو على شهقة شاعر؟[34]

المقطع الشعري هنا يتضمن مجموعة من اللقطات الصورية الاستفهامية، كل لقطة استفهامية تشتغل على بناء فضاء شعري معين، فاللقطة الاستفهامية الأولى ((ماذا أسمّي غضبة الزاغ إذا رفض الشعير،/وحوّل الإسمنت جمراً، والجنون أيائلاً تلتفّ حول المدفأة؟)) تسأل عن رد فعل الرمز (الزاغ) حين

يغضب برفضه الشعير (رمز الغذاء المقتصد)، إذ من الممكن أن يتحوّل إلى ثورة عارمة تغيّر مصير الأشياء.

اللقطة الاستفهامية الثانية تسأل عن المتغيرات التي تحصل في العصر كأنها معجزات ((ماذا أسمّي طفلة كهلتْ، وكهلاً سار في جثته نحو الغبار؟))، وعلى إثر ذلك تسأل اللقطة الاستفهامية الثالثة عن مصير الحكاية التي يجب أن تروى في صفحات التاريخ البشري ((ماذا أسجّل من حكايا في قوانين العصور؟))، وهو ما يحيل على أسئلة مجاورة أخرى تبحث عن مصائر الأمكنة والشخصيات داخل معطى زمني يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في سلة واحدة ((هل ينحني الباب على عفنٍ، ومملوك تآكل تحته؟))، من أجل أن تنتهي هذه الثورة الاستفهامية إلى إمكانية قدرة هذا الرمز الشعري المهيمن على إلغاء الشعر ومحو الشعراء ((هل يسطو على شهقة شاعر؟))، من أجل الارتفاع بمستوى السؤال الشعري إلى مقام صورة شعرية كونية لا تكتفي بطرح السؤال، بل تشتغل على تشعيره وتمثيل رؤيته في فضاء ثقافي واجتماعي وفكري يسهم في إنتاج الفكرة المركزية التي عملت القصيدة عليها منذ البداية.

إن سؤال القصيدة الشعري لا يتقصّد إنشاء قيمة استفهامية محددة تقتضي إجابة محددة من الشاعر نفسه، أو من الناقد، أو حتى من القارئ الاعتيادي، إنما يسعى هذا السؤال إلى إنتاج الرؤية التي تجعل من البنية الاستفهامية الشعرية صورة للمفهوم والفكرة، وعلى هذا فإن الطبيعة الكثيفة والغامضة أحيانا للسؤال الشعري في القصيدة يعقّد سلاسة التعامل معه، إذ لا بدّ للسؤال من فضاء استفامهي محدد يمكن استيعابه وتمثله والمضي في سبيل

التفكر بفضاء إجابة له، غير أن أسئلة القصيدة هنا تنفتح على أفق شبه غامض أحياناً، وكأنه يستقدم صورا أسطورية وتاريخية وملحمية من جوف عالم الأساطير والتاريخ والملاحم، ويمزج ذلك بنوع من التجربة الشخصية التي لا يمكن استشفافها بسهولة في ظلّ هذه العتمة التي تحيط بالصور.

ففي مقطع استفهامي بالغ الكثافة والغموض والتعدد مثل الكثير من مقاطع القصيدة ذات التقانة التعبيرية الاستفهامية، يبدو السؤال الشعري وكأنه سؤال كوني وذاتي وموضوعي وفكري وثقافي وأيديولوجي في آن، فهو ينتشر على مساحة القصيدة بطريقة تبدو وكأن القصيدة كلها قد صممت له، ويمكن اختيار مقطع آخر للكشف عن هذه الرؤية الاستفهامية الكثيفة:

كيف اللقاء على مواهب سخّرت للمذبحة؟

كيف التفحّص في السرير؟

كيف التسرّب من شقوق الباب نحو ..

الضحكة المذعورة المنتحرة؟

كيف التأكسد في الشهادات المزوّرة

وفي غرف الهروب من الجسد؟

كيف التقدّم لانكشاف السرّ..

في منظومة الحرمان؟ (35)

هذا المقطع الشعري يتألف من مجموعة من الصور الاستفهامية التي تستقل كل صورة منها في رؤيتها الاستفهامية من جهة، لكنها بمجموعها تكوّن صورة استفهامية كبرى تتنوع في أساليبها وصيغها وحيثياتها وفضاءاتها.

تبدو الصورة الاستفهامية الأولى وكأنها تتجه اتجاهاً أيديولوجيا إنسانياً ((كيف اللقاء على مواهب سخّرت للمذبحة؟))، إذ تتكون الصورة من ثلاثة دوال رئيسة هي (اللقاء/مواهب/المذبحة)، وهي ترسم معالم الصورة القهرية التي تتعرض لها المواهب حين يكون مصيرها الموت، وهو ما يحيل على أعداء التميز والنجاح من أنظمة متخلفة ترى أن قتل المواهب الحقيقية هو ضمان لاستمرارها في حياة السلطة ومكاسبها.

وتبدو الصورة الاستفهامية الثانية وكأنها تشتغل على فضاء الخيبة الإيروتيكية ((كيف التفحّص في السرير؟))، إذ إن هذا التفحّص في السرير يحيل على انعدام القدرة على الإيفاء بمتطلباته حيث يتحول إلى مكان معادٍ يجلب الكآبة والمرض، ويجعل من السؤال الشعري سؤالاً جسديا وروحيا له علاقة بمصير الإنسان في جوهر علاقته مع الحياة، وهو ما يجعل منه سؤالا كبيرا يشغل مساحة واسعة من الضمير البشري، على مستوى ضرورة وجوده في الحياة واستمراره في ممارستها.

وتحيل الصورة الاستفهامية الثالثة على ميل الإنسان الطبيعي للتلصص وحب الاستطلاع والفضول والسطو على أسرار الآخرين، مما يشكل عبئا إنسانياً

على الثقافة والفكرة والممارسة الحياتية ((كيف التسرّب من شقوق الباب نحو ../الضحكة المذعورة المنتحرة؟))، على النحو الذي يجعل من هذا السؤال الشعري أيضا سؤال مصير وحياة وتجربة ذات طابع إنساني مثير، وله مرجعية سوسيوثقافية بالغة الأهمية.

أما الصورة الاستفهامية الرابعة فتنفتح على صورتين مؤسلبتين، تصوران هزيمة الروح الإنسانية والجسد الإنساني ((كيف التأكسد في الشهادات المزوّرة/وفي غرف الهروب من الجسد؟))، إذ تذهب الصورة الأولى إلى البحث الاستفهامي عما تثيره مفردة التأكسد بقيمته العلمية المعروفة، واتصالها بالمفردة الموصوفة (الشهادات المزوّرة) بصيغتها الجمعية النافية للحقيقة بحكم دال التزوير، وتنعطف الصورة الأولى على الصورة الثانية اللاحقة لها حيث يظهر المكان وكأنه مكان سريالي (غرف الهروب من الجسد) لكنها تعبر بعمق عن فضاء الهزيمة الإنسانية التي يتحول الجسد فيها إلى سجن عنيد، يدفع إلى تحويله في طبقات معينة من طبقاته إلى غرف معدّة للهروب وكأنها زنازين داخل الجسد، ولك لما تعانيه الروح الإنسانية من أزمات وخيبات وخسارات لا تعد ولا تحصى، بحيث يسعى الشعر إلى أن يكون عزاءً لفظيا لهذه التجربة المريرة والمعاناة القاسية.

الصورة الاستفهامية الأخيرة هي صورة كثيفة مشبعة بالرمزية الحكائية ((كيف التقدّم لانكشاف السرّ في منظومة الحرمان؟))، إذ إن أداة الاستفهام (كيف) تسأل عن الحال، والحال هنا هو (التقدم) الذي يعكس رؤية أشبه ما تكون بالحربية في مستوى معين من مستوياتها الدلالية، وموضوع الحال

ومقصوده هو (انكشاف السرّ) الذي يوحي بوجود سرّ قابل للانكشاف أن ثمة ضرورة للكشف عنه ومعرفته وإدراكه، وساحة العمل لهذا التقدم وهذا الكشف المحتمل هو (منظومة الحرمان).

بمعنى أن هذه الصورة الاستفهامية تعمل على شبكة علاقات لغوية، تنتج شبكة علاقات دلالية، إذ يوحي السؤال الشعري بوجود رغبة كامنة من أجل الوصول إلى حالة كشف معين لسر مخبوء في مكان ما، وحينما يكون هذا المكان هو (منظومة الحرمان) فإن دلالات الزمن والمكان ستعمل في سياق هذا الفضاء، لأن دلالة الحرمان تحيل على الماضي والذاكرة التي تستعيد حكاية الفقر وعدم القدرة على الوصول إلى الرغبات، وحين تتحول هذه الحكاية إلى سر من أسرار الشخصية فإنه لا يمكن قراءة الشخصية وفهمها من دون الكشف عن هذا السرّ بكل طبقاته، وعلى هذا تكون الرؤية الاستفهامية الشعرية هنا رؤية حكائية لا تخفي مرجعيتها ولا تتنصل عن تاريخها وذاكرتها.

والقصيدة تحتشد في الحقيقة بمدونة شعرية استفهامية واسعة وكبيرة وعميقة وربما هي بحاجة إلى دراسة مستقلة أيضا يكون بوسعها الكشف عن خصب هذه التقانة في القصيدة، وانعكاس ذلك على الأطروحة المركزية فيها.

تقانة التعبير المنفي

أسلوب النفي هو الآخر من أساليب التعبير الشعرية التي يلجأ إليها الشعراء من أجل التنويع الأسلوبي في قصائدهم، وهو على هذا الصعيد التقاني يؤدي وظائف مهمة على صعيد التوتر الشعري وتحقيق قدر عالٍ من الحراك الشعري في جوهر الفاعلية الشعرية في القصيدة، ويعكس صورة عن جدل الرؤية في الإثبات والنفي داخل الكون الشعري فيها.

حفلت قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) بالكثير من صور هذه التقانة التعبيرية الأسلوبية، وهي تقانة مهمة على صعيد توفير الضدية في نفي الأشياء، وهذه النفي بالضرورة يعني إثبات الضد والمقابل، فثمة نوع من الصراع الدرامي البسيط في هذا النوع من التقانة التعبيرية.

لا النافية تكررت كثيرا جدا في مقاطع غير قليلة من هذه القصيدة الطويلة، وبدا أسلوب النفي في القصيدة وكأنه طريقة للتعبير عن الرؤية المضادة لكل شيء حاصل في محيط الذات الشاعرة، فغالبا ما يأتي النفي منها أو حتى من الراوي الشعري بمختلف أشكاله، سواء أكان ذاتيا أم موضوعيا، لكن تقانة النفي الأسلوبي ظلت حاضرة ومشتغلة في مقاطع القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وبطريقة شعرية تضع المنفيات كلها في سياق صوري مضاد للحراك الشعري المهيمن في القصيدة.

تتنوع المنفيات في صورها المتنوعة بين الماديات والمعنويات، بين الحسيات والمتخيلات، وتأتي على شكل صور قصيرة ترتبط فيها بينها برباط صوري عنقودي:

لا حزن تخلّق في عيون القوم،

لا شفة شقت في رمل خوذة

لا ضوءٌ تشجّر في انبجاس الماء،

لا جذع تمرّد كالنهار على جذوره،

لا متاهة (36)

إن المنفيات بعد ((لا)) تأتي في هذه الصور القصيرة الموجزة كلها مفردات تتنوع من دلالاتها وأشكالها وأصولها ومعطياتها وخصائصها ((حزن/شفة/ضوء/جذع/متاهة))، فإذا كان لمفردة (حزن) قيمة تعبيرية عاطفية فإن لمفردة (شفة) معنى جسدي، ولمفردة (ضوء) معنى كوني، ولمفردة (جذع) معنى طبيعي ظاهر وشائع، ولمفردة (متاهة) معنى حكائي يتوافر على فضاء اللعبة من جهة، والضياع من جهة أخرى.

الصورة الأولى تنفي تخلّق الحزن في عيون القوم على النحو الذي يعكس حالة إيجابية، والصورة الثانية تنفي شقاء الشفة في رمل الخوذة كي تنفي

حصول حالة الحرب، والصورة الثالثة تنفي تشجّر الضوء في انبجاس الماء للدلالة على صفاء الماء الطالع من المنبع، والصورة الرابعة تنفي تمرد النهار على جذوره للدلالة على أن النهار يسير بهدوء نحو ليله، وتأتي الصورة الأخيرة لتكتفي بنفي المتاهة من دون مكملات صورية شعرية، على اعتبار أن المتاهة لا تحتاج إلى مكملات صورية تكملها، وبهذا تبدو فعالية النفي متجهة نحو ثبات الأشياء وإبقائها على ما هي عليه، طمعا في حالة من الاستقرار والهدوء وقوة الحضور.

ثم تأتي صور أخرى موازية لهذه الصور على مستوى التشكيل الشعري والدلالي معا، من أجل إثبات هذه الصورة التشكيلية العامة التي تسعى تقانة النفي إلى بنائها في مقاطع كثيرة من مقاطع القصيدة المنتشرة على جسدها بقوة، إذ تأتي أداة النفي ((لا)) بتكرار عنيف وتأكيدي على نفي التغيير وإثبات الحال على ما هو عليه، طمعا في صورة مستقرة ثانية:

لا شموع قصفت سرباً من الشعراء

لا حلم تمفصل في اشتهاء الملك المحميّ في قلق المدينة

لا روى الراوي عن الطاووس..

آخر ما تبقّى من أكاذيب الملوك

لا سجادة أكلت مصباً من حمام..

تحت أنظار الخليفة،

لا حجر (37)

اللاءات النافية تنفي الصيغ الاسمية المفردة عدا يغة اسمية جمعية واحدة، ولا تشذ في ذلك سوى صورة واحدة يأتي فيها النفي للجملة الفعلية الحكائية، ففي حين تأتي مفردة ((شموع)) على صيغة جمعية منكّرة تأتي المفردات ((حلم/سجادة/حجر)) على شكل مفرد منكّر، فتنفي الصورة الأولى تعرض الشعراء لقصف الشموع، وتنفي الصورة الثانية قيام ((حلم)) بـ ((تمفصل في اشتهاء الملك المحميّ في قلق المدينة)) تعبيرا عن خضوع الحلم لسلطة الملك وعدم قدرته على تغيير وضعه، وتأتي الجملة الفعلية المنفية الحكائية ((روى الراوي عن الطاووس../آخر ما تبقّى من أكاذيب الملوك))، متضامنة مع الصورة التي سبقتها وهي تنفي نقل الرواية عن الطاووس وهو يروي آخر ما تبقى من أكاذيب الملوك بعد أن شاعت هذه الأكاذيب، لكنها قابلة للتصديق في مجتمع ضعيف.

ومن ثم تأتي الصورة اللاحقة ((أكلت مصباً من حمام../تحت أنظار الخليفة))، لتنفي في السياق ذاته ربط الجانب الديني المتجلي من خلال علامة ((سجادة)) بالجانب السياسي المرتبط بحصول حفلة أكل شرهة تحت أنظار الخليفة، وهو ما يجعل مقام الخليفة مصان وثابت وغير قابل للتغيير.

وتتوالى صور تقانة النفي الشعري هادرة وفاعلة ومستشرية في مفاصل القصيدة كلها تقريبا، ففي كل مرحلة من مراحل تطور القصيدة تظهر شبكة صور منفية تؤكد حضور هذه التقانة الأصيلة من التقانات التي حفلت بها القصيدة.

ومن هذه الصور التي لا تكاد تشذّ عن الصورة المستقرة تقريبا لتقانة النفي المتكرر في القصيدة، تلك الصور التي امتدت فيها الصور المنفية كي تتجاوز الحدود التعبيرية الدنيا عن الفكرة الشعرية، وتنفتح على صور شعرية أوسع وأعمق من ذي قبل، تحاول أن تعزز الصورة القديمة وتقدم في الإطار ذاته صورا جديدة، تمتد إلى حالات شعرية جديدة متأتية من غزارة تجربة القصيدة وكليتها وموسوعيتها في التعبير عن فضاء شبه مطلق:

لا ضحكة ..

حرقت دموع الصورة الملقاة في صدف الحقيقة،

لا مطارف ..

نشتري فيها امتحان الطلّ في بحبوحة النسيان،

لا حضنٌ ..

تقوّم في تفاصيل الأميرة،

لا شوكة غصّت بلقمتها..

فغارت زهرة ليمونة في عتمة الباب،

لا خسر الجواد رهانه المجنون..

في القلعة،

لا نوم تلبّس حكمة السارين..

في غبش القبل،

لا

حالمون[38]

إن كل المنفيات الصورية هنا لا تكتفي بنفي الحالة المحددة المقتصدة في بنائها الشعري الصوري على مستوى الإبانة والوضوح والشمول،لكنها ترتفع في تشكيلها الصوري إلى مرحلة ذات طبيعة تدليلية عالية المستوى، فمن نفي الفرح الظاهر الذي يخفي في باطنه حزنا مقيما في الذاكرة والصورة ((لا ضحكة ../حرقت دموع الصورة الملقاة في صدف الحقيقة))، إلى نفي القدرة على تغيير مصير الذاكرة وهي تختزن ماضٍ مشبع بالتجارب ((لا مطارف ../نشتري فيها امتحان الطلّ في بحبوحة النسيان))، إلى نفي الحلم في الانتقال من الطبقات السفلى للوجود نحو الطبقات العليا ((لا حضنٌ ../تقوّم في تفاصيل الأميرة)).

فضلاً عن نفي الصورة السريالية داخل الصورة الشعرية التي تحاول رفع الأشياء العادية إلى مقام المتخيل والمؤسطر ((لا شوكة غصّت بلقمتها../فغارت زهرة ليمونة في عتمة الباب))، ونفي روح المغامرة للوصول إلى الهدف الماثل في

جوهر الروح والضمير ((لا خسر الجواد رهانه المجنون في القلعة))، ونفي الخدر الذي يعيق حركة الجموع نحو مستقبل آخر ومصير آخر ((لا نوم تلبّس حكمة السارين في غبش القبل))، وحتى الوصول إلى آخر مرحلة من مراحل النفي التعبيري الشعري ((لا حالمون))، للإيحاء بأن الطبيعة بيقظتها والحياة بانشغالاتها الكبرى أسهمت في منع الحلم وإسقاط التخييل، وإغراق الإنسان في واقع ساطع محدود ومقيّد ومعروف وخالٍ من المفاجآت.

إن تقانة التعبير المنفي في هذه القصيدة تمثل ما يشبه ستراتيجية شعرية تصور حال التجربة الشعرية في صراعها مع الوجود والطبيعة، ففي الوقت الذي يسعى الوجود وتحاول الطبيعة أن تهيمن على الفضاء البشري للإنسان وتسيّره على وفق آلياتها الثابتة والواضحة المفتوحة بهدوء على الأشياء، تحلم الحساسية الشعرية في الضمير البشري بعالم موازٍ لعالم الوجود والطبيعة، يحتوي شعريا على ما ينقصها من دفء ورؤية وتمثلات وأحلام.

تقانة الديكور الشعري

اشتغل الشاعر الحديث على استثمار كل ما هو متاح من تقانات وإمكانات جمالية مضافة لتطوير أنموذجه الشعري، ومن هذه التقانات التي منحها أهمية واضحة وكبيرة هي الديكور الشعري الذي يعنى بالكثير من المكملات التزيينية في القصيدة، ويحاول أن يستثمرها في سبيل مضاعفة طاقتها الجمالية والدلالية، وربما لو فحصنا القصيدة العربية القديمة على أساس اكتشاف ملامح تقانة الديكور الشعري فيها لاكتشفنا الكثير من هذه الإمكانات فيها، مع أن الشاعر العربي القديم لم يكن يعي هذه المسألة نظرياً لكنه كان يشعر بأهميتها وقيمتها إجرائياً داخل ميدان قصيدته.

الديكور في الأساس هو مصطلح درامي عرفه المسرح بصورة رئيسة بوصفه مكمّلاً تشكيلياً مكانياً، يدعم حضور العناصر الأخرى في المسرحية ويغذيها سيميائياً وصورياً وعلى المسويات الأخرى كافة، وهو عبارة عن ((مجموعة من العناصر التصويرية المعمارية التي ترسم على خشبة إطار الفعل "الحدث"))[39]، إنه مصطلح مسرحي أصيل استخدمه عزوينومسكي للدلالة على مجموعة من العناصر المكانية الظاهرة التي تؤثث حكاية بعينها، فكلما تعددت أشكال الديكورات على خشبة المسرح، تعددت المقاطع الوصفية واختلفت الأماكن المكونة للديكور[40]، وتوسع معنى المسرحية وأضيفت لها دلالات منتجة جديدة.

يسهم الديكور في بناء الفضاء الدرامي وهو يحاكي عناصر التشكيل المسرحي الأخرى، ويقابل المصطلح العربي "التزيين""Decaration" غير أنّ معجم المصطلحات المسرحية أحاله على المناظر "Seenery"، وحدده على هذا النحو ((بالقطع التي تقام بها مشهد واقعي أو خيالي معاً فوق خشبة المسرح من خشب وقماش ورسوم أو نحوهما))[41]، ويجب أن تظل حاضرة أمام بصر المتلقي كحافز أصيل ومثير من حوافز التلقي والتأويل، فهي معروضة أمامه وعليه في كل مشهد من مشاهد المسرحية أن يعين الوحدات الديكورية ليرى ما توحي به، مما يدخل في صميم عمل المسرحية التي لا يمكن أن تُفهم جيدا من دون استثمار طاقة الديكور وإيحاءاته الكثيرة.

فالوحدات الديكورية تشحن التلقي بمتابعة ما هو حاضر وثابت على المسرح مثلما تشتغل متابعة الحراك المسرحي للشخصيات ودورها في بناء الحدث المسرحي، وقد أفاد الشعر الحديث كثيرا من هذه التقانة على هذا المستوى، وكان لقصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح)) اهتمام واسع وكبير بتقانة الديكور الشعري في مقاطع كثيرة من القصيدة، ربما تحتاج وحدها دراسة مستقلة تكشف عن جماليات التعبير الديكوي التقاني في هذه القصيدة الضاجة بالحركة والفعل والتمثيل، وسنحاول أن نمثل لبعض المقاطع التي بدت هذه التقانة فيه حاضرة بقوة ووضوح على المستوى الشعري والدرامي والجمالي:

أسيافنا ريشٌ، شعاعٌ من كؤوس الهمس،

قلع للصخب،

أرقٌ يفتّح في النوارس يقظة..

تحصدُ من سطح الزجاج

حنين أرغفة الذراع..

وجنّة من برتقال

حبّ تخالط بالحبال،

قوس تجعّد في انصهار الشيء،

رعدٌ حمّل الزاغ نواحاً..

من وجوه وحقول وصدى

لفظ تخلّى عن.. جلادته ومحجره وجلده،

ضوء تمسّك بالجدار. (41)

هذا المقطع الشعري من مقاطع القصيدة حاشد بالعديد من الإمكانات الديكورية بواقعها الدرامي والسينمائي والشعري، فاللقطة الديكورية الأولى ((أسيافنا ريشٌ)) تحيل على دلالة الخيبة والخواء والتحدي الفارغ، وتحيل اللقطة الديكورية الثانية ((شعاعٌ من كؤوس الهمس)) على ضوء الحب الشفاف

القادم من الأعماق، واللقطة الديكورية الثالثة ((قلع للصخب)) تحيل على التوجه نحو السكينة والهدوء، واللقطة الديكورية الرابعة ((أرقٌ يفتّح في النوارس يقظة)) تحيل على جدل العلاقة بين الأرق واليقظة في أنهما يمثلان اللا نوم لكن لكل منهما وجهة مختلفة في ذلك، وترتبط بهذه اللقطة مجموعة لقطات أخرى تسهم كل واحدة منها ديكوريا في إنتاج دلالة سيميائية معينة.

فلقطة ((تحصد من سطح الزجاج)) بدلالتها الذاهبة إلى معنى الخيبة واللاجدوى، تتلاءم مع لقطة ((حنين أرغفة الذراع)) بذاكرتها المرّة، وبلقطة ((جنّة من برتقال)) بحلمها الجميل القريب من الأسطورة، وبلقطة ((حبّ تخالط بالحبال)) التي توحي عبر التفاعل الإيقاعي الصوتي بين الحب والحبال، وعبر دلالة اختلاط حرية الحب بلا حرية الحبال، بأن الحب يظل مقيداً رغم كل معانيه المرتبطة بالحرية.

ثم تأتي اللقطات الديكورية الأخرى المكونة للمقطع الشعري لتؤكد هيمنة الفضاء السلبي على مسرح الحادثة الشعرية، مثل ((قوس تجعّد في انصهار الشيء)) بدلالة التجعّد السلبية، ودلالة السلب في اللقطة الديكورية اللاحقة الموازية لها ((رعدٌ حمّل الزاغ نواحاً))، وما تنطوي عليه من مفردات وصور ((من وجوه/حقول/صدى))، وما تفرزه من لقطات تتوزع فيها المفردات الديكورية لتؤكد المعنى المشاع نفسه في فضاء الصورة ((لفظ تخلّى عن))، حيث يتأكد معنى تخلي اللفظ في المفردات المحالة عليه ((جلادته/محجره/جلده))، لتنتهي الصورة الديكورية العامة بكل مسمياتها السلبية إلى سيمياء الأمل في

لقطة ((ضوء تمسّك بالجدار))، للدلالة على أن روح التطلّع نحو الآتي تظل مرتهنة في طبقة من طبقات القصيدة.

وفي مقطع آخر من مقاطع القصيدة تبقى الحساسية الديكورية طاغية على الفعل الشعري بمظهريته الدرامية والسينمائية، من أجل توسيع حجم فعل الصورة الشعرية داخل الحراك الشعري الملحمي الذي اتسمت به القصيدة:

عصافير تزقزق في خطوط الطول،

نورٌ ينحني في لغة الواحة،

بعيرٌ ينتقي .. ما شاء من لغة الجزيرة

من حصى اللص المهدهد بالمتاريس،

ومن ذهب المتاهة (42)

الفعالية الديكورية تعتمد على الصور التي تحتوي على مركز صوري محوري أساس، يمثل الأساس الديكوري للمفردة الديكورية، ومكملات ديكورية تصنعها الجملة، ويمكن هنا ملاحظة الصورة الأولى ((عصافير تزقزق في خطوط الطول))، فإن المفردة الديكورية المركزية هي (عصافير) لكن رؤيتها الديكورية لا تكتمل من دون التواصل مع الجملة الفعلية المحيطة بها، التي تصور وضع المفردة الديكورية في حالة حركتها المتمثلة بالزقزقة في خطوط الطول، والشيء

نفيه يقال عن الصورة الثانية ((نورٌ ينحني في لغة الواحة)) وهي تفرز المفردة المركزية (نور)، التي لا تكتمل صورته من دون الجملية التي تصور انحناء النور في لغة الواحة وهي تحيل على الاخضرار والفرادة والتميز في وسط صحراوي.

الصورة الثالثة ((بعيرٌ ينتقي .. ما شاء من لغة الجزيرة)) تصور طبيعة المركزية الديكورية المهيمنة في لفظة (بعير)، وما يكمله من فضاء صوري مؤنسن يتحول فيه الرمز الديكوري إلى شاعر رعوي أو بدوي ينتقي لغته من جوف الجزيرة مرة، ومن حلم الماء والبحر مرة ثانية ((من حصى اللص المهدد بالمتاريس))، ومرة ثالثة من حلم الوصول إلى الثروة المحكومة بالضياع ((ومن ذهب المتاهة))، في سياق متداخل ومتقاطع بالغ الإثارة.

إن التقانة الديكورية في هذه القصيدة لا تعتمد على مفردات مهملة متوزعة على مسرح الحكاية الشعرية، بل تحوّلها إلى كيانات صورية تتمثل رؤياتها واستجاباتها وتكوّن أنموذجها الديكوري على هذا الأساس، بمعنى أنها تستفيد من كل الإمكانات اللغوية المتاحة في الجملة التي تحيط باللفظة الديكورية من أجل تكوين صورة ديكورية كبرى، تسهم عميقاً في صوغ التجربة الشعرية في القصيدة بشكل من الأشكال.

تقانة الخاتمة

تعبر الخاتمة الشعرية عن الحصيلة التي وصلت إليها تجربة القصيدة في اشتغالها على مجموعة من التقانات التعبيرية، وغالباً ما يهتم الشاعر بتقانة الخاتمة كما يهتم بتقانة الاستهلال فكلا التقانتين ذات أهمية كبيرة في نجاح هذا النوع من القصائد الطويلة، التي تحتاج إلى تفاعل التقانات وتضافرها ولاسيما حين يعي الشاعر قيمة كل تقانة وعتبة مكوّنة لقصيدته، فيشتغل عليها بقصدية لا تخلّ برحابة التجربة وحيويتها وقربها من العفوية الإبداعية التي تحتاجها بنسبة كبيرة.

وغالباً ما تكون الخاتمة الشعرية في القصيدة أشبه بخلاصة للتجربة، تجربة القصيدة وتجربة الشاعر فيها، ويحاول الشاعر أن يجوّد فيها بما يناسب طبيعة التجربة كي يضع فيها مقولته الشعرية المشبعة بفكرته ورؤيته وحساسيته، بحيث تكون المحطة الأخيرة التي يرى فيها انبثاق نور التجربة ونارها على النحو الذي يجد أنها اكتملت أو كادت.

إن الشاعر محمد صابر عبيد نفسه يولي العتبات أهمية كبيرة في كتاباته النقدية، إذ يقول في إحدى مقارباته لهذه العتبة: ((تنطوي عتبة الإقفال على أهمية علامية وجمالية تكاد توازي أهمية عتبة الاستهلال، وذلك لوجود علاقة حميمة بين العتبتين يمكن أن يتقرّر عبرهما مدى قدرة النص على تحقيق السوية

السردية العالية بمعية المتن النصّي، التي يكون بوسعها إقناع مجتمع القراءة بالجدوى الفنية للنص))[44]، وهو ما يجعله يعكس رؤيته النظرية للعتبات ومعرفته بقيمتها النقدية والتقانية على عمله الشعري، ولهذا السبب كانت تقانة الاستهلال وتقانة الخاتمة بوصفهما عتبتين متلازمتين مركزيتين في القصيدة الحديثة ميداناً للرصد النقدي على أكثر من مستوى، وهو ما يجعلنا نوليها الأهمية البحثية هنا في قراءة هذه القصيدة البانورامية التي يبدو أنها لم تترك تقانة متاحة تحتاجها وتطور بها رؤيتها إلا واستثمرتها على النحو الذي يناسب كونيتها وشموليتها.

تنتهي قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) نهاية ذات طبيعة سردية واضحة، يبدو وكأن الشاعر خطط لها ملياً، وفيها تناص مع تلك الصحيفة المشؤومة اللاإنسانية صحيفة قريش التي حرمت المسلمين في بداية الدعوة من الكثير من حقوقهم الإنسانية الطبيعية، على أمل هزيمتهم من خلال تجويعهم وشن حرب اقتصادية قاسية عليهم، غير أن الأرضة التي أكلت حروف الصحيفة عدا لفظ الجلالة أكّدت أن المسلمين كانوا على حق، وأعطت للمشركين من قريش درساً إنسانياً بليغاً في ذلك، تأتي القصيدة هنا لتختتم حفلها اللغوي باستعارة هذه الأرضة لتقوم ربما بفعل مشابه داخل فعالية القصيدة، ولتعكس القيمة الإنسانية العالية التي تترسمها هذه القصيدة في توكيد مشروعها الشعري بمستوياته التعبيرية التقانية:

في شقوق الباب حلّت أرضةُ،

أكلت من الزمن المكدّس في شحوم الزاغ..

قرناً كاملاً

خرمت صحيفة عهدنا،

رمت الحروف على الرصيف

فتشققت صرر المعاني،

والوجوه تلفّتت،

مُسحت معالمها بممحاة من اللهب المسوّر بالحديد،

وغفا اللسان على الترا .... بْ[45]

من الواضح أن السلسلة الفعلية المكونة للمقطع الشعري الاختتامي هنا تنحو نحوا خاصا في تعبيرها عن الخيبة والخسارة ((حلّت /أكلت/خرمت/رمت/فتشققت/تلفّتت/مُسحت/غفا))، فالعمل الذي قامت به (الأرضة) أوصلت الحالة الشعرية إلى شكل من أشكال الموت في جملة ((وغفا اللسان على الترا .... بْ))، بهذه الطريقة التي انفصلت فيها لفظة التراب (الترا .... بْ)، بتأثير غفوة اللسان عليه، وهو ما يقود إلى اكتشاف دلالة قريبة من دلالة الموت لأن غفوة اللسان على التراب ليست سوى نهاية لهذا اللسان،

بحيث لم يعد قادراً على الكلام فيما بعد إذا تعرّض لقدر عال من الإسكات والتصميت.

تتجسد الرؤية الشعرية والثقافية والحياتية العامة في تقانة الخاتمة بوصفها آخر محطة من محطات القصيدة، بمعنى أن الشاعر حاول استثمار ذلك ليلخّص خطابه الأخير الذي هو خطاب حكايته وتجربته ورؤيته، وأمامه آخر فرصة يقول فيها ما يريد قبل أن تسدل القصيدة ستارتها على لغتها وتقفلها.

إلا أنة هذه النهاية اللسانية التي توحي بوصول لغة القصيدة إلى خاتمتها التعبيرية تنتقل إلى نهاية أخرى، يرويها الراوي كلي العلم نقلاً عن الفضاء الشعري وهو يعرض المكان والزمن والحدث الشعري عرضاً نهائياً، وهي رواية كلية تبدت بشموليتها وكونيتها وكأنها نهاية للحياة في تجربتها مع الإنسان والطبيعة والأشياء، فلم تتوقف نهاية القصيدة وخاتمتها التعبيرية عند حد الخاتمة والنهاية التقليدية للعمل الأدبي، بل احتشدت فيها رؤية عميقة منفتحة على المعاني والدلالات الكثيرة:

روت العنابر بعد مليون من الأعوام..

آخر قصة..

من قصص الزاغ الذي سرق الشعير،

وحدبة الحارس

وطار إلى الجهات

تاركاً جثته ...

في

غرف

المملكة

الألف

ب .... لا

عنـ

و

ا

ن (46)

إذ يظهر الرمز الشعري الأساس في القصيدة ((الزاغ)) في آخر قصة من قصصه الكثيرة جداً، القصة التي ترويها العنابر بعد أن أقفرت وفقدت كل رصيدها من الحبوب، وبعد فاصل زمني طويل جداً ((مليون من الأعوام))، وتعدّ هذه العبارة على المستوى السردي نوعا من الاستباق الذي يروي حكاية ستروى بعد مليون عام، هذه الحكاية هي نفسها حكاية الزاغ التي ترويها القصيدة في خضم بحثها عن رؤيتها المفقودة في سلسلة متقاطعة ومتضافرة ومتضادة من

السياقات الشعرية الحكائية والدرامية، وفي هذه الحكاية التي ستروى مستقبلا سيتبين أنها القصة الأخيرة في السلم الحضاري التي ترويه القصيدة.

إذ إن تعبير ((آخر قصة..)) يوحي بأن الحكايات ستتوقف بعدها بوصفها الحكاية الأخيرة، وبما أن الحياة قائمة ومبنية على الحكاية فنهاية الحكاية تعني نهاية الحياة، وبما أن الحكاية هنا محددة ((من قصص الزاغ الذي سرق الشعير،/وحدبة الحارس))، لذا فإن هذه القصة المحددة بحسب أطروحة القصيدة الشعرية هي قصيدة الحياة وقصيدة الحرية وقصيدة الأمل وقصيدة الموت في وقت واحد ورؤية واحدة.

إن هذا الرمز الذي تحول في القصيدة إلى رمز مؤسطر يصبح رمزاً كليا مطلقا، بوسعه أن يختصر الفضاء والكون والحياة كما يشاء ((وطار إلى الجهات))، فهو يسوح في الجهات كلها على النحو الذي يوحي بهيمنته على الفضاء كاملا، وعلى الرغم من أنه يطير إلى الجهات لكنه يترك جثته (أنموذجه الميت) وراءه، ويحلق في الجهات كلها بنصفه الحيّ ((تاركاً جثته ...)) مما يدل على تلازم النقائض في شخصية الرمز الكلي (الزاغ) مثل أي رمز مؤسطر يمكنه فعل ذلك.

وحتى جثته التي يتركها وراءه يتركها في مكان شبه أسطوري ((في/غرف/المملكة/الألف))، فهو مكان باذخ على صعيد السعة وكثرة الغرف وتحديدها بالعدد (ألف)، غير أن هذه الغرف الألف مجهولة وليس لها عنوان محدد ((ب .... لا/عن/و/ا/ن))، وربما يكون هذا التوزيع لحروف العنوان وتشتيتها على هذا الشكل البصري يدل على ضخها بأعلى درجات الضياع والغموض، بالشكل الذي يعزز بعدها الأسطوري.

خلاصة نقدية

بعد هذه الرحلة النقدية الجمالية والفنية والفكرية والثقافية المركزة على أساس تقانات التعبير الشعري، مع قصيدة ذات كونٍ شعريٍّ مترامٍ، وذات طابع ملحمي ودرامي وسردي وتشكيلي، انفتحت فيه على ما تيسّر من الفنون المتاحة بحسب طبيعة القصيدة وحاجتها ورؤيتها وبنائها الجمالي، يمكن لهذا الرصد القرائي والفحص النقدي أن يستنتج خصوصية اللغة الشعرية المعبرة في هذه القصيدة، فالواضح أن تجربة القصيدة في اللغة توازي تجربتها الشعرية في عموم التشكيل، فهي قصيدة لغة بالدرجة الأولى، لغة داخل اللغة، على النحو الذي يجعل القصيدة مكونة من عمارة لغوية باذخة، لا يمكن فهم القصيدة والتواصل معها من دون إدراك قيمة لغتها ـ كثافةً وعمقاً وأداءً وإنتاجاً ـ، فثمة إصرارا على إنتاج لغة كثيفة مشتبكة مع ذاتها ومع موضوعها لا تقف عند حد معيّن.

وإذا ما عرفنا على صعيد التنظير أن ((الشعر هو فن اللغة الخالصة الذي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التشكيل الأدبي. فليس الشعر غير تجربة أنماط مدهشة من السلوك اللغوي الذي يوهم ببناء نظام صارم ثم ما يلبث أن يفاجئ القارئ بهدمه، وبناء دورة نظام جديدة))[47]، وهو ما يمكن ملاحظته بقوة في تجربة هذه القصيدة ابتداءً من فضاء عتبة عنوانها الكثيف السردي الدرامي الملحمي المتشعب والمنفتح على شبكة متضافرة من الدلالات والمعاني والقيم

والفضاءات ((عشب/أرجواني/يصطلي/في/أحشاء/الريح))، على النحو الذي يحتاج في تقديرنا إلى دراسة مستقلة خاصة تكشف عن ثراء العنونة وخصبها، وعلاقتها بالتقانات التعبيرية والتصويرية والتدليلة في القصيدة كافة، إذ إن وعي العنونة في المجال الأدبي عموما والشعري على نحو خاص له أهمية كبيرة في بناء القصيدة، فهو تقانة أساسية تعطي للقصيدة طاقة كبيرة من الحيوية والنشاط من بدايتها إلى نهايتها.

إن هذه التقانات التعبيرية التي اشتغلت عليها هذه القصيدة جاءت من وعي نقدي متقدّم سبق للشاعر أن عاينه نقدياً في كتبه، إذ يرى أن قضية التقانات برزت ((بوصفها الأدوات الفاعلة في سياق الشغل الفني المهني الخاص بكل علم أو معرفة أو صنعة، بحيث تميّز صفاتها باستخدام تعابير فنية خاصة أو معالجة موضوع ما بأسلوبية تقانية مميزة، وبالرغم من أن المصطلح مرحّل من ميدان علمي ومعرفي يتسّم عموما بالصنعة بوصفها الأسلوب الأمثل لتمثيل فكرة التقانة وعملها، إلا أن الفنون الإبداعية التقطت جوهر هذا المصطلح في قدرته على التعبير عن خاصية الأداة الفنية القادرة على التدخّل في صيرورة الفن الإبداعي، والتوجّه نحو تمثّل الأدوات والآليات والعدّة الأسلوبية المستخدمة في تعبيرية الجنس الأدبي ونوعه الفني، وحاولت استثمار طاقاته النظرية المحوّلة إلى مجال التعبير الأدبي. وعلى الرغم من أن المصطلح معرّب عن الأصل اللاتيني ((technical)) إلا أن سعة استخدامه في هذا الميدان، وكفاءته في التعبير الدقيق عن خصوصية الفاعلية الأداتية المشتغلة في حدود عمل العدّة الأسلوبية، جعله يتمتّع بطاقة تداولية عالية في حقل الدراسات النقدية والأدبية والفنية

عموماً))[48]، وهو ما سعينا إلى تطبيق جزء من رؤيته في معالجة هذه القصيدة الخصبة والثرية والمتنوعة الأداء والتشكيل والرؤية.

الشاعر محمد صابر عبيد في قصيدته هذه وفي عموم شعره ينطلق من تجربة حياتية تعود بجذورها دائما إلى مرحلة الطفولة، إذ إن ((الطفل الذي يسكنه شديد المشاكسة والعبث ولا يقنع بشيء، وعلى الرغم من كثرة مؤلفاته النقدية وتجاربه الشعرية إلاّ أنه يصر في كل لقاء وسؤال أنه لا يفعل ذلك إلاّ وهو يلهو ويحلم، ولعل هذا الإحساس الذي جعله يُعنون ديوانه الشعري والذي يتضمن كل مجموعاته منذ عام 1980 إلى آخر مجموعة فازت عام 2009 بجائزة الإبداع في بيروت (**هكذا أعبث برمل الكلام هذه قصائدي**) بطبعته الثالثة عام 2010، ليكون بذلك عنواناً أدبياً فنياً يلقي بظلاله الدلالية على تجاربه الحسية، فهو يعتبر نفسه سليل المدرسة البغدادية لأنه يهتم بتجربة الروح ليلتقي بذلك مع سليلها البارز بدر شاكر السياب ولا أراه يبتعد عن المدرسة الشامية والتي تتميز بالمهارة والصنعة وعلى رأسها أدونيس.))[49]، فتجربته في شعره على نحو عام وفي تجربة قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) هي مزيج من التجربة الذاتية الشخصية بحرارتها ودفقها ومرونتها، ومن تجربة الوعي والفكر والفلسفة والرؤية النظرية المتعلقة بالصنعة الشعرية.

إن تجربته النقدية العريضة ولاسيما في مجال نقد الشعر جعلته يكتب قصيدته بوعي أكبر، لكنه ((وعلى الرغم من ذلك فهو لا يكتب إلاّ حين يعيش تجربة تستحق أن تكون شعراً، المكان عنده يمتزج مع الطفولة وزمار هي مكانه

الساحر الذي عاش فيه أجمل تجاربه والتي بقيت في مخيلته، لذا فإنّ تجاربه أصيلة غير منفصلة عن شخصيته وممارساته في الحياة والثقافة، فهو شاعر مبدع ومجتهد وبارع في وضع لمسته الشعرية الخاصة، حيث يُخلّص قصيدته من المطروق والمألوف والمعروف، متجهاً نحو انجاز قصيدة مغايرة تمثل رؤيته الشعرية وطريقته في الكتابة.))[50]، فقصيدته الطويلة هذه هي أفضل أنموذج لطبيعة الحراك الشعري المتنوع والمتعدد والخصب، تجلت فيها الكثير من حرارة التجربة وذاتيتها وشخصيتها، فضلاً على مهارة استخدام اللغة الشعرية والتنويع عليها بشكل مثير وجديد. وربما تكون هذه القصيدة التي كانت ميدان رصدنا ودراستنا وبحثنا من أهم قصائده التي حظيت باهتمام نقدي واحتفائي وقرائي، فقد اشترك الشاعر محمد صابر عبيد ((في مسابقة شعرية مهمة أقامتها ديوان شرق غرب (بغداد ـ برلين) التي تديرها الشاعرة أمل الجبوري، مسابقة ديوان للشعر، الدورة الأولى 2005م، بمجموعته الشعرية الموسومة بـ ((عشب أرجوانيّ يصطلي في أحشاء الريح))، وفازت بالجائزة الثانية، ونُشرت عن الدار المصرية اللبنانية في القاهرة عام 2006م، وأقيمت احتفالية رائعة في فندق المنصور ميليا في بغداد احتفالاً بهذه الجائزة استمرت ثلاثة أيام، جرى فيها تسليم الجوائز، وكانت الأستاذة الدكتورة فريال جبّوري غزول أستاذة الأدب المقارن في الجامعة الأميركية في القاهرة رئيس لجنة التحكيم، وكتبت تقريراً مهماً عن هذا الديوان))[50]، هو بمثابة شهادة من ناقدة وأستاذة كبيرة لها باع طويل في معرفة تطورات القصيدة عربيا وعالميا، تعرف وتدرك قيمة الشعر وصاحبه ودرجة استجابته للمزاج العصر بتقدمه وحضارته.

لقد وصفت الدكتورة فريال جبوري غزول قصيدة (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح) بأنها مجموعة قصائد في قصيدة واحدة، وهذه ((القصائد أشبه ما تكون بومضات تضيء ثم تتلاشى على الصفحة البيضاء، قصائد هذا الديوان قصيرة ومكثّفة يسعى الشاعر فيها إلى خلق حالة يتقاطع فيها الوجدان بالتأمل، ويعتمد في إبراز الأثر الشعريّ على تصميم الصفحة وتناثر الكلمات والسطور عليها. نصوص هذا الديوان مدهشة بطزاجتها وعمقها، تبتعد عن البيان التقليديّ لتقدّم صوراً شعرية غضّة (تسير على رصيف الحلم، وسرباً من نهارات القلق). ويتميّز الشاعر بمعجم لغوي ثرّ (ترفل، راعف) من دون أن يكون صعباً))[51]. ويلاحظ التأكيد على اللغة الشعرية المميزة في القصيدة. بمعنى أن هذه القصيدة هي قصيدة مفصلية في تجربته الشعرية، وتجربته الشعرية عموما هي تجربة ثرية وصفها الكثير من النقاد بالتميز والخصوصية والفرادة، إذ ((إن محور شعرية محمد صابر عبيد يقوم على جدلية العلاقات المصطرعة داخل النص، أي على [الانتهاك، والتنافر، والتشظي] حيناً، وممارسة لعبة [التفكيك، والمؤالفة، والاستغراق، والالتحام في الدالات والمدلولات حيناً أخر]، وكأن العبيد أدرك أن سر الشعرية الحداثية أنها شعرية ديالكتيكية، مستقطبة لما هو جدلي اصطخابي داخل النص، لتوليد الدينامية والإثارة فيه على الصعيدين الجمالي والإيحائي في آن معاً . بمعنى آخر: إن لغته تختزن الدالات لتفجِّر باصطراعها المدلولات، وتطلقها في فضاء تخييلي ممتد (مفتوح)؛ بمعنى أكثر تحديداً: إن لغته تختزن اللغة وما وراء اللغة؛ وكأنها لغة تحايث لغة، لتغدو أكثر إيحاءً ونضجاً وتعقيداً وتنامياً وإثارة))[52]. فثمة تأكيد نوعي آخر

على خصوصية اللغة الشعرية التي يشتغل الشاعر عليها، في سياقها التأليفي والتوليدي والإيحائي، وفي طرائق وأسلوبية استثماره للتقانات التعبيرية بمختلف مستوياتها وأشكالها وخصوصياتها، بحيث تتمكن من صنع جمالياتها الشعرية من خلال هذا الاستثمار النوعي لعمل تقاناته الشعرية، لما تتمتع به تجربته من طاقات تعبير وتشكيل وتصوير، فهو ينفتح على الفنون جميعا كلما وجد حاجة لذلك من دون قيود أن تحفظات، وهو ما يشير على جرأته التقانية.

وقد استنتج معظم من قرأ شعرية محمد صابر عبيد أن شعره بالرغم من شهرته النقدية هو شعر نوعي، وهو بحاجة إلى دراسة متعمقة تستكشف قيمته التي ربما تكون شهرته النقدية قد طغت عليه وقللت الاهتمام به، إذ ((يتبلور شعره في النهاية قصيدة متعددة دائماً تمتلك خصائصها الفنية والجمالية وقابلة للتمثل والتطور والمواكبة، شعره يولد بروحية حيوية قادرة على استكناه الجمال واستقراء الواقع برؤية (واقع ـ شعرية)، يستنفر الشاعر في سبيله كل شاعريته من جهة ورؤاه الفكرية والنقدية من جهة أخرى، ليخلق في النهاية كينونة شعرية يتبأر فيها الموضوع الشعري في صميم الحس الإنساني الجوهري وتتسابق الآليات والمرتكزات الشعرية لاحتضان الموضوع، ومن ثم إظهاره في أشكال شعرية مختلفة يتسيدها شعر التفعيلة الذي غدا شكلا مفضلا لديه، ثم تأتي بعده قصيدة النثر التي حظيت باهتمام خاص))[53].

بهذا تكون قصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح)) قصيدة نوعية مهمة بكل المقاييس، ولن تكون دراستنا هذه سوى إسهامة بسيطة في إلقاء الضوء النقدي على خصوصيتها وتميزها وفرادتها، وهو ما يحتاج إلى

قراءات ودراسات أخرى تتناول مفاصل وطبقات وتقانات خصبة أخرى تتوافر عليها هذه القصيدة، التي يمكن أن نصفها في النهاية بأنها قصيدة كونية شاملة لم تترك شيئا تقريبا إلا وتفاعلت مع بطريقة أو أخرى.

الهوامش والإحالات

(1) طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم د. خليل شكري هياس، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012: 17.

(2) م . ن: 17ـ 18.

(3) م . ن: 12 ـ 13.

(4) م . ن: 285.

(5) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، ط3، 1983: 106.

(6) التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص ((أوان الرحيل)) لعلي القاسمي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011: 49.

(7) جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، د. فيصل صالح القصيري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011: 40.

(8) التجربة والعلامة القصصية: 49.

(9) نشرت القصيدة في ديوان مستقل صادر عن الدار اللبنانية المصرية، القاهرة، 2005، وكان هذا الديوان قد فاز بالجائزة الثانية في مسابقة شرق غرب الشعرية الثانية عام 2005، ثم أعاد الشاعر نشرها في أعماله الشعرية الموسومة بـ (هكذا أعبث برمل الكلام)، هذه قصائدي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 141.

(10) التشكيل النصي، الشعري، السردي، السيرذاتي، د. محمد صابر عبيد، سلسلة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013: 95.

(11) مستويات إنتاج الأنا الشعرية وقراءتها في تجربة نزار قباني، عبد الجبار ربيعي، مجلة إبداع، العدد الرابع والعشرون، خريف 2012، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : 203 ـ 204.

(12) هكذا أعبث برمل الكلام: 152.

(13) م . ن: 155.

(14) م . ن: 167.

(15) قاموس المعاني، الشبكة العنكبوتية، الإنترنت.

(16) فن الشعر، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1996: 200.

(17) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، القاهرة، 1977: 39.

(18) التأويلية مقاربة تأويلية، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، د. محمود خليف الحياني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2013: 237. وينظر مرايا نرسيس، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999: 106.

(19) الطرق على آنية الصمت، دراسة نقدية في شعر محمود البريكان، أسامة الشحماني، منشورات بابل، دمشق، المركز الثقافي العربي السويسري، زيورخ ـ بغداد، ط1، 2006: 139.

(20) هكذا أعبث برمل الكلام: 142.

(21) م . ن: 145.

(22) م . ن: 146.

(23) م . ن: 148.

(24) م . ن: 161.

(25) م . ن: 165.

(26) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافة العامة، ط1، بغداد، 2007: 182.

(27) بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001: 46 ـ 47، وينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط2، 1972: 285.

(28) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت، يوسف عبد المسيح ثروت الجمهورية العراقية وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1978.: 14.

(29) هكذا أعبث برمل الكلام: 151.

(30) التشكيل النصي: 95.

(31) تسريد الشعر والعلاقة الملتبسة بينهما عند فتحي آدم، مجلة نزوى، العدد 73، عُمان، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، يناير 2013: 77.

(32) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: 182.

(33) هكذا أعبث برمل الكلام: 154.

(34) هكذا أعبث برمل الكلام: 143.

(35) هكذا أعبث برمل الكلام: 148.

(36) هكذا أعبث برمل الكلام: 142 ـ 143.

(37) هكذا أعبث برمل الكلام: 143.

(38) هكذا أعبث برمل الكلام: 150.

(39) ينظر: مغامرة العلامة المسرحية في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، عبد المجيد بن البحري، سلسلة بحوث ودراسات مطبعة التفسير الفني، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009.: 178.

(40) ينظر: معجم السرديات، مجموعة مؤلفين ، بإشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.: 192.

(41) معجم المصطلحات المسرحية، سمير عبد الرحمن الجلبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993.: 207.

(42) هكذا أعبث برمل الكلام: 144.

(43) هكذا أعبث برمل الكلام: 147.

(44) التجربة والعلامة القصصية: 69.

(45) هكذا أعبث برمل الكلام: 144.

(46) هكذا أعبث برمل الكلام: 147.

(47) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، د. ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011: 5 ـ 6.

(48) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الحديثة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010: 1.

(49) دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعريّ الحديث، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق قاسم الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013: 26 ـ 27.

(50) دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعريّ الحديث: 27.

(51) مرايا الخطاب الإبداعيّ، قراءات في تجربة محمد صابر عبيد، إعداد وتقديم زياد أبو لبن، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2013: 24.

(52) مرايا الخطاب الإبداعيّ: 24.

(53) طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد: 159.

(54) البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012: 17، وينظر طائر الفينيق: 167.