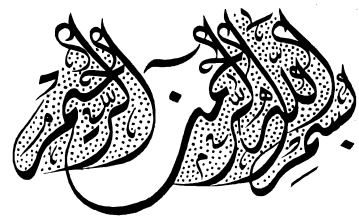


تجلّيات القصيدة

من فضاء التجربة إلى مِعمار النصّ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2606)

هياس، خليل شكري

تجليات القصيدة من فضاء التجربة الى معمار النص قراءات في شعر محمد مردان/ خليل شكري هياس

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.أ: (2013/7/2606).

الواصفات:/ الشعر العربي// النقد الادبي// التحليل الادبي

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

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-42-6

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

تجلّيات القصيدة

من فضاء التجربة إلى مِعمار النصّ

قراءات في شعر محمد مردان

إعداد وتقديم

د.خليل شكري هيّاس

الطبعة الأولى

2014 م – 1435 هـ

المحتويات

المقدمة 7

الفصل الأول

تجليات القصيدة ومعمار النص

- التشكيل السيرذاتي الشعري:
محمد صابر عبيد 15
- دلالة المكان في شعر محمد مردان:
د. رقية رستمبور ملكي 31
- تقنيات الحوار الشعريّ الدراميّ:
د. ريم محمد طيب حفوظي 51
- جدلية الإيقاع والسرد في قصيدة (نزيف):
د. قاسم محمود محمد الجريسي 91

الفصل الثاني

تجليات القصيدة وشعرية المضامين

رمزية الحلم الشعري وفضاء الدلالة:
د. فليح أحمد مضحي السامرائي 111

الأنثى العتبة وتشظي القصيدة:
قراءة سيميائية في مجموعة (أناديك فتأتي القصيدة).
د. فرح أدور حنا 120
توظيف التراث الأدبي القديم في شعر محمد مردان:
د. محمد جواد علي 138
من فضاء الماء إلى بلاغة العنقدة:
محمد يونس صالح 153

المقدمة

ليس من السهل الحديث عن التجارب الشعرية الثرة التي تنشطر منها رؤى قرائية مختلفة ومتعددة ومنفتحة على الماحول الإنساني بكل مساراته وتشعباته على نحو تخلق معها - هذه التجارب - فضاء حيوياً يحمل الكثير من اللذة والسحر ويغري ويسيل لعاب الكثير من القراء لكشف كنه هذه التجارب. تجربة الشاعر محمد مروان من هذا النوع الثر الذي يستكين في حالة شعرية، ولا يتأثر (بتشكيل معين) ولا يحده موضوع، ولا يخضع لسلطة النوع أو الجنس الذي يكتب فيه، ولعل خير مثال على غنى هذه التجربة الشعرية، كثرة الدراسات النقدية والأكاديمية التي تناولت شعر هذا الشاعر، يأتي في مقدمتها الكتاب الحتفائي الذي أعده وقدمه وشارك فيه الدكتور محمد صابر حميد بعنوان (فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل: مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان)، وكتاب سلوان علوان العبيدي (البناء الفني في القصيدة الجديدة)، وأطروحة الدكتوراه الموسومة بـ (البنية الدرامية في شعر محمد مردان) للدكتورة ريم محمد طيب الحفوظي، وكذلك أطروحة الدكتوراه الموسومة (توظيف المرجعيات الثقافية في شعر محمد مروان) للدكتور محمد جواد علي التي كان لي شرف مناقشتها بمعية أستاذي الدكتور محمد صابر عبيد وأساتذة من جامعة تكريت وجامعة سامراء. وما كتابنا الحتفائي الجديد الا امتداد لهذه القراءات التي حاولت وتحاول تخصيب النص المرداني عبر جملة من الرؤى القرائية المؤولة والصولاً الى خزين عميق وخصب من طاقة التدليل والتطور والتشكيل.

ومن أولى الرؤى القرائية التي تتشكل عند القارئ لمتن محمد مردان الشعري هو أنه شاعر أنوي بإمتياز، لا يستطيع مغادرة أناه وهو يكتب ذاته، لذلك نراه ينحت في كثير من ذاوته نوعاً أدبيا جديداً يتلاقح فيه الشعر مع السيرة الذاتية لينتج لنا القصيدة السيرذاتية المتمثلة بديوان (مردانيا) وقصيدة التجربة الذاتية ممثلة ب (بكائيات محمد مروان)، ولعل ما يلفت النظر في قصائده السيرية أنه اشتغل عليها بحرفية عالية حافظ معها على بهاء الشعر وتألقه من جهة، ووظف التقانات السيرذاتية توظيفا تجنيسياً استطاع من خلالها تقديم جوانب من سيرته الذاتية من جهة أخرى، فتراه حاضراً في ذاته طفلاً، وكهلاً، عاشقاً ومعشوقاً، محباً ومحبوباً، طيعاً ومتمرداً، فرحاً وحزيناً، واقعياً وعبثياً فاعلاً ومسلوباً للإرادة في مكانه وزمانه، وعلى نحو تتجلى فيه الجرأة والقدية العالية والدقة في كتابة هذا النوع من القصيدة، إذا كثيراً ما نجد في ذاوته تجليات الذات الشاعرة وهي تسكن زمكانها وتخلق أو تعيد خلق الحدث الذي كانه ليرى ما سيكونه في النص بعد أن يخضع للذاكرة بكل فلسفتها ورؤاها لتفعل فعلها في الحدث ودراسة الدكتور محمد

□ابر عبيد (التشكيل السرذاتي الشعري) ي□ب في هذا المنبع القرائي الثر، وقد سلطت الضوء على تمضهر شخ□ية محمد مردان الأنوية في شعره على نحو مركزي واضح، تكشف عن قدرة عال من الرومانسية الحاملة مشفوعة بالإنفعال الحار، والجرأة والق□دية وال□دق، على نحو يمكن القارئ من رسم ملامحه الشعرية، ولعل من يعرف محمد مردان عن كثب يدرك مدى التوافق و□نسجام والت□الح بين محمد مردان ا□نسان، ومحمد مردان الشاعر، فيدرك مدى □دق هذا الرجل مع نفسه ومع شعره.

و□ نخرج بعيداً عن هذه المنطقة التلاقحية لنسلط الضوء على الق□يدة السردية التي كثيراً ما اشتغل عليها الشاعر مردان حين وجد فيها ملاذاً لتجاربه الشعرية ذات الحس الق□ □ي، وهذا النوع من التلاقح يحظى بأهمية بالغة من لدن النقاد والدارسين في حقل الدراسات النقدية من جهة، ومن لدن الشعراء الذين أعلنوا تمردهم على قوالب الشعر الكلاسيكية، فذهبوا باتجاه كل أو اغلب فنون القولية والبـ□رية والسمعية ليؤسسوا لنمطهم الشعري الخاص والجديد المعبر عن هويتهم الشعرية من جهة أخرى، ودراسة كل من الدكتورة رقية رستم بور ملك، والدكتور قاسم محمد الجريسي، ت□ب في هذا المجال، إذا سلطت الدكتورة رقية رستم الضوء على تجليات المكان في شعر محمد مروان، بو□ف المكان عن□راً سردياً مهماً يتميز بسطوة كبيرة على فعل السرد، فلا حدث و□ شخ□ية و□ زمان من دون مكان، لذا فهو الوعاء الحاوي لكل العملية السردية، ومن دونه□ تتم أية عملية سردية، ونحسب أن اشتغال محمد مردان على المكان جاء بناء على علاقة حميمية تربط الشاعر بالمكان، حاضراً وتراثاً تجلت في أماكن عديدة ومتنوعة بدءاً ببيت الطفولة وانتهاء ببيت الكهولة وما بينهما من أمكنة كانت شاهدة و□انعة لمحمد مردان ا□نسان والشاعر والحقوقي والأكاديمي، وبظل النهر، والحي الشعبي والمقهى، وقطار كركوك، وتمثال أبو تمام، وسواق القورية، أمكنة شاخ□ة وحية في وجدان وشعر محمد مردان□ تندمل و□ تتحول إلى أطلال. أما الدراسة السردية الثانية للدكتور قاسم محمد الجريسي فجاءت لتقف عند طبيعة التزاوج الحا□ل بين الإيقاع الذي هو من أكثر تجليات الشعر طاقة وحضوراً، وبين السرد الذي يأتي هنا ليمنح النص الشعري طاقة وحيوية أكثر ويمنح الذات الشاعرة مساحة واسعة للتعبير يمكن من خلالها الو□ول بالتشكيل الشعري إلى ذروة تفاعلها من الماحول ا□جناسي من اجل خلق شعرية جديدة ومميزة عن الشعريات التقليدية في ميدان الشعر، والنظرة القرائية الفاحـ□ة للإيقاع في شعر محمد مردان تكشف عن ثراء ايقاعي كبير وتقود بو□لة القراءة لتقف عن استخدام للبحور الـ□افية التي اشتغلت عليها قـ□يدة التفـ□يلة كأداة، وخروج على البحور الشعرية الـ□افية إلى توظيف البحور المزدوجة التفعيلية، أو

ابتكار أوزان جديدة في ديوانه " ثانية يأتلق الإشراق"[1] ولعل تلاقح الشعر بالسرد هو الذي حتم على الشاعر كسر قيود الإيقاع المعروفة، والسعي إلى خلق إيقاع شعري جديد يناسب حجم التجربة الشعرية الجديدة التي سعت إليها الشعرية العربية الحديثة.

ومن الأجناس الأدبية التي ينهل منها الشاعر، المسرحية التي تعد جنساً عريقاً كانت و تزال منبعاً قرائياً ثراً يقدها المتلقي ليجد فيه ضالته وليتغذى عليه خياله وذهنه وذاكرته عبر تجارب حكائية وجدانية واجتماعية عميقة وكثيفة تكتظ بكل معاني الحياة حباً وكرهاً وحزناً وفرحاً، وموتاً وحياة، وواقعاً، وحلماً وانتظاراً وهزيمة، ووطناً وغربة، وعبراً وسأماً، والتي تشكل في تفاعلها الإنساني قيماً حياتية وقرائية تسهم في تغذية الحكاية وتعزز رؤيتها التعبيرية والدلالية، على نحو ما نراه في دراسة الدكتورة ريم محمد طيب الحفوظي التي ركزت أيضاً على مرتكز مسرحي مهم هو الحوار الذي تعد المسرحية موطنها الأول.

ويكتسب التلاقح الشعري مع المسرحي في شعر محمد مردان أهميته الجمالية من خلال تجسيده الرؤيوي للأسطورة والدين التي انطلقت فكرتها الوجودية من الخيال إلى الواقع، فنرى الشاعر يخلق حوارية تفاعلية توالية بينه وبين النص من جهة، وبين النص والقارئ من جهة ثانية، والتفاعل هنا نعني به الإقناع، ولكن اشتراك في اهتمامات وإدراك انساق التأويلية والتفاعل معها. وبمغادرتنا منطقة التلاقح اجناسي التي وسِم بها الفصل الأول إلى منطقة الجنس الشعري الخالص، نجد انفسنا أمام مشروع شعري كبير وعميق على الصعيدين التشكيلي والرؤيوي ينشطر إلى عناوين ومسميات كثيرة ومتنوعة تحضر فيها الأبنية الشعرية التوقيعية والمقطعية والعنقودية والومضية والمفارقة والحوارية. كما تحضر فيه المرجعيات الثقافية الأسطورية والتراثية والدينية والسيرية، والفلكلورية، فضلا عن الصورة الشعرية بكل بهائها التشكيلي والسينمي والفوتوغرافي المعبرة عن سيميائيات دلالية متنوعة، لتخلق في مجملها نسيجاً شعرياً مميزاً له حساسيته ورهافته ودهشته الشعرية الخاصة.

في هذا الفضاء تشتغل دراسات الفصل الثاني لكل من الدكتور فليح احمد مرغي السامرائي والدكتور فرح ادور حنا، والدكتور محمد جواد علي، والباحث الجاد محمد يونس صالح، التي تسعى إلى مظهرة التجربة الشعرية لهذا الشاعر، من خلال شبكة مسارات تتصل بجوهر العملية الشعرية تشكيلاً ودلالات، فعلى الصعيد الموضوعاتي تشتغل دراسة الدكتور فليح احمد على استبطان الحلم الشعري وما يتمحض عنه من دلالات ورموز، وللحلم بشقيه الرؤيوي واليقضوي قيمة شعرية

(1) ينظر الأعمال الشعرية الكاملة: 263-264

وفلسفية مهمة وقف عنده الشعراء والفلاسفة لفظ بكارنه الدلية، ولعل من أهم الدراسات التي تناولت الحلم دراسات غاستون باشلار التي سعت الى استثمار الماضي الذاكراتي لبناء الصورة التخيلية للمستقبل، "ن للماضي الأيل أثره في تشكيل أحلام اليقظة.[1]

الحلم المرداني يكشف عن غنى وثراء في سيمياء الدلة التي تنشطر في ذات الشاعر إلى جمرات قرائية تلهب حقول المعاني انسانية، ولعل من أهم هذه المعاني: هو الحب الذي اخذ مساحة واسعة من شعر محمد مردان وكثيراً ما اقترن عنده الحب بالحلم الذي أبح ملاذاً للشاعر وفرشاة يرسم بها حياة أخرى يهرب أو يتعالى بها عن واقع حياتي هو مسير فيها أكثر مما هو مخير. وتأتي دراسة الدكتور فرح أدور حنا لتشتغل في فضاء سيميائي تتشطى فيه الأنثى لتخلق جملة من الدت بعد إستدعائها من الذاكرة لتشكل بؤرة ذية من جهة، وكائنة تتوازى في حضورها في ذات الشاعر مع القيدة نفسها من جهة اخرى، لتشكلان عالم الشاعر وحياته التي يمكن لها أن تكون من دونهما. إذ تكشف الدراسة عن حالة شعرية تتشظى في القيدة وهي تضم بين دفتيها ذاتين عاشقتين تمارسان بحرية تجربة التوحد والذهار بجمالية شعرية تحاول الذات الشاعرة تطريسها عبر حلم يقظوي متمنى، مشكلة بذلك علاقة تفاعلية بينها وبين الذات الحبيبة وكينونة النص على نحو إحتوائي جمالي.

أما دراسة الباحث محمد يونس فقد حقرت في منطقة تشكيلية نوعية، تمثلت بالقيدة العنقودية التي تعد نوعاً شعرياً حيوياً ومهماً، تقوم على هيكل تشكيلي تتل به مجموعة من المقاطع الشعرية، كل مقطع يشكل ورة شعرية بذاتها، وهو في الوقت نفسه يدور في فلك فضاء دلي واحد يهيمن على كل المقاطع الشعرية داخل القيدة، كما هو ماثل في دراسة الباحث محمد يونس التي حاولت البحث عن تجليات الماء في ديوان (منازل الغرق) بدءاً من العنوان وانتهاءاً بأخر مقطع شعري في هذا الديوان القائم برمته على البناء المقطعي العنقودي.

تشتغل الذات الشعرية في هذا الديوان الشعري بطاقة شعرية مائية تمنع النص قدرة اغرائية تسعى معها إلى استدراج القارئ وإغوائه ستبطان دت الماء بتجلياته الرؤيوية وعلاماته السيميائية و وره الشعرية و وً إلى تجربة شعرية جديدة تضيفها الذات الشاعرة إلى جملة من التجارب التي حوتها مجموعتها الشعرية الكاملة الادرة عام 2009، ولعل أهم تجليات هذه التجربة الشعرية تركيزها على ما هو يومي من التجربة، وهذا مفل مهم من مفال القيدة الحديثة ينهض على استدعاء التفيل الحياتية اليومية من جانبيها الحسي والثقافي العام في مسعى من

(1) سحر النص: 27.

الشاعر إلى إخضاع الإمكانات المتاحة كلها لخدمة الشعر، ويجتهد إلى استحداث موازنة عادلة بين البؤرة والماحول. وجاءت دراسة الباحث محمد جواد علي لتسلط الضوء على مدى إفادة الشاعر محمد مردان من التراث الأدبي العربي القديم، وأشكال توظيفه في شعره، وتكشف الدراسة عن عمق العلاقة بين الشاعر والتراث الأدبي العربي، ومدى إسهامها في تفعيل التجربة الذاتية الداخلية، ولأنها تقوم على استيعاب المرجعيات وتمثلها وإدراكها، ومن ثم إعادة إنتاجها على نحو يتلاءم وطبيعة العصر والتجربة.

الشاعر محمد مردان شاعر عاشق للتراث بكل تجلياته، وكما أشرنا قبل هذه الصفحات، فهو يكتب بروحية مهووسة ومهمومة بالتراث، لذا تأتي قصائده معطرة ومؤطرة بالأسطورة والدين والتاريخ والميثولوجية إلى أقصى الموروثات التي تعود إلى العهود الطوطمية وما يتبعها من إرتقاء الفكر الديني في حضارات وادي الرافدين، هذه العلاقة والتعالق فتح الأبواب أمام التوظيف والتضمين والاقتباس والتناص لتشكل بمجموعها إرثاً شعرياً ثراً تنتظر جملة من القراءات الفاحصة للوقوف على كنه أسرارها التأويلية والتحليلية، وما هذه الغزارة من الدراسات في شعر الشاعر إلا مثالاً حياً على عمق هذا الشعر.

الفصل الأول

تجليات القصيدة ومعمار النص

- التشكيل السيرذاتي الشعري: محمد صابر عبيد
- دلالة المكان في شعر محمد مردان: د. رقية رستمبور ملكي
- تقنيات الحوار الشعريّ الدراميّ: د. ريم محمد طيب حفوظي
- جدلية الإيقاع والسرد في قصيدة (نزيف): د. قاسم محمود محمد الجريسي

الفصل الأول

تجليات القصيدة ومعمار النص

التشكيل السيرذاتي الشعري

محمد صابر عبيد

يمتدّ التشكيل السيرذاتي إلى حقل الفن الشعري في تلاحم أجناسي هجيني يجمع السيرة الذاتية بالشعر، حين يكون الشعر ميداناً لتجليات السيرة الذاتية في طبقات منتخبة من طبقاته، تصلح لأن تتحوّل إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة السيرذاتية)) التي وصفناها اصطلاحياً على النحو الآتي: ((قول شعري ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيّل الشعري، وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر ـ السارد والمتلقي على هذه الأسس.

ولا يشترط في المفهوم الشعري للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعدي على مستويات السرد أو الحدث أو الفضاء، أوفي مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك. كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري معيّن، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة ((قصيدة عمودية ـ قصيدة حرّة ـ قصيدة نثر)) صالحة ـ في حال توافر الشروط السيرذاتية ـ للانتماء إلى هذا النوع الفني.))[1].

(1) المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2011: 217 .

قصيدة ((مردانيا))[1] للشاعر محمد مردان تنحو هذا النحو في بنائها التشكيلي، فهي تنهض منذ عتبة عنوانها على سيرذاتية التشكيل، إذ إن صيغة ((مردانيا)) مأخوذة من اسم الشاعر ((مردان)) في تشكيل يسعى إلى بعث المكان والزمن والحادثة السيرذاتية ضمن رؤية تقارب الشكل العنواني للملحمة، من أجل فتح النص الشعري الحامل لهذه الرؤية على فضاء تعبيري وتشكيلي ينهض على تجربة السيرة الذاتية المشعرنة، في السبيل إلى إنتاج ما اصطلحنا عليه بالقصيدة السيرذاتية.

إنّ القصيدة السيرذاتية بحسب حدودها الاصطلاحية القائمة على فكرة التداخل الأجناسي بين الفنون هي ((نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي، ويندرجان معاً في تداخل مستمرّ وغير نهائي، يكون فيه الشاعر مصدراً لتخيّلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للشاعر يشرّح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفّر حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكلّ وجوهها، من دون خوف من الوصف البارد المحايد للتجربة، ولا الانقطاع التخييلي عنها))[2]، بحيث تقدّم نموذجاً شعرياً جديداً يتشيّد على أساس معمار التشكيل السيرذاتي وهو يتّجه نحو تمثيل شعري لتجربة سردية حكائية سيرذاتية في الأساس.

تحتشد قصيدة ((مردانيا)) بكثافة سيرذاتية هائلة تكاد تعيق أحياناً سيولة السرد الشعري فيها لشدّة حضورها وتراكمها في الجسد الشعري في القصيدة، ويثير هذا الاحتشاد إشكالية جديدة في معاينة فضاء القصيدة السيرذاتية من حيث طبيعتها وحساسية تداخلها الأجناسي، إذ إنّ القصيدة السيرذاتية لا يمكنها أن تنهض بحمولة سيرذاتية تفوق كيانها الشعري وتتفوّق عليه، ليكون حجم الحضور السيرذاتي استناداً إلى خصوصية التجربة الشعرية في القصيدة.

يعمد الشاعر/الراوي السيرذاتي في هذه القصيدة إلى ضخّ جسدها بأبرز عناصر التشكيل السيرذاتي المتاحة، في مقدمتها المكان الذي يحتلّ قيمة سيرذاتية بالغة العمق والقوّة في كيان الراوي، ثم الموروث الشعبي والحكائي المؤلِّف لذاكرة الراوي، والزمن وهو ينشدّ إلى مرحلة الطفولة انشداداً يتردد إيقاعه في كلّ مفاصل الاستعادة والاستذكار والرؤية والحلم، فضلاً على مراحل زمنية أخرى تشكّل جزءاً مهماً من الفضاء السيرذاتي الداخل في صلب مفاصل القصيدة.

---

(2) الأعمال الشعرية، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.

(3) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 175، وينظر السيرة الذاتية الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، عُمان، العدد 14، 1998: 17.

تجتهد قصيدة ((مرادنيا))[1] على هذا الأساس في تحقيق موازنة معينة بين المرجعيات السيرذاتية والمناخ الشعري النوعي للقصيدة، فلغتها الشعرية لا تغادر أسلوب التعبير الشعري المعروف في تجربة الشاعر في أعماله الشعرية، لكنها تمتثل للمرجعيات على النحو الذي يستقبل علاماتها وإشاراتها داخل الكيان التشكيلي الأسلوبي للتعبير الشعري:

جسدٌ مضرّجٌ بالمرايا، ينسلُّ من كآبته كأنما عزلته الينابيعُ عن شرنقتها، يخوضُ في أبهةِ النهر، يتكيءُ على حائطٍ تقوسَ ظهرهِ في (باشطابيا)، يمدُّ يديهِ إلى حزمةٍ من نارٍ أزليةٍ تسعلُ منذُ قرونٍ في (بابا كركر) ويقلِّبُ كفيهِ متظاهراً بالاستمتاعِ بامتداداتِ زفيرها،

الفضاء التشكيلي الشعري هنا يُظهِر لفظتين سيرذاتيتين مكانيتين هما ((باشطابيا))[2]، وهي موقع أثري يقع في الجانب الأيمن من مدينة الموصل وكانت مقراً للقوات المسلّحة العثمانية، ومازال ماثلاً حتى اليوم، وهو مكان يمثل علامة تاريخية حفّزت الشاعر هنا على تمثيل رؤية ذاتية وموضوعية متداخلة، ترتبط سيرذاتياً بالجسد المرآوي المشغول بالماء والباحث عن حضورٍ ما في المكان والزمن والحال.

المكان الثاني المرافق للمكان الأول في المقطع التشكيلي السابق هو ((بابا كركر)) المرتبط بالنار الأزلية التي تقع في كركوك، و ((بابا كركر)) تعني ((الأب النوراني)) ويرتبط عند التركمان بالخصب، الذي يتمثل بطقس شعبي معروف يتحول فيه هذا المكان إلى فضاء للتخصيب والإنجاب للنساء العواقر، حيث تروى حكايات عن نساء عواقر زرن بابا كركر فانجبن، ليكتسب المكان بعداً شبه أسطوري تمثلته القصيدة هنا بالتلاقي والتوازي العناصري بين حضور الماء ((الينابيع/النهر)) وحضور ((نار أزلية))، يشتغل عليها الراوي السيرذاتي بالجسد وآلته اللمسية الظاهرة ((يمدّ يديه)) لتفعيل الرؤية الأسطورية التي يتمخّض عنها المكان، إذ تتمرأى المظاهر السيرذاتية هذه تمظهراً شعرياً تشكيلياً.

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة 1978 – 2008، محمد مردان، منشورات دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009: 457 – 559، وهي قصيدة سيرذاتية طويلة استغرقت أكثر من 100 صفحة، سعى فيها الشاعر إلى تمثيل سيرته الذاتية تمثيلاً شعرياً، والمقاطع المنتخبة من القصيدة لهذه القراءة أُخذت من صفحات مختلفة بين 457 - 559 .

(1) كلّ المعلومات عن الأماكن والطقوس والحوداث والأرقام والحالات والقصص الواردة في القصيدة وتمّ الإشارة إلى معانيها ودلالاتها في قراءتنا، مأخوذة من مقابلات مستمرة مع الشاعر محمد مردان في أوقات مختلفة، باستثناء تلك التي أحلنا على مراجعها فيما يلحق هذا الهامش من هوامش .

تحتشد القصيدة بكمّ هائل من الإحالات المكانية والشخصية والموروث شعبية التي تتدخّل على نحو ما في سيرة الشاعر الشعرية، وهو يرويها بوصفها مفاصل سيرذاتية تمتلك شبكة علاقات إنسانية معه على أكثر من مستوى:

مَنْ يشربُ نخبَ ذاكَ الفتى الأرمنيّ (آرتين) إذ تَـمّى ركنٌ مفترسٌ من نهرِ (الزابِ) بـمهِ (أبناءُ عمومته في أرمينا يبيدون أحفادَ أوغوز العُزّلِ في قاراباغ) فكلانا يا (كوزيدة) خطٌّ مـتقيمٌ ينتظرُ أن يبصرَ العيوقَ والثريا إذ يلتقيان مرةَ كل عامٍ علّنا نـتردُّ غبارَ الطلعِ لنخلةٍ طالَ أيلولُها الأـودَ أو نـمعُ قصائدَ (محمد عزت) الخطاط وهي تحادِدُ أصابعَ الزبدِ ونتأملُ خطوطَ (محمد عزت) الشاعر وهي تمـكُ بقهقهةِ المطرِ ومقاطعَ (الهَجَا).

تظهر هنا شخصية الفتى (آرتين) في علاقته بنهر الزاب، وهي علاقة واقعية تتمثل في أن نهر الزاب أغرق آرتين حين جاء إلى هذه المنطقة مع جماعته لينصب الكهرباء فيها، وكان ذلك في زمن طفولة الشاعر محمد مردان، وأطلق الشاعر ومجموعة الأطفال اسم (آرتين) على البقعة التي غرق فيها، وقد استغل الشاعر هذه المداخلة السيرذاتية في الإشارة إلى (أبناءُ عمومته في أرمينا يبيدون أحفادَ أوغوز العُزّلِ في قاراباغ)، وتعني (قاراباغ) باللغة التركمانية (البستان الأسود) حيث شنّت قوات أرمينيا حروباً على هذه المنطقة، ليسيطر الأرمن عليها بعد تشريد الآلاف من سكانها، إذ وظّفها لوضع حقيقة تاريخية تهمّه موضع التنفيذ الشعري داخل التشكيل السيرذاتي الشعري الذي اشتغل عليه في هذه القصيدة.

وثمة إشارة أخرى إلى شخصية الشاعر (محمد عزت) الخطّاط أحدى الشخصيات الفنية المتميزة التي تحيل الشاعر على طفولة التلقي الفني والأدبي، إذ تعمل على أسطرة الاسم والفعل لبعث صيغة تشكيل أخرى تندرج في السياق نفسه.

ثم يتوجّه الراوي نحو مجال سيرذاتي آخر لينهل منه ما يعزز تشكيله الشعري السيرذاتي في هذه القصيدة، متمثلاً بالإشارة إلى فن قومي خاص هو (القوريات) يمثل الثقافة التركمانية في بحثها عن هوية ثقافية (فنية وجمالية) مميزة:

هكذا ترفعينَ الندى عن وجهكِ وتـدلينَ النقابَ على العناقيدِ المشتعلةِ وتطلقينَ (القوريات) من حنجرةِ (رشيد كوله رضا) خيةً كأشجارِ الكرزِ الأحمرِ.

النداء موجّه إلى الأنثى إذ غالباً ما يوجّه لها خطاب الشاعر بوصفها مقصداً شعرياً وحيوياً يشتغل عليه الشاعر، وينتخب الشاعر الأنثى هنا بوصفها حارسة للهوية الثقافية التي يتحدث عنها متمثلة بـ (القوريات)، التي هي نوع من الرباعيات التي تكون جناسية غالباً ويتداولها التركمان بشغف وحب في المناسبات الشعبية،

وتضمّ موضوعات وقصص مختلفة شفاهية لا يعرف لها مؤلّف[1]، ولاسيما حين ترتبط بحنجرة (رشيد كولة رضا) وهو من أبرز المطربين الذين برعوا في الغناء التركماني، وكان يغني القوريات بأسلوب خاص وأداء مميّز لذا اشتهر في قراءة المقامات وأصبح صاحب مدرسة فيه.

ينتقل الشاعر إلى تقديم معلومة سيرذاتية تقترب من الإبلاغ السردي في وصف المكان والزمن الشعريين:

كانت □يارةُ (Rashen car) تربطُ في إطاراتها سلاسلَ حديديةٍ في الأيامِ
التي تنزفُ فيها السماءُ حيثُ الطريقُ بين نمره (8) (عاصمة قلبي) و(كركوك) غيرُ مبلطةٍ

إذ إن هذا النوع من السيارات معدّة للتسوّق بحسب اسمها في اللغة الإنجليزية، تنقل البضائع من كركوك المدينة إلى سكنة رقم (8) المنطقة التي يسكنها الشاعر (عا□مة قلبي) والتابعة لشركة نفط العراق قرب قضاء الدبس، إذ ي□ف الشاعر الطريق بأنها (غير مبلّطة) تضطر أ□حاب السيارات إلى ربط عجلاتها بسلاسل حديدية أيام نزف السماء مطراً، من أجل أن تتمكن من الو□ول.

وثمة إشارات سيرذاتية أخرى تتمثّل في مجموعة من الإحالات الفنية والجمالية والحضارية التي تشكّلها سيرذاتية الق□يدة:

هناك إشارات تقودُ إلى رئتي ودائرةُ الإحصاءِ في (نينوى) تعرفُ مسقطَ رأسي
(ده ده قورقوت) أول من كتبَ ملحمةً تركمانية

وهي هنا واضحة تماماً في تشكيلية الإشارات المكانية الـ□ريحة، ولاسيما في عرض اسم (د هده قورقوت)، رائد الق□ة الق□يرة التركمانية التي تحولت ق□ □ه إلى مسلسلات وذاع □يته في أماكن عديدة.

ومن ثم الإشارة إلى علامات سيرذاتية أخرى (رقمية) تمثلت برقم الهاتف الحقيقي للشاعر الراوي ورقم حسابه الجاري، وزجّ ذلك في سياق شعري مكتظّ بالأنوية التي تسعى إلى ربط التطلعات الشعرية التخييلية بالإشارات السيرذاتية الواقعية:

ماذا تسمي هذا الوشم البارودي على رقمِ هاتفي المنزلي 815152؟
كأني خارجٌ من قيلولةٍ بلا بياناتٍ أو منجنيق

(1) ينظر لزيادة المعلومات حول القوريات كتاب: قوريات كركوك وأغانيه، عطا ترزي باشي، مطبعة الأمة، بغداد، 1973.

مشاكساً فيتامين B بلكس أوزّعُ على الورقِ نسغاً أمييباً وأقول للشوارعِ حين تغمرني بالطّمى هذا أواني فلتأت رُقُمِي المترامية حدَّ الحشرجةِ فآنيتي لم تَـُد هادئةً كنجومِ الليلةِ الماضيةِ والـكازاتُ قد جرفها الاسقربوطُ وقد وجدتني هكذا رافضاً انتقالَ أنقاضَ هابيل إلى حسابي الجاري 1080.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى التصريح بالاسم الأول ((محمد)) بوصفه عنواناً راصداً لحركة القصيدة في مضمارها الشعري السيرذاتي الطويل، من أجل تحقيق طبقة أخرى أكثر حيوية وتصريحاً من طبقات الميثاق السيرذاتي:

محمد/

خرساءُ كانتْ صرخاتي
وبلا قدمينِ إنشادي الموؤد
متلبساً بكِ
تأخذني الحافلاتُ إلى قرنٍ لا أثرَ فيه لسنةٍ كبيسةٍ
وعلى كتفي طرودٌ غاضبةٌ
أيةُ زاويةٍ ستطفو بي؟
هل كانَ الحُبُّ فِخاخاً مطمورةً تحتَ الأرضِ وكنتُ الشهيدَ في حوصلةِ طيرٍ مهاجر

إذ تتجلّى شخصية الراوي السيرذاتي الشاعر مصرحاً باسم ((محمد)) وهي تحيل على اسم الشاعر الصريح (محمد مردان)، من أجل تقديم الذات الشاعرة في إطار العجز عن تحقيق الأحلام المقترحة، فالصرخات خرساء والخطوات بلا أقدام لأنّ الآخر/المرأة قد سلبت الصوت والأقدام إلى حدّ الالتباس الشخصي معها، على النحو الذي تحمل الذات فيه عبئاً غير يسير مشحون بالأسئلة التي يضيع فيها المكان والزمن، وهي تقود تطلعات الحبّ نحو فضاء ملتبس من الشكوك واحتمال النفي والطرد والهجرة.

يعود الراوي السيرذاتي الشعري في (مقطع حجري) إلى العودة نحو الجذور من أجل رواية سيرة الأب (مردان)، بوصفه علامة الوجود بالنسبة لسيرة الشاعر، ومرجعية سيرذاتية لا يمكن فهم سيرذاتية القصيدة من دونها:

مقطع حجري

كان الطفلُ (مردان) مطاطيء الرأسِ ضائعاً بين طوفانٍ من الأجسادِ المودعةِ في (تعليم تبه) يمسكُ بقوةٍ يدَ أمّهِ ويلوّحُ باليدِ الأخرى عن بُعدٍ للذاهبينَ إلى (سفر برلك) ولم يكن يميزُ بين أيٍّ من تلكَ الصورِ، وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةِ اليتيمةِ.

ويشفع ذلك بشبكة إشارات مكانية وزمانية وحدثية (تعليم تبه/سفر برلك)، متدخّلاً في ذاكرته لاستخلاص الصور الممكنة تعبيراً عن جهة الوجود ومعناها

وصيرورتها السيرذاتية، على الرغم من أنه لا يتمكن من إشباع رغبته بذلك إذ لا تتيح له هذه المراجعة السيرذاتية الأبوية سوى التقاط صورة يتيمة ((وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةِ اليتيمةِ.))، التي تنسجم مع محدودية الفضاء الذي يرسمه الشاعر بوصفه راوياً سيرذاتياً مقصدياً لسيرته وكثافته وضيقه والتفافه على ذاته المحاصرة.

يتمثّل الراوي السيرذاتي رؤيته خارج مسار السرد السيرذاتي الشعري بواسطة الميراث الشعبي والمكان النوعي، وقد ظلاّ عالقين في المخيال والذاكرة والحلم:

تحلم بـ (الباقلا) وهو يزفُّك من حَمّامِ (علي بك) إلى العشِّ الطيني في (بكلر) وأنتَ ترتدي زيّ أميرٍ تركمانيّ، تحفُّ بكَ النوارسُ من الصباحِ حتى المساءِ إذ تنثرُ المَنَّ على رأسِ أميرتِكَ المطأطَأةِ الرأسِ فَرحاً

فمن (الباقلا) التي هي رقصة فولكلورية كانت تمارس في مناسبات الزواج ولها طقوس خاصة، مروراً بحمّام (علي بك) التراثي الذي كان يعيش الشاعر الطفل متعته فيه، إذ تستجيب الرؤية الشعرية هنا للمعطيات الميراثية وكأنها تسعى إلى أعادة إنتاجها شعرياً باستخدام التشكيل الشعري السيرذاتي على هذا النحو.

تتلاقى الأمكنة السيرذاتية وتتفاعل وتندمج داخل محور الأنا السيرذاتية الراوية وهي تجتهد في تشكيل شعري سيرذاتي متمركز في القصيدة، مستعيداً روح هذه الأمكنة، ومشتغلاً على إثارة فضائها في خطابه الباحث عن هوية ما بين مرجعية الواقع السيرذاتية وعالم التشكيل التخييلي الشعري، من أجل تحقيق الوفاء الأسلوبي والسيميائي لعنوان القصيدة ((مرادنيا)) وهو يرتبط ويحيل على شخصية الشاعر محمد مردان:

منكباً على كتابهِ المدرسيّ تحتضنهُ المسطباتُ في حديقةِ (أم الربيعين) وتنعكسُ في أعماقهِ المرايا العملاقةُ التي تتكئُ على جدرانِ مقهى (أحمد آغا) يتوجهُ كلَّ مساءٍ إلى سوقِ (القوريةِ) وإذ يصلُ به المطافُ إلى نهايتهِ يعودُ أدراجَهُ كعاشقٍ يتفقدُ ديارَ معشوقتِهِ التي شغفتْ قلبَهُ

فإذا كانت حديقة (أم الربيعين) الشهيرة في مدينة الموصل توازي مرآوياً مقهى (أحمد أغا) وسوق (القورية) في كركوك، فإن المرجعية السيرذاتية المكانية المتجسّدة في رؤيا الشاعر الشعرية تحيل على مكانين للشاعر، المكان الأول (كركوك) حيث قضّى الشاعر محمد مردان الشطر الأول من حياته فيها، والمكان الثاني (الموصل) ميدان الشطر الثاني من حياته المتواصل حتى الآن، ولا مناص من تفاعل جدلي يسمح باندماج المكانين شعرياً تحت مظلّة العاطفة الشعرية المتجددة والدائرية ((**وإذ يصلُ به المطافُ إلى نهايتهِ يعودُ أدراجَهُ كعاشقٍ يتفقدُ ديارَ معشوقتِهِ التي شغفتْ قلبَهُ**))، إذ لا سبيل إلى معادلة حياة الشاعر وتمثيل سيرته الذاتية الشعرية من دون هذه الرؤية المشتركة لاتحاد الأمكنة وتفاعلها.

إنّ استعادة منطقة الميراث الشعبي في سياق التشكيل الشعري السيرذاتي يمثل رؤية شعرية ذات طابع ثقافي، يشتغل الشاعر فيها على تمثيل قومي للفكرة يسعى إلى أعادة إنتاج النموذج وتقديم الهوية، على صعيد تحقيق الانتباه إلى المعطى الميراثي الثقافي الذي يجسّد فنياً وجمالياً وتعبيرياً شكل الحياة في هذه الرؤية:

يرفعُ (الهجا) عَقيرتَهُ ويُعلنُ عن حلولِ فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من اللبلابِ، يتحولُ إلى مهرةٍ لا تذعنُ لإشاراتِ المرورِ التي تتكئُ على الألوانِ وتنزعُ عباءَتها وهي تستقبلُ إيقاعَ المَراثي وبلوراتٍ من الزبدِ الناصعِ حَدَّ التلاشي، هكذا تتكونُ (القوريات).

التشكيل الشعري السيرذاتي هنا يؤنسن (الهجا) وهو العروض القومي التركماني الذي كان مستعملاً عند الشعراء التركمان قبل دخولهم الإسلام، ثم هُجِر بعد ذلك، واليوم يعاد له الاعتبار مجدداً في ظلّ تنازع الهويات، إذ هو **((فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من اللبلابِ))**، يفسّر تجدد الشعور القومي من أجل بعث الهوية، ويعكس منظومة حراك فعلي ودرامي منتج ((لا تذعن/تنزع/تستقبل)) وصولاً إلى الهدف المنشود ((هكذا تتكونُ (القوريات).))، على النحو الذي يبرز فيه النموذج ويحضر إيقاعه في فضاء القصيدة والرؤية معاً.

ينفتح التشكيل الشعري السيرذاتي في هذه القصيدة على سعي الراوي السيرذاتي نحو توكيد الهوية القومية، وضخّ شعرية الكلام بقوّة تحمل الفضاء الشعري السيرذاتي إلى مجال تشكيل الهوية داخل هذه المنظومة التي يتصاهر فيها الشعر مع السيرة:

ربما تهلُّ عليها ليلةُ (14 أيلول) فترى المشاعلَ في أعماقها التي ادلهمت ربما أطلالُ دمائها في (قيرمزي كيلسة) تتحول إلى كتابٍ نابضٍ بعناصرِ الإنشاد.

فالإحالة على ليلةُ (14 أيلول) هي بالدرجة الأولى إحالة ثقافية ذات طابع قومي تتركز بالدرجة الأولى على تمثيل شعري سيرذاتي، إذا ما عرفنا بأنه في هذا اليوم يمارس طقس شعبي تركماني تؤديه طائفة المسيحيين التركمان، وبمشاركة إخوانهم المسلمين، هو يوم العثور على صليب السيد المسيح المفقود[1]، أما الإحالة الثانية ذات الطابع الدمويّ (قيرمزي كيلسة) وهي تعني الكنيسة الحمراء بين كركوك والسليمانية، فقد كانت هذه الكنيسة مقراً لعبادة الراهبات حينما هاجمتهم المجاميع الزرادشتية وقتلتهم فاصطبغت أرض الكنيسة بالدماء الحمراء، حيث أخذت التسمية اللونية من هنا[2]، في سياق إضفاء خصوصية مكانية وطقسية قومية باحثة عن تجلّي

(1) ينظر للاستزادة حول تفاصيل هذا الطقس وحيثياته: الحياة الاجتماعية في كركوك، شاكر صابر ضابط، مطبعة الزمان، بغداد، 1962 .

(2) ينظر: كركوك وهويتها العمرانية، د. صبحي ساعتجي، استانبول، 2006.

هوية محاصرة ومقهورة، تحكي محنتها التي ترى الذات الشاعرة الراوية هنا بأنها تمثّل مرجعية سيرذاتية ترتبط على نحو ما بالهوية وإشكاليتها.

ويمتدّ هذا الانفتاح إلى فضاءات توكيد الهوية السيرذاتية ذات الطابع القومي، إذ تسهم في صوغ تشكيل شعري سيرذاتي ثقافي:

وإذ يطولُ الانتظارُ بـ (جمعة داشي) وهو موزع إلى أرتالِ استطلاعٍ ثلاثة
دون أن يعلو الغبارُ أرض المعركة ترسم الفزاعةُ على خشبها المتآكل صورةً للحزن
هاهو الشاطئُ يلملمُ خيمته وتتسلقُ النيرانُ حطبَ الروح
والكلماتُ المجنحةُ تخلعُ صاحبها
فتحلم بـ (طوبال طياره) لعلها تقصفُ مناطقَ الوهنِ المستغرقةِ فيها
فكم أوقدتْ قلبها في قبّةِ (حارنوكلى امام)
واستجارت بـ (أبي علوك) حينما تتزاحم التوابيتُ في قارعتها

ليظهر طقس (جمعة داشي) الذي هو (حجارة الجمعة) المتمثل باستظهار العادات والتقاليد التركمانية الموروثة، إذ تسعى الفتيات في هذا الطقس لاستطلاع بخوتهنّ عبر استعمال ثلاثة أحجار ترمى في ثلاث طرق لمعرفة في أيّ الطرق يكمن حظ كل باحثة([1])، كما تظهر (طوبال طيارة) في إشارة معروفة إلى الطائرة الألمانية العرجاء ذات الإطار الواحد التي كانت تقصف مواقع الإنجليز ويصفق لها الأطفال، ومزار (حارنوكلى إمام) الذي تزوره النساء التركمانيات وهنّ يشعلن الشموع بحثاً عن تحقيق الأمنيات، فضلاً عن (أبي علوك) الذي له كرامات مشابهة بوصفه رجل دين ورعاً يساعد طالبيه في تحقيق أحلامهم، إذ تحتشد كل هذه المرجعيات الكثيفة من أجل ضخّ التشكيل الشعري السيرذاتي بطاقة مكانية وميراث شعبية وشخصية، تسهم في تمثيل رؤية الشاعر الاستعادية الثقافية والتشكيلية الشعرية على النحو الذي يستجيب بقوّة لفضاء العنونة الشخصي السيرذاتي.

ثم ما يلبث الميثاق السيرذاتي بأعلى درجات صراحته أن يظهر في شعرنة اسم الشاعر نفسه كاملاً، على النحو الذي يحيل تماماً على أنّ تجربة القصيدة تقع في هذا النطاق، ولاسيما أنّه حشد النص سابقاً بسلسلة من المنظومات المكانية والزمنية والحدثية التي تشتغل في منطقة السيرة، ويأتي هنا التصريح بالاسم الحقيقي للشاعر إمعاناً في توكيد طبيعة التشكيل الشعري السيرذاتي على نحو لا يقبل الاحتمال:

محمد مردان
إنه قارةٌ مكدّسةٌ بالأبجديات
ولد يأبى أن يتكرر

(1) ينظر: الأدب التركماني ومهرجان المربد، ملحق مجلة صوت الاتحاد، العدد 44 لمناسبة مهرجان المربد الثامن.

قصيدةٌ تكتبُ شاعرها
له يدانِ من مطرٍ لا يتثائب
وعصيٍّ تتكئُ عليه تهش به كائناتها الصدفية
داخلٌ في حروبٍ لم تضع أوزارها
عليه الحرثُ والبذارُ وتدجين الفراشاتِ واصطيادُ المَنِّ
أعينٌ فسفوريةٌ تتقاسمهُ فيخرجُ من مجالهِ الخشبي دون أن تتساقطَ جوانبهُ
فلا ينال منه الرصاص ولا تضع الحمى بيوضها في سوائله العذراء
يستعيرُ له مسمىً لا ينبتُ المِلح
تحمله أشعاره الطازجةُ أينما حلت
وتدلق أحفادها في أنهاره الحافية
لا يشربُ إلا نخبَ نفسهِ كؤوسه العطشى
لو استطاع الصرخة لما استظل بمذبحةٍ لا يتهشم فيها الغبار
يحمل اسمه لمسافاتٍ بعيدةٍ خارج وحداتِ القياس
معترفا أمامَ أضلاعهِ بطقوسٍ
بليدةٍ كالحجارة
أليفةٍ كالحجارة
يسجن ذريته في رفوفِ مكتبه لأن الأوراق لا تشعل بروجكتوراتها أمام منتجعها
عندما تكون اليرقاتُ داخلَ المياهِ يتنافس على اليابسة
لا يملك غير قميصهُ المكهرب الذي تتقاسمه الفولتات القاتلة
التجاعيد تحاصرهُ فيفلت من قبضتها نهر (الزاب)
تتناهى إليه سكراتُ (يالغوز آغاج) وهو يطلُّ من نينوى القديمة
كأميرٍ من ضجر
تارة يبقرُ بطنَ الأرضِ حتى تندلقَ أحشاءها
وتارة يرتق جرحاً في السماء
بأصابعهِ المدببةِ حتى تتحول إلى شموعٍ طائرةٍ
لا شيء يوقظهُ غير انكساراته التي آنستَه
يغبطهُ أن يرى وجه أمه وهي تقصُّ عليه حكاياتها التي تشردت
أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُّ أزرارَ انتظاره
حتى تهتدي المبيدات إلى حيواناته المنتخبة
لشركٍ مفخخٍ
لكربلاءَ أخرى
يطلقُ عصافيرهُ المغسولةَ بالعاج.

ها هي القبضاتُ تغلقُ مجساتها
ونباتُ الفطرِ يوسع مياهَهُ الإقليمية

يكاد يلخّص هذا المقطع جزءاً بؤرياً فاعلاً من التجربة الشعرية السيرذاتية في القصيدة، إذ إنّ الراوي السيرذاتي هنا يقدّم فضاء كلماته وتجربته على أوسع نحو ممكن، خارجاً من ذلك نحو معالم التفرّد الشخصي والإبداعي الذي تتميّز بها تجربته في الكتابة والحياة، وينتهي إلى محاولة رسم بورتريه شعري لشخصيته ورؤيته من داخل فضاء الطبيعة ((له يدانِ من مطرٍ □ يتثائب/وعصىً تتكئُ عليه تهش به كائناتها الصدفية))، على النحو الذي تتشكّل ما يمكن أن نسميه هنا بـ (رواية التجربة).

تتمثل رواية التجربة هذه في تلخيص سيرذاتي يتردد بين (الحرب والتكوين)، في علاقتهما ببعضهما شعرياً ومكانياً، وتنفتح هذه العلاقة أيضاً على تسجيل ملامح قوة الشخصية ومَنَعَتها في مواجهة الطبيعة والأشياء، إذ تتّحد داخل مواصفات الشخصية السيرذاتية شبكة من الآليات التي تصنع رؤية خاصة للشخصية، تتمثل في بحثها عن الهوية والصورة في الطبيعة والمكان والزمن والحياة والتجربة والكلام الشعري.

إذ إنّ حساسية البحث عن الهوية في أكثر من صيغة وعلى أكثر من مستوى ترتفع في المنسوب الشعري الحكائي، لتجمع الصوت والذاكرة والحلم الذاتي والشعبي في سياق تعبيري وتمثيلي واحد ومشترك، تعبيراً عن ظهور الذات وبروز صوتها وشخصيتها وهي تخترق الحُجُب والمسافات وتثور على الطقوس المانعة، من أجل تجسيد إيمانه بالأشياء على الورق، حيث تظهر الحساسية الورقية في مواجهة الحساسية الحكائية القادمة من مضان الزمن والمكان والذاكرة في خصبها الشعبي والميرائي.

جسد الذات الشاعرة الموازي لصورته (البورتريه) في القصيدة يظهر ضاجّاً بالعطاء والقوّة والفعل والممارسة، في السبيل إلى تحقيق نوع من الأسطرة الشخصية التي تلتحم فيها الذات السيرية الشعرية بالذات الكبرى الممثلة للهوية، هذا الجسد المؤسطر الذي يتدخّل في جوهر الفاعلية السيرذاتية المحكية ليعيد إنتاج رسم صورة الطبيعة وشكلها وتفاصيلها، لتوازي رغبة الذات السيرية الشاعرة في أعلاء شأن الهوية وتمكينها من إبراز صورتها وصوتها في المحيط، وذلك لتوكيد حضورها في الخطاب السيرذاتي الشعري، وتوكيد حضور الخطاب الشعري السيرذاتي فيها، في تشكيل التحامي تتماهى فيه الذاتان معاً.

في خضم هذا التداخل بين هوية الذات السيرية الشعرية وفضاء الهوية المحيط والشامل، تبرز صورة الأم وهي تغذي الراوي السيرذاتي الشعري بآليات القصّ

والحكي ((يغبطهُ أن يرى وجه أمه وهي تقصُّ عليه حكاياتها التي تشردت/أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُّ أزرارَ انتظاره))، وتزقّه بالحكايات الشعبية التي تؤكّد فعالية الهوية الباحثة عن وجود من أجل تشييد الفضاء الذي يرسم للذات صورتها الواضحة الملامح في الوجود والطبيعة والأشياء.

تعكس هذه الصورة قدراً عالياً من حزن التجربة في تصاديها مع تجربة الحزن، تلك التجربة الخصبة المنتجة التي تجعل من الفضاء السيرذاتي الشعري تشكيلاً عالي الخصب والصيرورة والتمثّل والأداء والتعبير، على النحو الذي تشتبك فيه كل هذه التفاصيل الشعرية السيرذاتية بآفاقها التأملية والموضوعية والحكائية، لتروي الصورة الكتابية للاسم الذي يتربع مفرداً على عرش المقطع الشعري ((محمد مردان))، وقد احتلّ مكاناً بارزاً وواضحاً وفتاً كي يحيل إحالة بصرية دائمة لدى المتلقي على الشاعر الإنسان خارج النص في نموذجه السيرذاتي والواقعي، والشاعر داخل النص في نموذجه السيميائي الكتابي.

ما تلبث لحظة اعتراف الكلّي أن تأتي ليقدّم الراوي السيرذاتي صورته المشكّلة بصور عديدة، تنقّلت بين التجربة الذاتية، والتجربة الثقافية، والتجربة المكانية والزمنية، فضلاً على تجربة الهوية وهي تبحث عن مكان لها تحت الشمس، في إطار حساسية شعرية تمثّلت برواية محتشدة ومكتظّة وعميقة وضامّة تمتدّ في اتجاهات كلّها:

أينبغي عليَّ أن أظلَّ مبتسماً
وأنا أمنح الحياةَ للوردةِ كما تفعل البلابل العاشقة
أن أُحبَّها كما أُحبُّها
وأنا لا أنتظرُ من قميصها
أن يبكي على جُرحي الذي احتبسَ عنه المطر
أنا الذي عَلّمتُ أناملي كيف تحترق
وأشَعْتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً
هذا أنا حامل نعشي، ألّبْتُ قلبي
أن يسردَ بعضَ غزواته

أقول لكم:

لا عاشقَ من بعدي

تلتقي الحساسية الـ□ستفهامية مع قوّة حضور الأنا الشعرية المنسوبة بوضوح إلى الراوي السيرذاتي الشعري، وهو يسعى إلى اختزال التجربة في ظلّ تمثّل الطبيعة الظاهرة ((أينبغي عليَّ أن أظلَّ مبتسماً/وأنا أمنح الحياةَ للوردةِ كما تفعل البلابل العاشقة))، التي□ يجازف باستخدامها لتكون شفيعاً عاطفياً منقذاً للحصار الذي يعانيه ((وأنا□ أنتظرُ من قميصها/أن يبكي على جُرحي الذي احتبسَ عنه المطر))، على النحو الذي تبدو الذات الشاعرة فيه وكأنها تقاتل وحيدة و□ تحتاج إلى سند أو عضيد.

لذا ترتفع نسبة الحضور الذاتي للراوي السيرذاتي الشعري بكثافة وتمركز عاليين، على صعيد الفاعل الجسدي ((أنا الذي عَلّمتُ أناملي كيف تحترق))، وعلى صعيد نشر ثقافة الهوية بتشكيلها الموروث شعبي ((وأشَعْتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً))، لتنتهي المعادلة التشكيلية السيرذاتية إلى لحظة انتباه شديدة نحو قوّة الذات السيرية وتمركزها حول نموذجها ((هذا أنا حامل نعشي))، وهي تلخّص حكايتها المسرودة في الزمن والمكان الفضائي الباحث عن شكل وصوت وصورة تؤلّف التشكيل المنتظر بكلّ خصوصيته ((أن يسردَ بعضَ غزواته))، هبوطاً نحو خاتمة القول التشكيلي الشعري السيرذاتي في القصيدة ((أقول لكم:/□ عاشقَ من بعدي))، حيث تأتي جملة القول الشعرية لتشكّل نافذة مهمة على جوهر المقولة الشعرية التي تنتهي الذات الشعرية الراوية إلى توكيدها وتمثيل رؤيتها، وهي أن العشق المتفرّد الأنوي ((□ عاشق بعدي)) هو عشق كلّي وشامل ومفتوح، □ يتوقف عند حدود الممارسة الواحدية، بل يحيل على التجربة التي شيدتها القصيدة من أولها إلى آخرها.

دلالة المكان في شعر محمد مردان

أ. م. د. رقية رستم بور ملكي
قسم اللغة العربية و آدابها جامعة الزهراء/ طهران

المقدمة:

يلعب المكان دورا هاما وحاسما في تكوين حياة البشر وتثبيت هويتهم وبالتالي تحديد تصرفاته وتتضاعف أهميته في □عمال الأدبية كعنصر من عناصر البناء الفني. يعتقد باشلار: أنّ المكان، ما عيش فيه□ بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيز،وهوبشكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم (باشلار1980م ص179) كما أنه «□ يقتصر على كونه ابعادا هندسيةوحجوما ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهبي،أوالجهد الذهبي المجرد »(اعتدال عثمان1988م ص5). ويري عزالدين اسماعيل أن حقيقية المكان النفسية تتقول إن الصفات الموضوعية للمكان ليست وسيلة أووسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية» (عزالدين اسماعيل1988م ص67).

ونظرا لأهمية المكان في الأدب بسبب احساس المبدع العميق تجاهه□سيما الشاعر المعاصر الذي تعرضت بلاده بالغزووالأحتلال، فهناك اماكن تجذب نفوسنا حيث نستقر فيها وأماكن تطردنا،فلا□نسان□يحتاج الي مساحةجغرافية ليعيش فيها ولكنه يصبوإلي رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها بهويته، من هنا يندغم لدي الشاعر الأحساس بالمكان الفردي والمكان الجماعي لدرجة يصعب التفريق بينهما احيانا.إضافة إلي أنّ المكان أصبح ينظر اليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني. (الطيب هلو2010م ص1) واما من الناحية □جتماعيه،فالمكان عبارة الكيان □جتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين □نسان ومجتمعه،ولذافشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من اخلاقية وافكار ووعي ساكنيه (ياسين النصير1986م ص16،17)

فالمكان□سيما الوطن كناية عن الذات فهوجزء□ يتجزا من هوية □نسان.إذن ليس المكان ذلك المعطي الخارجي المحايد،الذي نعبره دون أن نابه به،وانما المكان حياة□يحده الطول والعرض فقط، وانما خاصية □ شتمال. والذين يدرسون الشخصية في معزل عن المكان والزمان إنما يسلبونهاشطر ذا خطورة معتبرة

في تحديد سماتها وتشخيص سلوكها وتحديد اهدافها ومقاصدها.(حبيب المونسي2001م ص 16)

والشاعر المعاصر بطبيعة حياته وظروفه اجتماعية يعتني بالمكان ويقوم بتوظيفه في نصوصه الشعر ية، وذلك لبيان مدي اهتمامه بالوطن والبيئة التي عاشها أوزارها.

يعد المكان بأشكاله المتعدده من أهم مكونات بنية النص الشعري عند محمد مردان في أعماله الشعرية. يترد ذكر الوطن والمنفي والمدينة والأماكن الجزئية مثل الشوارع والأسواق واسماء المدن العربية وغيرها اثناء دواونيه الشعرية.بداية من اسفارالشجر (1982م) ثم ثانية يأتلق الإشراق(1987م) وديوان الوقوف بين الأقواس (1987م) ومرورا بالأيادي القصية إلي وليكن حبك رصاصة الرحمة ومردانيا واناديك...فتأتي القصيده.

أنواع المكان:

يقسم النقاد المكان حسب نوعية حضوره وتواجده في النص الشعري إلي ثلاثة أقسام:

1-المكان الطباعي:

المكان الذي يحتله النص على الصفحة، ذلك أن الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، انها قبل كل شئ توزيع لبياض وسواد على مسند وهوفي عموم الحالات الورقة البيضاء (محمد بنيس1990م ص 111)

يدخل ضمن المكان الطباعي كل ماله علاقة بالنص وطريقة عرضه على الصفحة البيضاء بدءا بحجم الكتاب مرورا بالورق ونوعيته ومختلف التقنيات التي يوظفها الشاعرفي تنظيم صفحة من فراغات وحواش والوان، وانتهاء بالغلاف وما يحتويه من رسوم والوان(كحلوش2008م ص 23) فالنص الشعري المعاصر جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية، ويعتبر محمد بنيس المكان الطباعي دال نصيا. (1990م ص12)

ان الحديث عن المكان الطباعي في شعر محمد مردان الشاعر العراقي المعاصر لا يخرج في الواقع عن البنية العامة التي تحكم المكان في الشعرالعربي المعاصر، فقد ظل النص العربي ثابت المكان لزمن طويل،وكان الشاعر والقارئ على حد سواء يعرفان حدود مكان النص مسبقا.كما يري محمد بنيس: فالشعراء العرب القدامي ملأوا بياض الصفحات بينما يبذل الشعراء المعاصرون مجهوداتهم كي يفرغوها. (المصدر نفسه ص 101)

بما ان الباحثة لم تعثر على الديوان المطبوع الورقي للشاعر محمد مردان واعتمد البحث على النسخة الرقمية التي تفضل بارسالها الاستاذ الدكتور محمد صابر،عبيد لهذا لم اجد مظاهر للمكان الطباعي واضحة في اعماله الشعرية(2009م)

2- المكان الجغرافي:

وهوالمكان الذي تدورفيه □حداث اوالمكان الذي يغري الشاعر فيتحول الي موضوع تخيل. وهو غالبا ما يحدد جغرافيا من طرف الكاتب، فاذا ذكراسم المدينة مثلا فنحن ندرك تلقائيا الحدود الجغرافية لهذه □ماكن(كحلوش 2008م ص23)

ان المكان الذي يوظفه الشاعر في نصه الشعريي ويتعامل معه ينبغي ان يعايش كتجربة ولن تتم الكتابة عن مكان ما بنجاح، ما لم نعان من هذا المكان بغض النظر عن كيفية المعاناة، ان المكان الجغرافي يشمل بدوره انواعا كثيرة من الأمكنة يمكن إدراجها ضمن قسمين كبيرين هما مكان □لفة ومكان الغربة (المصدر نفصه ص24)

تمثّل المكان الجغرافي بأنواعه الأليفة والغريبة في شعر معظم الشعراء المعاصرين، كما أنّه تجلّي لدي محمد مردان عندما ذكر بعض المدن العراقية.

3- **المكان الدلالي:**

ينشأفي النص الشعري من ترابط وانسجام البنية الصوتية والمعجميه والبنيه التركيبة و، يضاف الي هذه الجوانب،الجانب الطباعي.إن ا ماكن الموظفة في النصوص الشعريه يتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحولهاالي جسد لغوي،إذ ا مكان خارج فعل المخيلة، وبما ان المخيلة تحذف أحيانا وتضيف أحيانا اخري، فهي تضعنا دائما امام تعدد التوقعات، وبالتالي يتجاوز التعبير الشعري المعني الواحد، ويمنحالقاريء على الدوام فرصة تعدد قرءاة النص (المصدر نفسه)، وقد شاع استخدام المكان في اعمال الكثير من الشعراء بالذكر الجغرافي لأسماء ا مكنة دون التفاعل أوتحويلها إلي رموز وأقنعة شعرية.والبعض تفاعلوا معه حتي أصبح المكان نسيجا شعريا ا يمكن فصله من أجزاء الشعر. ويعد الشاعر محمد مردان من الشعراء الذين وظف المكان الجغرافي أكثر من المكان الد ا لي.

طرق التعامل مع الأمكنة :

1-**الطريقة البلاغية:** حيث يقصد الشاعر،التعامل مع الأمكنه ليقول إنه شاعر مكاني أوليظهر حسبه لمكان ما. ويبد والنص كما لوكان المكان منفصلا مستقلا عن البشر، بل منفصلا عن ذاته، فيستعير الشاعر ادوا ت العشاق الأوليين وانجازاتهم البلاغية،ليعيد انتاج عشقهم لأمكنة، دون أن يتعذب أويعشق المكان إ ا من بعيد.

2-**الطريقة الالصاقية:** إن لصق اسماء الأمكنة على قشرة شبكة النص،هي عملية ساذجة سطحية،يظل المكان فيها نافرا وموازيا أومتقاطعا مع النص دون أن يصبح خلية من خلاياه وهذه العملية السطحية تأتي من التعامل المقصود والحيادي مع المكان،فالمكان في الطريقة الإلصاقية مثل الشعار الأيديولوجي في النص الشعري.(عزالدين المناصرة 2007م ص287).

3-**الطريقة السياحية:** طريقة التعامل مع المكان كما لوكان فولكلورا مقتطعا في قاعة عرض في فندق من الدرجة الأولي،فهي تتعامل مع المظاهر الخارجية السريعة الإدهاش مع شئ من ا نبهار بفولكلورية الأمكنة وقدمها،وقد تتمثل الطريقه السياحية في فلكرة الحداثة التكنولوجية واعطائها سحرا اصطناعيا.(المصدر نفسه)، كما يري محمد صابر عبيد: يحقق المكان سلطة الحضور في النص بوصفه رمزا يمتلك قدرة كافية على الإحتفاظ بثباته وقدرته على التصوير،و سيما إذا كان هذا الرمز ممثلا لد ا لة شعبيةلها اهميتها الي الدرجة التي يتحول فيها الي رموز مكانية وتاريخية ونفسية حتي خارج النص(2004م ص134)

4-**الطريقة النقدية:** الأمكنة جزء من التجربية الحياتية سلبا أوايجابا وهي أيضا جزء من النص، والشاعر يقرأ اسرار الأمكنة وخفاياهاويقرأ جغرافيتهاوتاريخها الماضي والحاضر والمستقبل بدللمكان أن ينصهر ويذوب في دم النص ويعطيه صفات جدية حيث يصبح للنص مكان خاص.ا لطريقة النقدية تكون مجا لتجربة حياتية شاملة للأمكنة.(المصدر نفسه ص288)، يمكن القول إن محمد مردان أكثر ما تعامل مع المكان في نصه الشعري يكون على الطريقة النقدية خاصة في تعبيره عن المدن العراقية.

المدن العراقية:

تحتل المدن العراقية سيما كركوك، الموصل، كربلا،وبغداد بما فيها من شوارع وأسواق ومعالم وتاريخ، حيزا بأس به في نصه الشعري إذ أن هناك علاقة بين الإنسان والمكان الذي ينشأ فيه ويعيش طفولته،علاقة تنبض بالحياة والمحبة.تتجلي هذه العلاقة منذ يحاول الإنسان أن يتعرف إلي مكونات المكان وجمالياته ومن ثم يحاول أن ينسجم مع المكان الذي تعلق به وأحبّه،ثم ينتقل إلي مرحلة التعاطف والتواصل معه.

كركوك

تردد ذكر مدينة كركوك عدة مرات في شعر محمد مردان إذ أنه ينحدر من مدينة كركوك وهوعندما غادرها للدراسة وذلك بسبب عالمه الوظيفي على حد تعبير (فاروق مصطفي) فهرس مدينته وطوي شوارعها وأسواقها وأزقتها ومحطتها في وعيه و وعيه وأثث ذاكرته ;معالم بتلك المعالم الكركوكية التي تضوع بنكهة فرادتها وشغف خصوصيتها (فضاء الكون الشعري ص 211)، يقول في نص شعري معنون بقطار كركوك:

نازل /صاعد/يتصبب العرق/من جسمك الحديد / صاعد/نازل/ تلفح الريح جسمك العاري/والثلج والمطر (الأعمال الشعريةص276)

يبدو أنّ هذا القطار عدّ في حياة أهل كركوك ولعقود عدة نافذ الأحلام المفتوحة على بغداد،حيث القباب والمنائر الذهبية والمغامرات والاسفار وشارع الرشيد بسقائفه المعمدة في اطراف النهار.ويقول فاروق مصطفي(فضاء الكون الشعري ص) بأنه نفس القطار الذي حدثت عنه الكاتبة الانكليزية أجاتاكريستي في روايتها الموسومة ب الشبح الرهيب وهي حتما عرفت هذا القطار عندما كانت تروم مواصلة بعلها العامل في مضمار الاثار مدينةالموصل،فلابدأنها استقلته من بغداد وصعودا إلي كركوك.ثم عن طريق الفتحه وصلت نينوي وهي أيضا توظفه في معمارها الروائي...والشاعر محمد مردان يصور هذاالقطار وكأنه يرثيه تحت مهب الرياح وتساقط الثلوج وانهمارالمطر:

وغدا/تنحل منك اجزاء/وتموت وانت تحلم بالصفير (الأعمال الشعرية ص276)

وفي نص شعري اخر يقوم الشاعر بتصوير معالم المدينة تحت عنوان رثاء لسوق القورية من أشهر اسواق مدينة كركوك وهي سوق تجمد الزمن عند أطرافها ولكن الشاعر حزن مشاهدها في ذاكرته يتذكره حوانيتها المزدانة بأطايب الفواكه التي تنعكس صورها في المرايا المثبتة على جدران الدكاكين: (فضاء الكون الشعري ص 211)

الخضروات الأليفة ارتحلت/ من صدرك/ لم يبق مكان/لهطول المطر/المواسم باجمعها/خلدت للنوم (الاعمال الشعرية ص 284)

إن السوق كطريق ودكاكين وأرصفة باقية على حالها ولكن الناس هم الذين رحلوا أوتشتتوا،وهم الذين يضفون على الأماكن ايقاعها والشاعر يعبر عن تغدب المدينة حسدالنزيف من طول انتظارها:

انقلب انتظارك المسن/إلي النزيف/تهدمت اركان/الأحضان الدافئة/منذ سنوات/عرش الصمت على أغانيك

وفي ديوان الأيادي القصية يشير إلي نزول صاروخ عليها:

أمس كنت في كركوك ما بعد منتصف الليل جثم صاروخ على قلب المدينة (الاعمال الشعرية ص253)

وفي قصيدة معنونةب الشبح القادم من الضباب يعود إلي كركوك المكان الأول الذي يشتاق إليها دوما. هذا المكان الذي يحمل طفولته البعيدة التي تركها ترعي فوق تضاريسها الشائقة.

هناك تركت جناحي/طفولتي/أفهمت كل الرياح/بأن المطر/في كركوك أجمل/وأن الممطر /في كركوك أتحف

وجاء في ديوان مردانيا:

كركوك: حيث الطريق بين نمرة 8(عاصمة قلبي) وكركوك غير مبلطة.../ أكنت أعرف كم باقة نرجس قطفها قمبر من براري كركوك

هناك اشارات تقود إلي رئتي ودائرة الإحصاء في (نينوى) تعرف مسقط رأسي. (الاعمال الشعرية ص 435)

إذن تعلق الشاعر محمد مردان بمدينته أشد تعلق حيث أصبح كل شئ في هذه المدينة مثار إعجابه وإشتياقه إذيركز الشاعر على بيان معالمه وتفاصيله.

الموصل

إن الموصل هي الأخري تصور في شعر محمد مردان حيث تلتقي المدينتان العريقتان وتظهر معالم موصلية واضحة في قوله:

كانما نيران (باباكركر)الأزلية/لم تكن أنت وقودها/ وكان أسوار(باش طابيا)/لم تكتب تاريخ هواك فنيران بابا كركر الدائمة تضي اسوار باش طابيا الموصلية.

وفي نص مقهي ياسين يعكس تفاصيل المكان الجغرافي تصويرا فوتوغرافيا:

في مكان ما/من شوارع الموصل الكثيرة/هناك مقهي صغير /يطل على شارع تنقطع عنه اصوات السيارات / يلتقي فيه الشيوخ والجنود/الشيوخ حيث يثرثرون/عن الأيام الماضيية/ قضايا الساعة/ وغلاء الأسعار/ويحتسون الشاي الثقيل/ والجنود إذ يلتقون بانفسهم/ وبالعائدين من القواطع الأخري/ ويحلمون بالسلام. (الاعمال الشعرية ص274)

وأنا إذ أفكر بحبيبتي المرضية وأحتسي حزني/عجبت لهذاالمقهي الصغير كيف يتسع صدره لكل هذا التيار.وهي محطة مكانية ضاجّة بمرجعياتها الواقعية التي تنتمي الي المكان المصرح به وهويمثّل على نحوما، ركيزة مكانية انسانية لحركة الشاعر عبر لغة القصيدة.

والشعر يتضمن وصفا للعادات والتقاليد والحياة اليومية السائدة في المدينة وفي هذا المقهي الذي يجمع شمل الشيوخ والشبان وكأنه صورة مصغرة عن كل شوارع ومراكز المدينة. فالمكان (المقهي) صغير لكن التفاصيل المكونة لفضاء المكان واسعة وحركية وصاخبة حيث تتحول المادة هنا الي روح تملأ اللغة معني ودلالة.

كربلاء

ورد ذكر مدينة كربﻻء بين حين وآخر اثناء نصوصه الشعرية وهي مكان نصي يرمز إلي بعض الأحداث والصعوبات لماضي تاريخ هذه المدينة من مأساة وهي أرض الشهداء.

هل من كربلاء أخرى لم تقطن شوارعه /إنه المساء الدوري /لهذا النزيل القارس.(الاعمال الشعرية 350)

ثم يقول في موضع آخر يلمح إلي أن كربﻻء مكان للشهادة:

فلا أقسم إﻻ بالذي بيننا/ما من كربلا ء إﻻ وكنت الشهيد فيها/ابارك طعناتي طال سجيلها/ وأمسد بحب على الصابر من جراحي (المصدرنفسه ص362)

إن الشاعر في بيان عذابات الحب وصعوبة الوصل إلي الحبيب يستمد من ذكر كربﻻء:

ولما يقال للحبيبة وطنا /فلوات كثيرة علىك أن تعبرها/ لكي تعرف ماذا تعني الهجرة إلي كربلا أخرى (الاعمال الشعرية ص442)

وكأن الطريق إلي كربﻻ وهي رمز لاحتمال الهموم والمأساة والمعاناة توحي بصعوبة الهجرة نحوالحبيبة.يقول في قصيدة الرجم حبا.

كأنها الساعة قد قامت قيامتها/ وإن كربلاء مهرة تطاردها/الحب وزر في شوارعها (المصدر نفسه ص198)

إذن إن الشاعر محمد مردان اعتمد على الطريقة النقدية عندما يتعامل مع المدن العراقية لاسيما الموصل وكركوك وكربﻻء حيث يذوب المكان العراقي في دم نصوصه الشعرية.

المدن العربية

بيروت وصبرا من المدن العربية التي جاء ذكرهما في شعر محمد مردان حيث أفرد لكل منهما قصيدة مستقلة. يقول في شعر تحت عنوان بيروت التي لا تنام:

بيروت تنام/ على الأنغام/ وتطبخ الأحجار/للصغار/وتنحر الأغصان كي/يعرش السلام/ أهذه بيروت؟/يصلب في دروبها /الشجر/ وتأكل الغربان/من أكفّها/وفي ثراها يجهض المطر/.....من ذا الذي يهواك يا بيروت و يموت /من ذا الذي يبحر في النار و يحترق/ من فجر الشهيد يا بيروت.../إنني اراك يا بيروت /في كل زهرة تفوح/وكل شوق يعبر الحدود/ متي إذن سنطلق السنابك الحبيسة/ ونطلب الموت لكي نحتضن الحياة (الأعمال الشعرية صص 100،101)

يصور الشاعر ما جري لبيروت من قصف وهجوم من قبل المحتلين ويشيد بمجدها وعزها ومقاومتها آم تحقيق النصر الشامل عليها بتقديم الشهداء ومقاومة الشعب. وفي قصيدة (صبرا) يا وجه حبيبتي يأتي بمقدمة احتجاجية على القصف ضد المظلومين حيث أن العالم قد يحدث بموت فرد واحد ضجيجا في حين يسكت بموت آلاف من الشهداءفي صبرا:أوقفوا هذا النزيف /ءوقفوا هذا المطر/أضجيج عندما فرد يموت /وسكوت حينما تفني الألوف. ثم يتحدث عن صبرا كمكان نصي مغلق...ويختم نصه بتكرار كلمة صبرا مشيراً الي آثار القصف والرصاص في صبرا:

قيل:إن الرصاص استراح /صرخة في طفولة صبرا/جسدا في شوارع صبرا /ودما في مباهج صبرا... (الأعمال الشعرية ص 106)

المكان/الغربة

لطالما جاء ذكر المكان بأوصافه وأشكاله في شعر محمد مردان مقترنا بالحزن والاحساس بالغربة.يقول في ديوان الايادي القصية:

أغاني هذه المدينة/ تطربني/فكل فصولها الخريف/سواحلها تنقلني إلي البحار/ ضوءالقمر فيهاشجرة عاقر/قولي لي كيف أجد نفسي إذن في خضم هذا الضباب الثقيل (المصدر نفسه ص284)

إن علاقة الشاعر مع فضاء المدينة بمفرداته الأخري وتفاصيله وعلاماته،علاقة ليست على وفاق يطغي علىها التوتر،لأن جماليات الطرف الأخر من العلاقة معطلة حيث أن الاغاني لم تعد تؤثر في وجدانه والفصول كلها مختصرة بفصل الخريف بما فيه من دلالات الموت والحزن.إذن نوع من التشاؤم واليأس سيطر على فضائه الشعري.قد يظهر المكان بوصفه آلية مصورة بصرياوذهنيا

كشكل من أشكال الخمول والموت ونسيان الحركة لدعم تطور الحكاية الشعرية،وهي تمضي في رسم صورة الثبات والصيرورة الموتية داخل القصيدة:

البيوت التي تنام مع شخيرها/تشن يومياتها/تقف في الطوابير بلا حماسة (الاعمال الشعرية ص596)

هنا تختفي الذات الشعرية وتغيب حكايتها من المشهد ليولد الراوي الشعري الموضوعي ويبدأ بتسليط عدسته الشعرية على المكان والزمان.ومشهد البيوت بدواله السلبية تنام،شخير، يوميات، تقف، الطوابير، بـ حماسة يوحي بتحول إيقاع المكان فيها إلي شكل صنمي من أشكال السكون والموت. يكثر الشاعر من ذكر المدينة ومشتقاتها في شعره مصورا معالم وأجواء المدن أو المدينة التي قد يشاهدها أو يتخيلها إلا أن الحزن والإحساس بالغربة من أبرز الظواهر في الصور التي يقدمها الشاعر عن المدينة.

ومدينتي عينا غزال شارد/وانتظاري يشيخ سدي/للبلاد التي تتهجى دمائي/للمساء الذي يتحول بيننا مثل شرطي.(المصدر نفسه203)

إنه يصف مدينته الجميلة التي يشتاق إليها وهوفي انتظار دائم ويتذكر المساء فيها بمرور الشرطي على شوارعها.

ثم يقول في مقطع آخر:

فأية مساحة حمقاء هذه/والشوارع ماثلة/في مدينة قانطة تشتعل بردا.(ن م ص376)

يأتي وصف المدينة ب القانطة ليدل على خيبة أمل الشاعر فيها حيث أن المدينة تشتعل بردا وكلمة ماثلة توحي بالجمود والخمول. ويكرر الشاعر تعبير البحث عن المدينة في المدينة إشارة إلي الإحساس بالغربة في المكان:

أبحث في مدينتي عن مدينتي. (ن م ص398)

يقول في نص آخر:

وأنت تجوب المدينة بحثا عن المدينة إن الإحساس بالغربة لدي الشاعر يظهر لما يتحدث عن الوطن والحبيبة حيث أن وجه الوطن يمثل وجه الحبيب:غريب أنا يا حبيبتي /في أية أرض لست فيها/وكل الوجوه الأليفة/التي أحببتها والوطن الذي أعشقه حد الموت قد حلت فيك. (الاعمال الشعرية ص279)

عنون الشاعر بعض قصائده بالمدينة، منها صوت المدينة،سقوط المدينة، المدينة الفاضلة،مدينة الله و...وهي في أغلبها تتضمن صورا عن المدينة التي أصيبت بالدمار والاحراق أو تحكي عن آثار حروب واضطرابات، يقول في شعر سماه بصوت المدينة:

من يزرع بذرة نار/في هذا الذي يحجب عني نظار/كي ينبت في الوهن ثانية/ويموت هذا الطاعون بيض/ من سمي نفسه وقار/رصاصات أخري/حاولت الصلاة على سجادة جسدي/ كأية أياد قميئة/غير أ ني لم أتعب/من الدوران حول نفسي.(م ن ص 567)

يقول في مقطع شعري تحت عنوان سقوط المدينة:

هذي لغة عاقرة/ منفي فيها وجه الله/ ينحر فيها الحب وتهجرها الكلمات/ فتكب ويسراها شاهدة/ يمناها لمع سراب.(ن م ص141)

بلغة عاقرة نفي فيها وجه الله ونحر الحب يقوم الشاعر بوصف سقوط المدينة. هذا أنا وهذه مـ□حمي/مذ وجد الانسان/ ما هادنت أسوارنا/ظل الغريب/أو عسكرت خيوله/في ساحة المدينة، وكأن الشاعر يتحسر على ما يجري في المدينة حيث تظل دوما في اضطراب وحروب لأن الخيول إذا عسكرت في ساحة المدينة دليل على إقامة السـ□م.لكن ما هادنت أسوارنا ظل الغريب تحكي عن عدم الهدوء الذي يهيمن الحدود.

في مقطع شعري قصير تحت عنوان سماء المدينة الفاضلة يقول:
سكر هواي/وخطوتي انتماء/وفي سبيل واحة فاضلة/أقدم الدماء.(م ن ص115)

وهناك مكان نصي آخر يقول فيه الشاعر:

كم مدينة رسمت لهذه الهاوية وأنت تشير إلي معجزات بلا كتاب جدال إذا خلعت المدينة معطفها ففي الصدر أحجار بلا أسماء

إن صورة المدينة في شعر مردان غارقة في الرماد أو محروقة فهي صورة تنبع من أسى الشاعر وحزنه:

وهبوب المطر البدين عبثا تبحث عن كرسي مهجور فلا تمد لسواك يديك إذا كانت المدينة غارقة في الرماد.(ص414)

فعلامات تقود إلي مدن ذبيحة يبتكر حنجرة ناصعة يشتعل فيها الرماد فأي بلاد تلك ألتي تسكنها طيور جارحة (445)

وتلبس أزقة المدينة فايروسا فايروسا فتنام الكاميرات وهي تحلم بالضيوف. (ص424)

هذه مدن مثقلة بالدف وتلك حقول تعتمر الحب،لماذا لا ينبت فينا غير الحزن وغير الصبار إذن حتى لو كانت المدينة لدي الشاعر تمتاز بالأوصاف الايجابية الا أن الشاعر لا يستنتج منها إلا الحزن والأسى.

صورة المدينة أو المدن عند محمد مردان حزينة تعاني من الظلم والدمار وهو يغرس فيها لغة مشاكسة: اغرس الآن في مدني/لغة مشاكسة الجذور.(194)

ثنائية الوطن /المنفي:

لست متأكدة أن يكون الشاعر قد جرب المنفي في حياته لكن المنفي والوطن حضرا كثيرا بأشكال مختلفة في أعماله الشعرية. ويبدو أنه من المكان الشعري الذي هو غير المكان الجغرافي وهو مكان لغوي على الصفحة الشعرية،مفتوح على فضاء العالم. ولو أن النص المكاني لا يولد من اللا شيء وليس بالضرورة أن يرد المكان اسما على جسد النص، بل يمكن أن لا نذكره على الإطلاق لابد أن يمتص النص الأمكنة الواقعية ويهضمها ويحولها إلي مكان لغوي هناك امكنة مخفية في النص تتجلي من خلال الصورة الشعرية. (عز الدين المناصره2007م ص286). يقول الشاعر في نص شعري من ديوان أسرار الشجر المعنون ملامح من العشق الذي لا ينتهي:

أرقب تغر محطات الكون/ مطارات المعمورة صارت تعرفني/ أفنيت العمر الفاني/ بوابات المسقي منفي تسكنني. (الأعمال الشعريةص3)

والمقطع يحكي عن عدم استقرار وحزن دائم وكأن الشاعر يبحث عن أمل لا جدوى منه حيث أنّ بوابات وهي رمز للخلاص والحركة تتبدل إلى منفي لديه.

له نص شعري تحت عنوان مذكرات كبوشي فوق تراب الوطن:

اتنكب متن الريح وريث عذابات المصلوب/جراح الفادي/أنهض من بين الأنقاض/ رماد المحرقة البشرية. (الأعمال الشعريةص6)

يوحي النص بيأس وحزن والمفردات معظمها تدل على عذابات وأسي.

ويحاصرني وجه الفادي /يتوغل مفردة اولى/في ذاكرتي/ويقول/مطلا من جبل الزيتون/الرب محبه/والأرض محبه/ورب الأم محبه/ الحارس في المنفي بين القضبان الشاهد والمستشهد. (الأعمال الشعريةص9)

ثم تطالعنا تناصات قرانية من قصة مريم ومازال المنفي يتوسط كلامه:

قيحا /ملئوا قلبي/يا مريم/هزي جذع النخلة/هذا ميعاد الرطب المر/الزمن الصعب/الوطن الملكوت...المنفي...هزيه رطبا يتساقط طيرا أبابيل (المصدر نفسه ص 10)

ويختم نصه بنهاية صعبة حيث أن الجذع يتساقط طيرا بدلا من الرطب في أرض المنفي.

ويضم إليه المنفي بلدا...(م ن ص147)

حيث أن البلد في تعبيره يتحول منفي.، ويتذكر المنافي:

وكما الريح يأتي زمان المنافي وتكلكل في عيون الجدار.(ص149)

يقول في نص آخر:

مات في المنفي النبي المرتقب من هنا مر السحاب حضور غياب (م ن 185)

تطوف المعابد تبحث عن وجهي الوثني الذي بعثرته المنافي (م ن131)

ولمن اغرس من بعدك في قلبي وطنا يا وطني. (م ن ص 163)

وهذا نهاية الخيبة. قطار يحمل الحزن بعيدا / فلاة ترتدي بعض الوجع/ خففوا الوطء،/فهذي الأرض قد آخت طقوسي (م ن ص171)

وقد يتجلي الوطن بذكر العراق في مقطع شعري قصير حيث يعتز الشاعر بخطاب الوطن متذكرا نشأته وطفولته فيها:

خيمة تزدهي/تتبوأ عروة فاتحة النفحات /ز تصول هالة أنت يا وطني /فيض حنجرتي /أبجدية نطقي/ملاحم أمسي فمن أي آصرة صرت للغد/تعاليت نبضا وصرت طفولتنا يا عراق (الأعمال الشعرية ص42)

الزمكانية:

يصعب الفصل بين المكان والزمان في دراسة أي عمل أدبي ذلك للامتزاج الجوهري بينهما، لأن المكان والزمان اكثرا اقترانا واشد التحاما مما يتصور الفلاسفة فالشعر بسبب هذا الاقتران كثيرا ما يستعيرون الألفاظ الدالة على الزمان للتعبير عن المكان. يشكل الزمان والمكان قطبين أساسيين في العمل الابداعي، يؤديان دورا اساسا في تكوين هوية الكيان الجماعي للشعوب، كما يعبر عن المقومات الثقافية والمعرفية والجماعية لكل شعب من الشعوب وبذلك يصبح المكان والزمان رمزا انسانيا يأخذ في كثير من دلالاته منحي جماليا.(بلوحي 2004م ص102)

إن انعكاس الزمن على المكان،وتصوير الزمان بمعطيات ومدلولات مكانية،يرتبط اساسا باالتجربة التي هي عماد كل تشكيل وروية شعريين بحيث يتداخل الوعي بالمكان بالوعي بالزمان ليصبح هذا الوعي احدي المرتكزات الهامة في فهم خلفيات العملية الابداعية الحداثية وتقدير قيمها الفنية والأدبية والفكرية وتحديد مدي صلتها بالواقع الإجتماعي والحضاري. (قاده عقاق، 2001، ص305)

يقول باشلار: إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمان مكثفا، هذه هي وظيفة المكان.(2006م ص39)

لعل من تجليات الزمكانية chorono tope في شعر محمد مردان ما يقوله:

إذن أنت كنت معي/ اللحظة /،الساعة،الآن/ فأورق عشقا محاق الزمان/ وهذه خطانا معا /نورت ظلمات المكان. (الأعمال الشعرية ص132)

وهناك تواصل بين الزمان والمكان عندما تنام الشوارع والجنون يأخذ بالمكان وتستقر النماذج في تابوت قديم:

تنام الشوارع على أعمدة مخمورة ثمة جنون يأخذ بالمكان فتستقر النماذج في تابوت قديم والشوارع التي تستعيد قدميها.(م ن ص43)

يتواصل الشاعر مع الرموز،مع الطبيعة مع المكان معتمدا الزمن الحالي (تنام، يأخذ، تستقر، تستعيد). ومن أبرز نماذج الزمكانية عنوان ديوانه (الوقوف بين الأقواس 1987م) لأن الوقوف مصطلح زمكاني يحمل دلالات متعددة منها مراجعة الذات لتجربتها وتقسيم مسيرتها الحياتية والابداعية. ويدل الوقوف على شعرية المكان ولما يضاف إلي لفظة بين التي بدوره منطقة زمكانية قلقة على حد تعبير د.سعود احمد يونس وهي فضاء واصل بين تجربتين أو مرحلتين على صعيد الفرد والمجتمع..فالأقواس كعلامة مكانية هي ركائز منتجة للمعني، وهي تندرج ضمن المسار التواصلي،إذ ان عملها ينطوي على نقل معلومة معينة أو تحديد شيء ما.(فضاء الكون الشعري 105)

وهي من لوازم الحوار الداخلي،إذ يعود الشاعر إلي الماضي ويستنطقه،كما أن لفظة بين توحي للقاري والمتلقي بهواجس انسانية واجتماعية تمثل حالة عبور وانتقال يعيشها الفردوالمجتمع. والعبور كذالك يحمل دلالة الترقب والانتظار،لذلك يأتي

الوقوف لدي محمد مردان ليشكل محطة انتظار وليس توقفا وموقع ديوان الوقوف بين الأقواس الذي يدل على الوعي الشعري لدي الشاعر محمد مردان يتخذ بعدين،البعد المكاني أي ترتيب الديوان بين دواونيه السبعة فهوالديوان الثالث بعد ديواني اسفارالشجر وثانية يأتلق الاشراق.

فعنوان الديوان باعتباره محطة وقوف ومراجعة وليس توفقا وانقطاعا عن الابداع يتطابق مع دلالات العبور التي توحيها المحطة على الصعيد الزمكاني.

أما البعد الثاني فهو البعد الزماني لتجربة الشاعر فان هذا الديوان يتوسط زمان تجربته الشعرية فالمجموعة الكاملة التي صورت للشاعر عام2009، تحمل تاريخا لتلك التجربة تمتد ما بين عامي.1978م-2008م فهذا التاريخ يضغ أمامنا تجربة الشاعر التي امتدت ثلاثين عاما.

وفي قصيدة المعادلة (الاعمال الشعرية ص178) يستخدم الشاعر الاسلوب القصصي في تصوير تلك المعادلة التي يضعنا الشاعر فيه امام طرفين أوكفتين، إذ يبدأ بتصوير عالمه المظلم الذي يعيشه:

من عالم تسكنه الأشباح/ ممن مملكته الظلام يا هند أنادي/ إني هنا أنادم الخواء / أقبع في قرارتي واعلك الضجر.

إن صور هذا المقطع تعبير واضح عما يعانيه الشاعر من قسوة الواقع المحيط به تدل هذه الصور على عدم تالف الشخصية مع المكان الذي صار مكانا معاديا،لذلك يعبر الشاعرعن ضيقه بالمكان (هنا) وحمله بالخلاص منه والخروج إلي عالم الآمال والأحلام (هناك) فإنك عندما تكون هنا تحلم بهناك وحين تكون هنا تحلم بهنا.**(باشلار ص95)** يخيم ظلام المكان على رؤية الشاعر فيضعه في سبات منقطع عن الحياة والوجود،لكنه يتمرد على تلك الحال فيستيقظ ليجد نفسه في عالم شفقي ينتظر الانتقال والتحول إلي عالم الحلم والابداع والأمل،إذ تلعب لفظة أيقظني دورا فاعلا في تحول الشخصية والمكان من عالم الظلام والسبات إلي عالم النور والاحلام.**(فضاء الكون الشعري 119)**

في قصيدة مقطعية بعنوان طفولة يتدفق الحزن من مصدرين هما النهر وأنا الشاعر كلاهما ذو طفولة حزينة والنهر هنا يشارك الشاعر في احساسه بالحزن نتيجة لضياع الطفولة عبر المكان والزمان،من اجل استدعاء الذاكرة المفعمة بالحزن.

استوقفني النهر طويلا/قال تكلم عن نشاطك الأولي/لكني حين هممت بكي النهر طفولته وبكيت. (الاعمال الشعرية ص108)

فطفولة الانسان تساوي طفولة النهر،وتتماهي معها عبر علاقة جدلية بين الانسان والمكان الحيوي النهر/اساسها هذا التبادل الحميم لعاطفة الحزن وحالة البكاء (سيمياء الحزن فيصل القصيري)، تداخل الزمن بالمكان في هذا المقطع القصير:

ومضي بالمكان إلي زمن عاقر (الاعمال الشعرية ص 151)

الإستنتاج:

- من تجليات الشعر المكاني في تجربة محمد مردان تواصل الشاعر مع المكان العربي لا سيما العراقي بتنوع أشكال المكان في بنيته الشعرية.
- يكثر حضور المدن العراقية خاصة كركوك،الموصل وكربلاء بالنسبة لسائر الأماكن العربية وغير ها وهي خيوط تربط الشاعر بوطنه وهويته
- اقترن ذكر الوطن وبيان اوصافه كمكان نصي، جغرافيا كان اودلاليا،بذكر المنفي ومواصفاته.
- اكثر ما يتعامل الشاعر محمد مردان مع المكان الذي يعد من بنية شعره على الطرق النقدية والسياحية والالصاقية
- إن صورة المدينة في تجربة الشاعر حزينة وقد تكون سوداء غير واضحة في معالمها وتفاصيلها وكثيرا ما تاتي باسلوب رمزي.
- لعل من أبرز مميزات شعرية المكان في تجربة محمد مردان ظاهرة الزمكانية تدل على قدرة الشاعر في تصوير التاريخ والجغرافيا في خريطة اعماله الشعرية.

المصادر والمراجع

1- اسماعيل، عزالدين: التفسير النفسي للأدب، دارالعودة، بيروت، ط2، 1988م.

2- باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2002م.

3- بلوجي، محمد: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2002 م.

4- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر العربي المعاصرفي المغرب، الدار البيضاء، المغرب، بدون ت.

5- عبيد، محمد صابر: جمالبات القصيدة العربية الحديثة، وزارة الثقافة، دمشق،2002 م.

6- عبيد، محمد صابر: صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007 م.

7- عبيد محمد، صابر: فضاء الكون الشعرية من التشكيل الي التدليل، مستويات التجربة الشعرية عن محمد مردان، دارنينوي للدراسات والنشر والتوزيع،2010م

8- عثمان،اعتدال: إضاءة النص، دارالحداثة، بيروت، لبنان، 1988م.

9- عقاق، قادة: دلالة المدينة في خطاب الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط1، 2001 م.

10- كحلوش، فتحية: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، دار الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م

11- المناصرة، عزالدين: جمرة النص الشعري، دار مجد لاوي، عمّان، الاردن، ط1، 2007م.

12- المونسي، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي، دمشق اتحاد الكتاب العرب، ط1 2001م.

13- Www.essanad.net هلو، الطيب: صورة المكان في شعر محمد لقاح 2010

14- مردان، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، دمشق، 2009م.

15- النصير، ياسين: اشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1982م.

تقنيات الحوار الشعريّ الدراميّ

د. ريم محمد طيب حفوظي

يعرّف الحوار بأنه "حدث بين شخصين أو أكثر تضمنه وحدة في الموضوع والأسلوب، وله طابع عام، وهذه العناصر لا تتوافر إلا نادراً في الحوار المألوف في الحياة اليومية"[1]، فهو بمثابة الحديث العادي الذي تتبادله الشخصيات فيكشف عن جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام[2].والحوار الدرامي ظاهرة تبرزه في بنية القصيدة المتكاملة وليس مقصوداً لذاته، وإنما هو وسيلة لتقديم حدث درامي أو هو "نوع من الفعل يخلق التوتر ويعمق الحركة ويغوص وراء الحقائق النفسية"[3]. لهذا يعدّ الحوار الدرامي من أكثر أجزاء العمل الشعري الدرامي قوّة وحضوراً، وهو النشاط التصاعدي الأكثر وضوحاً وظهوراً أمام المتلقي- حيث يعكف الكاتب في أغلب الأحيان عليه للتعبير عن انشغالاته الواقعة فكراً أو تذوقاً جمالياً بحتاً[4]، إذ يسعى في ذلك إلى اختيار أفضل السبل التي تعكس طبيعة عاطفته وحساسيته. ولهذا فإن الحوار يتخذ أشكالاً عديدة فهناك الحوار بين شخصيتين أو ثلاثة أو بين شخص واحد وذاته، يحاكيها ويحاورها في أمور تخصه أو تخص ما حوله من أشياء.

يجب أنْ يكون الحوار على جانب كبير من الموضوعية والإيجاز منطلقاً من الشخصيات التي رسمها أو تخيلها الكاتب، لأنه يؤدي مجموعة انفلاتات في داخل النص المكتوب[5]. ومثلما يكون المنظر بصرياً، فإنّ الحوار هو إيقاع موسيقى لفظي له أبعاده التي تؤدي دورها إلاّ في إطار القدرة الفنية، التي تربطها ربطاً وثيقاً بنموّ الحدث والشخصية لتحقيق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف. وعليه فإنّ الحوار ينتمي بكليته إلى عالم الفن ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية[6]. ولم يكن الحوار غريباً على الشعر العربي القديم إذ عرف في أقدم نماذجه

1(1) من اصطلاحات الأدب الغربي، د.ناصر الحاني: 39.

(2) النص المسرحي، الكلمة والفعل، فرحان بلبل: 147.

(3) الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1989: 131.

(4) ينظر: الحوار والحوار الدرامي، يوسف المحسن، مجلة الأدب والفن، العدد (1671) لسنة 2006: 2.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 2.

(6) ينظر: البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة: 163-164.

ببساطته المعهودة، فهو لا يخرج على نطاق المساجلة الآنية والفكرة المؤمنة والتأثير الذاتي، لكنه يمثل اتجاهاً قصصياً على نحو ما.

إنَّ استخدام هذا الأسلوب من الحوار في القصيدة الغنائية في الشعر الحديث لم ينتقل فجأة إلى الحوار الدرامي الصرف، أي لم يستغن الشاعر فيه تماماً عن أسلوب رواية الحوار، لكنه في الوقت نفسه لم يعتمد عليه كلياً شأنه شأن الشاعر القديم، إنما اختفت تدريجياً طريقة حكاية القول وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف وكأنه جزء من مشهد مسرحي[1]. ويعدّ الحوار من أهم لوازم المسرح فمن دونه ليس ثمة أدب مسرحي، فهو أداة لتقديم حدث درامي يصوّر صراعاً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها[2]، يقول راشيل كروثرس عن الحوار بأنه "ذلك الشيء السحري الذي يعدّ بمثابة الزهرة المنفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"[3]. وتسهم الوظائف النفعية للحوار في تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطباعها الأساسية ووصف المناظر[4]، فهو أي الحوار "كلام يحتوي الإنسان كله والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كله"[5].

إنّ الحوار بما يمتلكه من طاقات تفعيل فنية - أحد التقانات - الدرامية المهمة التي وظفها الشاعر الحديث لتطوير أساليب تعبيره وهو ليس ابتكاراً شعرياً جديداً، إذ يعدّ من الإمكانات التي جرت الإفادة منها منذ أقدم النصوص في شعرنا العربي، لذا فإن توظيفه على يد الشاعر الحديث يعد امتداداً لذلك، إلا أنّ توظيفه على هذا النحو الكبير والواسع في بناء النص الحديث يشكِّل إضافة جديدة للنهوض بكثافة النص وشعريته. لذا ينهض الحوار بوظائف كثيرة ومتنوعة تتصف بكونها دائمة التحول والتغيير والاختلاف تبعاً لتغير الظروف والمواقف والحالات. فالحوار على هذا الأساس "كلام ذو حساسية مفرطة دائمة التحول والتغيير والاختلاف، طالما يقع تحت تأثير ضغط موجهات مختلفة ربما يكون أشدها تأثيراً التقاليد الفنية المهيمنة في سياق العصر الذي كتب فيه"[6].

لعل من أبرز وظائف الحوار القدرة على خلق الصراع والتوتر الدراميين من خلال دفع الفعل إلى الأمام، والكشف عن الشخصيات والأفكار وخواصها[7]، بسبب

(1) ينظر: الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل: 298.
(2) ينظر: البناء الدرامي: 159.
(3) الدراما بين النظرية والتطبيق: 634.
(4) ينظر: فن المسرحية، فيليب ونتلي، فرد وجير الديوسي، ترجمة، صدقي خطاب: 481.
(5) الحياة في الدراما، ايريك بنتلي، ترجمة جبر إبراهيم جبرا: 79-80.
(6) الحوار في الخطاب المسرحي، مقال محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي العدد (10) لسنة 1997: 48.
(7) الدراما والدرامية: 45.

ما يتمتع به من علاقة جدلية بين المتحاورين، فكل سطر في الحوار يجب أنْ يسهم في تطوير الشخصية، كما يسهم في توسيع مجال الفعل، وسيعمل بعد ذلك على إشاعة الحياة الجاذبية داخل النص، فضلاً عن أهميته في إعطاء المعلومات وتفسير الأسباب بوساطة الكشف عن مبررات الفعل القائم، كما يكشف عن حالات نفسية تخدم بناء الحدث الدرامي وتصعده داخل النص[1]. وللحوار أهمية كبيرة في تحديد إيقاع النص سرعة أو بطأ، فهو يختلف عن إيقاع أي أسلوب آخر ولاسيما إذا ما قورن بأسلوب السرد الذي يتصف بالبطء والهدوء، في حين يميل إيقاعه إلى السرعة لكونه يستند إلى عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات[2]، تتطلب السرعة في الإيقاع وترتبط سرعة الإيقاع بنوع المحاورة، فكلما كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، أما إذا كانت المحاورة هادئة غير ميّالة إلى الصخب كانت أقرب إلى الإيقاع الهادئ.

وجد الشاعر محمد مردان في الحوار الداخلي والخارجي، والحوار المتعدد أحد أشكال الدراما الشعرية، وقد اجتهد في استثمارها على نحو شكّل علامة بارزة وظاهرة في قصيدته، إذ تحتشد الكثير من قصائده بنماذج متنوعة من تقانة الحوار بطابعها الدرامي المميز.

ـ تقنية الحوار الداخلي:

يطلق هذا الحوار على حوار الذات أي محاورة الكاتب نفسهُ، إذ هو "حوار أحادي الإرسال تعبر فيه الشخصية الواحدة عن حركة وعيها الداخلي في حضور متلقٍ واحد، متعدد، حقيقي، أو وهمي، صامت غير مشارك في الإجابة"[3]، وهو تقانة تشكيل شعري جديد واسع الاستخدام مستعار أصلاً من المسرح، إذ يوصف بأنه "حوار منفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام أي صوته الذي يتوجه به إلى الأخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، لكنه يبزغ إلى السطح من آن لآخر"[4]، وهذا الصوت إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، فإنه تجاذب بين صوتين لكنهما لشخص واحد، ينتمي من خلال الحديث لأبعاد الموقف الحواري النفسية والاجتماعية، ومع ذلك فالذات في هذا النوع من الحوار لا تنقطع

(1) فن الكاتب المسرحي، للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما/ روجوم بسفيلد، ترجمة: دريني خشبة. روجير بسفيلد: 230-231.
(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد: 42-43.
(3) الحوار في الخطاب المسرحي، محمد عبد الوهاب: 52.
(4) المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحات: 20.

علاقتها بالآخر العالم، فهي تعي وتدرك أن خطابها وحوارها في إطار هذا العالم، وتحاول بهذا الحوار أن تستغرق في معرفتها لذاتها ليتم بناءً على هذا التعريف إدراك محيطها، وتقديم رؤيتها ومنظورها الخاص الذي قد يأتي موافقاً أو منحرفاً عنهُ، وتسمى المرحلة الأولى من تعريف الذات بالمناجاة الفردية، فتستبصر الذاتُ العالمَ بمنظورها ورؤيتها الخاصة وتقارن هذه الرؤية بواقعها، إذ أنها من الأساس رؤية داخلية وتسمى هذه المرحلة من الحوار بالمونولوج الداخلي، وفي المساحة بين الرؤية للداخل والرؤية للخارج تمتد العلاقة بين التوافق والتخالف[1]، وبحسب طبيعة الموقف الدرامي الذي تعيشه الذات وحساسيته. لذا يعد الشعر الغنائي على نحو عام حواراً داخلياً يقيمه الشاعر مع ذاته لأسباب نفسية أو اجتماعية، فيقيمه عندما يمرّ بأزمات نفسية ولاسيما إنه إنسان يتمتّع بإحساس جادّ وعميق بما يدور حوله من تناقضات يولدها الواقع الخارجي، فيحاول أن يكشف عن رفضه لهذه التناقضات ليلجأ إلى محاورة ذاته، ونستطيع من هذا الحوار أن نكون على علم بما يدور في أعماق الشاعر ومشاعره، ولهذا عدّ الشاعر الألماني (هو تفريد بن) الشعر الغنائي شعر الصوت الأول[2]، فيحاول الشاعر على هذا النحو أن ينشئ غربة نفسية بينه وبين العالم الخارجي، في محاولة منه لتعويض الحرمان الذي يحس به أو التعبير عن قلقه إزاء هذا العالم.

من ذلك قصيدة "بكائيات محمد مردان"[3]، إذ يتخذ الشاعر من هذه القصيدة حواراً داخلياً بينه وبين ذاته للتنفيس عن الكبت وإشباع الحرمان الذي عاشه الشاعر، ويتضح ذلك من طبيعة العنوان إذ يفتتح الشاعر قصيدته بـ ـ(بكائيات محمد مردان) فالعنوان مكوّن من ثلاثة أطراف أساسية هي: فعل البكاء- والذات الباكية - والذات المبكى بين يديها. إذ يجعل فعل البكاء معبراً عنه بطريقة مباشرة مما يعني أن البكاء أصبح أكثر تحديداً، إذ إنه ليس: أي بكاء، بل هو بكاء مخصوص بقصدية شعرية تتجلى في القصيدة منذ عتبة عنوانها، وهي تشير إلى اشتغال القصيدة على وضع شعري يرتبط بتجربة البكاء بصيغته الجمعية (بكائيات)، بكل ما تختزنه من حزن وألم وفقدان ومشاعر أخرى تنتظم في هذا السياق، وتتطلب محاورة مستمرة ومستديمة مع الذات. فالشاعر يبدأ من العنوان بحوار داخلي مونولوجي من خلال حوار الذات عن طريق فعل البكاء الذي هو رد فعل تقوم به الذات في لحظة فشل واستسلام قصوى، إذ لا يبكي إلاّ من عجز عن المقاومة، والذات الباكية في القصيدة معرّفة منذ عتبة العنوان للقارئ، وهذا ما يجعل الباكي ماثلاً أمامنا إبان فعل القراءة وتجلياتها، مما يتيح للقارئ فرصة التعايش والتماهي مع الشاعر في لحظات الحزن

(1) المصدر نفسه: 20.
(2) مقالات في النقد الأدبي: 77.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 342.

والبكاء، أمّا الذات المبكى عليها فسيتم التعرف إليها من فعل القراءة[1]، فالقصيدة من طبيعة عنوانها قصيدة مركّزة تحمل سمة اليومية وكأن الشاعر يعبّر فيها عن يومياته، تلك اليوميات المشغولة بقضية واحدة هي قضية الحب، وبذلك ينشغل الشاعر عن القضايا السردية في الكتابة إلى التعبير عن مكنون وحوار داخلي على النحو الذي يكون فيه النص الشعري نصاً خالصاً، لكنه يحمل في طياته بذور السيرة الذاتية، فتوهم القارئ كأن الأحداث الحياتية سُجّلت في حينها، وبذلك تفتقد السيرة الذاتية ذلك التواصل الضروري بين الأحداث، ويفتقر إلى المظهر الكلي في رواية الأحداث على أساس أنّ السيرة الذاتية هي استرجاع لحياة كلية.

تنهض القصيدة في تكوين شكلها الدرامي الشعري على المونولوج الذي يعدّ طريقة من طرائق تقديم الشخصية، وهي تقديمها بوساطة نفسها[2]، من خلال الاستغوار في أعماق وعي الذات وهو يشكل أهم الصيغ التوصيلية لتيار الوعي، إذ هو يحقق الصلة العلائقية مع الذات بوصفها كينونة عقلية توليدية ويستخدمها لتعميق معرفة الشخصية داخل العمل الأدبي:

(1) فضاء الكون الشعري: 268.
(2) الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية: 35.

-1-

تدور الأرض حول الشمس
فينبلج الليل والنهار
وتدور حول نفسها
فتولد الفصول
فلماذا أطوف حول وجهها
طوافاً□ ينتهي
و□ أحصد شيئاً
غير المرارة[1]

إذ يعطي الحوار الداخلي في هذا المقطع حافزاً للقارئ كي يترقب المفارقة الشعرية التي لابد منها وإلاّ سيتحول النص إلى طابع إنشائي بحت، فالمفارقة هنا أدت إلى النهوض بكثافة الحركة الدرامية في النص من خلال فضاء السؤال الدرامي الذي يطلقه الشاعر بقدر عالٍ من التساؤل والتعجب بقوله:

فلماذا أطوف حول وجهها
طوافاً□ ينتهي

فالطواف الذي لا ينتهي حول هذا الوجه ينطوي على ممارسة □وفية منتجة، لكن المفارقة تحـ□ل حين لا تحـ□د الذات الشاعرة (شيئاً/غير المرارة)، على النحو الذي لا يبعث إلاّ على مزيد من البكاء. ويستمر الشاعر في حواره الداخلي بقوله:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 342.

-2-
المشكلة أني
أريدها خلاصاً
وتريدني رقماً جديداً
لسباياها[1]

إذ يبحث الشاعر في هذا المقطع عن قضية عقائدية كبيرة تتمثّل بشخصية (المخلّص) المنتظرة الذي هو شخصية دينية عند أغلب الأديان، الذي يظهر في آخر الزمان ليعيد إلى الأرض العدل ويخلّصها من الظلم والحرمان، لكنها □ تعدو عند الشاعر في هذا المقطع إ□ّ أن تكون الحبيبة المنشودة التي تنتقل من كلمة إلى أخرى، وهو يبحث عنها ويترجى حبها المفقود عن طريق الحوار الداخلي (الذاتي) ليعكس الشعور الداخلي، وليعوّض عن حالة الكبت والحرمان التي يعيشها الشاعر من جراء فقدهِ لحبيبته، ويستمر في حواره الداخلي من خلال عملية تغيير لفظي وقلب، الحوار الداخلي هنا ينتج نوعاً من الصراع الداخلي بين مقصدية الذات الشاعرة الباحثة عن الخلاص بالحب، ومقصدية الحبيبة الباحثة عن مضاعفة عدد السبايا:

-3-
ماذا أقول
غير أنها قد □تلتني
من قمة قدمي
□تى أخمصِ رأسي[2]

يبدأ المحور فعالياته الدرامية بأداة طلبية وحوار داخلي مع ذات الشاعر من حالة التعبير المختلف، التي تدل على □نقلاب الذي يحصل للشاعر من جراء إيغاله في العشق ليدخل في مرحلة جديدة هي مرحلة □ستسلام، إن الجملة □ستفهامية ذات الطبيعة الحوارية الداخلية (ماذا أقول)، تنتهي إلى نتيجة قاسية (احتلتني) مقلوبة الصورة (من قمة قدمي، حتى أخمص رأسي)، تعبيراً عن بلوغ المحاورة الذاتية مرحلة حرجة تقلب كيان الذات الشاعرة على هذا النحو، فالشاعر من طبيعة تقسيمه للمقاطع يطرح القصيدة بطريقة شعرية منطقية إذ يبتدئ بحقيقة علمية هي دوران الأرض، ثم ينتقل إلى تشخيص المشكلة، ليصل دراميا بعد ذلك إلى حالة من □ستسلام واليأس من تلك المشكلة:

-4-
لا جدوى

(1) المصدر نفسه: 342-343.
(2) الاعمال الشعرية الكاملة: 343.

فهل ارتدي قناعاً
لأغيّب علامات الحزن
عن وجهي
أم ألبس قفازاً
لأخفي ارتعاشات أصابعي
كيف أطرح
ضربات قلبي التي تفاقمت
وأنتِ علمتني
أن عصور المعجزات انتهت[1]

ويستمر الشاعر في حواره الداخلي مع ذاته بالتسلسل المنطقي الدرامي للأحداث الذي ينعكس بصورة أخرى على أجزاء المقاطع من مجموع الأصوات الاستفهامية والحوارية في القصيدة، إذ تحقق تلك الاستفهامات انتقالات درامية مهمة داخل النص تقوم بنقل النص من الذاتي إلى الموضوعي، ومن الأنا إلى الآخر، عن طريق تصريحه بلبس ثوب الصبر، وارتداء قناع تصريحي درامي بقولهِ:

أنا أيوبُ هذا العصر
أعرض كل يوم
للمزاد عواطفي
أشعل ناراً بقلبي
إذ اختاركِ عاصمة لجنوني
فكيف أتيتك
وما □اقتني إليك الرياح
ولا حملتني الأمواج إلى □واحلك
وكيف جعلت مني شاعراً
ولم أكن أعرف التهجي
فاختاري لي مكاناً بين صبري
أو جنوني[2]

فالشاعر في هذا المقطع يكتب بلغة واضحة وجميلة تمتاز بالإيجاز في إيراد المعاني وبالسرعة في إيراد الأفعال، إذ يستدعي بذلك جميع الحواس إلى النهوض، ويقوم الحوار الداخلي (المناجاة) التي هي "تكنيك يقدم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ علماً أنّ هذه الشخصية هي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان: 343.
(2) المصدر نفسه: 344.

الشاعر نفسه[1]، إذ هو حديث النفس للنفس في غيبة الآخرين، أو نوع من الحديث يهدف إلى التأثير في الآخرين وغالباً ما تستخدم الشخصية ضمير المتكلم. وفي المقطع الآتي:

فكيف أتيتك
وما ساقتني إليك الرياح
ولا حملتني الأمواج إلى سواحلك
وكيف جعلت مني شاعراً
ولم أكن أعرف التهجي
فاختاري لي مكانا
بين صبري
أو جنوني

يؤدي الحوار دوراً كبيراً في الكشف عن طبيعة الشخصية وأفكارها وعواطفها، باستخدام التسلسل المنطقي غير المقصود لأدوات الطلب، فالشاعر يبتدئ باستفهام لأكثر من مرة، ثم ينتقل إلى النفي ثم الاستفهام تارة أخرى، إنّ عملية النفي والاستفهام في هذا المقطع ما هي إلّا وسيلة في التعبير الدرامي عن حالة الحب، فالحب يحتوي على مسلمات حاسمة، لأن العاشق في منزلة بين الوصل والرجاء، على النحو الذي يخلق جواً درامياً كثيفاً في منطقة ابتدائية من مناطق حركة النص وفعالياتهِ.

-6-

يجمعُ العصفور بقايا القش
يبني منها بيته السحري
يلبسُ الدفءُ فيه
حتى عند اشتداد العاصفة
فلماذا كلما شيدت من الوهمِ ملاذاً
تحالفتِ مع الرياح
وبعثرتِ عشّي؟[2]

إن الحوار في هذا النص يعطي للشاعر مجالاً للمقارنة والتطبيق، فبعثرة الملاذ جاء عن طريق القصيدة بتحالف حبيبته مع الريح، على الرغم من أن المأوى كان مشيداً أصلاً من الوهم.

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمد الربيعي: 56.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 344-345.

فالمفارقة الشعرية تكمن هنا في (كلما شيدت من الوهم ملاذاً / تحالفت مع الرياح / وبعثرت عشّي)، إذ العشّ أصلاً □ يحتاج إلى تحالف ليهدم لأنهُ قائم على وهم، ولكن الشاعر استخدم هذا الأسلوب لتهويل الموقف الشعري وتكبير صورته في المشهد، إذ قام بتصوير الحالة قصدياً بتأليف صور متحركة قائمة على البناء الفعلي للفعل المضارع الذي يدل على الحركة و□ستمرار، إذ أنّ الفعل المضارع هنا يعطي للنص طاقة حركية ودينامية للصورة السير ذاتية الشعرية الماثلة في حوارية الشمهد:

لم أكنْ أدري
بأنّ المسافة بين بغداد والموصل
قصيرة إلى هذا الحدّ
إلاّ عندما كان الطائر القزحي
رفيق رحلتي[1].

إنّ الحوار الداخلي في هذا المقطع يتكثف زمنياً ومكانياً باستخدام آلية الاختزال، فالزمن النفسي والمكان النفسي يقلان كثيراً عن الزمن الطبيعي والمكان الطبيعي، وذلك لأن (الطائر القزحي/ رفيق رحلتي) هو الذي يسهم في اختصار الأزمنة والأمكنة، بفضل الانشغال العاطفي والروحي الذي يقود الذات الشاعرة إلى اكتشاف هذا النقص المفاجئ في المسافة والزمن. بما تملكه من اختزال دلالي وعمق فني مكثف، لينقل الشاعر حواره بعد ذلك إلى مخاطبة حبيبته بصورة مباشرة:

لماذا أنتِ التي
تبدئين الحرب دائماً
وتحتلين مواقع أخرى
من جسدي
وأنتِ التي ترفعين أيضاً
رايتكِ البيضاء
على خرائبهِ[2].

إن نثر الأسئلة والاستفهامات في المساحة الدرامية للنص يوفر لفضاء المناجاة فرصة حوارية مع الذات الشاعرة التي تتعدد بتعدد الضمائر، حيث استخدم الشاعر أسلوب المناجاة بوساطة ضمير المخاطب، وهذا المخاطب معروف ظاهر في النص وهو الحبيبة. ويمكن أن نلاحظ في القصيدة ورود علامات ترقيم النصوص وقد جـ□ءت ذات طابع أيقوني يسهم في خلق تنوع بصري جذاب، يحيل على مجال تزييني

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 345.
(2) المصدر نفسه: 345-346.

أو زخرفي لا يمكن إهماله، كونه منبهاً أسلوبياً درامياً يحرك سكونية الأيقونة الكتابية للنص ويخرق سياقها العرفي:

من يخترع لي
لغةً عذراء
كلُّ كلماتها غزلٌ
لأكبت بها ملـ□مةً
عن عيني □بيبتي الكافرتين[1]

إن قِصَرَ الجملة وإنشائيتها في النص ينسجم مع فعليتها بوجهٍ عام، مما يؤدي إلى تماسك النص، إذ كلما قصرت المقاطع زادت العلاقات النصية التعبيرية تماسكاً وعمقاً ودلالية، وأصبح كل شيء موضوعاً بدقة وقصدية لا تحتمل الترهل والتفكك، بمعنى أن السطر الشعري يؤدي إلى الآخر بانسيابية شعريةٍ ذات طبيعة درامية رقيقة:

لو كنت أملك
صوتاً دافئاً
لأطلقت الـ□نان لـ□نجرتي
وغنيت تـ□ت شرفتك
□تى يستيقظ المغنون الجوالون
الذين نفقوا من الـ□ب
منذ قرون[2]

يكشف الحوار الدرامي هنا عن أهمية حضوره في النص، إذ لجأ الشاعر إلى الحوار الشعري باستخدام التصوير المركب للتعبير عن تجربة العشق التي يمر بها، والتي تجعل من المعشوقة المصدر الوحيد لطاقة الحياة، فالمشهد الشعري هنا يصور لنا صورة سينمائية ممسرحة تعبق برائحة الذاكرة المشحونة من عمق التاريخ، فالشاعر يروم في هذا المقطع أن يطلق الغناء على حافات الأرصفة على طريقة المغنين الإسبان الجوالين، الذي يقفون تحت شرفات حبيباتهم، وهو يدعو إلى أن يشاركه كلّ هؤلاء في الغناء للاحتفاء بهذه المشاعر الأثيرة، التي تفجّر كلمات الشاعر بوصفها حواراً ذاتياً عميقاً يمعن في حساسيته الدرامية العاطفية إلى أبعد حدّ:

ليتني كنتُ أعرف
من فنَّ الرسم شيئاً
إذن لزينتُ بك

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 346.
(2) المصدر نفسه: 346.

كل جدران الأرض
وكاتدرائياتها
ورسمت ملامحك الودودة
على واجهات الكافتيريات
وباراتِ المدن
ومطاعمها التي تحمل عنوانا
وأقمت معرضاً دائمياً لصورك
على قاعات قلبي[1]

تقوم (المناجاة) هنا برسم صورة سينمائية حواريّة بالألوان إذْ يقوم الشاعر برسم صورة محبوبته على حيطان (الكاتدرائيات / والبارات / والمطاعم)/ ويجمع كل الأنماط المكانية المقدسة وغير المقدسة ليعطي النص شمولية أكثر، وليعلن عن سعة فكره وعدم انتمائه لجهة غير الحب. وكذلك نلاحظ أن أدوات العطف لعبت دوراً في إضفاء طابع البعد السردي الممسرح للوظيفة الحوارية، وكأن الشاعر هنا أراد البحث عن الرؤية المشتركة بينه وبين حبيبته عن طريق صورتين متباينتين تندرجان تحت مظلة واحدة، تحققت في الموضوع الشعري الذي انطلق منه الشاعر وهو الغزل بحبيبتهِ:

تحزن يا ابن مردان
فما زالت في تضاريس صدرك
موجةٌ لم تتلاشى
وفي كلماتك شحنةٌ
لتقول شيئاً ما
وتخلق إيقاعاً مغايراً
لرتابة الحياة[2]

الشاعر في هذا المقطع يخاطب نفسه عن طريق الحوار الذاتي (المونولوج) بقوله (تحزن يا ابن مردان)، وهذا الحوار في القصيدة هو حوار ثانٍ للشاعر يعمق من خلالهِ البعد الدرامي، فبدءً من صوت الشاعر المنفرد تزدحم القصيدة بالأصوات وتظهر (الأنا) الشعرية بصورة واضحة تصريحية، إذ يذكر الشاعر فيها اسمه مباشرة بدءاً من العنوان (بكائيات محمد مردان / وتحزن يا ابن مردان / أنا / إني)، إذ تتضح ملامح بؤرتين أساسيتين في القصيدة هما (ستفهام والأنا، وبتداخل هاتين

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 346-347.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 347.

البؤرتين يتكوّن المشهد الشعري العام للقصيدة، فالحقل الدلالي الأفقي الذي ينتمي إلى الشاعر (تضاريس صدرك / كلماتك / تخلق إيقاعاً) يعطي مستوى أفقياً واحداً للقارئ يقابله مستوى عمودي ينتمي للطبيعة (موجه / شحنة / رتابة الحياة)، إذ نلحظ أن المستوى الثاني العمودي يقابل المستوى الأول عامودياً ويلتقيان في بؤرة الشاعر (محمد مردان) الذي ذكر اسمَهُ في بداية المقطع، إمعاناً في تأكيد سير ذاتية القصيدة وانتمائها إلى التجربة الحياتية للشاعر خارج أسوار القصيدة. ويتوصل الالتحام الروحي مع الحبيبة في حوارية ذاتية صوفية تبلغ حدّ التماهي:

بيني وبينك
شيء لا وجود له
لدى الأخرين
ففي اللحظة التي تفكرين فيها
بشيء ما
أفكر كيف أحققه لك
قبل أن تبدأي بالكلام[1]

في هذا المقطع جاء تنويع الشاعر في استخدامه لضمير المتكلم والمخاطب ليؤدي وظيفة شعرية، وليصرح على نحو مباشر بقضية مهمة هي قضية الحب، فلجانب الروح حيز مهم لدى الشاعر إذ هناك أكثر من تعبير روحي في النص بقوله (بيني وبينك)، ويعدّ هذا التخاطر الروحي أحد سمات الرومانسيين الذين ينشدون التواصل مع الحبيب بمختلف الأساليب، بل إنهم يتمنون أن يسيطروا على الزمان والمكان ويتحولوا إلى آلهة كي يحققوا كل أمانيهم ويبقوا على اتصال بمن يحبون:

□يان عندي
إن اطلقتِ علي الرصاص
أو أحجمت
□يرتد لا محال
فهو لن يجد له
مكاناً خالياً
في كل م□احات ج□دي[2]

يتجلى في هذا المقطع الحواري صورة شعرية تناصيّة، مما يوضح لنا رؤية الشاعر ثقافياً وأيديولوجياً وهي تعكس في مجملها ثقافة ومنطقة تمركزها، إذ يظهر التناص الحواري في هذا المقطع فيما يسمى "بالطريقة التحويلية" وهي طريقة قائمة

(1) المصدر نفسه: 348.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 348.

على المحاكاة والمجاراة للنص المحاور، لكنها تنحرف إلى قصدية مختلفة بعيدة عن قصدية النص المحاور، وتستند هذه الطريقة إلى ما يسمى (بآلية الامتصاص) فتعمل على بعث الحيوية داخل النص بتحويلها باتجاه دلالي جديد، مع الإفادة من استحضار النصوص وتعاضدها باتجاه صفة متعددة ومتحولة ومتلائمة مع روح العصر، واتخاذ الموقف النقدي منها، وهذا الموقف هو موقف النص اللاحق بوصفه التجسيد الواقعي للنص الأصلي إذ أن "كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"[1] فالمقطع هنا يتناص مع قصيدة أبي الطيب المتنبي التي يقول فيها:

نعدُّ المشرفية والعوالي ... وتقتلنا المنون بلا قتال
ومن لم يعشق الدنيا قديماً ... ولكن سبيل إلى الوصال
رماني الدهر بالأرزاء حتى ... فؤادي في غشاء من نبال
فصرتُ إذا أصابتني سهام ... تكسرت النصالُ على النصال[2]

إذ بقدر ما تكون اللغة ممتلئة إيحاءً ودلالة وتنطوي في الوقت نفسه على قدرات رمزية، فإنها تتقدم شعرياً خارج منطقة النثر، إذ يقدم الشاعر في هذا المقطع لغة مشحونة متوترة، ويعدّ التوتر صفة بارزة في النص، فالوضع الشعري الذي تقدم به المقطع قائم على التوتر في العلاقة بين الخارج المتحفز لاستباقه الداخل، والداخل الرافض بحكم الامتلاء لمقترح الخارج وبنيته مع تساوي نفاذ الفعل أو عدم نفاذهِ:

ليتني نصبتُ إلهاً
لليلة واحدة
إذن وقفت دوران الأرض
إلى الأبد
في لحظة نكون فيها معاً[3]

ينهض هذا المقطع على الحوار الصوفي وهو أحد أنواع الحوار الداخلي، إذ وجد الشاعر في تجربته الصوفية مناخاً ملائماً لحالته النفسية ومجالاً رحباً استوعب حدود تلك التجربة وأظهر تميزها، إذ أن هذهِ الصوفية التي ينشدها الشاعر في هذا النص نراها تنتشر على خارطة ديوانه بصورة عامة وعلى جسد القصيدة بصورة خاصة، إذ استخدم الألفاظ (الطواف / الخلاص / المعجزات / الصبر / الجنون / الملاذ / كاتدرائياتها / صلاة الشعر) وغيرها من الألفاظ الصوفية، وكذلك دوران الشاعر حول صورة محبوبته ليمنح النص بعداً صوفياً ويعطيه طاقة حركية ويضفي

(1) بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، خليل موسى: 139.
(2) ديوان المتنبي شرح البرقوقي، مج 2/140-141.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 349.

عليه نوعاً من الاستمرارية والقداسة، ففكرة الدوران غالباً ما تحمل في طياتها جانباً من العبودية والقداسة، على النحو الذي يعمق فضاء المحاورة الذاتية الشعرية:

ربما جئتك متأخراً
ولن أحقق لك
الدفء الذي تنشدين
قد ترتجف أصابعي
وهي تقدم صلاة شكر
لأصابعك
غير إني قادرٌ
أن أجعل الناس ينحنون
كلما مررت
ويقولون
هي ذي ملهمة قصائد
النار التي أحرقت
حتى شاعرها المسكين[1]

ويستمر الشاعر في حواره الداخلي من خلال تعدد الضمائر بين المتكلم (أنا) والمخاطب (أنتِ)، مما يؤدي إلى تشكيل لوحة تأنيث الـ□وت الشعري وانفتاح المحكي وتعدد الضمائر[2]، (أنت / التاء)، وهذا الأسلوب لهُ دور فاعل في دفع حركة الحدث ونموه كما يؤدي هذا الخطاب إلى خلق ثنائية بين الذات ونفسها المفعمة بالـ□راع، وتكوين بنية درامية تموج بالتجاذبات الوجدانية، إذ من لوازم الحوار ما يسمى بـ (البث الوجداني) أي أن يبث الشاعر ما بوجدانه من أحاسيس ومشاعر وعواطف تكمن في أعماقه، فيسهم هذا البث في إضاءة زوايا النص العميقة وتلمس نقاط التحفيز العاطفي والبوح بها، وتوظيفها في التشكيل اللغوي لبنية النص مما يكون له دور فاعل دلالياً وجمالياً. ليختم الشاعر القـ□يدة بمقطع مكثف من حيث الـ□ورة والتعبير الدرامي، فقد حمل في ثناياه خلا□ة الفكر العاطفي للقـ□يدة بقوله:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 349-350.
(2) صوت الشاعر الحديث، د. محمد صابر عبيد: 163.

لغة واحدة لا تكفي
لأكتب عنكِ مثلما تستحقين
عمرٌ واحد لا يتسع
لأحبك كما ينبغي[1]

إنّ هذا التركيز المكثّف يضع القارئ أمام نوع من المقابلة التي توضح الأسلوب العاطفي في القصيدة (لغة واحدة□ تكفي × عمر واحد□ يتسع)، فاللغة توازي الحياة والعمر عند الشاعر، وكذلك (لأكتب عنك مثلما تستحقين × لأحبك كما ينبغي) فالتوازي عند الشاعر يمثل الحب، إذ هو يختصر هنا السيرة الشعرية للقصيدة بهذهِ المعادلة التي يحاول الشاعر فيها أن يعطي أكبر المساحات العاطفية في أقلّ الكلمات، فالحوار الجيدً هو "الذي يحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة"[2]. إذ أن اللغة □ تكفي، والعمر□ يتسع وهذا النفي يقابله إثبات واحد يمثل تجربة فكرة القصيدة أ□ وهو الحب. يتشكل الحوار الداخلي في هذه القصيدة - كما اتضح - بأشكال عديدة من المناجاة والتمني والتوسل والصراع مع الذات، وتعمل كلها على إضاءة لحظات التنوير الشعري الحواري في القصيدة، إذ يمنحها طاقة درامية مشحونة بالعاطفة والمتعة والأمل والمعاناة في آن واحد.

.تقنية الحوار الخارجي:

يعدّ الحوار الخارجي ذا أهمية مركزية في الدراما، وهو عصب الدراما المسرحية تحديداً، فيه تتصاعد الأحداث وتنمو ولذلك يسميه الدارسون الحوار الدرامي، وهو أكثر دوراً وفعالية من بقية عناصر التشكيل الدرامي، ووظيفته تعدّ رئيسة في الدراما سواء المسرحية الشعرية أو حتى درامية الشعر الغنائي[3]. والحوار الخارجي كما يعرّفه عادل النادي ينطلق من دوره ووظيفته، فالحوار الجيد "هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنىً يكشف حقيقة معينة ويعبّر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً□ مبالغة فيه أو افتعال"[4].

في الحوار الخارجي□ تكون الدائرة الدرامية مغلقة، ولكنها تتخذ شكل زاوية، ويعدّ المشاهد القارئ طرفاً ثالثاً فيها وجزءاً أساسياً في الحوار[5]، وهو ما يجمع

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 350.
(2) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون: 218.
(3) درامية النص الشعري، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، علي قاسم الزبيدي: 252.
(4) مدخل إلى فن كتابة الدراما، أ. عادل النادي: 28.
(5) المصدر نفسه: 28.

بصفة مبدئية بين الحوار في الشعر والحوار المسرحي، إذ يتوافر عنصر مشترك بينهما هو الطرف الثالث "المتلقي" سواء أكان قارئاً في الشعر أم مشاهداً في المسرح، لذا فإن الحوار الشعري يرتكز دوره بالدرجة الأساس على الدفع بالأحداث وكشف الشخصيات والعمل على التصاعد الدرامي في النص، إلى جانب ما يقوم به من تجسيم المواقف والأفكار والعواطف وتجارب الأخرين[1]، بمعنى أنه جسر الشاعر نحو الآخر فكما أنّ حاجته في مواجهة عالمه الداخلي من خلال الذات فإن مواجهة العالم الخارجي يعوزه هذا النوع من التحاور.

ويشكل الحوار وجوداً ثانوياً في الشعر على خلاف أهميته في المسرح، ولأن الحوار وسيلة درامية تدفع بالأحداث في حركة تصاعدية، فهو يمنح الشعر حركة وحيوية□ تتوافران للشعر كثيراً من دونه "فالحوار الخارجي□بد أنْ يتمثل لحتميات الفن وخصوصياته حتى يكون ذا أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي، وذلك باستغلال عامل التطور الحيوي الذي ينقلنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف ومن فكرة إلى فكرة متقابلة، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويهبط بنا إلى النهاية [2]. ولأن الشعر فكر يستعان به على إبراز أوجهه بالحوار فدورهُ ينطلق من تجسيد وجهات النظر المختلفة والصراع بينها، ويغنينا في التوصل إلى رأي حول الحدث ولهذا يجاوز الحدث بالمعنى الجدلي.

الشاعر□ يهدف في نصه الشعري إلى الحوار لذاته بل إنّ حاجته إليه هي التي تقوده إلى الحوار، فقد تكون القصيدة كلها حواراً وقد□ يستخدم الشاعر أسلوب الحوار الخارجي في القصيدة كلها، بل يستخدمه حين يدرك بحاسته الدرامية جدوى□نتقال من صوته التقريري إلى أصوات المشهد نفسه[3]. والحوار الخارجي يتجاوز به الشاعر إلى المشاركة بإبداء وجهة النظر الخاصة به ودخولهِ طرفاً في العملية الحوارية، فالخطاب الشعري يكتسب حيويته من تماس حدود سياقه مع حدود سياق الآخر، فاذا كان الحوار الداخلي يقوم على سلبية المتحاورين فإن الحوار الخارجي يصبو إلى إيجابية المقابل لهُ ويطالبهُ برؤيته[4]، ولهذا فإن توجّه المحاور نحو محاورة خارجية هو توجّه نحو المنظور ووجهات النظر وأنساق التعبير، حيث يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحدودة نحو منظور الشخص الآخر الذي يريده أنْ يفهم ويحاول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره.

(1) فنية التعبير في الشعر الجديد، سعد أحمد الحاوي: 237.
(2) المصدر نفسه: 237.
(3) النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، السيد محمد على السيد، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية العلوم، 1980: 64.
(4) دير الملاك، محسن اطميش: 50.

يعدّ الحوار الخارجي في قصيده (النهر) للشاعر محمد مردان تقانة أساسيّة في القصيدة، إذ يجري الشاعر حواراً بين صوتين جاعلاً من الإبداع الشعري نهراً للعطاء، إذ تتفاعل حركة الشخصيتين الشاعر والآخر وتمتد تلك الحركة امتداد النهر الذي ينقطع عطاؤه، إذ يبني الشاعر تلك الثنائية بينه وبين الآخر على قطبين من أقطاب المكان هما (الحركة / السكون)، (الكلام / الصمت) و(الجسد / الروح)، وهذهِ التقابلات والتضادات تزيد القصيدة تفجيراً وهي ترتبط برؤية الشاعر وبمعالجاته، إذ تعمل المقابلات على صياغة الحدث وتحريكه وتؤسس له درامياً عبر ملمحي الصراع والتوتر، وهذا ما يمنح الرؤية الشعرية فتنتها وتأثيراتها، فهي "تسير في اتجاه واحد كما يقول العلاق وترى من الجبل سفحه المواجه لنا فحسب، بل هي سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضهِ على النحو الذي تسعى فيه إلى التعدّد والتنوّع[1]:

ها أنتَ أخيراً
توغر غربتك الأزلية
كي تتقاسمي صمتيٍ
كي تتجول ثانيةً
في زحمة روحي،
الجرداء
ها أنتَ تسافرُ في جسدي فجراً
فأرى فيك ملامحي،
الخرساء[2]

إنّ استخدام الشاعر لأداة التنبيه (ها) مردوفة بالضمير (أنت) إنما جاء ليستثير الطرف الثاني، ويحرك فيه صمته وسكونه بحضور الأفعال المضارعة التي تنطوي على تسويغ دلالي، فهي تمنح النص الشعري طاقة إيحائية توحي بحركة مستمرة وامتداد كامتداد نهر العطاء والإبداع الشعري (توغر / تتجول / تسافر) لذلك تنحاز الرؤية الشعرية درامياً لصالح الحركة على السكون، والكلام على الصمت، والحياة على الموت. فالحوار الخارجي هنا أدى مهمة كبيرة في جدّة فكرة النص والإسهام في تقديم تأويلات، رمزية من طبيعة السياق، إذ أن هذه القصيدة تتناص مع قصيدة السياب (النهر والموت) التي تحمل دلالة الصراع بين الحياة والموت، فالسياب يحمل معالم الحياة من جانب العطاء والإبداع وحب الحياة، لكنه في الوقت نفسه يحمل معالم الموت بالمرض الذي يحاصرهُ ويقضُّ مضجع الحياة فيه، إلاّ أن الشاعر (محمد

(1) في حداثة النص الشعري: 230.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 182.

مردان) حذف الطرف الثاني من عنوان السياب وأبقى لفظة (النهر) عنواناً مستقلاً للتعبير عن تشبثه بالحياة والإقبال عليها بالعطاء والتجدد ورفض السكون والموت:

وأرى أنك تتخذ،
الشعرَ ملاذا
فعلام وفدتَ إلى مجلـ□ـنا
ثملاً في رابعة الليل
وقد □كت الشعراء
ولماذا ألّبّت علينا
ذاكرة الثلج
وهاجـ□ـك الماثلُ في
كلّ الأشياء[1]

إنّ بنية الحوار في تشكيلها الدرامي تتمثّل في هذه الثنائيات (ظاهرة ومختفية) (بارزة ومحجوبة)، (حاضرة وغائبة) في آن واحد، وهي بجدلها وتنوعها هذا أدت إلى استظهار القيم التعبيرية المباشرة وغير المباشرة في التقانة الحوارية التي هيمنت على مقدرات الأداء السرد-الدرامي في النص:

أين تحطُّ بنا
أجنحة الشعر ومازالت
تتـ□ـكعُ في الأبيات
مرارات الدفلى
ومباءات النبلاء
وأنا في حاضرة هذا الزمن المتصابي
شجرٌ يتعرى في خطوته
البحر
ويكتظّ الإشراق[2]

فالحوار هنا قائم على رؤية استفهامية وطرح أسئلة ذات براهين تبثّ الحركة في بنية المقطع وامتداده بالتدفق الإيقاعي والشعوري، الذي صاغه بحوارية استفهامية تفترض وجود صوت الآخر المسؤول أو المحاوَر في فضاء النص، إذ أنّ حساسية التشكيل الاستفهامي المنبثقة من أدوات الاستفهام وتجلياتها اللفظية والصوتية والدلالية في القصيدة تبعث في فضائها إيقاعاً حوارياً ذا حس درامي، يضاعف حضوره ويؤكد صورته السردية في المشهد، كما يتضمن الاستفهام استثارة الطرف

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 182-183.
(2) المصدر نفسه: 183.

الآخر من الحوار وكذلك استثارة المتلقي بوصفه شكلاً من أشكال الآخر المحاوَر من أجل تصعيد درامية الفعل الشعري:

لم اتخذ الوهم ضفافاً يوماً
أو توجت الريح نبياً
فوق الشرفات[1]

فالنص هنا حقق تفاعلاً مهماً في تماسك وحداته باختراقه لمنطقة السرد وتعميق درامية القصيدة باستخدام وسائل فنية في تشييد قصيدته، منها بناء المقطع على الجمل الإسمية التي تعبّر عن السكون والثبوت والاستقرار، وكذلك استخدامه لوسيلة الإيقاع بنوعية الداخلي والخارجي، الخارجي المتمثل بالوزن والقافية، والداخلي متمثلاً بأصوات الكلمات والحروف التي تحدث نغماً داخلياً في جسد القصيدة، على النحو الذي يبعث جماليات ودلالات كثيرة ومتنوعة تتشارك في تقوية بنية النص ووحدته العضوية. فضلاً عن ذلك نلاحظ التوزيع البصري لفضاء الكتابة بين الأسود والأبيض وطريقة ترتيب الأسطر الشعرية في تشكيل القصيدة الحرة، إذ لهُ دور فاعل في توليد معاني ودلالات للمتلقي، كما يخضع أيضاً لطبيعة التجربة الشعرية وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفق وإحجام في المشاعر في احتدام أو هدوء في الحال الشعرية[2]، على النحو الذي يُنشئ فضاءً درامياً تتجمع في بؤرته كلّ هذه التضادات الشكلية والدلالية، من أجل تصعيد الحس الدرامي في غنائية القصيدة وهي تستجيب للّغة الحوارية التي تتجه فيها الذات الشاعرة إلى الآخر الطبيعة والأشياء، لبث لواعجها والتخفيف من لوعتها:

ها أنت تجيءُ إليَّ
أخيراً
مثل كتابٍ
تفتح في الجدران
مئات الابواب[3]

ينهي الشاعر حواره نهاية مفتوحة، فقد جاء المقطع الختامي للقصيدة محملاً بمعاني الحركة والانفتاح على صعيد المفردات (تفتح / الأبواب). فأداة التنبيه (ها) تقترن عادة بطقوس الصور، وقد جاءت هنا للتعبير عن السعادة التي غمرت الشاعر بمجيء ذلك المحبوب المنتظر، كما إن الصورة التشبيهية جاءت مفتاحاً لاختراق حواجز (العبور) (الجدران) خاصة وإنّ لفظة (مئات) مضافة إلى الأبواب تحمل معاني المبالغة والكثرة في التوجه نحو الخصب والتجدد. إذ ينهي الشاعر قصيدته

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 183.
(2) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: د. محمد صابر عبيد: 48.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 183-184.

وحواره الخارجي نهاية مفتوحة. وهذا ما يؤكد إصرار الشاعر على حبه بالرغم من حزنه الطاغي عليهِ.

يكتنز المقطع الاختتامي هنا بقيمة درامية كثيفة تتمثّل بصورة مجيء الحبيب (ها أنت تجيء إلي)، وصورة الزمن المنتهي (أخيراً)، والصورة التشبيهية ببلاغتها القصوى (مثل كتاب)، والفعل الانحرافي الكبير في جملة (تفتح في الجدران مئات الأبواب)، وتحتشد كلها في منطقة شعرية واحدة لتملأ الفضاء الشعري بطاقة درامية ذات طبيعة حوارية تتشكّل بقوة من كل هذه الصور وتفاعلاتها المتداخلة.

ـ تقنية الحوار المتعدد:

المقصود بالحوار المتعدد هو "إمكانية الجملة على التعبير عن أصوات مختلفة والقدرة على ربطها"[1]، وهو حالة من حالات الحوار الذي يقوم على أساس التفاعل بين شخصيتين أو أكثر، إذ يمتد الحوار على نحو قصدي وخفي من اثنين إلى ثالث هو المتلقي مما يسبغ عليه حداً وظيفياً ينعدم في الكلام اليومي. "فالحوار لا يقوم بين اثنين وإنما هو موصول إلى الآخر فهو بمثابة الوسيط المنفتح على الخارج ليضمن عملية التواصل مع المتلقي"[2]. والحوار الدرامي المتعدد هو حديث فني للشخصية المبتكرة داخل النص وإنّ هذا الحديث كما يراه اوديفسكي "ينتمي بكلتيه إلى عالم الفن ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية، ففي عمل فني حقيقي لا يكون الحوار وسيلة اتصال بل شكل، أو بكلمة أدق هو أحد جوانب هذا العمل المشارك في تكوين العالم الفني المحدود"[3]، أي إنهُ لا يتخذ داخل النص الدور نفسه الذي يقوم به خارجه، فالحوار بمجرد دخوله فضاء النص فإنه يصبح بنية شكليه تسهم مع غيرها من العناصر في إنتاج بنية النص الكلية. وعليه فإن تعدد الأصوات في العمل الشعري يعني "أنْ يظهر أكثر من صوت في القصيدة، إذ يتميز كل صوت عن الآخر، بميزات معينة سرعة، وبطأ، وهدوءً، وارتفاعاً وانخفاضاً، وهو يعبر عن الشخصية والموضوع النصي"[4]، ولكل صوت من هذهِ الأصوات فلسفته وأسلوب أدائهِ ووظيفته. فالشاعر يقيم حواراً بين شخصيات متعددة ترد في

(1) فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل-مستويات التجربة الشعرية-عند محمد مردان، د. محمد صابر عبيد: 197-201.

(2) كاظم الحجاج بين درامية الشعر وشعرية الدراما، مجيد حميد الجبوري، مجلة الهدف الثقافي، العدد (3) يناير 2008: 1-2.

(3) حول دراسة الكلام الفني-مقال. ف. ف كوزينوف، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (11)، بغداد لسنة 1982: 117.

(4) سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية، أحمد عزالدين، مجلة الأقلام، العدد (2) لسنة 1977: 39.

القصيدة، الغالب منها يكون صوت الشاعر الذي هو أحد هذه الأصوات، ويمثل إحدى هذهِ الشخصيات ومحورها.

ففي قصيدة "ملامح من العشق الذي لا ينتهي" نرى أن القصيدة تقيم حواراً بين ذات الشاعر وحبيبته عن طريق حوار وصفي طويل يؤسس لصورة عنوانية تتمظهر بتكوينات مقصودة. فالعنوان هنا (ملامح) يؤسس لتكوين وجه العشق الذي لا ينتهي معنىً للخلود وأزلية الحب وأبديته ويقينه بروعة ذلك الشعور، بطريقة تعبّر عنه بلفظ لا ينتهي مع الإشارة إلى الملامح من دون الوصف الكامل[1]، فالشاعر يعيش بلذّة وشوق وبهجة غامضة فتشعر وكأنهُ لا يريد الخروج من ذلك العالم الآسر بصوره ورؤاهُ وتجلياتهِ، بل يحاول مصرّاً إضفاء عوالم الخيال والروح الماورائية على أدق صور الماديات التي يقتضي ورودها في سياق القصيدة، فتستحيل إلى رموز تنبض بالحياة بالرغم من جمودها بأشكال تندمج في عالم الروح واعتلاجات النفس الموّارة باللوعة:

ينبوعُ
وجهك يرويني
حفلٌ من نورٍ
وشذاكِ
جداول عطرِ
والعشق
تراتيلٌ وصلاة[2]

يستخدم الشاعر الحوار هنا أداة تفعيل لتحريك حيوات النص إذ يبدأ النص بوصف الحبيبة من خلال ربط الحبيبة بالطبيعة محاوراً إياها، لقد وظف الشاعر عناصر الطبيعة في النص لتخدم رؤاه الشعرية في (ينبوع وجهك / حقل من نور / شذاكِ / جداول عطر)، إذ يرسم المشهد الشعري هنا صورة بصرية قائمة على آلية الوصف المشتغلة في القصيدة لتشير إلى قوة حضور الصور البصرية وفاعليتها في المشهد، إذ تتنوع الصور البصرية وتتعدد بحسب حدود كل صورة ووظيفتها في المجال الصوري العام للقصيدة.

ففي الصورة الأولى (ينبوع وجهك يرويني / حقل من نور) يتحول فيه الوجه / الجسد إلى مصدر من مصادر الإشعاع، من طبيعة تشبيهه بحقل من نور لفرط ضيائهِ وقدرته على إبهار العين الرائية وإسعادها وتغذيتها وإروائها، حتى الصورة اللاحقة التي تبدو وكأنها صورة شمية عبر حضور الشذى (وشذاك / جداول عطر /

(1) ينظر: فضاء الكون الشعري: 148.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة: 17.

والعشق / تراتيل وصلاة) ما هي ألا تجلّ من تجليات الصورة البصرية، التي تحشد كل هذهِ الأدوات التصويرية في سياق تعبيري صوري واحد يستهدف توسيع حدود المشهد الشعري ومضاعفة طاقته الصورية، إنّ هذا الاستغراق في فضاء الطبيعة المندمج في فضاء الحبيبة يعكس نوعاً من الحوار الثلاثي بين الذات الشاعرة والطبيعة والحبيبة، وهو حوار متعدد يكشف عن قيمة درامية تحرّك الصور الشعرية وتبني بينها شبكة من العلاقات الحواريّة المتحركة والفاعلة والمنتجة.

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى الوصف التصويري ليدخل في حوار مع حبيبته عبر فعالية التشبيه المركب:

ليلى
ما أجمل شعرك
شلالاً
من كحل ينساب[1]

إذ أن حضور الشخصية الموصوفة (ليلى) من خلال وصف شعرها (بشلال من كحل ينساب) إنّما يقدم تشكيلات تشبيهية محتشدة بالحركة والجمال والشفافية، فالدلالة العميقة في النص ليست قائمة على إشاعة معنىً شعري معين فحسب، بل إنما على صعيد جماليات المشهد الصوري نفسهُ، وهو ينهض على طبيعة حوارية متعددة تتلاءم مع بلاغة التشبيه الشعري من أجل تعميق طابعه الدرامي:

يا نافذة
الفرح الجذلان،
أنا وحدي
مستودع أحزان العالم[2]

يسهم الحوار في هذا المقطع برسم صورة الحزن بوصفه عنصراً أصيلاً من عناصر تجربة الشاعر الشعرية، إذ أنها ليست مجرد عاطفة زائلة على النحو الذي لا يمكن فيه فهم مستويات التجربة الشعرية عندهُ من دون النظر المعمق في حزنه الشعري، إنّ حزن الشاعر هنا هو حزن رومانسي فردي بدلالة (أنا وحدي) وهو بذلك يلغي أي فرصة للفرح الشخصي الذي يمكن أنْ يتجلى في حاضرة الذات عن طريق تكرار حرف النداء (يا)، لكن الشاعر سرعان ما يلبث أن يتجاوز حزنه الخاص إلى أحزان العالم الشامل (أحزان العالم)، ليؤكد لنا أنّ الشاعر ليس متفرجاً على حالة الحزن، وإنما هو يشكل قيمة للتصور مصيراً وملاذاً ورؤية وفلسفة متجددة في صميم التجربة وحاوية لمساراتها ومرجعياتها وإحالاتها ورؤياتها. لذا فالحوار هنا يحقق للراوي

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 17.
(2) المصدر نفسه: 18.

الشعري في حواريته الندائية مع (نافذة / الفرح الجذلان) جدلاً ومفارقة بين الذات والآخر، بين الداخل والخارج / الأنا والعالم، فالنافذة آلية تتيح لهُ الارتباط بالداخل الإنساني، وتتيح له الانفتاح على الخارج بشكل يبتعد عن التصور الواقعي، ويربط الذات الشاعرة درامياً بالعالم، لذا فهو سرعان ما يعمل على تحويل الذات المفردة المحاورة إلى ذات جمعية:

كنا
عند التوباد صغاراً
ثم استيقظ فينا
النبض مرايا
واغتال
الزمن الموبوء
مياسم دنيانا
حتى
أستار الكعبة
لم تسألني
والموت الوافدُ
من جند وحراس السلطان[1]

إنّ الحوار هنا جاء كاشفاً عما يدور بداخل الشاعر من معاناة ومسهماً في الوحدة العضوية داخل القصيدة عن طريق الشخصيات والزمان والمكان لينصهر في بوتقة الألم الوجودي والحزن الإنساني العميق، لقد استخدم الشاعر الوحدات الزمانية والمكانية المحتشدة في النص (أستار الكعبة / الموت الوافد / التوبادور / الزمن الموبوء / الموت الوافد / جند / حراس السلطان)، ليخضع المناخ الشعري اللغوي لاستقبال هذه الصور الدالة، إذ يبدأ التفصيل اللغوي والصوري للمشهد عبر المكان والزمان حيث تنفتح الجغرافيا على خارطتها لتخضع للوصف الشعري. ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى مناجاة حبيبته بحرف النداء (يا)، فالحوار قائم هنا بين ذات الشاعر وذات الطبيعة والأشياء، إذ يقوم الشاعر بعملية دمج هاتين الذاتين:

طوبى
يا ليل لمن في الدنيا
أنت قرينتهُ
ولتكوي
أحشائي النار

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 18.

بين الكثبان
وفي رحم الصحراء
وبين قوافل غزلانٍ
هدَّ العطشُ القاسي
والرمل قواها...[1]

فالقصيدة تمثل انعطافة دلالية للقبض على الألق الشعري المتوهج، إذ استطاع الشاعر بعملية دمج الذاتين أنْ يغني نصهُ بطاقة حضورية درامية غزيرة تعزّز من قواه وتشدّ من قدرة القارئ على المتابعة:

أبحث عنكِ
وعني
عن حبٍ مذبوحٍ
يسكنني
عن قارة عشقٍ
لم تسقط
رغم الطوفان[2]

وهنا يستدعي الشاعر التضمين في عقد مقارنة بين الطوفان وعزف النفس عن همومها وأشجانها، وأن لا ملجأ له منها، معبّراً عن ذلك بضمير المتكلم (الياء) في قوله (عني)، إذ يستشهد الشاعر بالحدث القرآني رابطاً إياه بالحدث الشخصي في إعادة إنتاج المشهد وبلورته بطريقة شعرية من دون أنْ يكون للنص القرآني من أثر واضحٍ، ففي هذا المشهد يقوم الشاعر بتوظيف (حدث الطوفان)[3]، الذي غالباً ما يكون مهيمناً حتى في الصيغ الأخرى، وهو يعزّز درامية المناخ الشعري:

أعدو
مسحوراً نحو منابع نهر العشاق
لكني
أسقط من فرط الإعياء
محروماً
من قطرة عشق
تحرقني ناري
وهجير صحاري
تتوسدني

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 18-19.
(2) المصدر نفسه: 19-20.
(3) ينظر: سورة الأعراف أية (133).

قبل التكوين[1]

إنّ حوار الشاعر هنا يتجسد عن طريق حلم الحياة المشدود إلى التجربة الحية ذات النفس الصوفي الواضح والجليّ، إذ تتجلى الصور والمشاهد والرؤى والمعاني لتعبّر عن جوهر التجربة، لذلك (فحلمه) النوعي على هذا الأساس □ يتوقف عند حدود □نتظار الساكن المجرد، بل يمارس أفعاله التصويرية ممارسة حية ذات تعجيل متحرك باستمرار إلى الأمام بدليل (أعدو)، وعلى هذا المستوى من التعبير فهو يبحث عن مصادره الأولية التي تمنحه القدرة على □ستلهام بلا توقف، إ□ أنّ هذا التقدم والتجدد سرعان ما يضمحل بدليل (أسقط)، فالحوار في هذا النص أسهم في تطوير الحدث ودفعه باتجاه الذروة.

إنّ أسلوب (التقابل) الذي استخدمه الشاعر في النص يزيده درامية، وهذهِ التقابلات ترتبط برؤيا الشاعر وبمعالجاتهِ وتعمل على صياغة الحدث ودفعه وتحريكه، وتؤسس له دراميته عبر ملمحي التوتر والصراع كما في قوله (أعدو / مسحوراً نحو منابع نهر العشق) يقابله (أسقط من فرط □عياء، محروماً)، فالصورة هنا صورة تشبيهية مفارِقة تثير الحركة والحياة والتجدد والحيوية في مقابل الموت والجمود، فجمل المتضادات نتاج وعي حيوي إبداعي يقود إلى المزيد من التساؤل حول تجدد التجربة الشعرية ونزوعها نحو التغيير تعبيراً عن الموقف المتأزم، إذ يقود النص هنا نحو تأسيس بنية جديدة ليس لها أنْ تسلّم قيادها إلى السكونية والجمود في تشكيل الد□لة. لذلك تبقى رؤياه أشبه بمغامرة ذهنية، إذ يجتر الشاعر منها أحزانه ومعاناته بكل صمت ووحشة (تحرقني ناري / وهجير صحاري / تتوسدني قبل التكوين)، إنّ الطاقة الحوارية المتعددة التي تتكشف هنا تحت ضغط الفضاء الصوفي، تربط بين الحوار الذاتي الداخلي والحوار الجمعي الخارجي، وتمنح الأشياء الشعرية كلها روحاً درامية ذات طبيعة تداخلية صراعية:

وأنا
في ترحالي المتواصل عن وجهٍ
يبني حولي أسواراً
ويحاصرني
ألقاني
أكتشف
مدناً
وعوالم لم تعرف...
أتجدد باستمرار[1]

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 19-20.

فالحوار في هذهِ الأبيات يمتلك نكهه صوفية □ يمكن أنْ تفارقها، إذ يسجل فيه الراوي الشعري حضوراً أوليا يسهم في منحه هوية الدخول إلى معترك الحلم والعثور على منابع الرؤية الصوفية المتناثرة في الأرجاء بدليل (وأنا / في ترحالي المتواصل عن وجهٍ)، تلك التي تعطيه مفاتيح الخلاص من لعنة التشتت والضياع ومن ثم ترسم حوله حدوداً بصرية وذهنية تبرز معالمه وتفاصيله الصورية، وتمنع عنه مصادر القلق والزحمة البشرية بدليل قوله:

يبني حولي أسواراً
ويحاصرني

فالحوار في هذا البيت قائم على الصراع بين سكونية المكوث الجسدي في المكان وحركية الروح في الفضاء (أي قائم على ثنائية الزمان والمكان)، إذ تتكامل الرؤيا التي تنضج في داخلها موقفه الوجودي وفلسفته المنبثقة من عالم الرؤية و□كتشاف، فيضع يده الباحثة القلقة المتحفزة على مراكز التفجر والإبداع والخلق و□نبثاق التي تمثل في ذهن الشاعر سراً عميقاً من أسرار الكون (ألقاني / أكتشف مدناً / عوالم لم تعرف)، ويعدّ هذا □كتشاف الصوفي الباطني مصدراً عظيماً من مصادر الحياة الدائمة التوقد و□ستمرار والحضور الإنساني العميق في الأشياء، لأنه تحوّل بفعل هذا □كتشاف من (تحرقني ناري وهجير صحاري) في المكوث الدائم في المكان إلى (التجدد باستمرار) في السفر الدائم من الأشياء والأفكار والرؤى، إذ يتناص المقطع الشعري هنا مع أبي تمام في قوله "اغترب تجدد"، وهو يلخص دراما الوجود الإنساني داخل حوارية اغترابية متعددة في اللغة والزمان والمكان والرؤيا، فهو لم يكن اكتشافاً عفوياً تصادفياً عابراً بل كان بعثاً جديداً من باطن الحلم بدليل المسكوت عنه المترجم إلى نقاط.

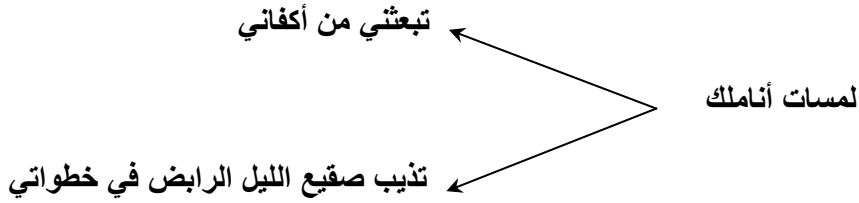
(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 20.

ويستمر الشاعر في حواره من فعالية عملية الوصف الشعري بقوله:

لمسات أناملك السحرية
تبعثني من أكفاني
وتذيب صقيع الليل الرابضِ في خطواتي
يا واصلتي من كل
مساماتي
من كل مكان[1]

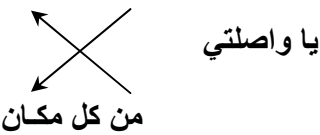
إنّ جمل الحوار في هذه الأبيات تمتاز بالقِصَر، فالشاعر قد وفق بين قِصَر الجملة في الحوار وموضوع القصيدة، من خلال صورة حسية متمثلة بصورة لمسية تعمل أداة اللمس في وصف الحال الشعرية وتشغيل مفرداتها وتفاصيلها في فضاء الصورة الشعرية بدليل (لمسات)، حيث توصف الأنامل بالطاقة السحرية الجذابة التي تتحول في ذلك إلى أسطورة درامية حوارية (تبعثني) لتعيد الحياة إلى الذات الماكثة في الأكفان، وتشحن المشهد الصوري بالحركة والفاعلية بوساطة حرف النداء (يا) المرتبط بـ(كل) إذ إنّ:

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 20-21.



وتحرضه على الحركة والسير نحو الحياة.
وكذلك التوازي الحاصل في:

من كل مساماتي



جاء يؤكد علامة من علامات الحرمان التي تتجلى في كل صوت وحرف وخط وعبارة وصورة ومشهد وحالة ونقطة وإشارة وعلامة في هذا الحقل اللغوي الترامي، المنتشر على مساحة بياض باذخة وحرة ومنفتحة على المدى الذي يجسد تجربة العشق، وهي تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقريرية والتسجيلية دليلاً على استمرار النص في نفس الشاعر:

من أجلك
جبت بحاراً لم تركب
وسلكتُ شعاباً لم تطرق
وزرعتُ عيوناً لم تغمض في كل المنعطفات
رابطتُ سنيناً
أرقبُ ثغر محطات
الكونِ،
مطارات المعمورة صارت
تعرفني
أفنيتُ

العمر الفاني
بوابات المسقى منفيً
تسكنني
أتـكعُ
تحت الأوار[1]

قد استطاع الشاعر في تقانة الحوار المتعدد مع الذات والآخر والطبيعة والأشياء أنْ يعبّر عن رؤيته الشعرية بين بعدين متصارعين تعبيراً جديداً، يعتمد الأسلوب الحكائي التقريري الذي يستطيع أنْ يقوم بما قام به الحوار من فاعلية وتأثير ببروز عنصر الحركة في القصيدة على أثر هيمنة الفعل المضارع، إذ تكرر بصيغ مختلفة تحوّت فيها الجمل الفعلية المتصلة بأداة النفي (لم تركب / لم تطرق / لم تغمض) إلى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع بين عناصر التجربة، لأن استخدام أسلوب النفي في النص يخلق نوعاً من التوتر والحركة، فضلاً عن ملاءمة إيقاع القصيدة تشكيلاتها الحرة المتنوعة، وكذلك التنويع في استخدام الضمائر بين ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت) يؤدي وظيفة نفسها، إنّ هذا الستخدام في التحاد مع الذات والنفصال عنها يعكس حالة من التوتر والصراع التي يعاني منها صوت الشاعر باستخدام الأفعال الماضية المتصلة (بتاء الفاعل) (جبت / رابطت / سلكت / زرعت افنيت)، وهي أفعال تها القدرة على الحركة والنمو والتفاعل تصلها بتاء الفاعل على عكس المفردات (أفنيت / فاني / منفى / تسكنني)، التي تحمل وراءها أعماقاً دلالية تفترض سوى الحزن والغربة، غربة الشاعر في وطنه ولا تستدعي سوى تشغيل هذا الحس الدرامي إلى أقصى درجة ممكنة.

إذن فالدرامية "ليست تجربة خارج القصيدة، بل تنمو وتترعرع داخل النص، والقصيدة ما هي إلّا إطار تنمو داخله الدراما، إذ ليس هناك حديث عن الدرامية خارج النص الشعري في القصيدة الحديثة"[2]، لذا نجد الشاعر في هذه القصيدة قد خلق مراكز إشعاع وتنوير متعددة، غذّت حواريته الدرامية المتعددة وأسهمت عميقاً في تشغيل شعريتها داخل النص:

لكني
أسقط من فرط الاعياء
محروماً
من قطرة عشقٍ

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 21.
(2) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن-دراسة وتحليل: 218.

تحرقني ناري
وهجير صحاري
تتوسدني
قبل التكوين[1]

لقد جاء تكرار هذا المقطع في القصيدة بدلالات جمالية وفنية أضفت على النص دلالات مصاحبة ما كان للنص أنْ يعبّر عنها إلاّ بهذه الكيفية من التكرار، بمعنى إنّ أثر التكرار الدلالي والجمالي عميق في المتلقي، وكأنه يسهم في إبداع النص ويستكمل بعض مكوناتهِ في القصيدة ليعطي إلى جانب الإيحاء المعنوي إيحاءً موسيقياً يتردد، ونغمةً للختام تمهيداً لإسدال الستار[2]، بقولهِ:

وأموتُ
بداء الحب
شهيداً[3]

فالشاعر ينهي قصيدته بخطاب يوجهه إلى الحبيبة التي ما تنفك تتردد في طول تجربته الشعرية وعرضها، مستعرضاً هيمنتها على كل شيء فيه، وهي تتماهى مع حزنه وقد تحول إلى معادل موضوعي ونفس عاطفي وعلاجي لتجربة الحب[4]، إذ تنتهي هذهِ القصيدة وهي تعبر عن عشقٍ لا ينتهي في عتبة العنوان عبر مقاربة سرد - شعرية درامية يتآلف فيها الزمان والمكان والرؤية في سبيكة واحدة. إذن (فالموت / بداء الحب / شهيداً) يتوافر على علامات سيميائية تحكي قصة حزن بالغ العمق والخصب والحيوية، فتحوّل الحب إلى داء في مدونة القصيدة تحيل على الاصرار القاتل مع عدم الوصال، بحيث يتحوّل الحب إلى مرض بدلاً من أن يكون أنموذجاً للسعادة واللذة والبهجة والفرح كما هي الحال دائماً. ولاشك في أنّ العلاقة الحوارية -الصراعية بين الحب وانعدام الوصال تنطوي على طاقة درامية هائلة يتعدد فيها الحوار، من حوار مع الذات العاشقة المقهورة، إلى حوار مع الحبيبة الغائبة-الحاضرة، إلى حوار مع الطبيعة والأشياء (الراهنة والغيبية)، على طريق إشباع القصيدة بحس درامي عالٍ يتفاعل مع غنائيتها، لينتج بنية شعرية درامية تحاول استثمار طاقات الفعل الدرامي في فضاء القصيدة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: 21-22.
(2) ينظر: سيمياء الموت-تأويل الرؤيا الشعرية-قراءة في تجربة محمد القيسي، د. محمد صابر: 56.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة: 22.
(4) ينظر: فضاء الكون الشعري: 234.

جدلية الإيقاع والسرد في قصيدة ((نزيف))

د. قاسم محمود محمد الجريسي
جامعة دهوك / كليّ التربية الأساسية / عقرة

تمثل قصيدة النثر تمرداً على أهم سمات الشعر المتوارثة (الوزن العروضي، والقافية الموحدة) إلا أنها تبحث باستمرار عن عناصر شعرية تثري بها المضمون النصي، وتجعله ينضوي تحت الجنس الشعري، ومن هذه العناصر الإيقاع الناتج عن التوازي، والتكرار، والجناس، والطباق، واللازمة الشعرية، وما إلى ذلك من تراكيب صوتية أو صور شعرية تعطي المتلقي أنغاما موسيقية تشعره أن ما يسمعه شعرا لا نثرا.

وفي ظل هذا النسيج التركيبي لبنية قصيدة النثر فإن الإيقاع الشعري ينبض بجدلية فنية تحاور الاسترسال السردي، أو التتابع النصي. وإذا كانت الجدلية ((صفة تطلق على ما يتعلق بالمجادلات والمناظرات))[1]،فإننا – هنا – نستخدمها للدلالة على المحاورة بين عنصرين أحدهما: الإيقاع الذي يجذب قصيدة النثر نحو الشعرية، والآخر: السرد الذي تتناقض آليته مع المعطيات الإيقاعية، ولكن قد يتفق العنصران في موضع ما إذا ما اتفقت الوقفة الإيقاعية مع الوقفة الدلالية نهاية الجملة السردية، وعندئذ يتصالح الإيقاع مع السرد. ولكن في القصيدة المختارة ((نزيف))[2] غالبا ما يتعارضان وهذا ما ستبينه القراءة النقدية.

يكشف عنوان القصيدة عن علاقة ضمنية بين دلالة الكلمة المفردة المجترحة له نزيف، ومتن القصيدة، وإذا كانت الدلالة المعجمية للكلمات لا تبقى على حالها في التوظيف الشعري، فإن المضمون النصي لا يشير إلى نزيف دموي، ولكنه يحيل إلى نزيف شعري، نزيف عاطفي، يستمد جريانه من شريان الحب المتدفق، فالشاعر يصوغ تجربة العشق الفاشلة بآلية سردية تنهض شعريتها على مجموعة من العناصر الإيقاعية بعيدا عن الوزن العروضي. ويتمثل ذلك النزيف بجريان قلمه الذي يرسم بالكلمات لوحة عشقه ((ما الذي لم تكتبه / من أجلك أصابعي)) [3]، ((ورغم نزيفي الذي / لا يرسو أبدا / أكتب لها أحلى الأشعار)) [4]. وإذا كان النزيف معجميا يعني نزف الماء من البئر أو نزف الدم بالحجامة، أو نزف الدم نتيجة جرح عارض [5]، فإن الشاعر يمتص تلك المعاني ليشحن بها لغته الشعرية التي يوردها بأسلوب سردي / شعري على هيئة نزيف مشهدي تصوره مقاطع القصيدة المتتابعة، إذ يبدأ المقطع الأول بقوله:

عندما تعلن الساعة
السادسة مساءً
يفقد الأمل في رؤيتها
وهو يموت شوقا إليها
يغادر مكتبه
وطيور الحزن ترفرف
فوق رأسه
وهو يموت شوقا إليها
حتى حقيبته التي
تحوي أوراقه
يحسها مثقلة بالحزن
وهو يموت شوقا إليها
يقود بلا انتباه سيارته
وكثيرا ما ينسى عتلة التبديل
فتصرخ المسكينة
وهو يموت شوقا إليها
وفي البيت اذ تستقبله
جدران غرفته
يصطنع ابتسامة
يداعب طفليه الصغيرين
وهو يموت شوقا إليها
فمن يوقف فيه
هذه الهجرة الدموية
كل يوم
وهو يموت شوقا إليها(6)

يتقمص الشاعر في هذا المقطع من القصيدة شخصية الراوي العليم. فهو يسرد لنا الأحداث التي مرت به بصفة موضوعية متخذا من ضمير الغائب (هو) قناعا لذاته، وبهذا تنزاح اللغة الشعرية عن الانا الغنائي، فيخفت الإيقاع أمام تتابع الحكي. لكن الراوي العليم بوصفه ظلا للذات الشعرية يوظف تقنية إيقاعية لها حضورها البارز في المقطع (تكرار اللازمة السطرية: وهو يموت شوقا إليها). يكررها ست مرات بعد كل ثلاثة أسطر إلا في موضع واحد جاءت بعد أربعة أسطر. وعندئذ تحدث جدلية بين الإيقاع والسرد، إذ يعمل السرد على الاسترسال والتتابع في حين تباغت اللازمة القارئ بحضورها المفاجئ لتشكل فيما بعد – نتيجة لتكرارها

– عنصرا إيقاعيا يقسم المقطع إلى وحدات متساوية في عدد السطور، مما يجعل وظيفتها الصوتية – أي اللازمة – تقترب من وظيفة القافية في شعر السطرين.

ولا يكتفي الشاعر - وإن أخذ دور الراوي العليم – بجدلية الإيقاع الصوتية أمام السرد، بل يوظف كذلك صورا بلاغية تحمل في طياتها إيقاعا صوريا شعريا يكسر به رتابة المشاهد النثرية التي استمدت صورها ومفرداتها من الحياة اليومية. ففي المشهد الأول يقول: ((عندما تعلن الساعة / السادسة مساءً / يفقد الأمل في رؤيتها / وهو يموت شوقا إليها / يغادر مكتبه))[7] فهذا الكلام يمكن أن يرد في قصة أو رواية وليس فيه من الشعرية ما يمت إليها بصلة، ولكن عندما نقرأ ما بعده ((وطيور الحزن ترفرف / فوق رأسه / وهو يموت شوقا إليها))[8]. نشعر بمتعة فنية وإحساس جميل يجعلنا نتذوق النص على أنه شعر لا نثر، إذ إن قصيدة النثر ((تتمتع بصفات شكلية خاصة تؤهلها لاكتساب صفة شعرية مفارقة لصفة النثر، وقصيدة النثر إيحائية في المقام الأول، وإيحائيتها لا تنهض على نمطية مقررة، إنما تتأسس على المفاجأة من جهة، واستثمار كامل طاقات المفردة من جهة أخرى، لكي ترتفع عن الأداء النثري وتغادر حدوده، وتدخل في صميم الأداء الشعري))[9]. وعلى وفق هذه الرؤية يعمل محمد مردان فهو إن صح التعبير (يشاكس لغويا) التعبير النثري فيأتي بمصاحبات لغوية تسم نصه بصفة شعرية كقولنا: ((حتى حقيبته التي / تحوي أوراقه / يحسها مثقلة بالحزن.... وكثيرا ما ينسى عتلة التبديل / فتصرخ المسكينة... فمن يوقف فيه / هذه الهجرة الدموية))[10]. فالحقيبة المثقلة بالحزن، وتشبيه العتلة بالمسكينة التي تصرخ، والهجرة التي منحها للدماء التي تجري في عروقه، منحت النص صورا شعرية، تنأى به عن النثر العادي، وتمارس كذلك جدلية إيقاعية بين الصور الشعرية والنثرية، وصولا إلى المقطع الثاني.

متعب أنا الليلة
مثل ساعات بغداد العتيقة
أجرُّ خلفي خطاي المثقلات
كعقاربها الكسيحة
فمن يعيد لقلبي
دقاته الضاحكة
ولتلك الساعات المسنة
شرخ شبابها [11]

نجد في هذا المقطع تحولا في السرد من الموضوعي في المقطع السابق إلى السرد الذاتي – هنا -، فيغيب الراوي العليم لتظهر الذات الشعرية معبرة عن إحساسها بصورة مباشرة.

إن الأنا الغنائي يتخذ من أداة التشبيه (مثل) وسيلة لوصف الحالة الجسدية المتعبة، فتأتي الصفة المشتركة بين انتقال عقارب الساعة والخطوات الثقيلة للذات الشعرية. وفي هذا المقطع يقف الشاعر عند الفضاء الزمني المتمثل بكلمة (الليلة) فهو يسرد لنا شيء عن حياته، وعند ربط النص الحالي بالسابق يتضح لنا أن الشخصية الغائبة التي تحدّث عنها الراوي العليم في المقطع السابق هي الذات الشعرية نفسها لذا فقدان الامل في رؤية الحبيبة افضى إلى حال التعب المصرح به بشكل مباشر أولا(متعب أنا الليلة).وثانيا شعري ايحائي عن طريق التشبيه بساعات بغداد العتيقة.

ويمكن ملاحظة جدلية الإيقاع مع السرد من الوقفة الختامية عند ورود القافية في الكلمات الاتية (العتيقة، الكسيحة، الضاحكة، المسنة) إذ تتحول التاء المربوطة إلى هاء السكت عند الوقف عليها. وحينئذ تعيق تدفق السرد، اما إذا تابعنا القراءة ولم نقف على التاء المربوطة في الكلمات السابقة، فإن السرد يتواصل في جريانه وتظهر الحركة الاعرابية على التاء المربوطة في تلك الكلمات، فتعطينا اصواتا متشابهة تتخلل المسار السردي، وتعد هذه الاصوات ضمن الإيقاع الداخلي وحينئذ يتصالح الإيقاع الداخلي مع التواصل السردي ولا يكون هناك جدلية بينهما.

ثم يأتي المقطع الثالث:

افرغ في جوفك
هذه الكؤوس الفارغة
فأمامك زمن عسير
لتعتاد مرارتها
وتتيقن أن في الزرقة
شيئا من بصمات
الوان اخرى[12]

إن ضمير المخاطَب هنا يعود إلى الذات الشعرية لأن إيحاءات النص تشير إلى ذلك إلا أن ((الشاعر يصور لنا أنه ينادي اخر يسكن خارج جلده، ولهذا يخاطبه بصيغة الضمير (أنت) بوصفه كائنا غريبا عنه. في حين أن الاخر هنا هو الشاعر نفسه وقد خرج عن ذاته فصار يصفها بالغربة الخارجية. أنه يخدع نفسه وقراءه بافتراض منادى غيري هو نفسه قناع من اقنعته الذاتية))[13]. ((وهذه الطريقة تمنح الشاعر فرصة إقامة فاصل لغوي بينه وبين نفسه، فيبتعد عن أناه بمسافة تمكنه من مخاطبتها بصورة افضل، وربما بحرية اكثر، لما في ذلك من تضليل فني في عملية التلقي))[14]. وهذا الانتقال بين الضمائر في المقاطع الثلاث السابقة (الغائب (هو)، المتكلم (أنا)، المخاطب (أنت)) يحدث جدلية بين السرد والإيقاع لأن كلا من الضمائر الثلاث يختص بجنس أدبي فالأنا للشعر، وضمير الغائب (هو) للقص،

والمخاطب (أنت) للدراما. أي أن الشاعر يفسح المجال لنفسه في الإفادة من كل التقنيات التي تجعل من قصيدته بنية متواشجة من الشعر والنثر معا لذا ينتقل في المقطع الرابع إلى مخاطبة الأنثى الحاضرة.

صدّقيني
ليست كلُّ الطعنات
تورث نزيفا
ولا كل زهرة
يتهافت الفراش حولها
ذات رحيق
ورب قصة
لا تنقلب موتا
وما الاشباح التي
تلوح في الظلام
إلا طواحين هواء
وقد لا يكون الصبح بقريب[15]

ينتقل الراوي / الشاعر في سرده إلى محاورة الأنثى الحاضرة عبر ضمير المخاطبة الوارد في كلمة (صدقيني)، إلا أن هذا الحضور لم يتحقق على مستوى الواقع بدليل قول الشاعر في المقطع الأول: (عندما تعلن الساعة / السادسة مساءً / يفقد الأمل في رؤيتها). لذا يأتي الحوار من طرف واحد يحاول الشاعر جهد إمكانه إيصال صوته إلى الحبيبة الغائبة، باثا رؤيته الفكرية التي تعالج موضوع صد الحبيبة عنه.

في هذا المقطع يفنّد الشاعر مجموعة من الاعتقادات التي توحي بإيمان الحبيبة بها، وقد ولّد نفي هذه الأفكار بشكله المتتابع إيقاعا فكرياً يقابل التواصل السردي الذي يجد فيه القارئ سرعة في الأداء اللغوي، ويمكن ملاحظة ذلك من تكرار حرف العطف (الواو) الذي ربط جمل المقطع مع بعضها. فضلا عن الانفعال الكامن في تلك الجمل الذي أفضى إلى كلمة الوداع في المقطع الآتي:

وداعاً
فما عدت تثيرين قلقي
ولا عادت عيناك
تبثان الكآبة في جسدي
وكل الأشعار التي
سلختيها من دمي
مهيأة هي الأخرى للحريق[16]

لا زال الشاعر يحاكي الحبيبة عبر ضمير المخاطبة إلا أن المفارقة الشعرية تكمن في تحول إيقاع الحب وانتقاله من التشبث العاطفي بالحبيبة الذي وصل حد الموت (وهو يموت شوقا إليها) إلى هجرة نهائية تنتصر فيها الذات على لواعجها، ولوعتها فتقرر مغادرة المكان (وداعا) ومن ثم إحراق الحب وأشعاره.

وهنا يدفع السرد الذاتي مضمون الحكاية إلى عقدة متأزمة تصل ذروتها إلى نتيجة يفصح عنها الشاعر في المقطع السادس والسابع الآتيين:

كأن الذي كان بيننا
لم يكن حبا
وأن كل المسافات التي
حملت سلالمها
على كتفي
لم توصلني إليك
ومنذ أن كان القمر هلالا
هيأت للمذبح قرابيني
وأيقنت
أن كل صناديق البريد
مقفلة في وجه رسائلي

* * * *

ها قد وصلنا أخيرا
إلى مفترق الطرق
فالسفائن التي كانت
قد غادرتني
عادت إلي
محملة بالحزن
بعد أن أشعلت تحت قدميك
كل مرافئي
فوداعا سآوي إلى حزني
وأبكي حتى الممات
على قمري الذي
مات في المحاق[17]

إن مضمون المقطعين السابقين يحمل دلالة يقينية تكشف عن نهاية حزينة وأزمة حقيقية يشعر بها الشاعر بحيث تصبح جميع الطرق المؤدية إلى الحبيبة مؤصدة أمامه حتى صناديق البريد مقفلة في وجه رسائله. وفي بداية المقطع السادس

تنفتح ذاكرة الشاعر نحو الماضي لتستعيد شريط الزمن فتعلن عن الوهم الذي خالجها (كأن الذي كان بيننا / لم يكن حباً).

إن الدوال المشكلة لمسار حكاية الحب تأخذ منحى دراميا يكسب النص إيقاعا صوتيا يشي عن صراع بين الذات الشعرية والرؤية الذهنية الماضية لنوع العلاقة التي كانت تربطها بالأنثى المخاطبة. لم يجد الشاعر أمام هذا الحب اليائس إلا أن يعلن عن أحزانه بعد الوصول إلى مفترق الطرق. وقد كان للحزن إيقاع يردده الشاعر ويكرره منذ البداية إذ جاء في المقطع الأول (حتى حقيبته التي / تحوي أوراقه / يحسها مثقلة بالحزن) وهنا يقول: (فالسفائن التي كانت/ قد غادرتني/ عادت إلي / محملة بالحزن) ثم يقول: (سآوي إلى حزني / وأبكي حتى الممات / على قمري الذي / مات في المحاق).

إن جملة سآوي إلى حزني تتناص دينيا مع قوله تعالى: ((قالَ سَآوِي إِلى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْماءِ قالَ لا عاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَنْ رَحِمَ وَحالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ)) سورة هود (43). وبما أن الجبل على علوه وشموخه لا يعصم ابن نوح من الغرق فكذلك الحزن الذي آوى إليه الشاعر لا يعصمه من السيل العاطفي، وفيض الحب الذي يشعر به تجاه المحبوبة لذا يأتي البكاء بصفة مستمرة وصولا إلى الممات. ولا يجد الشاعر ما يريح به نفسه فيلجأ إلى كتابة الشعر تعويضا لغويا عما فقده.

ما الذي لم تكتبه
من أجلك أصابعي
أي شعور جارح
لم يخبئه لك صدري
أية ازهار برية
لم أزرعها لك
على مساحات لساني
أي لون
لم أحمله لك
في بياض عيني
غير أنك فاجأتني
صنعت من جلدي قاربا
وأبحرت به[18]

* * *

لازال الشاعر يسرد قصة حبه، إذ يستعين بالمنولوج الداخلي فهو يخاطب الآخر من خلال مخاطبة الذات، فيأتي حوراه الداخلي بصورة عتاب يكشف فيه عن

الأعمال التي قام بها من أجل الحبيبة، إلا أنها أبحرت بقارب مصنوع من جلد الشاعر، أي أنها اتخذت منه وسيلة من أجل الوصول إلى غايتها. والشاعر أثناء سرده يوظف تقنيات إيقاعية، منها تكرار البداية الذي تمثل في أداة الجزم (لم) في الأقوال الآتية (لم يخبئه لك، لم أزرعها لك، لم أحمله لك)، وفضلا عن تكرار الأداة (لم) فقد جاءت هذه الجمل نوعا ما متوازية نحويا لتعطينا أنغاما صوتية متشابهة تنصهر في المسار السردي وتتعالق معه،في حين جاءت نهايات بعض السطور على شكل شعري يقترب من تشكيل القافية ذات الروي الموحد فعمل هذا على الحد من التدفق السردي،كما في الكلمات الآتية:(أصابعي، صدري، لساني، عيني، فاجأتني) أي أن خاتمة الجمل الشعرية تدفع القارئ إلى الوقوف عندها، بينما تحث صيغة السرد القارئ على الاسترسال.

إن الشاعر يدرك أن الإيقاع عنصر أساسي في النص الشعري وإن كانت قصيدته نثرية لذا نراه لا يهمله أمام التداعي السردي بل يزج بمجموعة من العناصر الإيقاعية في كل مقطع للحفاظ على شعرية النص كما سيرد في المقطع الآتي.

لو أني غادرت انتظاري
ووجدتك أمامي
منتصبة كالقمح
لو أني استعرت جناحين
وحجبت بهما الشمس عنك
أو أني تحولت إلى فراشة
وطفت حولك حتى الاحتراق
لو أني بارزت بسيفي الخشبي
كل طواحين الهواء
لأدركت عندئذ
سر تعلقي القاتل بك[19]

يقوم المقطع على مجموعة من المتواليات المتوازية نحويا، لما بين وحداتها من تماثل ناتج عن التكرار اللفظي أو الوحدة الصرفية المعادة((وقد تعزز التماثل بين هذه المتواليات المتوازية كما ألمحنا إلى ذلك، بوساطة التكرار سواء تكرار كلمة في بداية المتوالية أو في نهايتها أو تكرار عبارة. مع أن الأساس في قيام هذا التوازي، هو الاستناد إلى بنى صرفية ونحوية منتظمة))[20] وقد تمثل التوازي في البنية الصرفية من تكرار الفعل الماضي المتصل بتاء الفاعل في الكلمات الآتية (غادرت، وجدت، استعرت، حجبت، تحولت، طفت بارزت، أدركت)، وإن كانت الأفعال المكررة ليست جميعها على وزن صرفي واحد فالبعض تشابه والآخر اختلف ولكن

اتصالها بتاء الفاعل أعطاها نغمة صوتية لها حضورها البارز على مستوى الإيقاع الصوتي للمقطع.

كما تكرر الحرف (لو) في بداية أربعة أسطر من المقطع مما أعطى تلك البدايات حزمة صوتية ينطلق منها السارد ليقف عند نهاية الجملة الشرطية، إذ ورد الحرف (لو) هنا على أنه حرف امتناع لامتناع أي امتناع الجواب لامتناع الشرط. وقد ذكر السارد أربع جمل شرطية بعد تكرار الحرف (لو) ليأتي جواب الشرط ردا على هذه الجمل:(لأدركت عندئذ / سر تعلقي بك).

إذن الشاعر يبحث عن شيء لم يدركه أو أنه في الحقيقة يتجاهل سر تعلقه المميت بالحبيبة. إن هذا التعلق العنيف بها دفعه إلى ضخ هذه الجمل المتوازية لغويا للتعبير عن عاطفته المحتدمة. وقد شكلت دفقات هذه الجمل الشعرية إيقاعا يقسّم الزمن السردي بشكل مطّرد يقترب من التقسيم النظامي للزمن، فأثمر هذا الشيء عن انسجام صوتي يشعر به السامع أو القارئ. والشاعر هنا يعزف على وتر الإيقاع أمام البوح السردي في قصيدته النثرية.

ليس بي شيء سيدتي
كلّ ما في الأمر اني
آهل بك حد النخاع
تلد الأحزان في شظاياها
ويجرب الضجر في صحرائي قنابله
فلا تسأليني
عن أي المواسم
تبدأ قبل اختها
فإنني عاجز
أن انسل منك
وأغسل بالنسيان ذاكرتي[21]

* * *

لازال الراوي / الشاعر يعرض لنا الأحداث بصفته مشاركا بها فهو ينقل لنا بعض تفاصيل حياته، فيما يخص علاقته بالمحبوبة، ويكشف البوح الشعري الذي غلب عليه طابع الحزن أن الشاعر يعبّر عن تجربته بصدق فني، لذا جاء النسيج اللغوي تعبيرا صادقا عن المشاعر الحقيقية والأحاسيس العاطفية التي يشعر بها أي إنسان يقرأ تجربة الشاعر.

وتستمر القصيدة على هذا المنوال العاطفي الذي يسم لغتها بتوتر إيقاعي من جهة واسترسال سردي من جهة أخرى، وصولا إلى المقطع الآتي الذي يختزل حشرجات الشاعر:

ها هي ذي وحدها
تستلقي في رمل احتراقي
وتستحم في قطرات دموعي
ورغم نزيفي الذي
لا يرسوا أبدا
أكتب لها أحلى الأشعار
وأغني
على إيقاع موتي البطيء
حشرجات لم تستوعبها
حنجرة من قبل[22]

* * *

يتحرك الراوي/ الشاعر في ظل فلسفة الحدث الذي أعلن عنه في بداية القصيدة (يفقد الأمل في رؤيتها)،ويدور حول معطياته التي تطرح اشكالية التواصل بين الذات الشعرية والأنثى المخاطبة التي ترد تارة بهيئة ضمير المخاطبة الحاضرة والغائبة تارة أخرى.

إن هذا التحول في الخطاب السردي يأتي نتيجة امتزاج الوعي الإنساني باللاوعي الشعري.فالشاعر عندما يقترب إحساسه من الواقع الحياتي المحيط به ينظر إلى الأمور بصورة حقيقية،فيخاطب أنثاه بصيغة الغائب على أنها بعيدة عنه، وعندما يسود الخيال الشعري على الرؤية الواقعية في ذهنه يتصور الحبيبة قريبة منه فيستخدم صيغة الحضور، التي تجعل المسافة الفاصلة بين الراوي والشخصية تضيق، وربما يجد الشاعر إلى هذه الطريقة من الخطاب ترويحا لنفسه الحزينة، وتخفيفا للآلام التي يشعر بها بسبب البعد عن الشخصية المخاطَبة في السرد الشعري. ويمكن ملاحظة أحزانه وآلامه من أنسنته للجماد وإضفاء مشاعر الحزن عليه ليصبح معادلا موضوعيا للذات الشعرية كما في قوله الآتي:

حزينة
قنينة الخمرة التي أشرب منها
وحزين
القدح الذي تتثاءب فيه
وأعماقي المليئة حزنا
تستضيف كلّ هذه الأحزان[23]

* * *

يمكننا تقسيم المقطع على ثلاثة أقسام ترتكز على ثيمة الحزن، فالشاعر يجعل من قنينة الخمرة والقدح الذي يشرب منه مرآة تعكس مشاعره فكانت النتيجة

اللغوية تصوير مشهد شعري يمكن للقارئ تخيله، وكأنه لوحة مرسومة أمامه، فضلا عن الإيقاع الصوتي الذي أحدثه تكرار كلمة الحزن ومشتقاتها في المقطع. وقد آل هذا الشعور إلى سؤال استفهامي يأتي في بداية المقطع الآتي:

متى تتحسس أصابعك البخيلة
هذا الجمر الذي يتلبسني
متى تدركين
أن ما استقر في باطني
لا تكنسه الرياح[24]

* * *

يبقى السؤال سؤالا دون جواب فالذات الشعرية تدرك أن الاتصال بالحبيبة حلقة مفقودة بدليل قولها في المقاطع السابقة: ((هو المستحيل / أن نكون ذات يوما معا))[25] لذا يأتي الاستفهام بصيغة استشرافية للزمن لعل تحولا يحصل في العلاقة الفاترة من جهة الآخر. وفي إطار هذا المضمون يتقلب الأداء اللغوي بين السردي والشعري، فأحيانا يستثمر الشاعر تقنيات سردية يوظفها في مقطع من المقاطع أو أكثر فيخفت الإيقاع أمام التداعي السردي، وفي أماكن أخرى من القصيدة يبرز الإيقاع ويشكل حضورا بارزا من خلال التكرار أو التوازي أو التراكمات الصوتية أو الصور الشعرية، إلى أن يختم الشاعر حكايته ذات النزيف الشعري بقوله:

أنا شاعر العشاق
وعاشق الشعراء أنا
فهل هناك من هو
اكثر غنى مني[26]

المصادر والمراجع:

الهوامش

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط/2،1984،133.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة: محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط/1،2009،351.

(3) المصدر السابق،356.

(4) المصدر السابق، 362.

(5) ينظر: لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط/7،2011،مادة نزف

(6) الأعمال الشعرية الكاملة،351-352.

(7) المصدر السابق،351.

(8) المصدر السابق،351.

(9) المصدر السابق: علامة المفارقة بلاغة التركيز: محمد صابر عبيد،268-269.

(10) المصدر السابق،351-352.

(11) المصدر السابق،352-353.

(12) المصدر السابق،353.

(13) أقنعة النص: سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، ط/1،1991،59.

(14) إيقاعية السرد في شعر محمود درويش: قاسم محمود محمد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة الموصل،إشراف أ.م.د أحمد جار الله ياسين، 2013، 83.

(15) الأعمال الشعرية الكاملة،353-354.

(16) المصدر السابق،354.

(17) المصدر السابق،354-356.

(18) المصدر السابق،356-357.

(19) المصدر السابق،357.

(20) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية(آفاق عربية) بغداد، ط/1،1997،120.

(21) الأعمال الشعرية الكاملة،357-358.

(22) المصدر السابق، 361-362.

(23) المصدر السابق،362.

(24) المصدر السابق،362-363.
(25) المصدر السابق،358.
(26) المصدر السابق، 365.

الفصل الثاني

تجليات القصيدة وشعرية المضامين

- رمزية الحلم الشعري وفضاء الدلالة : د. فليح أحمد مضحي السامرائي
- الأنثى العتبة وتشظي القصيدة : قراءة سيميائية في مجموعة (أناديك فتأتي القصيدة).د. فرح أدور حنا
- توظيف التراث الأدبي القديم في شعر محمد مردان : د. محمد جواد علي
- من فضاء الماء إلى بلاغة العنقدة : محمد يونس صالح

الفصل الثاني

تجليات القصيدة وشعرية المضامين

رمزية الحلم الشعري وفضاء الدلالة

د. فليح أحمد مضحي السامرائي

يكاد يسيطر الحلم سيطرة كبيرة على ديوان (أسفار الشجر)[1] للشاعر محمد مردان، إلا أن حلمه هذا كأن عميقا متوحدا يرتبط في أكثر حالاته بواقع الشاعر الذي تتنازعه عدة قوى يحاول دائما التوفيق فيما بينها، فينجح مرة ويخفق مرة أخرى، محاولا الوصول إلى موقف رؤيوي موحد يمارس من خلاله فعل الحياة والشعر بأساليب أكثر دفقا وحرارة، لكن أحلامه الطاغية تبقى أكثر حضورا وتماسكا من رؤياه. إن الحلم عنده هو حلم الحياة:

أعدو
مسحورا نحو نهر العشاق
لكني
أسقط من فرط الإعياء
محروما
من قطرة عشق
تحرقني ناري
وهجير □حاري
تتوسدني
قبل التكوين
وأنا
في ترحالي المتوا□ل عن وجه
يبني حولي أسوار
ويحاضرني
ألقاني
أكتشف

(1) أسفار الشجر، محمد مردان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1981 .

مدنا
وعوالم لم تعرف...
أتجدد باستمرار

لذلك فحلمه لا يتوقف على حدود الانتظار بل يمارس ممارسة حية (أعدو)، وعلى هذا الأساس فهو يبحث عن مصادرة الأولية التي تمنحه القدرة على الاستفهام بلا توقف (مسحورا نحو منابع نهر العشاق)، إلا أن حلمه لا يلبث أن يجهض لأنه لا يزال يحلق في دائرة الاندهاش (مسحورا) لذلك تبقى رؤيا مغامرة ذهنية فحسب (اسقط من فرط الإعياء...محروما...من قطرة عشق) يجتر منها أحزانه ومعاناته بكل صمت ووحشه (تحرقني ناري...وهجير صحارى). وتبدو أن هذه المرحلة من البحث تمثل البداية الحقيقية التي يسجل بها حضورا أوليا، يسهم في منحه هوية الدخول إلى معترك الحلم، والعثور على منابع الرؤيا (وأنا في ترحالي المتواصل عن وجه) تلك التي تعطيه مفاتيح الخلاص من لعنة التشتت والضياع، وترسم حوله حدود تبرز معالمه، وتمنع عنه مصادر القلق والزحمة البشرية (يبني حولي أسوار) ليتحقق عبرها الحلم، وتتكامل الرؤيا التي ينضج في داخلها موقفه الوجودي، وفلسفته المنبثقة من عالم الكشف، الذي يضع من خلالها يده على موضع التفجر والإبداع والخلق، التي تمثل في ذهن الشاعر سرا عميقا من أسرار الكون (ألقاني اكتشف مدنا وعوالم لم تعرف...)، إذ يرحل فيها إلى شعريته العميقة.

ويعد هذا الاكتشاف مصدرا عظيما من مصادر الحياة الدائمة التوقد والاستمرار والبهجة، لأنه تحول بفعل هذا الاكتشاف من (تحرقني ناري وهجير صحاري) إلى (أتجدد باستمرار)، فهو لم يكن اكتشافا عفويا صدفيا عابرا بل كأن بعثا جديداً، يتحول هذا الحلم إلى سيل متدفق وعارم من الحيوات:

الحرف
نجم ثاقب
يكتظ في وجنات برعمة الضياء
يتفرس الشجر المعمد
في تباشير الفرح
دفنا
اطل وقد تنظف بالنسوغ
وقادني
حذو المرافئ
قال لي:
الشعر شريان التجلي
والرصاص

حيث ينضج بالحركة والدفق والامتلاء (الحرف نجم ثاقب.... يكتظ في وجنات برعمة الضياء) ليحفز الشاعر على البحث في ظلال هذا الحلم وامتداداته، عن وحدته المقدسة التي في محاور الحيوية طاقة مشعة من الحياة والأمل والشروع نحو المستقبل (يتفرس الشجر المعمد في تباشير الفرح)، وبهذا يوفر للطقس الحلمي استعدادات كبيرة للانطلاق والحرية (دفئا أطل وقد تنطف بالنسوغ) ليقوده ذلك نحو الاكتشاف، اكتشاف عجائب المجهول الباعث على الرغبة في الاستمرارية اللامحدودة (وقادني حذو المرافئ)، فيمسك بهذا طرف الخيط الرئيس الذي يوصله إلى طرفي هذه المعادلة الصعبة، فهي الوحيدة التي تسهم في إنقاذه من الدوران في هذا الحلم اللذيذ الممتع، فيكون الشعر هو السلاح الذي ينفذ به الشاعر من خلال الحلم إلى المنابع التي يستلهم منها مكونات الرؤيا. إن الحلم هنا لا يدخل دخولا مباشرا في المتن الشعري البارز، بل عبر مداخل سرية يتقاطع فيها الشعور باللاشعور:

يا مبحرة
في جذع العمر
فصول رواء
مزنة دفء
في مدن منسيه
الصبح
تنفس في ملكوتك
وائتلق
الشفق الوردي
تابط عريك
وهج الشمس

ذلك لأنه ليس حلما عاديا يتبلور عبر مواقف يومية مجتزأة، بل هو بالنسبة للشاعر قضية يتحرك في دائرتها تحركا مغامرا (يا مبحرة في جذع العمر....فصول رواء)، لينسج موقفا ايجابيا مكونا من حلقات الامتلاء والعطاء والأمل والولادة الجديدة، والهدوء ثم الوضوح والإشراق (فصول رواء + مزنة دفء + الصبح + وهج الشمس)، التي تكمل بواسطة تداخل وتألف المداليل الحية للفعل الذي تكتنفه القوة والعطاء (تنفس – ائتلق – تأبط)، فالحلم هنا نسيج متراكم من الدفق والحياة النابضة، وهذا يجسد الموقف الايجابي للشاعر منه لأنه يمثل مرحلة مهمة من مراحل تحقيق التوازن النسبي بين الداخل والخارج. ويمثل الحلم البديل الموضوعي والنفسي للحياة بتفصيلاتها التي استغرقتها الأشكال الرتيبة القاهرة المهيمنة على المشهد:

أبحر مسكونا

بتعاويذ الأفلاك
المهجورة
تستوطن
قارات جسدي
وبربري
تحلم بالأمطار
أراني
أسري في رحم الكونية
منقادا
حذو الأسرار المرئية

لذلك فقد كان تعامله معها تعاملا كليا متشعبا بهدف التشبث بقدرات إضافية تديم تواصله معها (أبحر مسكونا بتعاويذ الأفلاك المهجورة)، فيقوم إزاء ذلك بتسخير الموجودات الواقعة في أرض الحلم والتي تنبعث منها كل الأشياء في سبيل إقرار حالة الموعودة ومنحها الديمومة والاستمرار، لأنه بتوقفها تتوقف الحياة ويتوقف معها الحلم (تستوطن قارات جسدي وبربري تحلم بالأمطار). لذلك يتجه الموقف العام نحو تصوير بذرة ولادة الحلم. وتوسيع محيطها (ارأني اسري في رحم الكونية). ويكون هذا الاتجاه هنا لا إراديا (منقادا). لكنه يهدف إلى الاستيطان النهائي في ميادين الحلم المكتشف (حذو الأسرار المرئية).

إن نوبات الحلم التي تجتاح الشاعر، تكتسب شرعية بقائها من خلال سيطرتها الفكرية على ذهن الشاعر:

أرتاد
متاهات الصهوات
يناديني
ربّان أوغل في يرقات الصبح
في بسملة الأشعار
خطاك جحيم
ثمة أصداء
تتوسد فاتحة الرؤيا

فهي تحتل منافذ التأمل والتصور فيه (أرتاد متاهات الصهوات.... يناديني ربّان). وبعد أن يتم استيطانها فيه، تبدأ بممارسة فعلها الدقيق عبر اكتسابها هوية جديدة من القداسة والسحر والغموض (أوغل في يرقات الصبح+بسملة الأشعار) ليعيش الحلم في معتقل جديد، يشكل حركته ويحد من تدفقه وانثياله (خطاك جحيم)، إلا أن استقراره سيسهم في جعل الرؤيا – التي يسعى الشاعر إلى استكمال ملامحها

الرئيسية – عملية خلق وبناء وتركيب مخطط، ليتجاوز الحلم بذلك محدودية تحركه وفاعليته، ويطور من إمكاناته الذاتية الطبيعية، التي تصنع الحياة وتمثلها بطرق أكثر رقة وجاذبية (ثمة أصداء تتوسد فاتحة الرؤيا). وتتحول تطلعاته إلى قوة حلمية خارقة.

امنح الموج
شارة مد
وابحث في منطق القوم
عن سمة للإقامة

حيث تتغلب فيه قوة العرف ورتابة التقليد (امنح الموج...شارة المد)، ليعقب ذلك محاولة كسر المواضعات، التي تمنع مصادر الحلم وتصادر الحالمين، فيتركز البحث هنا على زاويته الخفية الضيقة، التي يشع منها خيط الحلم – الامل، عبر مساحة ضبابية تحجب عنه البريق (ابحث في منطق القوم.... عن سمة للإقامة)، والسلوك الحلمي للشاعر هنا سلوك منطقي أكثر منه شعوريا، لأنه اعتمد على أحداث الصدمة أولا (امنح الموج)، ومن ثم استأنف فعله بمرحلة ثانية لاحقة (ابحث)، ليسجل بذلك موقفه بكل صراحة وصلابة ووضوح. ويمتزج الحلم بالرؤيا امتزاجا كليا يصعب معه التفريق:

أخوض في نبوءة الكشف أزواج
اليقين باليقين
أسائل البحر عن
أي نزيف يولد الهجير
ينشج المطر

فتتلاشى هنا حدودهما الفاصلة لينسج هنا الامتزاج التشكيل النهائي، الذي تتحدد في إطاره الشخصية – الطموح، التي تتسامى متخلصة من مكوناتها المادية المحض التي عرفت بها، لتتحول إلى كائن روحي خالص، يتصف بنبوءته وملائكيته عبر حالة من الثبات في القيم الصوفية، التي عاشت حلمه وجسدت رؤياه تجسيدا حيا، ومنحته القدرة على الكشف ومزاوجة الحقائق الباطنية، واستئصال مخلفاتها الزائدة (أخوض في نبوءة الكشف..... أزواج اليقين باليقين) ليصبح بعدها قادرا على تجاوز محدودية الفعل البشري (أسائل البحر)، فيعرف عبر هذا التساؤل أو بالأحرى هذا الاستنطاق سر التضاد الايجابي في دورة الطبيعة (أي نزيف – يولد الهجير – ينشج المطر). ثم تتولد اللحظة المشحونة لحظة انسياح الرؤيا على الأرضية الذهنية المجاورة:

سهول تبايع باسمك
بدء الرصاص

وموت يباغت نتن الصدأ
فهذا أوان انبلاج الوجوه
ووقف ارتقاء الخيول صهيل العراء
فمن أضلع الرمل وهج التجلي
وفي غرة الأرض وشم الحضور
أهذي ضفاف
أم الجمر يسكنني ام
هوى يتخطى قوافي الشتاء
وينشر في دأب
شارة المطر

تلك التي تهيئ للشاعر واقعا إدراكيا جديدا، على مستوى الفهم الراقي للمحتوى الإنساني المجرد.

سهول – تبايع – بدء الرصاص
موت – يباغت – نتن الصدأ

لتنضج الرؤيا وينضج معها الموقف الإنساني الحالم بالعطاء والضياء والقوة (أوان انبلاج الوجوه- ارتقاء الخيول صهيل العراء)، ليتمكن هذا الحس الممغنط بالقوة المدهشة، على تحويل الواقع إلى حلم أو رفعه إلى مستواه (فمن أضلع الرمل - وهج التجلي) (وفي غرة الأرض - وشم الحضور).

إن حالة الوصول إلى التحقق حالة استثنائية غير اعتيادية، لأنها تثير في منطقة الشاعر العقلية زوبعة حبلى بالاحتمال، فقد تكون القصيدة المعجزة التي تولد منها كل الأشياء غير المحددة (أهذي ضفاف)، وقد يكون التحرق الذي يفضي على حلم الوصول حرارة دائمة (أم الجمر يسكنني)، وإما هي الرؤيا – البشارة (أم هوى يتخطى قوافي الشتاء)، التي تقتل في الحياة هاجس الموت، وتقتل في الموت فعله (وينشر في دأب.....شارة المطر).

إن حلم الشاعر يتكون في مراحل متقدمة من الإنجاز:

كالدفء نحط....نطير
نحادد حزن الأشياء- الأصقاع
نبايع سيد التكوين
شغافا للأفلاك
ولئن سأل الحدثان عن الميقات
فقال:
إن السفن الليلة
توغر آصرة الأيام

حيث يطرح المناخ المتحقق دفعة واحدة (كالدفء)، عبر سلسلة من التطورات الفعلية المتعاقبة (نحط – نطير – نحادد)، التي إلى حصيلة فعلية تختصر عطاءها الكلي، لتصب فيها كل الزخم المتكون من الظلال النفسية والفكرية المشعة التي تصاحب أداءها (نبايع سيد التكوين)، وكأنه المرحلة الأخيرة من مراحل استكمال الحلم لشخصيته، التي تنبعث فيه قدرة كبيرة على الثبات خارج احتمال التلاشي والعدم، ليتحول إلى كائن زمني قائم، يستلهم صيرورته من خلال هذا الترسيخ الذي تؤكده الذاكرة الإبداعية للشاعر (ولئن سأل الحدثان عن الميقات)، الذي يؤدي بالتالي إلى قيامه باحتلال موقع ظاهر معلوم في الواقع التاريخي، يسجل من خلاله موقفا ومنهجا يعيق به حضوره (أن السفن الليلة توغر أصرة الأيام) لكنه مع ذلك يصبح واقعا روحيا:

في التجلي أسرج الحلم
خيول البحر والمفردة النار
رجوما للشياطين....يجيء الفارس
النسغ- فراتا
لذة للشاربين

فقد فيه الواقع المادي تماسكه (في التجلي)، وهذا ما يجعله أكثر استقرارا وقيمة في الذات، إنه بالنسبة للشاعر يمثل الأنا العليا، التي تسيطر على حركته وإبداعه (أسرج الحلم، خيول البحر والمفردة النار)، ليكون بها رؤياه الخاصة، التي ينطلق من وحيها موقفه إزاء الأشياء (رجوما للشياطين)، وليكتسب صفات بطولية يتحقق في فعلها التجاوز والعطاء معا (يجيء الفارس...النسغ – فراتا... لذة للشاربين)، وبهذا يخرج الحلم عن كونه حضورا آنيا يرتبط بإيقاع حيوي معين إلى شخصية لها ملامحها ومكوناتها وإرادتها الفاعلة.

الأنثى العتبة وتشظي القصيدة

قراءة سيميائية في مجموعة (أناديك فتأتي القصيدة)

د. فرح أدور حنا
كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل

الشعر كائن زئبقي مراوغ يأبى – غالباً – التحديد والتقميط والتقولب، فهو فعل ابداعي حرً يمارس سلطته السحرية على المنتج والقارئ معاً، اذ يُندس عميقاً **في** دهاليز الذات الانسانية محاولاً مقاربة العالم والاشياء والرؤى بأدوات تعبيرية مغايرة ومخالفة تخترق الواقع و صنمية الحياة وصولاً الى العوالم التخييلية التي تمهد الطريق للإمساك والانقضاض على الروح والجوهر والحقيقة مهما كانت نسبيتها. فالشعر قنديل أخضر يسعى الى اضاءة ثقوب الحقائق السوداء للأنسان والوجود بوعي مفارق ومختلف عبر ذاكرة ومخيلة متحولة تتيح لصاحبها تحقيق هذا التجلّي الانساني في لحظة اشبه بطقوسية مقدسة تستفيق فيما كل مجسات الشاعر لخلق عالم نصّه الشعري الذي ينتصب في مواجه، وموازاة عالم العالم، فالأدب " عالم مغاير لا تعيش حيواته ومفرداته وصوره وايقاعاته مثلما يعيش الإنسان، بل تتغاير مع حياة ومفردات وصور وايقاعات الانسان في كونها عالماً خيالياً من ورق " [1] تحاول ان تتماهى مع الوجود عبر خبرة جمالية ترتقي بها من ضحالة التصوير والتعبير العفوي الطبيعي للأشياء الى رفعة الفن وسمّوه، متحاشية ومنتشلة إياه من فخاخ التقليد والمحاكاة، لأن الفن – كما يرى بيكاسو – " ليس هو الحقيقة لكنه كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة أو على الأقل تلك الحقيقة التي كتب لنا ان نفهمها " [2].

ولكي يحقق الفن عموماً والشعر خصوصاً، هذه الميزة في بلوغ التعبير الجمالي وحالة التسامي الإبداعي ؛ لا بد له من الاتكاء على خصوصية في الأداء اللغوي، اذ تعمل المفردات والكلمات والعبارات المنتخبة وفق آلية انتقائية – الى جانب المخايل الشعري، على تحويل مسار الدوال من الإشارة المعجمية المباشرة الى فضاء التأويل المفتوح وتعدد المعنى في نسق تركيبي معقّد يمكن ان يوصف انه (شعري)، يتضمن طاقة إيحائية تأويلية متنوعة تضمن اقامة وتشكيل العلامات الجمالية للنص الشعري لان الإيحاء والسّميأة والترميز يضمن الولوج في مركزية العملية الشعرية فضلاً عن عناصر التكثيف والاختزال الشعري.

فالإيحاء " يجعل النص مفتوحاً على التأويل محتملاً الكشف المتجدد الذي يمارسه القارىء "[3] على النص، والذي يتعدد بتعدد القراءات وتباينها فليس ثمة قراءة حاسمة نهائية للنص الادبي ولا سيما الشعري منه، الذي يستدعي حضور (الغموض) بوصفه ظاهرة فنية وعنصراً يتراصف هو الآخر مع مكونات المتن الشعري، ومن ثم يتحول الغموض الى آلية استثارية / دافعية عند القارئ، تدفعه إلى محاولة استنطاق النص وفتح مستغلقه وفق تنظيم تأويلي يستند الى استنتاج (القرائن) ونقاط الارتكاز المتواترة والمشتركة للحيثيات النصية، من اجل إنتاج معنى متعدد للنص الواحد، ليتسنى تحقيق أعلى درجة ممكنة من منطقية التأويل ولتجنب

الوقوع في متاهات وإغراءات التأويل العائم الذي لا يرتكز على أرضية صلبة،ومن ثم لا يفطي الى شيء سوى العبث واللامنطق.

يستند الشعر بوصفه جنساً أدبياً الى فاعلية العلامة اللغوية في ادامة التواصل بين المتن الشعري ومتلقيه، دون غيرها من انظمة العلامات (عبر لغوية) التي ربما يتم تفعيلها في قراءة النص الشعري ولكن بدرجة محددة. فبالرغم من ان التفكير العلامي كان قد انبثق اولاً مع التعبير غير اللساني، الا أن العلامة اللسانية التي ترتكز على (اللغة) بوصفها " نظاماً من العلامات يعبّر عن الافكار " [4] كانت الحاضن الأساسي للمشروع السيميائي فالعلامة اللغوية جزء اساس ومهيمن من النظام السيميائي أو هي " المركز المحور في الحقل السيميولوجي" [5] الذي يصبّ جميعه في هدف مركزي لعلم العلامة وهو " الإشارة الدالة على إرادة إيصال معنى " [6] الذي يكتسب داخل الحيز الأدبي ميّزة أخرى وإضافية وهي قدرة العلامة اللغوية في الكشف عن المعنى وإعادة إنتاجه مرات متعددة وفقاً لتعدد القراءات ذلك ان طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي العلامة (الدال – المدلول)، طبيعة متحولة ومتداخلة أذ تقضي قراءة الدال الواحد إلى إنتاج أكثر من مدلول ضمن نسق تركيبي واحد، وكذلك فأن المدلول الواحد ينتج ويتمظهر بدوال متعددة. فالعلاقة بينهما مركبة وفق نظام (أفقي – عمودي) في الوقت نفسه ؛ لذلك فأن العلامة الأدبية أو الشعرية، تعد من أكثر أشكال أنظمة العلامات بوصفها (لغات) تركيباً وتعقيداً وتداخلاً.

إن طبيعة تكوين النص الشعري التي تزخر بالتكثيف والترميز والإشارة والإيحاء، تسمح وتمنح النظام السيميائي فضاء أوسع في التعاطي مع هذه الطبيعة الجمالية الثرة التي تستلزم جهداً قرائياً في محاولة ملاحقة الدوال وتمثلاتها داخل المتن الشعري أو استثمار المرجعيات الثقافية وتوظيفها في قراءة النص، مما يجعله الأنسب في التعامل مع النصوص الشعرية فهو منهج يشحن كل مفردة بطاقة دلالية للأشارة الى معنى، كما انه " يعطي دوراً رئيساً للقارئ / الناقد فالقارئ السيميائي قارئ نوعي ومتميز له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في ضوء الرموز التي اكتسبها " [7]. الامر الذي يولد تفاعلاً حيوياً بين النص ومتلقيه وليس مجرد قراءة سياقية تشتغل خارج النص اوعلى حدوده دون داخله، والذي قد يحول (النص) أحياناً إلى ايقونة لذات الشاعر وتجربته السيرذاتية، فكأنه ازميل يخربش ذاكرة منتجه لتظهر منحوتته الشعرية بكل تجلياتها النفسية والاجتماعية وأزماتها واحلامها وحيرتها وتساؤلاتها.. الخ.

من بدهيات الأمور أن الشعر العربي في معظم منجزه شعر غنائي يتسم بدرجة كبيرة من الذاتية والبوح الفردي الذي يدّخر التجارب الشخصية المعاشة بوصفها مادة شعرية خام تصلح لمعالجتها فنياً، الأمر الذي يجعل من حضور(الأنثى) بكل تجلياتها، أمراً منطقياً وضرورياً في أغناء تلك التجارب ولا

سيما الرومانسية منها، والتي ينتمي اليها الشاعر محمد مردان بامتياز واضح، لذلك امتلكت (الأنثى) أو المرأة في متنه الشعري حضوراً طاغياً وذلك بوصفها لازمة غريزية أو ثقافية [8] لان " الأنثى تحيل عن البايولوجي والمرأة تحيل على الثقافة " وذلك لاستكمال تجربة الشاعر في الحب وتمثله للمعشوقة الحقيقية المرتبطة بالذاكرة او المعشوقة المتخيلة المتكونة في الخيال الشعري. لقد استحالت وتستحيل (الأنثى) – دوماً - الى ملاذ تعويضي لأزمات وتشظيات الشاعر عن اختلاف أنواعها. فالأنثى رمز مهم وفضاء رحب من رموز وفضاءات الشاعر العربي منذ بدايات التجلّي الاول للشعر، اذ تشتغل بوصفها (مثيراً) كتابياً يفتح شهية الأنا الشاعرة لأغناء المتن الشعري، فقد اصبحت الأنثى ثيمة اساسية وحتمية لكل تجربة شعرية، بدأ من بعدها البايولوجي وانتهاء بابعادها الروحية والثقافية والمعرفية.

تتعالى دالة (الأنثى) شعرياً في مجموعة مدلولات محورية، عمد الشعراء الى إعادة انتاجها وصياغتها وطرحها برؤى متناظرة او متضادة او متداخلة ولعل من أهمها الاشارة التي تتضمنها الانثى كونها اصل الحياة والخصوبة وكونها يوتوبيا متمناة ومرجو بلوغها دوماً وهي أيقونة العشق والحرية والخلاص، وهي رمز الأرض والوطن والمدينة بوصفها دالة (مكانية) وهي الجسد المعّد شعرياً ليستوعب كل عاهات ومكبوتات ورغبات وتمردات وتابوات الذكورة الأبوية (البطريركية) التي تسعى إلى سحق (الانوثة) كونها جوهر المرأة وما تتصف به، ومن ثم اخضاعها لسلطتها الغاشمة فقد حدد الفكر الابوي (الانوثة) كونها " مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها وغاية القصد منها، جعل المرأة تتمثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية " [9]، دون النظر الى طبيعة المرأة الحقيقية لذلك فهو تصور سلبي وقاصرعن الانوثة وفيه تعّسف كبير. كما وصفت (الانثى) انها " ذلك المخلوق الطاهر العقل والخيال، الرقيق، الضعيف، الكابح لانفعاله، المنزة عن الخطايا، الزاهد في الطموح، غير العابئ بالحب وبالرغبات الجنسية " [10] وهذا وصف غير منطقي للمرأة أيضاً كونه ينظر اليها وكأنها كائن جامد لا أحساس فيه، منقاد وخاضع لنظرة مثالية طوباوية غير واقعية وحقيقية عن المرأة وهو وصف نابع من رؤية ذكورية مفروضة على الانثى فرضاً قسرياً.

ان مجال البحث لا يتسع ولا ينسجم في سرد تحديدات ومفاهيم الأنوثة والانثوي ومعادلاتها المفاهيمية والتداخل الكبير الحاصل بين هذه المصطلحات لان هذا من مهام النقد النسوي او النسائي. إن ما يهمنا في المقام الأول، قيمة الانوثة الشعرية [11] بوصفها مفتاحاً ومحركاً لاجراء النص الشعري وتدفقه، بمعنى ان مصدر الانثى في سياق النصوص الشعرية المنتخبة للدراسة، حضور تركيبي او بوصفه عنصراً بنائياً يعمل على إزاحة (الأنثى) من كونها موضوعاً او مادة شعرية يحرص الكثير من الشعراء على تجسيدها في شعرهم ؛ إلى عتبة نصية تحتل

استهلال النماذج الشعرية لتكون منصة انطلاق – بعد ذلك – نحو المتن الشعري وتشظيه في مسارات عدة. إن الممارسة الشعرية التي يزاولها محمد مردان في منجزه (أناديك فتأتي القصيدة)، تجعله يندس ويتسلل الى مناطق حرجة وفضاءات وعرة تحفر عميقاً في ذات الاناء الشاعرة وفي ذات القارئ معاً. فالتشكيل الحلمي الذي ينتهجه الشاعر في تركيب نصوصه الشعرية، يمتاز برؤية مشتتة ومشتظية وسط ضبابات التأمل وتداعيات الذاكرة المشوشة واقعياً والمنتظمة تخيلياً وشعرياً.

تهيمن على النص المرداني سلطة شعرية تتسق مفاصلها تدريجياً من خلال آلية بنائية تتسم بنوع من التراصف والتنظيم التشكيلي والتركيبي الموحد والذي يمكن وصفه كونه ميثاقاً تعاقدياً بين النص ومنتجه اولاً وبين النص وقارئه ثانياً. اذ يعتمد الشاعر مساراً بنائياً يكاد يكون مؤيداً – مع استثناءات معينة – في جميع نصوصه الشعرية في هذا الديوان، اذ يتخذ فضاء بناء القصيدة عنده ما يمكن ان نسميه (نقاط ارتكاز اولى). بمعنى ان الشاعر يخصص حيزاً نصياً من كل قصيدة يجعلها وكأنها وحدة بنائية مستقلة

(عتبة اولى) لكنها ترتبط عضوياً وثيمياً بأجزاء القصيدة الأخرى. هذه الوحدة البنائية تسهم (الأنثى) من خلال استدعائها من الذاكرة، بتشكيلها وبلورتها، فالصوت الشعري الاول في القصيدة يعمل على مناداة الانثى التي تكون محكومة بفعل (الغياب) اولاً ثم ما تلبث ان تتحول الى (قصيدة) مكتملة بفعل (الحضور) ثانياً الى درجة يشعر القارئ معها، وجود فاصل نصي بين (التوطئة الانثوية) وباقي مقاطع القصيدة، بحيث ان الاستهلال الانثوي يشتغل وكأنه (لوحة) او (قطعة موسيقية) عندما يراها الشاعر او يسمعها، تعود به الى ذاكرة القصيدة، ليبدأ توهجه الشعري الذي يكون هادئاً متأنياً اولاً ثم نراه ينزاح نحو (لا منطقية) قصدية ومشروعة في تشكيل مسارات متعرجة متوافقة ومتضادة في الوقت نفسه، بحيث يستحيل النص معها الى شظايا تفضي الى نوع من (العدمية) والتأويلات المتوالدة من ثيمات ورؤى مترادفة ومتعاكسة تسهم جميعاً في انتاج اكثر من معنى للنص الواحد، الى درجة يقع القارئ معها في حيرة تأويلية لتحديد ثيمات مركزية لمجمل هذه النصوص، والتي يمكن صياغتها في مقولات مكثفة تعكس طبيعة (التشظي) الحاصل في هذا المشهد الشعري الذي يستعير من فنون اخرى مجاورة هيكليته الشعرية كالمونتاج والحكاية والمسرحية وغيرها، اذ تتشكل هذه المنظومة من مدلولات العبث واللاجدوى والرفض والتمرد والصمت والانكسار والضياع والنفي والتغييب واليأس والخيبة والموت والاقصاء والتهميش، والاغتراب والقلق والضجر والحاجة، وفوضى الزمن والأمل والانبعاث والعودة فالانتصار والحضور إلى غير ذلك من المدلولات المتعالقة تجاوراً وتضاداً في انساق شعرية موحدة. فيتحول النص بالنسبة الى قارئة وكأنه جرعة كيميائية تحدث اثرها في اخراج دواخل وخفايا وتناقضات وتراكمات القارئ

لتتماهى مع النص المرداني تماهياً ذاكراتياً وجمالياً، فمفتتح الديوان، يثير هذه الدهشة الشعرية ويحدث هذا الاضطراب النفسي عندما يقرأ في (ولم تنته القصيدة).

*** اه لو ان عشبة اخرى**
حطت في دمي
لأزاحت عن كتفي
غبار السنوات
ففي أية ساعة
يترجل انتظاري
ودون ان يغص
شرب الزاب من راحتي..... (12)

هذه المداهمة الشعرية الأولى، تشير الى وجود تراكم زمني مأزوم موبوء بالألم والمشقة، اذ يستحضر ذلك من خلال دال التوجع والتأوه (آه) وما فيه من الحيرة والحسرة مع دال التمني المرافق له بالعثور على (عشبة) ثانتة للحياة والخلود في تداخل واضح بين الواقعي / الأسطوري، ليتلاحق المقطع الشعري – بعد ذلك – في صيرورة استمالة تحقيق (الفعل) المتمنى في عودة الزمن او الحصول على هبة الحياة مرة ثانية، في سبيل تفادي الحدث الماضوي (المتوجع منه) سواء أكان سيرذاتياً أم موضوعياً. كما يستمر تصاعد الصوت الشعري هذا، في نوع من الهذيان والتداعي الشعري الجّواني، وفي نوع من التساؤلات والاستفهامات والنداءات المعبأة بمدلول التعجب والدهشة والذهول، والتي سوف تُفضي جميعها إلى معنى العدمية والعبثية وشعور متجذر بالخيبة والضياع والجمود والتيبس والابتاس.

*** حتى الاوان استحال الى طلا□م لا يملك شفرتها، الدخول وحده لا يفضي الى الرهبنة، الجمعة تقود إلى الكآبة ولا هذيان يواصل استنفاره...**
أيها الألم السمج، لقد انتهت فترة الأنباء، الأقوام الذهبية أكلت خيامها
فهل يستدرج النسيان سوى النسيان
لماذا استجار الزمهرير بالصيف
فضاقت الأرض بالأرض
والقوارض بالقوارض
انظر كيف يتباهى الغد بحلول الأمس بين ظهرانيه
مثل فرعون محنط (13)

في نهاية النص يندمج الصوت الشعري المقام بضمير المتكلم، مع ذات الشاعر في خطابية مباشرة ومناورة شعرية يجربها المؤلف مع ذاته في حوارٍ صريح يعلن فيه عن اسمه (محمد مردان).

*** يا محمد مردان**

انك قلت
أنك قل...
أنك ق...
أنك...
أن...
أ... (14)

يشتغل الفضاء الطباعي في هذا المقطع الاخير بقصدية دلالية عالية ومكثفة، اذ ان عملية حذف وإزالة ملفوظ (القول) حرفاً حرفاً، تنتج علامة مركبة تجمع بين النص ومنتجه معاً. فجملة (أنك قلتَ) تحيل الى اندماج وتوحد المرسل / الشاعر مع الرسالة / القول الشعري، فحضور المؤلف الصريح (الاسم) تحقق من خلال حضور ملفوظي نصي، هذا جانب، ومن جانب آخر، فأن تتابعية الهدف الطباعي للحروف شكلت دالاً مرئياً، نصياً مباشراً، أشار بدوره الى مدلول يتمفصل ثيمياً وموضوعاً مع الجزء الاول من العلامة الرئية، اذ يمكن صياغته، ان النص / الشاعر قد بلغ حالة التلاشي والضمور الشعري / القولي، فأصيب بالذبول والانكفاء والانزواء والافول والموت.

تحيل العتبة العنوانية لهذه المجموعة الشعرية (أناديك فتأتي القصيدة)، الى تحديد طبيعة العلاقة التواصلية / الاستتباعية بين الأنثى / القصيدة. فضمير المخاطب (الكاف) في بنية الكلمة الاولى من العنوان (اناديك) يعود حسب افق توقع فعل القراءة وحسب التحريك النحوي بالكسر، الى مخاطبة المؤنث والذي يشكل مفعولاً / موضوعاً (منادى) لفعل يعود على المتكلم / الشاعر، فالشاعر يعمل على استدعاء واستحضار (انثى) غائبة وغي معنونة وغير محددة، حقيقة / مجازية، مادية / معنوية، انثى قابعة في الذاكرة السيرذاتية، ترغب الأنا الشاعرة في اقامة التواصل معها. ثم تأتي بنية المفارقة في الكلمتين التاليتين من العنوان (فتأتي القصيدة)، فعوضاً عن مجيء الأنثى تتجلى القصيدة بوصفها معادلاً تعويضياً لحاجة الشاعر الحسية والجمالية، وبوصفها استجابة غير متوقعة لكنها موازية ومعادلة. كما يمكن ملاحظة تضمين العنوان لبنية سردية مكثفة او جملة سردية مكتفية بذاتها تلخص لنا حكاية هذا (الديوان) وكيفية تكوينة، كما يتميز العنوان بحركية ومرونة عالية نابعة من تكرارية الفعل المضارع الموحي بالسرد والمغري بدفع الحكاية الى الامام.

يمكن تفكيك بنية العنوان الى اربع وحدات او متغيرات، اثنتين منها موثقة نصياً داخل مدونة العنوان، هما (الأنثى = القصيدة)، فالأنثى تقابل وتوازي القصيدة، اذ تجمعهما علاقة استبدالية/ترادفية واثنتين منها تستنتج وتستنبط من الوحدتين السابقتين وهما (الحضور ≠ الغياب). والغياب مرهون بالزمن الماضي، اما الحضور فمرهون بالزمن الحاضر، ومن ثم فالعلاقة بينهما علاقة تضاد وتنافر. ان هاتين

الوحدتين تتمفصلان مع الوحدتين المدونتين نصياً في علاقة تجاور وتماثل، فالغياب يجاور الانثى، والحضور يجاور القصيدة. ومن خلال تفعيل العلاقة الاستبدالية الأولى، فان الأنثى التي كانت غائبة ماضياً، قد أصبحت حاضرة في القصيدة حاضراً. هذا التوازي والتوافق. انعكست ضلاله داخل المتن الشعري في القصائد اللاحقة، لذلك نرى ان الشاعر كان يلج عالم القصيدة من خلال النفاذ والمرور من عالم الأنثى، لذلك اصبحت الاخيرة (نقطة ارتكاز) وتوليد للنص الشعري عبر حيثيات سيراذاتية او تخييلية، انتجها ذهن الشاعر الذي يبدو وفقاً لهذا التحليل انه شُطر إلى نصفين: نصف ذاكراتي امدّه بتغذية انثوية طاغية مفعلة للنص ومثيرة له، ونص تخييلي اشتغل على إخراج انعكاسات مرايا الذاكرة الى حيز الورق ونقله عبر راوٍ شعري غالباً كان صوت أنا المؤلف نفسه ؛ لذلك فان المفتاح الإجرائي الأول في إدراك واستيعاب آلية البناء الشعري لهذه المجموعة، يكمن في بنية العنوان نفسها، التي تتشكل وتتسق كونها دالاً، يكون مدلوله المتن الشعري كله.

تحتشد معظم العينات الاجرائية في هذا الديوان، ضمن البرنامج الشعري الذي يعتمد فعل الرجوع الى التأنيث الغائب بوصفه مثيراً شعرياً، لتكون الاستجابة عبارة عن انشطار وتشظي في مسارات ووحدات وبؤر شعرية، تشحن بدلالات متفاوتة، تعكس معها طبية وخصوصية المتن المرداني. ففي قصيدة (انكسارات الزمن الفضي)، تشمى المدونة العنوانية بتموجات وارتدادات شعرية، توحي لقارئها بالحس الشعري القلق وحساسية الزمن الشعري الموصوف، اذ يتسم بنوع من التمويه والضبابية المفرطة وعدم الوضوح، اشارة الى اختلال الاحساس به نفسياً. كي ينتقل بعدها النص عبر اربعة اسطر شعرية، الى المقطع الاستهلالي الأنثوي الأتي:

*** أمام عينيها المدبلجتين الى كل اللغات**
أشهرت عبوديتي
ولأني قتيل لم يسقط بعد
اتخذتكِ عنواناً لكل قصائدي (15).

يتسلل الصوت الشعري، عبر إطلالة الجسد الأنثوي الغائب متخذاً شكل علامة بصرية (أمام عينيها)، ومستخدماً ضمير المتكلم في صياغة مشهد اعترافي / إعلاني، يتم تقديمه نصياً في فضاء طقسي تعبدي وثني. فقد تحولت عينا (الأنثى) الغائبة إلى صنم مقدس او طوطم بدائي، تم الالتجاء اليه واللوذ به، من اجل اعادة التوازن النفسي والروحي وملئ الخواء الحاصل في الانا الشعرية، اذ اشرفت على الصمت والموت الشعري، لذلك كان الخيار الوحيد المتاح، هو الاستجارة بدالة (الأنثى / الأم)لا، اذ يدلل هذا المشهد التبجيلي للانثى، الى علامة اسطورية تغور جذورها في الوعي المثيولوجي للإنسان الأول، وهي الحاجة الملحة في العودة الى

اصل الحياة (الانثى) سواء اكانت الطبيعة ام الارض او غير ذلك، فضلاً عن تضمين هذا الدال، مدلولاً اخر يمكن وصفه وتحديده بـ الأنثى / الالهة، التي تتحكم بالفعل الانساني الحي ودوافعه ونتائجه، على وصف ان (الشعر) واحد من اهم تجليات ذلك الفعل.

يتضمن هذا المقطع المشهدي الشعري، تحولاً دالياً ينتج من حركة الضمائر وتبدلاتها داخل النص، اذ يدعم ويسند دلالة العنوان للمجموعة الشعرية، الذي يمكن رسمه في حضور الأنثى الغائبة بوصفها عتبة داخلية أولى ممهدة لاقامة المتن الشعري. فضمير الغائب (الهاء) في (عينيها) يحيل الى عملية استدعاء الانثى الغائرة وسط ذاكرة جمعية قديمة، وهي انثى اسطورية تحمل صفات التقديس والتعظيم والانتاج والمنح والعطاء والتحكم، وفي نهاية المقطع، يتحول ضمير التأنيث من الغياب الى الحضور (اتخذتك) من خلال (كاف الخطاب)، مما يشير الى انتقال دلالي يتخذ بعدين: الأول، متعلق بطبيعة ودور وفاعلية هذه الانثى، وذلك من خلال توصيف وتحديد دورها في النص (اتخذتك عنواناً لكل قصائدي) أي أنها تسامت جمالياً إلى مستوى (القصيدة) المتجسدة الان زمنياً، اما الثاني، فمتعلق بالصوت الشعري في علاقته بهذه الأنثى، اذ انتقل وارتفع من مستوى الخضوع والانصياع الى مستوى الإدارة والهيمنة، كونه جعلها (عنواناً) ومفتاحاً ومحركاً نصياً لمتنه الشعري الذي سيبدأ فعلاً ومباشرة في السطر الخامس من القصيدة، عن طريق راوٍ شعري عليم، سيسرد لنا بضمير الغائب، تفاصيل حكاية الفاعل الشعري المستظهر عن طريق الروي، كما سنكتشف في نهاية القصيدة أن هذا الفاعل هو انا المؤلف نفسه، اذ أناط المؤلف للراوي مهمة سرد حكاية، فأصبح البطل (المروي عنه)، مروياً له في الوقت عينه. وتبدأ الحكاية من قوله:

*** يمشي الهوينا**
يلتقط الحب لحواصل تأبى ان تصطاد
قدماه تتوكآن عليه
متثاقلة تنهض أبهة الوقت في رزمته
ينهال مساءً على فطوره المبتسر
تتلصص أوجاع الناي على طبلته
ولئلا يبقى وحيداً
اكتشف الحزن (16).

يقوم النص لوحة سردية، تعمل على رسم ملامح فاعل من خلال آلية الوصف المتداخل مع السرد في تلخيص للحالة النفسية الحادة والمأزومة التي يمر بها، وما يعانيه من عزلة وانقطاع ووحدة قاتلة، بحيث جعلته يدور في دائرة مفرغة تلاشى معه الزمن واستحال إلى عدمية متتالية ثقيلة، تعيد نفسها كل يوم، في رتابة

وبؤس ويأس قديم، ويستمر الراوي الشعري في عرض. ملامح هذه الشخصية التي تعاني من خيبةٍ استحالت إلى ما هو أشبه بالموت، لكنه سرعان ما ينهض وينتفض من رقاده وينبعث من تحت الرماد:

*** كثيراً ما سمى الأشياء مطراً**
وابتسم في وجه الصفعة
يرى ان المرآة هي التي شاخت
يصف الثلوج بأنها ليست وقاراً
لحصان طروادة منتجع في منازله
يوقظ ساعته كل صباح
هو الذي اخرج الشوك من قدوم العملاق (زمرعنقا)
غير انه كما البحر. (17)

ان التوصيف السردي في هذه الأسطر، يعكس صورة مغايرة تماماً للتوصيف الاول في بداية القصيدة، او بالأحرى يقدم مواصفات الفاعل في نقيض وتضاد، اذ يبدو الان متفائلاً مبتسماً في وجه الصعاب، لا يبالي لتقدمه في السن، جسوراً مقداماً، فهو كالبحر. من هنا يحدث ما نسميه (التشظي) فألانا الشعرية متشظية في اشربة ومسارات متضادة متباينة تتراوح بين عمليتي مد وجزر، فالصوت الشعري نراه يتناوب في دوالٍ تنتج صنفين من المدلولات: الأول مدلولات الصمت والسكون والانزواء والثاني مدلولات الأمل والتفائل والتفاعل. ليأتي المقطع الأخير من النص في الكشف عن المروي بذكر اسم المؤلف (محمد مردان) ليندمج المروي عنه في المروي له في جدلية حوارية، تتضح معها حدة الصراع الداخلي بين ما هو كائن / واقع وما يجب ان يكون / مثال في نسق حلمي استنكاري يتداعى ويتراءى فيه صوت انا المؤلف بكل قصدية إعلانية من خلال ذكر (الاسم) مباشرة وصراحة.

*** يا محمد مردان**
ستنام ذات يوم
ولا تصحو
فمن قال لك ألا تصحو (18) **.**

تضم قصيدة (صور غرقى) بوصفها عيّنة أجرائية خصبة، إيحاء دلالياً يستشعر القارئ معه تمركز دالة (الموت والصمت)، بوصفه تشضياً رئيساً داخل المتن المرداني. فالعنوان ينحى نحو تأويل تضميني يمكن استنتاجه من خلال تفكيك التوصيف ألعنواني لدال (الصور) كونها (غرقى). فالصورة فضلاً عن مدلولها التسجيلي الفوتوغرافي ألتوثيقي، فإنها تسعى للدل على الانقطاع الزمني وتقييده في لحظة زمنية متوقفة، وهي لحظة فعل (التصوير)، ليأتي التوصيف بدعم دلالي ساند

للموصوف، فهي فضلاً عن كونها لقطات جامدة، فهي ايضاً غارقة الأمر الذي سيسهم في إذكاء الدالة المركزية والإعلاء من قيمتها التدليلية.

مرة أخرى يستثمر الشاعر فضاء الجسد الأنثوي، لتمرير متنه الشعري بوصفه عتبة حاملة للنص وموقدة لتوهجه، إذ يخاطب الصوت الشعري (العيون) بوصفها لغةً، كما يوظف المرجعية الواقعية والعرفية (للحمام الزاجل) بوصفه دالاً إشارياً سانداً للدال الأول في إنتاج مدلول واحد منقول عن انا الشاعرة يتضمن الالتحام مع دال العنوان(صور غرقى / شنقي).

*** عيناك حمام زاجل**
ينقل رسائل مشفرة
تتضمن شنقي
وأمام هذا الجلال
لا أملك إلا أن أطأطئ رأسي (19)

يشكل هذا المقطع الشعري المفلمن، عتبة التأنيث الأولى للولوج إلى عالم القصيدة، كما يتضمن – كما رأينا في النص السابق – أعلاء للأنثى بوصفها قيمة تبجيلية متمناة بقوة تكاد تصل حد التقديس (أمام هذا الجلال)، تجعل الصوت الشعري يتفاعل معها في آلية خضوع وانقياد وتسليم كامل لقوى وطاقات الأنثى ولكن وفق تعامل يعتمد رؤية صوفية مثالية نابعة من قناعات الشاعر (الأنثى = الطهر والنقاء) كما ينظر إليها وينقلها من المستوى الشهواني / الجسدي إلى مستوى ارفع وأرقى هو مستوى الشعري / الجمالي وذلك لخلق حالة التماثل والتوازي المطلوب بين الأنثى والقصيدة.

تترشح القصيدة شيئاً فشيئاً بعد التقديم الأنثوي، نحو مسالك وأقبية معتمة قلقة رمادية تعكس بظلالها الباردة، حالة التشظي المتفشية في روح الصوت الشعري، والتي تتمسرح بدوال شعرية مكثفة مصنوعة بحرفية عالية، تتسق جميعها في إنتاج مدلولات (الخيبة والغياب والنفي والعجز والقهر والتشاؤم والقتامة والهذيان والعبث والموت) بوصفها تشظيات ثانوية ممتزجة ومتواشجة في إنثيال شعري يعتمد توظيف مجموعة من الرموز والعلامات الاجتماعية والتاريخية والدينية بل وحتى المعمارية، وتوزيعها على مساحة النص بشكل تقطيع مونتاجي يضمن تقديم المعنى الواحد بأكثر من دال وشكل وصورة.

*** يلتف البرد بالأشجار**
حينما تبدأ نتف الثلج بالهذيان
الزقورات تتقدم نحوي
وما من عدسة تعكس هذا الكرنفال
أنا أيضاً

أستطيع أن أرسم لغة للمبارزة
أن أبني بحرً وأعلمه
كيف يصطاد الأيائل المطرزة
والنجوم الحافيات
ويرقد في نهاية من المواعيد الملونة
انتظارا للجلجلة.
لا يطرق الباب على قمصاني
الارباب منشغلون عني
قطار يلهث
يأبى أن يقع فريسة المحطات
الموائد جائعة كالسيف
الألبومات مترهلة بالأصفار
من يسمع نداء الأشجار
حين يحاصرها الزنج (20)

النص مسكون ومحتشد بصياغات شعرية تحفز ذهنية القارئ في دقة ملاحقة الدوال ومحاولة التوليف بينها وتجميع شظاياها وأجزائها المبعثرة والمبثوثة، للخروج بتأويل يتسق ورؤية النص المتشظي دلالياً، والعمل على انتاج علامة او مقولة كبرى تنتظم وتتجاور فيها العلامات الصغرى في كيان شعري يرتسم من مداليل محورية أربعة هي (النفي – الغياب – الصمت – العبث) ليكون بعد ذلك الموت علامة كبرى.

نجد في قصيدة (مقامات الزمن الذبيح)، أعلانات مشابهة لمدلولات النصوص السابقة، فدالة العنوان تشي بالتحولات التي أصابت الزمن القديم، اذ أصبحت له اضرحة ومقامات عتيقة يختزن فيها، ويتقرب اليه بواسطتها، كأنه تحول الى (تميمة) أو صنم يلاذ به ويلتجأ اليه، هرباً من قسوة ووطأة الزمن الحاظر. أن المفارقة الشعرية متأتية هنا من فعل القراءة الذي سيدفع باتجاه تبني مواصفات الأنا الشاعرة الآتية: (مخنوقة / ملتبسة / حائرة / حزينة / يائسة / منفية / عاجزة / ناقمة / صامتة / متحجرة/ متسائلة / وأخيراً متشظية)، فالصوت الشعري يتوسل بآلية التساؤل في ضخ النص وإثرائه دلالياً وثيمياً:

*** مَن يطارد مَن**
هل آلت حساباتنا الجارية الى السعلاة
انشطاري يأخذ شكل قصيدة وعرة
أقف حيث يوزع الشتاء قهوته البيضاء
يأخذني القلم بين أصابعه

أردد ما لم أقرأه فهل من مطر
لم يلد إلا التجاعيد [21]

يكشف التساؤل الاستنكاري هنا (من يطارد من) عن جدلية أزلية نابعة من محاورة الصوت الشعري لزمنه، وهي محاورة عقيمة ومبتورة، اذ لا إجابة شافية لتساؤلات الإنسان عن فعل الزمن، الأمر الذي يترشح عنه إقامة مدلول محوري يصب هو الآخر ضمن النسق العام لعلامة التشظي يمكن وصفة بالحزن القديم قدم الزمن فضلا عن ثيمات اليأس والخيبة والإحساس المتصاعد بالألم والغصة العالقة التي لا تجد منفذاً لها سوى التطهير الشعري.

لم يتخلى هذا النص أيضاً عن عادته التشكيلية، فقد أعتمد استهلالا أنثويا توائم مع النماذج السابقة، فالأنثى المستدعاة، حاضرة ايضاً بالكينونة المهيمنة نفسها، وهي مدعوة ايضاً لتكون شاهدة على تحول ذات الصوت الشعري إلى مجرد دمية وسط محاصرات الزمن، ليس ذلك فحسب بل هي مشاركة وفاعلة في عملية تجسيد وإظهار تشظي الأنا الشاعرة عبر اتخاذها (الأنثى) لأجزاء الجسد / النص (مادة حية) لضمان استمرارها وديمومتها. فالنص يعلي من دالة التوحد والتماهي بين الأنثى والنص.

*** سمعاً وطاعةً سيدتي**
لك أن تتخذي صدري مسرحا للدمى
وأطرافي نهراً لا ينبع إلا من بين أصابعك
و ذرات قلبي طعاماً لأسماك الزينة
فأنا طوع بنانك [22]

لقد التزمت نصوص هذه المجموعة الشعرية بهذه الخصيصة البنائية في إقامة هيكلها الشعري. فالقصيدة تبدأ أولاً بتوطئة نصية يتم فيها استحضار الأنثى الشعرية للحلول في النص، بوصفها عملية استيلاء فنية محكومة بقصديه أسلوبية التزم بها الشاعر والنص معاً، ومن ثم الانطلاق في متاهات التيه الشعري.

الهوامش والإحالات

1- فضاء الرؤية ورمزية الحلم / شادان جميل / ضمن كتاب فضاء الكون الشعري من التشكيل الى التدليل – مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان / 19.
2- نقلاً عن: علم جمال السينما (السينما الـ□افية أنموذجاً) / علاء مشذوب / مجلة شرفات / ع3 / شباط 2013 / 122.
3- فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعا□ر / لواء الفواز / 169.
4- السيمياء / بيار جيرو / 5.
5- السيميائية المفهوم والأفق / شلواي عمار / ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي / منشورات جامعة محمد خضير بسكرة / 2000 / 18.
6- السيمياء / 31.
7- المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي / يوسف الأطرش / ضمن كتاب: السيمياء والنص الأدبي / 148.
8- رواية المرأة العربية من 1990 – 2007 في ضوء النقد النسوي / هدى حسين الشيباني / 37.
9- نقلاً عن: رواية المرأة العربية / 30.
10- □وت الأنثى – دراسات في الكتابة النسوية العربية / نازك الأعرجي / 26.
11- المرأة واللغة / عبد الله الغذامي / 180.
12- الأعمال الشعرية الكاملة / محمد مردان / 563.
13- م. ن / 564.
14- م. ن / 565.
15- م. ن / 569.
16- م. ن / 569.
17- م. ن / 570.
18- م. ن / 571.
19- م. ن / 572.
20- م. ن / 572 – 574.
21- م. ن / 579.
22- م. ن / 578.

توظيف التراث الأدبي القديم

في شعر محمد مردان

د. محمد جواد علي

إنّ التراث الأدبي القديم الذي تركته لنا شعوب المنطقة منذ آلاف السنين هو تراث حيّ فينا نحن سكان هذه المنطقة، اطلعنا عليه وأفدنا من معطياته وبحثنا في طبقاته وخفاياه وحدوده، فهو ((تراثنا ممتد إلى مراحل سابقة لذلك ويشتمل حضارة وادي الرافدين لدى السومريين والآشوريين وحضارة وادي الرافدين ووادي النيل وبلاد الشام، وما نهض به العرب قبل الإسلام في حواضرهم من مظاهر وتقاليد، وقد ورثت الحضارة العربية الإسلامية ذلك واستوعبت ما لا يتعارض مع القيم الدينية منه، وقدمته برداء حضاري جديد))[1]، وأصبح جزءاً لا يتجزأ من ثقافتها وحضارتها وحياتها الحاضرة ورؤيتنا للمستقبل، ولا يمكننا بأي حال من الأحوال التخلي عنه أو التقليل من قيمته في قدرته على التأثير فينا على المستويات كافة.

ومثلما حظي التراث الأدبي القديم بأهمية وحضور كبيرين عند الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، فقد حظي باهتمام لافت في قصائد الشاعر محمد مردان، وذلك لأنّ هذا التراث بالنسبة لشاعر يعدّ ((رافداً هاماً ومرجعاً غنياً بالمعلومات الصالحة للتوظيف التسجيلي والتحليلي والفني، بفضل ما تحمله من تفاصيل للأحداث وطرح للصراعات والمعضلات، وما تتوصل إليه تلك الأحداث من نتائج، عبر المجرى التعاقبي للزمن))[2]، وهو ما يتلاءم مع طبيعة الشعر وخصوصيته التعبيرية والجمالية التي تأخذ من خزين هذا التراث ما يلاءم تجربتها ويتوافق مع رؤيتها، بحيث ينعكس فنياً وثقافياً وجمالياً عليها.

إنّ الشعر الملحمي القديم بوصفه نموذجاً من نماذج التراث الإنساني الأكثر أصالة وحيوية وتأثيراً وقيمة في تاريخ الإنسان العربي إنما يعبر عن تاريخه ووجوده وواقعه شعراً، وضمن هذا الشعر تبرز كل المعاني المتداخلة، والجزئيات الدقيقة التي اكتنفت هذه الحياة فكان الشعر وثيقة، والإحساس صورة، والمعاناة لوحة من لوحات

---

(1) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986: 13 -14. وينظر: لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985: 172.

(2) التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في جامعة الموصل، 1996: 228 .

التاريخ[1]، تغذّي موضوعات الشاعر العربي الحديث بالكثير مما يصله بالماضي الثقافي المجيد والمشرق والمضيء، بحيث يكون رافداً للحاضر ومطوّراً له ودافعاً من أجل مزيد من تحقيق الرؤية المنشودة في التقدّم على مستوى الوعي والفكر والذوق الجمالي.

التراث الأدبي العربي القديم هو نحن بالأمس، هو نحن في ذلك الزمان الذي أصبح الآن ماضياً، فهو إذن موجودا فينا اليوم على المستوى الفكري والسلوكي، متحركاً من حولنا دائماً، وسيظل موجودا ًمتحركاً وجدليا في اليوم وفي الغد كذلك [2] سواءً شئنا أن أبينا، لأنّ حضور الأمس في اليوم والغد وحضور اليوم في الأمس والغد هو عنوان الاستمرارية الحضارية التي لا بدّ منها لكلّ أمة حية. في قضية التوظيف الشعري للتراث فإن الشعر يوظف ما ينطوي عليه التراث من مضامين حيوية ترفد الحاضر بخبرات عميقة، تعد شرطاً ضروريا ًللتجديد والاستمرار والمواكبة التي ينبغي أن يتوافر عليها الشعر في طرائق توظيفه [3]، وليس بالضرورة أن يكون كل شيء في هذا التراث قابل للتوظيف والأخذ والتفاعل، إذ إن الشاعر الذي يرغب في توظيف التراث إنما ينتخب أشياء محددة منه صالحة لأن تتلاءم مع تجربته في كل قصيدة.

وعلى هذا فإنّ حضور التراث في الشعر يؤدي وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية تخدم السياق الشعري وتنسجم معه، وهذا الحضور يكون لغرض معين يراه الشاعر ضرورياً ومناسباً وحيوياً لتعميق فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضية ما، أو يراه منسجماً مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في قصيدته [4] بحيث ينتج نصاً شعرياً جديداً بمواصفات عالية، تتجاوز على الصعيد الفني والجمالي تجاربه السابقة بحيث يضفي على تجربته الجديدة هذه مناخاً فنياً وجمالياً وثقافياً وإبداعياً مضافاً، وتجمع تجربته الجديدة المستفيدة من التراث فضاء الماضي وفضاء الحاضر في بنائها وتشكيلها.

يعدّ توظيف الشخصيات التراثية من أهم حالات التوظيف الشعري للتراث، ((إذ إنّ استدعاء مثل هذه الشخصيات ليس مجرد ظواهر عابرة، فإلى جانب دلالتها التاريخية فقد حملها الشعراء المعاصرون دلالات وإيحاءات ورؤى جديدة ومعاصرة

(1) الشعر والتاريخ ، د. نوري حمودي القيسي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980: 34 .
(2) جماليات الذاكرة وجدلية الحضور ، د. بشرى البستاني ، مجلة الموقف الثقافي ،عدد 39 ،2002: 89 .
(3) التوظيف الفني للمرجعيات في الشعر العربي قبل الإسلام : 103 .
(4) ينظر: التناص الديني والتاريخي، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، مج 13، عدد 1،1995:177 .

قابلة لتأويلات مختلفة))[1]، تغني التجربة الشعرية وتخصبها وتعمق من موضوعاتها. وربما جاء استخدام الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني توظيفها تعبيرياً وتشكيلياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر الثرية، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو بها عن رؤياه المعاصرة الراهنة [2]، التي تختزن خبرة جديدة تعمقها بخبرة قديمة.

وعلى هذا النحو تتحول عملية توظيف التراث في القصيدة العربية الحديثة إلى ((أداة فنية تسهم في إنتاج النص الجديد إنتاجاً ثرياً حافلاً بالثقافة والتواصل، مما يحيل التراث عنصراً فاعلاً دائم التأثير والتأثر، فالتراث يمثل حقلاً معرفياً خصباً يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة، والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجدد والتموضع في نصوص جديدة))[3] تحتوي أصول تجربتين في سياق شعري واحد، تجربة قديمة ثابتة في الذاكرة الإنسانية، تجربة جديدة لها علاقة بالشاعر في رؤيته للحياة والفكر والحب والجمال والمكان والزمن والتاريخ والحلم.

الشاعر محمد مردان من الشعراء المعاصرين المولعين كثيراً بتوظيف كل أشكال التراث وأنواعه وطبقاته وقضاياه، وذلك لقناعته بأنّ هذا التراث بكلّ أشكاله وأنماطه وقضاياه يشكّل رافداً مهماً من روافد القصيدة الحديثة، التي تسعى إلى تطوير تجربتها بكل ما هو متاح من أساليب ورؤى وأفكار وقيم ودلالات جديدة تمنحها هذه الرؤية التراثية، وتعمل تركيبياً على إخراج هذه القصيدة من غنائيتها العالية واشتغالها على موضوعات محددة وضيقة، فكلما انفتحت القصيدة الحديثة على آفاق كبيرة وواسعة وعميقة انعكس هذا إيجابياً على تطويرها وتحديثها والانتقال بها إلى مساحات إبداعية أهم وأعمق.

توصف ملحمة كلكامش بأنها من أقدم النصوص الملحمية القديمة التي أثّرت كثيراً فيما لحقها من نصوص إبداعية لدى الكثير من شعوب العالم، و ((هي ملحمة سومرية مكتوبة بخط مسماري على 12 لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام 1853 م في موقع أثري اكتشف بالصدفة عرف فيما بعد انه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري آشوربانيبال في نينوى في العراق ويحتفظ بالألواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة في المتحف البريطاني. الألواح مكتوبة باللغة الأكادية ويحمل في

(1) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، مصر، 1997: 93 .

(2) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1982: 41.

(3) مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، د. سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 ، 2006: 11.

نهايته توقيعا لشخص اسمه شين ئيقي ئونيني الذي يتصور البعض أنه كاتب الملحمة التي يعتبرها البعض أقدم قصة كتبها الإنسان))[1] وقد وظّفها الكثير من الشعراء العرب المعاصرين في أشعارهم لما تنطوي عليه من معانٍ ودلالات وأفكار وموضوعات له صله بالإنسان في كل العصور، فتوظيف ملحمة كلكامش في النصوص الشعرية الحديثة على هذا الأساس كان موضوعاً مغرياً لمعظم هؤلاء الشعراء على اختلاف مناهجهم ومشاربهم الشعرية، لما تنطوي عليه الملحمة على المستويات كافة من كثافة وخصب معنوي ودلالي وموضوعي وأدبي وجمالي وفكري وفلسفي وإبداعي عام، فراح أغلب هؤلاء الشعراء ينهلون من فضاء هذه الملحمة وأجوائها الأسطورية والرمزية لتوظيفها في قصائدهم وأشعارهم.

في قصيدته ((العراف)) يوظّف الشاعر محمد مردان جوهر فكرة ملحمة كلكامش حين يستعير جملة ((هو الذي رأى))، التي تمثّل الرؤية والرؤيا عندما بدأ بموضوع البحث عن الخلود حين وجد أن الموت يحاصره:

هو الذي رأى
وشارك الشموسَ في غضبتها
وصبَّ فوق الموقدِ
الخامدِ نارهُ
وغادرَ الباب الذي يرقصُ،
عندما تزمجرُ الرياح
هو الذي رأى
كيف يشبُّ الزنجُ،
في الأوراقِ والدماء،
وهماً للخلاصَ [2]

إذ تأتي عبارة ((هو الذي رأى)) مطلعاً للخوض في مسيرة كلكامش داخل مفردات الطبيعة ليبحث عن عشبة الخلود، فهو يتحرك أولاً نحو مشاركة الشمس غضبتها ((شارك الشموسَ في غضبتها)) كي يستعير منها قوة الضوء والنور والنار، ومن ثمّ يصبّ قوة الضوء والنور والنار هذه في الموقد الخامد (الأرض) التي لا تقدّم الحلول الممكنة ((وصبَّ فوق الموقدِ/الخامدِ نارهُ))، من أجل أن يكون قادراً على البدء برحلته الأسطورية نحو عشبة الخلود ((وغادرَ الباب الذي يرقصُ،/عندما تزمجرُ الرياح))، أي أنه بمغادرته الباب يكون قد باشر رحلة البحث، ودلالة زمجرة

(1) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، شبكة الإنترنت.
(2) أ . ش . ك: 169

الرياح تعني الإيذان بالرحلة المحفوفة بالمخاطر، وهي رحلة البحث عن المعرفة في الحياة والخلود على صعيد المعنى والقيمة والفكر والدلالة.

وإذا كان الجزء الأول من الصورة الكلكامشية يوضح طريقة تحصيل كلكامش للقوة الباحثة عن عشبة الخلود، فإنّ الجزء الثاني منها الذي يبدأ بالعبارة الاستشرافية نفسها ((هو الذي رأى)) يستعير أيضاً موضوع ثورة الزنج الباحثة عن الخلاص ((كيف يشبُّ الزنجُ،/في الأوراقِ والدماء،/وهماً للخلاصَ))، كي يوازن بين صورة الخلاص من العبودية وكأنها حياة خالدة، وصورة الخلاص من الموت بحثاً عن خلود دائم.

وفي قصيدة ((أرق)) يوظف الشاعر العلاقة بين كلكامش الباحث عن عشبة الخلود وعشبة الخلود التي هي موضوع بحث كلكامش بصورة مقلوبة، ففي الوقت الذي ترسم الملحمة صورة كلكامش الساعي إلى البحث عن هذه العشبة نرى الشاعر يقلب المعادلة ليجعل من العشبة هي الباحثة وكلكامش هو موضوع البحث:

فما زالت العشبة تبحث عن كلكامش
لتستأثر وحدها بالفجيعة كما العشاق [1]

الشاعر هنا يوظف موضوع الملحمة توظيفاً مقلوباً ليوحي بأن فكرة الخلود أصلاً هي فكرة وهمية، حين تقوم العشبة نفسها بالبحث أيضاً، وحين يكون الهدف الاستئثار ((وحدها بالفجيعة كما العشاق))، بمعنى أن فجيعة الموت التي هي شكل من أشكال فجيعة العشق هي فجيعة كل شيء طالما أن كل شيء في النهاية معرّض للموت، وحتى العشبة نفسها التي يتوهم كلكامش أنها ستمنحه الخلود ماتت حين سرقتها الحية، ولا شك في أنّ قلب الصورة الملحمية شعرياً هنا حقق طرافة فنية وجمالية في القصيدة.

في قصيدة ((الدوامة تستفيق)) يستعير الشاعر صوت كلكامش حين يخاطب خمبابا حارس الغابة قبل أن يقتله، إذ تروي الملحمة أنه عند وصول كلكامش وأنكيدو ((الغابة يبدآن بقطع أشجارها فيقترب منهما حارس الغابة خومبابا ويبدأ قتال عنيف ولكن الغلبة تكون لجلجامش وأنكيدو حيث يقع خومبابا على الأرض ويبدأ بالتوسل منهما كي لا يقتلاه ولكن توسله لم يكن مجديا حيث أجهز الاثنان على خومبابا وأرديا قتيلا. أثار قتل حارس الغابة غضب إلهة الماء أنليل حيث كانت أنليل هي الإلهة التي أناطت مسؤولية حراسة الغابة بخومبابا.))[2]، وهي المحاورة التي تقدمها القصيدة من وجهة نظر أخرى تتعلق بالتبرير الذي يقترحه صوت كلكامش لإقدامه على قتل خومبامبا الذي اعترض على عملية قطع الأشجار:

---

(1) أ . ش . ك: 446
(2) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، شبكة الإنترنت

يا " خمبابا "، أيها القرصان الخائب،
آن لك أن تعرفَ
إنا شهدنا الولادة الأولى
للرقم التي تشير بأصابعها العشرة إلينا
أيقظنا الفجرَ، علمنا الليلَ كيف يتثاءب
فما بال هذا الداكن لا يرى
صوت رصاصاتنا المليئة بالأخبار
وجه التي فوضتني
الرقص على ذبذبات أشعتها
حملتني عبء مفاتيحها
فبماذا ارتق هذه الفوضى المثابرة
وهي تنبش قبور الأحياء
فيضج الأموات خجلا
سوى أن أصرخ صامتا
أنا الذي رأى (1)

إنّ هذا النداء الموجّه إلى ((خومبابا)) ووصفه شعرياً بـ ((القرصان الخائب)) الذي لا يستطيع أن يتغلب على البحر، فيحرّضه صوت الشاعر المندمج بصوت كلكامش على معرفة ما لا يعرف وعلم ما لا يعلم ((آن لك أن تعرف))، إذ تتمثل هذه المعرفة التي يجهلها خمبابا الخائب بتلك القوة الكبيرة التي يمتلكها كلكامش وصاحبه ((إنا شهدنا الولادة الأولى/للرقم التي تشير بأصابعها العشرة إلينا/أيقظنا الفجرَ،/علمنا الليلَ كيف يتثاءب))، تعبيراً عن السلطة المعرفية والمادية التي يمتلكها وتساعده في أن يكون رائياً.

ثمّ يحوّل الشاعر هذه الصورة التي رسم فيها تجربة كلكامش مع خمبابا نحو تجربته هو مع الآخر، إذ يجعل من ذاته الشعرية كلكامشاً معاصراً له القدرة على أن يرى ما لا يراه الآخرون ممن يشكلون له خمبابا آخر يمنعه من التواصل مع الوجه الحلم ((وجه التي فوضتني/ الرقص على ذبذبات أشعتها/ حملتني عبء مفاتيحها/ فبماذا ارتق هذه الفوضى المثابرة/ وهي تنبش قبور الأحياء/ فيضج الأموات خجلا/ سوى أن أصرخ صامتا/ أنا الذي رأى))، فيسخر الرؤية الكلكامشية لخدمة حكايته الشعرية التي يقصّها هنا بطريقة ملحمية، يتحوّل فيها كلكامش معاصر ويستحضر وجه (سيدوري) التي قدمت له النصح، إذ في ((أثناء بحث جلجامش عن أوتنابشتم يلتقي بإحدى الإلهات واسمها سيدوري التي كانت آلهة النبيذ وتقوم سيدوري بتقديم

(1) أ . ش . ك: 445

مجموعة من النصائح إلى جلجامش والتي تتلخص بأن يستمتع جلجامش بما تبقى له من الحياة بدل أن يقضيها في البحث عن الخلود وأن عليه أن يشبع بطنه بأحسن المأكولات ويلبس أحسن الثياب ويحاول أن يكون سعيدا بما يملك لكن جلجامش كان مصرا على سعيه في الوصول إلى أوتنابشتم لمعرفة سر الخلود فتقوم سيدوري بإرسال جلجامش إلى الطَوَّافٌ أورشنبي، ليساعده في عبور بحر الأموات ليصل إلى أوتنابشتم الإنسان الوحيد الذي استطاع بلوغ الخلود.))[1].

إنّ هذا هو ما سعى الشاعر إلى توظيفه هنا ليكون هو كلكامش العصر الذي يشبه كلكامش الأمس، ويصرخ صامتاً ((أنا الذي رأى))، وهذه الصرخة الصامتة هي صرخة مزدوجة لكلكامش الملحمة وكلكامش القصيدة. ويحاول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ ((ضجر)) أن يصنع توازياً حكائياً بين حالة الضجر التي يبحث فيها الإنسان المعاصر عن حلّ لحياة ممتعة، وحالة الموت التي تلاحق كلكامش بعد موت أنكيدو من أجل البحث عن حياة خالدة:

كأنني حافلة ممتلئة
بدمى متشابهات
ملّ مني الانتظار
مازال نهر الزاب مصاباً بالأرق
فما جدوى حبوب الفاليوم
إذا لم تكن قادرة على الإنجاب
لم يكن الثعبان من سرق
عشبة الحياة
فالضجر من يستبدل جلده
عقب كل ساعة [2]

إن حالة ((الضجر)) هنا ليست سوى مرض العصر الذي يقابل عند كلكامش الموت نفسه، فبعد أن يصوّر تصويراً تشبيهياً هذه الحالة القاتلة ((كأنني حافلة ممتلئة/بدمى متشابهات)) تعبيراً عن فقدان الحياة بدلالة الدمى التي لا حياة فيها، والتشابه الذي يكون دائماً حالة من حالات الموت البطيء، ينفتح على تصوير مظاهر أخرى من مظاهر الضجر ((ملّ مني الانتظار/مازال نهر الزاب مصاباً بالأرق/فما جدوى حبوب الفاليوم/إذا لم تكن قادرة على الإنجاب))، التي تنتهي إلى العقم وتلاشي فكرة الحياة المستمرة، وهو ما يوصل حكاية الشاعر إلى نتيجة مستعارة من قصة كلكامش ((لم يكن الثعبان من سرق/عشبة الحياة/فالضجر من

(1) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، شبكة الإنترنت.
(2) أ . ش . ك: 614.

يستبدل جلده/عقب كل ساعة))، إذ يحيل الشاعر فكرة الملحمة في القصيدة على أن كثافة الضجر في الحياة هي سبب الموت وليس سرقة العشبة من قبل الثعبان كما قدمتها الملحمة، وهنا تتمثل قيمة التوظيف الثقافي للملحمة عند الشاعر محمد مردان.

إنّ الشاعر هنا يصوغ نوعاً من المعادلة الشعرية بين ملحمة كلكامش وقصيدته في موضوع الموت، ففي الوقت الذي تنتج فيه سرقة الثعبان للعشبة معنى الموت الأكيد الذي مفرّ منه، فإنّ القصيدة تقترح (الضجر) العصري ليكون هو السبب الرئيس للموت في الحياة، لما يسببه من كآبة وتقوقع وضياع ونسيان لمباهج الحياة. ويذهب الشاعر محمد مردان في قصيدته ((أسفار في ذاكرة الزمن)) إلى محاكاة الشعر العربي القديم وتوظيفه، فهو يستدعي صور الشعراء وقصصهم وأشعارهم بوصفهم تراثاً أصيلاً يستند إليه في تقديم نموذجه الشعري، وهو يختار من صور هذا استدعاء ما يتلاءم مع تجربته في الحياة والشعر والحلم، من أجل أن يحقق هذا التواصل الشعري المطلوب بين حكاية الشعر العربي القديم وحكاية الشعر العربي الحديث، على صعيد الشخصية والحكاية والصورة والقصيدة والفضاء والحساسية واللغة.

ينتخب الشاعر من بين تجارب الشاعر العربي القديم تجربة الشاعرة الخنساء، وهي تجربة غزيرة على مستوى الحزن، فهي نموذج للحزن الطويل والعميق في الشعرية العربية القديمة إذ أوقفت حياتها الشعرية على الحزن على أخويها وأبنائها الأربعة، وسخرت كل شعرها لخدمة هذا الحزن وتحويله إلى أسطورة، بحيث أخذ الشعراء المعاصرين يتغنون بحزن الخنساء بوصفه نموذجاً للحزن الأصيل الذي تحوّل إلى قضية، ومنهم الشاعر محمد مردان الذي تعامل مع حزن الخنساء بأنه هو مصدر إبداعها الشعري، ووظف هذه الفكرة في قصيدته التي عبّرت في عتبة عنوانها عن السفر في ذاكرة شعر الخنساء وقصتها وحزنها:

أوَ تدري أيَّ حزنٍ أنطقَ الخنساءُ شعراً
ومجوسٌ ترتدي إشراقةَ الرملِ
وشاراتِ العشيرة
من أناخَ الوشمَ في خاصرةِ الزنجي
أسرى في حقولِ الصحو
ليلاً همجياً
أشعلَ الحرائقَ – الطاعونَ في مملكةِ الحرفِ
أباح الوجعَ النابتَ في سفرِ وجوهٍ
أدمنت دربَ الرحيلْ (1)

(1) أ . ش . ك: 78

فالعبارة الشعرية الاستفهامية ((أوَ تدري أيَّ حزنٍ أنطقَ الخنساءُ شعراً)) تحوّل الذات الشاعرة إلى راوٍ يروي قصة الخنساء لمرويّ لَه، فهو يخاطب المروي له بهذه العبارة التي تدل على قيمة حزن الخنساء وكثافته وأصالته وعمقه وقد تحوّل إلى قضية مركزية في حياتها وشعرها، فلا وجود للخنساء خارج شعرها، ولا وجود لشعرها خارج موضوع الحزن، ولا وجود لحياتها خارج شعرها وحزنها، فثمة جدلية تربط الشعر والحزن في شخصية الخنساء وهو ما يوحي به الشاعر هنا من أنّ هذا الحزن هو سبب شعرية الخنساء. والشاعر يوظف هذا الحزن ليجعل منه محركاً من محركات الكثير من الحركات التاريخية التي حولت الحزن إلى ثورة، فهو حالة إنسانية عميقة يفيد منها الشاعر ليطوّر بها رؤيته للحياة والثقافة والإبداع، فلا يمكن للفرح أن يأتي من دون أن يفهم الإنسان فلسفة الحزن ويعيش حالتها، إذ إن حالة الحزن عند الشاعر أحد مولّدات الإبداع، وبما أنّ شعرية الخنساء قائمة على فكرة الحزن فقد تحولت إلى علامة في تاريخ الشعر العربي القديم، سعى الشاعر العربي الحديث إلى توظيفها توظيفاً شعرياً ثقافياً على هذا المستوى.

ويوظف الشاعر محمد مردان في قصيدته ((المعادلة)) القصة الدرامية الشهيرة للشاعر المنخّل اليشكري مع المتجردة زوجة النعمان، وهي أيضاً قصة ذات فضاء أسطوري تعتمد على وجود شبكة صراعات في تشكيلها، ويستعير الشاعر مردان هنا صوت الشاعر المخنوق المنخل اليشكري الذي لم يستطع الدفاع عن نفسه حين أصدر عليه النعمان حكم الحرق الذي لا يبقي له أثر بسبب ما أشيع عن عشقه لزوجته:

من عالم تسكنه الأشباحُ
من مملكة الظلام
يا هند أنادي
أني هنا أُنادمُ الخواء
اقبع في قرارتي وأعلُكُ الضجر
ليس لسالكي طريقي رجعةٌ
طعامي الطينُ وقوتي التراب
والريش يكسوني جنا□اً
سيّان عندي الصحو،
واليومُ المطير
□ كاعب□سناءُ
□ دمقسُ□ □رير
رمانيَ الطوفان في قرارةِ
اليمّ وأ□كمَ الرتاج

ليدفنَ السرّ الذي
قد كان (1)

يتمثّل توظيف مقتل الشاعر الجاهلي منخل اليشكري في عشقه لزوجة النعمان (المتجردة) صورة من صور الفضاء الأسطوري، إذ إنّ مقتله حرقاً على يد النعمان حوّله في الذاكرة الشعبية إلى أسطورة، ويوظف الشاعر مردان في قصيدته قصيدة اليشكري الشهيرة التي يقول فيها ما فُهم أنه غزل بالمتجرّدة:

ولقد دخلتُ على الفتاةِ الخـــدرِ في اليوم المطير
الكاعبُ الـ□سناءُ ترفـلُ بالـدمقـسِ وبـالـ□ـريـر

إذ إنّ الإشارات التي توافرت عليها هذه القصيدة ـ ولاسيما هذين البيتين ـ اللذين لهما حضور كبير في الذاكرة الشعرية العربية، تحيل على (المتجردة) بوصفها امرأة في غاية الجمال والإثارة والإغراء من خلال الصفة المثيرة في المخيال الجمالي العربي المعروف ((الكاعب الحسناء)) أولاً، وثانياً هي زوجة النعمان بكل ما يعني ذلك من ثراء وأبهة وحياة رغيدة ((ترفلُ بالدمقس وبالحرير))، وهي القصيدة التي أشاعت بين الناس طبيعة هذه العلاقة التي قادت النعمان إلى إعدام الشاعر حرقاً. قصيدة الشاعر محمد مردان في هذا السياق الموسومة بـ ((المعادلة)) تصوّر مأساة الشاعر اليشكري على لسانه بحسب تصوير الشاعر ورسمه للشخصية، وهو يصوّر حالته بعد أن أُحرق على يد النعمان ليحكي تجربته من خلال قصيدة (المعادلة) بدلالتها السيميائية التي تعني حضور طرفين لها، الطرف الأول هو الشاعر المنفي حرقاً وقد فُقِدَ أثره تماماً على مستوى الجسد، والطرف الثاني هو شعره الذي بقي يعيش في ذاكرة الأجيال صحبة مأساته المريرة حيث تتحقق صورة المعادلة على هذا النحو.

يفيد الشاعر مردان من قصة اليشكري هذه للتعبير عن تجربته الشعرية في الحب، فإذا كان اليشكري قد مات حرقاً كما تقول الروايات فإن الشاعر المعاصر قد يموت حرقاً هو الآخر حين لا يحصل على ما يحب بطريقة أخرى، فليس الحرق المادي نتيجة الحب هو العقوبة الوحيدة فثمة حرق في الحياة أكثر إيلاماً للشاعر الذي لا يجد سبيلاً إلى من يحب بفعل ظروف قاهرة تحيل بينه وبين حبيبته من تحقيق حلم اللقاء.

الشاعر الجاهليّ امرؤ القيس من أبرز الشعراء الجاهليين الذي عاشوا تجربة مركبة كانت دافعاً للكثير من الشعراء المعاصرين لتوظيفها في أشعارهم، ومنهم الشاعر محمد مردان إذ جاءت قصيدته الموسومة بـ ((في حضرة امرئ القيس)) تعبيراً عن هذا التوظيف، وقد قدّم الشاعر صوت امرىء القيس وكأن الشاعر بحسب

(1) أ . ش . ك: 187.

دلالة العنوان هو الجالس في حضرة امرىء القيس كي يستمع إلى اعترافاته على هذا النحو:

ملغوماً بالجمرِ القتّالِ تُطاردُني حدقاتُ الكأس، تُعرّش
فيَّ نِداءاتُ العَسَسِ المشحونةِ بالإيقاعِ الملكيّ، تُباهلُني
شُطآنُ الخمرِ أُلملِمُ بعضي أبسُ عُريي أرحلُ في
نفحاتِ الحرفِ المسطورِ، الآنَ يُحمّلني دمهُ وغيراً
أورثني وزرَ الأيامِ اشرب عبد اللهِ وأنا أرعى أفراسَ الغيمِ،
أخوضُ كتاباً في ولعِ الأمواهِ وأبني من طينٍ فلكاً
وأحمّلها ألواحي أنشرُ في شرخِ القاراتِ دفاترَ آلائي ...
أغوي أشعاراً يحرُسُها شجرُ العرّافِ وما بينَ الأحقابِ
وما بينَ النبضِ أراني حرفاً يثغو حيناً أقرأ من شعر
الخنساء وحيناً أبحرُ في أحاحِ التكوين وجهي حجرٌ
يتأبّطُ فاكهةَ الأيامِ [1].

هذا الاستحضار الشعري لصوت امرئ القيس في القصيدة كأنه نوع من بناء سيرة ذاتية يحكيها الشاعر محمد مردان على لسان امرئ القيس، فهو يحيل أولاً إلى ما اشتهر به الشاعر امرئ القيس من علاقة حميمة مع الكأس ((ملغوماً بالجمرِ القتّالِ تُطاردُني حدقاتُ الكأس،))، وهي العلاقة التي خضعت للهجر وللتدمير والنسيان الكلّي بعد مقتل أبيه ويشير إلى ذلك بالجملة المصدرية ((ملغوماً بالجمرِ القتّالِ))، في صراعها مع الحنين إلى عيون الكأس الماثلة في خياله وحلمه ورغباته ((تُطاردُني حدقاتُ الكأس))، تعبيراً عن درامية هذه العلاقة التي ما تنفك تعمل بقوة وعمق وأصالة في مخيلة الشاعر، وهي صفة فنية وجمالية تتأكد في شعرية محمد مردان في الكثير من أشعاره بوصفها خصيصة أسلوبية مميزة له.

يستحضر صوت الشاعر أيضاً مرجعيته الملكية ((تُعرّش/فيَّ نِداءاتُ العَسَسِ المشحونةِ بالإيقاعِ الملكيّ،))، التي ربما كانت أحد أسباب ثورته على الملذات وتوجهه للثأر الملكي، هذا الثأر الذي لم يكن ليرضى بالقليل، وهو ما أوقعه في وضع نفسي وإنساني وشعري إشكالي، يحنّ فيه إلى ماضيه العابث اللاهي ((تُباهلُني شُطآنُ/الخمرِ))، أو يسعى إلى إعادة إنتاج نفسه من جديد ضمن وضع آخر مختلف ((أُلملِمُ بعضي))، أو يرى نفسه وقد تخلت عن كلّ شيء وانحصرت رؤيتها في مجال واحد وفضاء واحد ((ألبسُ عُريي))، بحيث لا يكون من مُعين سوى الشعر الذي إذا صاحبه الوحيد ((أرحَلُ في نفحاتِ الحرفِ)) بعد أن خذله الجميع، فلم يعد يرى في الأفق سوى الشعر (الحرف) سبيلاً للخلاص.

(1) أ . ش . ك: 97.

ويوظف الشاعر مردان المقولة الشهيرة لامرئ القيس حين وصله خبر مقتل أبيه ((ضيّعني صغيراً وحمّلني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر))، التي نقلت حياته من فضاء إلى فضاء آخر مناقض له تماماً ((الآنَ يُحمّلني دَمَهُ وصَغيراً أورثني وزرَ الأيامِ))، التي لا تخلو من عتاب مرّ يكشف عن طبيعة العلاقة الإشكالية بينه وبين أبيه، وهو ما التقطه الشاعر مردان لكي يوظف معطياته في هذه القصيدة.

قصيدة ((في حضرة امرئ القيس)) للشاعر محمد مردان تركّز في هذا التوظيف على لجوء الشاعر امرىء القيس على الشعر بوصفه القلعة الأخيرة التي يحتمي بها من قسوة التجربة التي وجد نفسه فيها مرغماً، بكل ما يقدمه هذا اللجوء المصيري من خيبات وخسائر وفقدانات وموت بطيء لا يتوقف ((أخوضُ كتاباً في ولعِ/ الأمواهِ وأبني من طينٍ فلكاً وأحمّلها ألواحي أنشرُ في شرخِ/القاراتِ دفاترَ آلائي ... أغوي أشعاراً يحرُسُها شجرُ العرّاف/وما بينَ الأحقابِ وما بينَ النبضِ أراني حرفاً يثغو حيناً أقرأ/من شعر الخنساء وحيناً أبحرُ في أصحاحِ التكوين))، فالدلالات الواسعة والمتوالدة المنبثقة من رحم هذا التكوين الشعري الكثيف والخصب وهو يستوحي التراث وقيمه وتقاليده ((كتاباً/طين/ألواحي/دفاتر/أشعاراً/العرّاف/حرفاً/أقرأ/شعر الخنساء/ أصحاح التكوين)) تنتظم كلها في سياق الكلام الشعري الذي أصبح عالمه الوحيد والنهائي الذي لا بديل له بعد أن هجر كلّ شيء، الذي ينتهي في جوهر القصيدة وبؤرتها إلى رسم بورتريه لوجهه ((وجهي/حجرٌ يتأبّطُ فاكهةَ الأيامِ))، فصورة الحجر الساكن في الوجه لا يترطب إلا بفاكهة الأيام، وليست هذه الفاكهة سوى الشعر.

إنّ آلية التوظيف هنا حصلت بنوع من التماهي بين الشاعر القديم المُستحضَر والشاعر الحديث المُستحضِر، فكأن الشاعر محمد مردان قد وضع الشاعر امرئ القيس قناعاً له ليقول على لسان امرئ القيس ما يريد أن يقوله عن نفسه، وهنا يحقق الشاعر في توظيفه للأدب القديم درجة عالية من جمالية التوظيف وفنيته، وهو يسهم في تطوير القصيدة وإغنائها ونقلها إلى مستوى جديد من التعبير والتشكيل والتصوير.

((منازل الغرق))

من فضاء الماء إلى بلاغة العنقدة

محمد يونس صالح
كلية التربية الأساسية / الموصل

الماء وثريا النص

الخيال واقعٌ آخر... الماء والشعر رموز ووقائع، عالية التجانس ونسيج باذخ من العلاقات بين اللغة والأشياء المرئية واللاّ مرئية، تشتغل بقوة وتورية وبساطة وأنوثة في محيط الإنسانية ومن ثمّ تكون مهمة الماء صعبة فهو مكان شعري ظاهر، وهو مولهم وتزييني لمظاهرهم، وهو في صورة أخرى أعمق وأوعى من الظاهر هو سلسلة عميقة من الصور العنقودية على النحو الذي تؤكد حميميته وانعكاسه المراوي بكل طاقاته وصيغه وأساليبه وتجلياته في المدونة الشعرية، وله ارتباطاً وثيقاً بفلسفة الحياة والخصب والنماء والخير وهو في الفكر الفلسفي مصدر الوجود والحياة في آن، وهو أحد العناصر الأربعة التي تشكل الخليقة -حسب- (أمبيدوكل)، على النحو الذي يرى فيه أن كل ما في الوجود مكوّن من: النار والهواء والماء والتراب، في حين يعُد الماء رمزاً أسطورياً أستخدم بكثافة وخصب دلالي، فعلى سبيل المثال أساطير وادي الرافدين –تلمون- توضح العلاقة بين الأرض (الأنوثة) والماء (الذكورة)، وانقطاع العلاقة بينهما كفيل بالياب وضمور الحياة، وعلى مقربة من هذا الطرح عدّ هوميروس (النهر) أبا الكائنات.[1]

وصل الماء أعلى مراحل القداسة التي بلغ فيها ذروته في الدين الإسلامي الحنيف النابعة من كونه مصدر كل شيء ومنه كل شيء حي، لقوله تعالى (وجعلنا من الماء كل شيءٍ حي)، إلاّ أن توظيفه الرمزي والسيميائي في الشعر قد يتجاوز دلالاته الموجبة مرتبطاً بالغرق والجرف والاكتساح والطوفان، لكن مثل هذه الدلالات كثيراً ما تنزاح ثانيةً إلى إيجابيتها، على اعتباره –أي الماء- جرف لما هو شرير ودنس، وهكذا تتباين رمزية الماء شعرياً بتغيير نسب الوعي الديني والأسطوري والاجتماعي والإدراكي لمفاهيم أسست صداها في ذاكرة المتلقي من

(1) للمزيد والتفصيل ينظر ، سمير الشيخ: القصائد المائية ، دراسة أسلوبية في شعر نزار قباني ، دار الفارابي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2008 ، 38-39 ، و أدونيس ، مقدمة كتاب ، الماء والأحلام ، دراسة عن الخيال والمادة ، غاستون باشلار ، ترجمة ، د. علي نجيب إبراهيم ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولى ، 2007.

جهة ومن قبل في ذاكرة الباث على اعتبارهما تكوين وإعادة تكوين مختبري لأسس وثقافات عالية التداول ومن ثمّ عالية الحساسية والتأثير القرائي.

أثّر الماء في أدبيات الكثير من الشعوب العربية وغير العربية –على مر العصور- فضلاً عن ارتباطه العقائدي والنفسي والثقافي... الخ، مما جعله يمس بصورة وأخرى حياة جميع الشعوب التي تعيش في ضفاف الأنهار والبحار والأهوار والمستنقعات وتلك التي تعيش على تخوم وصلب الصحراء لتوفره من جهة وللحاجة إليه من جهة أخرى، مما أعطاه أهمية قد تكون متساوية لدى جميع الشعوب، ومن الملاحظ ارتباط المائي بفضاء الأنثوي، وتعدد آلهة الإناث للمياه كحوريات الماء وربات الينابيع وأبناء الآلهة المائية [1]. من هنا يرتبط الماء في تجربة مردان ارتباطاً وثيقاً من خلال اشتغاله الأسطوري في مناخه الشعر-أنثوي (منال)، بوصفها رمزاً لكل مائي عنده، واشتغاله الثوري كون الماء ثورة على كل شيء –بوصف القصيدة المردانية ثورية-، فهو ثورة على الصلب والمذاب والجمود والجريان وثورة على القاحلة والخضراء، وهو ثورة على العقم والإنجاب والمرض والشفاء وثورة على الموت و الحياة.... الخ.

قراءتنا هنا تقارب النصوص المائية الماثلة عبر صيغها وتجلياتها وإيقاعها الدلالي بالدرجة الأولى في ديوان منازل الغرق على اعتباره ديواناً مائياً في المقام الأول، ومن ثمّ مقاربة ما تيسر مرّة على صعيد المتن الشعري وأخرى على صعيد عتباتي مهم يمثل نصاً موازياً –العنوان-.

الماء في أول تصور عنه –مردانياً- ليس شكلاً مكانياً يمكن تأطيره بأطر جغرافية خاصة، وإنما هو تحوّل وتفاعل مختبري وإعادة تكوين تتسع معانيه حيث يمنح الأشكال الحاوية خيالاً شعرياً باذخ التشكيل والتدليل، على أعتبار الماء- في مناخه العام- مادة يصعب الإمساك بها في الكون الشعري فمنها مادة السفر والاغتراب والمواعيد المؤجلة والموطن والاستقرار والأسرار، يضم الثقافات والأديان ويجسد العلاقة بين الإنسان وبيئته تجسيداً شعرياً، وإن كانت بعض الأعمال الشعرية عاجزة عن نقل الإحساس بفاعلية الماء [2]، عبر حديث الماء الذي يمثل إعادة خلق لليومي والمألوف والتفاعل الحياتي بمرونة واستيعاب انطلاقاً من كونه شكلاً للإناء الذي يحويه.

الماء في تجربة مردان بصفته المائية وغير المائية هو أحد أشكال التحديث الصوري عنده لأننا نعتقد جازمين أن " تعامله مع الماء كان أهم أشكال التحديث، لأننا نؤمن أن الحداثة ليست في تبادلات الإيقاع والوزن، إنما في بنية الصورة

(1) ينظر ، د. عماد فوزي شُعيبي: الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار ، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة ، الطبعة الأولى ، دمشق ، 2009 ، 181- 182.

(2) ينظر ، ياسين النصير: شعرية الماء ، مقالات في نقد الشعر ، دار سردم ، السليمانية ، 2012، 7،15،16،19.

الشعرية، وفي اكتشاف القيم الدلالية للأشياء المعيشة، والغور إلى أبعاد ما كانت القصيدة القديمة تصلها ولأن الماء معنى قبل أي شيء آخر " [1]. للمائية على صعيد العنوان حضوراً جلياً عالي التداول والخصوصية عبر هوية إيقاعية دالة تعمل كموجه قرائي سمعبصري بوساطة بوصفه مجموع العلامات البصرية واللسانية التي تعمل على تحديد هويته.

إن تغيير المسار القرائي للشعر في مستوياته الاتصالية من الشفوية - الإيقاعية المحفلية - إلى القراءة الكتابية – البصرية، لا يمنع من اشتغال "الصوتي" في إجرائية التحليل العنواني، ويجري "الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغي وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحه على المتن النصي من جهة أخرى"[2] فهو-أي العنوان- حسب، دوسوسور "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، ويتطلب أحدهما الآخر، أما الوجهان فهما التصور"concept" والصورة السمعية "imageacoustique" والتأليف بينهما يقدم إلينا الدليل الذي يتوفر على مكونين اثنين الدال والمدلول ويتكون بالجمع بينهما المعنى"[3].

إن العنوان ذو مكانة خصبة في الفعل القرائي واستكناه الدلالة بوصفه نصاً موازياً للنص الأم، حيث تلعب السياقات في الكتابات الإبداعية دوراً مهماً وحساساً خاصاً في توجيه العنوان وتأويله، فالعنوان والسياق في النص الإبداعي معادلة لابد منها.

والعنوان وعلى حد تعبير –جيرار جينت - يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفاً لديك، بل هو جزء من ثقافتك، باعتباره المفتاح الإجرائي لدخول عالم النص، وسبر أغواره وكشف مكامنه، وإماطة اللثام عن الجزء المحجوب من وجهه، إلا أن بنية العنوان بوصفها بنية اقتصاد لغوي لا تعمل بمعزل عن المتن الذي تكون عنواناً له، فالعلاقة بينها وبين النص علاقة توازٍ، ولا يستبعد أن تسحب هذه العلاقة عتبات النص الأخرى مع العتبات مرّة ومع والمتن أخرى.

يشتغل ديوان محمد مردان الموسوم بـ **(منازل الغرق)**، على ثيمة المائي في الشعري، باستثمار وتجلي دوال المائي وجعلها حاضرة في صداها الإيقاعي والصوري، في الوقت الذي تنمو فيه الحركة الفكرية الدورية القائمة على التوازي الدلالي ينبعث عنها إيقاع الفكرة ليولد من ذلك فكرة مائية متقاطرة متوالية على النحو الذي يؤسس به ديواناً مائياً بامتياز حافلاً بمفردات الماء والماحول المائي منذ الوهلة

(1) شعرية الماء ، 21.
(2) شعرية الحجب في خطاب الجسد،27.
(3) د.خليل الموسى: قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000 ، 71.

الأولى لعتبة العنوان الغلافي (منازل الغرق)، (منزل الماء)، لتحظى الذاكرة المائية الزمكانية والمراويّة بأهمية قصوى عند مردان و بقصدية عالية تسعى لتكوين مجموعة شعرية / مائية عبر منظومة طافحة بالمردانية.

تحتشد صورة الماء إيقاعياً وصورياً من خلال الحضور الطاغي لمفردة (منزل) بفضائها الديمومي والسكوني وإلغاء الطاقة الحركية للماء ومن ثمّ تشتغل المفردتين ترادفياً على النحو الذي يكرّس مفهومين دلاليين أحدهما صورة الإحباط والسعي إلى عالم أكثر رحابة، وسعة من جوف الماء يسعى إلى التوطين بقصدية عالية ويسر على النحو الذي يؤكد حضوره، وتبقى القراءة الأولى للعنوان تثير شيئاً من الالتباس والتوجس في قراءته، وبمجرد تحريك عين القراءة نحو التالي المتني تزيل من ذاك الالتباس شيئاً، لكنها لا تمحو من الذاكرة القراءة المائية الأولى للعنوان هذا من جهة، وتهيئ من جهة أخرى ذهن القارئ لقراءة جديدة ذهاباً وإياباً إلى أن تصل إلى ختام المقروء، إذ يتجاوز العنوان بوصفه بناءً لغوياً - رسالة- وظائفه البرجماتية في الخطاب الشعري والخطاب الأدبي بشكلٍ عام، إلى وظائف فنية ودلالية معينة متمثلة في الانتباه والإخبار والإعلام، لما تحمله هذه البنية من إشارات تواشج التركيب والدلالة فيحيل العنوان على فسحة من التشظيات الدلالية.

في محاولة لانتهاك أسرار الشعرية نرصد البنية التركيبية للعنوان، ففي ضوء التقدير النحوي يكون العنوان (هذا منزل الماء)، فمنزل خبر لمبتدأ إشاري محذوف قاصداً التيه المائي لترويج ثقافة البعد الزمكاني بوصف منازل الماء ذاكراتية في المقام الأول المكتوب، أما (الماء) فقد اكتسب التعريف بالإضافة، وهذا النوع من الإضافة يفيد تعريف المضاف بالمضاف إليه وتخصصه به بإرادة ساعية إلى إيجاز القول، في إحالة على الاستقرارية والتوطين في مرتكز الغرق في جزءه النحوي الثاني (منزل) عبر منتجه التأويلي.

الماء والنص

في قصائد المنازل وقصائد المجاميع الأخرى ينحو الشاعر المنحى ذاته على صعيد المتن العِقْديّ المائي عبر تجلياته الدالة بغزارة التي تنضح بأنواعها وسيميائياتها المحتشدة (الطحالب / الزاب / يرش / ماء / المطر / يمتلئ / البحر / أغرق / الشطان / البحار / يغسل / مطر / الأمطار / ابتلعت / ماءها / الارتواء / العطشى / نهر / الكأس / تشربه / الدماء / البكاء / بحارٌ / مطري / الماء) إذ يقول:[1]

•في أشد حالات المطر ضرورةً تقف القصيدة
في وجه (خمبابا)

في أشد... تمثل أقصى سمات البرهنة على فرض مناخ يشي بالاستقرار وأنسنة الأشياء التي لا تحمل صفة الاحتمالية، ومن ثمّ سحب القول الشعري إلى فضاء أكثر رحابة وأكثر تمثيلاً لضدية سياقية، فالمطر أكثر الألفاظ المائية حضوراً في الذاكرة وأكثرها دلالة على شعرية الماء عبر النص الشعري المائي، الذي يشتغل على نحو عام بوصفه رمزاً مكتظاً بالخصب والنماء والخير والطهارة والحيوية عبر كثافة دلالية تجسد أعلى مراحل تتابع الأحداث وسيمائيته الإيقاعية الهابطة الصادحة بمناخ مفارقاتي يفعّل أصداء الصراع بين الخير والشر(المطر / خمبابا)، محفزاً ومحركاً الذاكرة الأسطورية ومستلهماً أسم الوحش (خمبابا)، بوصفه رمزاً للشر في بنية أستعارية سالبة .

تعمل الثنائيات الضدية في النص على استثارة القارئ وجعله شريكاً في العملية الشعرية عن طريق استثارته وتحفيز ذهنه ليتجاوز ما هو ظاهر من المعنى- في التقابلات الضدية- للوصول إلى المعاني الخفية عبر طرفي التوازي اللذين عملا بوصفهما نوعاً من إيقاع الشعر البصري بمعاودة دلالتي التوازي على قضية مادية ملموسة إحداهما ضد الأخرى في حين تكون صورة الإيقاع الصوتي أقل وضوحاً، وعلى نحو جلي وواضح تشيع مفردات الشعرية المائية وفي حدود القصيدة ذاتها يؤكد قاموس القول الشعري على احتفاء وتحد إيقاعي متتابع منساب على سطح الورقة يغدو من خلاله بروز رائحة الصراع المؤنسن / الوحشي، عبر صورة مائية في المقام الأول تجره إلى عالمي الأنسنة والثورة . وتتجاوز القصائد المائية قصيدة **(منزل الماء)** متجه إلى قصائد عدة على النحو الذي نراه في قصيدة **(منزل منال):**[2]

(1) محمد مردان: منازل الغرق (شعر) ، دار تموز للطباعة والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 2012 ، 93.
(2) محمد مردان: منازل الغرق (شعر) ، 118.

الحب وتداعياته وعالمه وشكواه ورضاه كان أهم ما يميز مردان الشعر-مائي، لذا نجده يقف على مقربة مبعدة تتجاوز العياني الواضح ليصيغ رؤيته الصامتة فيكيف القول الشعري على التمرين والانسياب مـ عالمه الشعري / منال، المختبري الخاص.

•وكمن يشرب ناراً فلا تنطفئ أعماقه،
اصرخ بكلّ كُلّي مستغيثاً وا (منالاه)

تخضع شعرية الماء في فلسفتها لأدوات الشاعر المختبرية وكيميائه العجائبية مؤثثةً مناخاً مستجيباً لإ□ساس الشاعر وأسلوبية توظيفه للمفردات المائية وتراكيبها (يشرب / فلا تنطفئ)، منشطاً آلية التفاعل بين الواقع (ناراً) والمتخيل الـ□الم المفارقاتي (فلا تنطفئ أعماقه)، كاسراً أفق التوقع القرائي ومكوناً توازياً فكرياً بـ□ركة الدلالي واللفظي والبـ□ري تـ□و وظيفتين مهمتين، إذ يعمل على تـ□قيق البعد الإيقاعي في النص في□ين يسعى إلى الضرب في جدار الدلالة، وهو بهذا يتجاوز كونه سمة إيقاعية إلى أبعد من ذلك ويتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي وبـ□ري ينسجم وإيقاع النفس والوجدان وأسطورتهما (منال)، فعلى □عيد المفردة تنـ□و جملة (مستغيثاً وا (منالاه)) تـ□و إستراتيجية خا□ـة في إثبات□ضورها النفسي والدلالي والبـ□ري الإيقاعي مقترنة بالمـ□ول البـ□ري والسياقي الـ□ركي التتابعي المستغيث ندائياً.[1] فمن المعلوم في السياق اللغوي السائد العادي ترتبط لفظة (يشرب) مع لفظة (ماء)، إلاّ أن طبيعة اللغة الشعرية واتجاهاتها الدلالية تتجاوز اللقاء التلقائي السياقي المألوف إلى بنية جديدة تتمظهر عبرها شـ□نات الـ□رقة (وكمن يشرب ناراً فلا تنطفئ أعماقه) بمشهد رمزي موحٍ تتضارع فيه الأسباب والمسببات.

في القـ□يدة ذاتها يشتغل الشاعر على تضمين تقليدي لمائية القـ□يدة مقتـ□ماً رمزاً سائلاً –الدم (ماء ملوّن)-لا يقلـ□ضوره في المدونة المائية المردانية عن الماء يقول: [2]

•□و كان نزيفي يوصلني□إيها□نزفت كل
دمي ثم أعدت تجميعه لأنزف ثانية.....

يفتتح الشاعر افتراضيته (لو كان)، بـ□يغتها المتقاطرة الماضوية التي تزيد من فاعلية التأثير مجسداً شعرية الـ□ب بإيقاعات متنوعة، قريبة من إ□ساسه ومن تلك الإيقاعات، الإيقاع اللفظي الذي يولد إيقاعاً دلالياً في النفس من خلال تكرار الـ□ركة

---

(1) ينظـر ، *محمد يونس □ـالح، شكلنة الإيقـاع الشـعري ،(بـ□ـث) ، جريـدة الاتـ□ـاد ، بغـداد ، العدد(925) ، الاثنين ، 2/3/2012 ، 8.*

(2) محمد مردان: منازل الغرق (شعر) ، 116.

المائية لمفردات وتراكيب النص (نزفي / لنزفت / لأنزف /.....)، فتولّدُ من ذلك إيقاعاً متميزاً بوساطة الوتر القائم على إيراد المعنى المائي المتقاطر والمتكرر ضمنياً مرّة وتكراره بالشكل الصريح مرّة أخرى، والمنعكس على المتلقي إيجاباً بإشراكه في المعنى الشعري المعجون بالكتمان والحزن الشديدين إذ يأخذ طابعاً نفسياً يقترب إلى حد كبير من التوجع و الصامت الصارخ. وللوقوف أكثر على تجليات المائي في الشعري نأخذ قوله: [1]

•زائرتي وهي تتأبط قلبي تغادرنا شمس
فأجدني في فصل مطريّ يرمي علينا عباءته

يضفي الفعل المضارع (يرمي)، سمة الإيقاعية المتوالية سمعبصرياً على دالة المائي (مطريّ)، ويمنحه الحس الجماعي ألاحتفائي (علينا)، منفتحة على استعارية واسعة الدلالات معلنة انتماءها إلى مناخ زماني – شخصاني درامي إذ تتوجه عدسة السارد الشعري إلى تصوير الحدث الشعري تصويراً وصفياً ينفتح على لقاء حميمي مفعم الخصب والعطاء والتدفق الروحي المتتالي يجر التوقيعة إلى عالم مائي يمنحها إيقاعاً دلالياً يتسم بالتكرار الذهني والدوري المتواصل عبر حركة المفردة والتركيب مع نفسه (زائرتي / تغادرنا / الشمس / فصل مطريّ / يرمي علينا)، لتصور حركة الذات الشاعرة علاقتها بالماحول من جهة وكيفية تصورها وتكريسها لقواعد تتسم بتغيير زماني يفرض حضوره على الجو اللقائي الطافح بالرومنسية(تغادرنا الشمس / فأجدني في فصل مطريّ)، من جهة أخرى.

لاشك في أنّ العلاقة بين التشكيلي- اللوني على وجه الخصوص- والشعري علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ومثلما كان للعرب القدامى عين نافذة يتطلعون من خلالها إلى أبعد من ع رهم ليكون الشعر عندهم وحسب مقولة الجاحظ (ضرب من النسيج وجنس من التصوير)، وصولاً إلى إدراك علاقة الشعر بالموسيقى، كان كذلك للعرب المحدثين أيضاً دورهم الفعّال في الإفادة من الفنون المجاورة بصبغة خاصة، فالقصيدة العربية الحديثة أفادت من معطيات اللون – وعلى حد تعبير كلود عبيد - ليس في لغة الرؤية المسطحة بل انتقلت إلى الرؤيا المركبة، ويعد الشعر من أكثر الفنون القولية اعتماداً على الفنون الأخرى، فهو حاضنة للكثير من هذه الفنون التي توظّف في البناء الشعري، إذ إن الإشارات الفنية القادمة من هذه الفنون إلى الشعر إنما تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى الشعري وتوصيله في هذا المغمار دلى مردان بدلوه ليؤسس مختبره المائي / اللوني الخاص: [2]

(1) محمد مردان: منازل الغرق (شعر) ، 108 .
(2) محمد مردان: منازل الغرق (شعر) ، 93.

• الطحالب ما زالت تنمو على موائد البحر
بلا استحياء

على الصعيد اللون / مائي تصنع المقولة الشعرية فضاءها ببراعة عالية وقصدية واضحة الدقة والأبعاد الصورية ببناء سردي يحيل إلى الحسية التي تبلغ أعلى مراحل الإنتاج الدلالي، تكتسب بصرياً شكلها الطبيعي على جسد البحر وحجب وجهه المراوي لتزيد من قوّة حضورها المكاني المقترن بإيقاع السكون وأنوثة المكان مرّة وبهاء البحر أخرى.

يتجاوز البحر بوصفه كتلة مائية الدلالات المترتبة على لفظه الصريح، ليقترن من ثمّ اسمه برموز أخرى تنأى بعيداً عن الظاهر، فعلى مستوى التوقعية العِقْديّة تنمو حركتين متصادمتان متضادتان إلى حدٍ بعيد لتؤسس هي الأخرى عمق الإحساس بالذات ودقة التعبير الفني لتكوّن معادلة مركزها (البحر)، وجناحيهما متناقضان (تنمو / بلا استحياء)، مكرسة بوعي عمق المأساة والإحساس باليأس مشبعة بصورة الماء، موجهاً الصورة وجهاً لونياً (الطحالب)، معززاً حضور الأخضر ومرجعياته الدينية والرمزية والأسطورية بنحويته التعريفية الدالة بوصفها خلاصة لغة نفسية تجريبية تشكيلية مغذياً عبرها الشكل الفني الواسع والعميق دلالياً. ويستمر مردان في إحالاته ومرجعياته المائية حيث يقول: [1]

• النهر يوزع أحشاءه للدماء التي تبتهل
كعاداتها، تلك لم يتيسر لها البكاء إلا
على الورق

تتحرك عدسة التصوير الوصفية نحو صورة ثلاثية الأبعاد (النهر / الدماء / الورقة)، مؤنسنة الماحول المائي وساعية إلى إعادة التشكيل الرمزي العلاقاتي لسياقات النص للمائية / اللونية، مستثمرة الطاقة البلاغية في الوصول إلى مرحلة الإرضاء الفني والدلالي عبر فضاء مكوّن من جزيئات صورية شفافة من جهة، وكثافة مائية من جهة أخرى (النهر / للدماء / البكاء)، منفتحة على أفق تعبيري مضعّف ورحب ضاغطاً على العِقْديّة ليكثف بها آليات الأمل والانفتاح على حياة مفعمة بالتدفق الحر المرن (يوزع).

إذ تشتغل مكونات العمل الشعري في مجاليها الدلالي والجمالي على عدة مؤثرات تلتقي في نسيجها الباطني مؤسسةً مقولة النص المرهونة بمناخ شعري مائي / لوني، ممزوج باحتفاء وإشراق عبر طاقة تصويرية عالية (النهر يوزع أحشاءه للدماء)، التي تتمكن من فرض دلالاتها وقيمتها التشكيلية على النموذج الصامت (تلك لم يتيسر لها البكاء إلا على الورق).

---

(1) محمد مردان: منازل الغرق (شعر) ، 97.

النص العِقْديّ: بلاغة العنقدة

على الرغم من أن مكونات العمل الشعري تمارس عملها داخل القصيدة بقدرٍ عالٍ من الرحابة والحرية على العكس – أو قريب من ذلك – في الفضاء الإيقاعي، إلاّ أنها لا تستطيع وبتمام النفي ممارسة سلطتها الدلالية والإغرائية والإغوائية والقرائية بعيداً عن حساسيتها الإيقاعية وكذلك هو الحال في القصيدة العِقْديّة المنتخبة للمقاربة، حيثُ يفرض التكثيف والاختزال الإيقاعيين مناخيهما الخاصين والسمحين بقصدية عالية نحو الاشتغال على إيقاعي دلالي يستشف ويستدعي الكثير من المعاني الكامنة وراء هذا السطر أو الجملة الشعريين بوصفهما تدفقاً حراً مرناً مركزاً محدود الجوانب الشكلية السوداء للتجربة، ومن ثم يكون تواصلياً بهيئة مجوهرات متعددة يربطها خيط العِقْد التي تلتقي كل واحدة منها مع الأخرى بمناخ شعري ما ليهيمن عليها بمجملها شكلاً بصرياً/صوتياً موحداً ومن هنا فإن "الوعي بما لحق أشكال القصيدة من تطور انعكس على الفضاء الطباعي عبر مراحل تطور الشعر الإنساني لدرجة يمكن القول: إن التاريخ لتطور الأشكال الشعرية هو تاريخ لتدرج الوعي بالإيقاع بوصفه مكوناً مركزياً في بناء لغة الشعر"[1].

إن اجتراحنا لمصطلح القصيدة العِقْديّة ينسجم تمام الانسجام مع الفضاء التجريبي لشعرية مردان على الأقل في حدود ديوان – منازل الغرق – وإن لم تلاق طروحاتنا قبولاً لأي سبب لغوي أو اصطلاحي فسنعمل جاهدين على المسك بطرف مصطلح يمثل هذه التجربة الثرية القائمة على حدود الديوان الواحد لتمثله بالكامل، أي أن قصائد ديوان منازل الغرق الخمسة (منزل الكشف / منزل الشاعر والقصيدة / منزل العاشق والمعشوق / منزل الماء / منزل منال) جاءت كل واحدة منها على شكل توقيعات مترابطة بخيط متجانسة تمثل بمجملها الفضاء العنواني الذي ركنت تحت ظلاله وهو بذلك يحتل مكانة الصدارة والمركزية في نص مردان الشعري وجزءاً من خطابه وتقاناته[2].

وعى شاعرنا هذه الأهمية واشتغل على نحو يضم عدداً كبيراً من التوقيعات التي تمثل واحدة من التجارب الخمس ليضعها تحت عنوان شامل لتكون العنونة الداخلية للقصائد والعنونة الغلافية كلاهما عنونة صغرى، ولما كان للفيض التنظيري في أنماط القصيدة وأشكالها على المستويين الظاهري السوادي الكتابي والباطني

1 - محمد كنوني: الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري ، مجلة أقلام جديدة ، عمّان ، العدد 28 ، 2009 ، 118 .

2 - محمد يونس صالح: فضاء التشكيل الشعري ، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، الطبعة الأولى 2012، 69.

الفني معاً ما يسد الرمق والشهوة التجديدية كان له كذلك تأطيره الخاص الذي يمثل أنماطاً ما مقترباً كثيراً من المناخ الرياضي الحسابي الدقيق الذي يحكم لمجرد القصر أو الطول متكئاً على علامات الكثافة والتركيز والقصر والتي يبدو أنها صفات لعدة أنماط أو أنها –على حد تعبير- عز الدين إسماعيل تجسيم موقف عاطفي مفرد، ومن هنا تفرض القصيدة العِقْديّة مساحتها الخاصة في المنطقة المركزة والعنقودية والتوقيعية بوصفها عدة تجسيمات على شكل عِقْد تكمل الجوهرة الأخرى، يُعد هذا النوع من أنماط القصيدة من حيثُ الشكل والتصنيف والسمات الفنية والشكل التفاني منجزاً لافتاً وجديداً في القصيدة العربية الحديثة، اندفع إليه شاعرنا إذ يمكن القول أنها واحدة من إشكاليات القصيدة الحديثة من المفهوم والمصطلح فهي بحق عسيرة على التأطير، ولعل أهم ما يعطيها الخصوصية والتركيز هي اللحظات الشعرية المكثفة القصيرة الضاربة واللغة الصوفية المترابطة مع بعضها البعض ترابطاً عقدياً تجريبياً بوصفها ضربات سريعة عن قضايا كبيرة وتفاصيل دقيقة تربطها بنية عنوان وتجربة موحدة تمثل كل توقيعة جوهرة قضية وتفصيل ما بشكل معنْقد يستفز القارئ بخطف شعري عالي التدفق، حيث يتميز " كل مشهد، أو لقطة، أو حكاية، أو صورة، بنوع خاص من الاستقلالية التشكيلية (الاستقلال الشعري)، على مستوى البناء والتعبير والقيمة الشعرية، لكنه يرتبط بالمشاهد واللقطات والصور الأخرى المكونة للقصيدة بروابط تشكيلية ودلالية تؤلف وحدة القصيدة وتجانس أفق تجربتها العام والخاص في آن " [1]. وتنطوي تجربة القصيدة العِقْديّة عند مردان على خصوصية عالية و فرادة عارفة ورؤية نقد-شعرية، من خلال تحركه نحو نمط مهم من أنماط القصيدة الحديثة مستفيداً من أنماط لا تقل أهمية عنها.

تسعى حبات العِقْد التوقيعية إلى الاعتماد على ثقافة التكثيف المعجمي والبصري عبر لحظة شعرية كتابية لا تتجاوز السطرين إلا نادراً لتكوّن كتلة شعرية –شعورية- تحتاج إلى تأمل قرائي بوصف هذا النوع من القصائد قريب من حياة الشاعر وروحه وهيكله الشخصي وتدفقاته الذاتية من خلال منعرج بحثي يحاول مقاربة تقانات القصيدة من منظور فني حداثوي للوقوف على قاسم غرقي مشترك إيقاعياً وأسلوبياً وتشكيلياً وصورياً وعتباتياً ومائياً على النحو الذي يكوّن عِقْداً عبر عِقْد يتسم بالشمول والإحاطة على أنه عالم شعري متكامل مؤطر من جهة ومنفتح على المجاور الجوهري من جهة أخرى. يقول في قصيدته الموسومة (منزل العاشق والمعشوق) [2].

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة الرّائية ، أسئلة القيمة الشعرية ، قراءة في شعرية رعد فاضل ، دار الحوار ، سوريا ، الطبعة الأولى 2011، 45.

(2) منازل الغرق ، 61.

●كثيراً ما يطلق العاشق صرخته: أيها
الموت متى تموت؟ لأمشي في نعشك المهيب

ينطوي النص على توظيف عال لإيقاع الصراع يختزل بواسطته عوالمه الماضوية، ويفضي به إلى المثول عبر آلياته وسلطاته الصوتية والبصرية (الموت / تموت/نعشك/؟) على النحو يبلور تداول الفكرة إيقاعياً ويمتد أفقياً وعمودياً ليضبط حركة النص في فضاء مركز مهموم بقضية يومية – أزلية، تنفتح على منولوج يسعى عبره إلى إبراز أصداء العاشق التي تخلق جواً نغمياً جافاً يوحي بأهمية الألفاظ المكررة وماذائيتها وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحاً لعالم القصيدة – النص.

تسعى الذات إلى تقديم بانوراما العاشق بواسطتها تكثيفياً في ذاتها مرّة وتفصيلية بانفتاحها على المجاور العِقْدي مرّة أخرى لتكون من ثم صورة وافية للعشق والمعشوق تجعل القصيدة أقرب إلى البوح والسرد الروحي المتدفق في عوالم وأفضية متنوعة تمنح كل توقيعة فضاءها الخاص والمنفتح على الفضاء العام الذي يؤثث البيت العقدي للعاشق والمعشوق.

في القصيدة ذاتها يهيمن الشكل ذاته من أشكال التكرار الدلالي المرتبط بإيقاع الفكرة عن طريق اتحاد المفردات المكوّنة لمعجم النص / الشاعر وعدم تضاربها بإحالتها إلى دلالات تتحد في جهة وتتضارب في أخرى، ما يمكننا من الكشف عما يعرف بـ "إيقاع الفكرة" والكشف عن رؤية الشاعر ومرجعيات النص والتماسك الذي يعبر عن فكرة واحدة قائمة على عدة تطابقات ايجابية يستدعيها الشاعر خدمة لغرض ما. إذ يقول: [1]

(1) منازل الغرق: 62.

●القتيل يشتهي أن يموت مراراً وكلما مات
يقول: إنه لم يمت

تتبلور إشهارية الموت المتكررة عبرها مرّة وعبر مناخها الدلالي مرّة أخرى في توخي الثبوت الإيقاعي الذي يهيمن على صور ودلالات الشكل السكوني بإيقاعه ومأساته وندائه المتدفق في المجانية المتكررة (القتيل / يموت / مات / يمت)، ما يثير الغموض ويغلف الموت بغلاف سيميائي يحيل إلى عدة تأويلات تلتقي في نسيجها الباطني في العفة والطهارة والعشق العذري الممزوج بخوف وريبة ومأساة طاحنة للذات الشاعرة تتجسد وتتمظهر بعيدة عن مظاهر البهجة والفرح بوساطة تشكيل حكائي مموسق دارياً بمراية النفس وانشغالاتها وغيابها على النحو الذي كوّن منها صورة تتمثل عبر منزل واحد.

مازال إيقاع الاحتفاء والصراع يهيمنان ويتجاذبان في احتواء القشرة الخارجية لقصيدة منزل العاشق والمعشوق ليفضي من ثم إلى لغة يدلل إيقاعها على المثابرة وكفاح النفس بعواطفها ووجدانياتها ويعزف بواسطتها إيقاع الحياة على وتر الموت حيث يقول: (1)

●ليس هناك قتيل مثلي تحييهِ الطعنات
ويترجمه الموت إلى لغة الحياة

الفضاء الشعري المفارقاتي للنص فضاء واسع ورحب يتسم بالانفتاح على عدة دلالات، في إشارات واضحة لمعاني المثابرة والكفاح على النحو الذي بنيت عليه القصيدة في انتقاء ذكي ودقيق لزوايا السرد الكامراتي، مما يهيئ السبيل لجعل الانفعال مشحون بتجانسات دلالية بهيكل مفارقاتي يزيد من نصاب الحركة الإيقاعية فتنمو تنامياً يوحي بحركة متماهية مع دلالات النص الموجهة نحو ثنائية تستجيب لسلطة المفارقة على النحو الذي تحتشد فيه حركية التوازي ويبعث دلالات الحياة والخصب والمكابرة. وفي القصيدة ذاتها يقول: (2)

●القرب ولادة الولادة وا□بعد محنة المحن يا
محمد مردان

يرمي النص إلى فرض المناخ السير ذاتي (محمد مردان)، الشاعر بصيغته الندائية ليسحب النص إلى عوالم الأنا الشاعرة / الأنا السير ذاتية، عبر إقحام النص في تجسيد عمق الهوة بين قطبي الدلالة –الغياب / الحضور- بفرض طاقة إيقاعية مفارقاتية دلالية (القرب / البعد)، (ولادة / محنة)، وهي ترسم تجربتها الذاتية المتماهية مع ساردها، إمعاناً في توحيد الصوت السردي وهو يفعّل لغة تحمل الكثير من الاختزال وهي ترسم فلسفة القرب وعالمه الخصب ورسم يكسب الرهان في

(1) منازل الغرق: 65.
(2) منازل الغرق: 89.

تحقيق فحوى النص وتغذية أسطورته عبر آليات طافحة بالمستقبلية والذاكراتية المتصاعدة.

لعل من أهم الظواهر الطافحة في عِقْديّة مردان بكائياته وهي ترصد بلاغة المأساة، وسر التأزم وفداحة الواقع عبر أنا تظهر مرّة وتختفي خلف الضمير مرّة أخرى، فيقول: [1]

• أما من خنساء تلملم كل هذه البكائيات
لتكتب مرثية تضاهي مرثيتها على
صخر؟

تبنى القصيدة – على صعيد المنطقة البصرية على سطح الورقة – بناءاً هرمياً يستفز القراءة ويطرح أهمية الماذائية وعلامتها البصرية بوصفها قاعدة الهرم البصري والدلالي، على النحو الذي تتوخى فيه ما هو خبري من خلال الإفادة من المرجعية التاريخية / الشعرية، ما يؤكد حميمية العلاقة بين (البكائيات / المرثية / الخنساء)، لتتسع خطوط الاستفهام المرتبطة بقرائن وتعالقات تلتقي في نسيجها الباطني من جهة، وتعمق مأساة وبكائيات النص من جهة أخرى، بحكم ما هو معروف ومترسخ في الذهن حول مرجعية النص.

(1) منازل الغرق: 88.

المصادر والمراجع

1- أدونيس، مقدمة كتاب، الماء والأحلام ن دراسة عن الخيال والمادة، غاستون باشلار، ترجمة، د. علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2007.

2- د. عماد فوزي شُعيبي: الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، الطبعة الأولى، دمشق، 2009.

3- د.خليل الموسى: قراءة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.

4- سمير الشيخ: القصائد المائية، دراسة أسلوبية في شعر نزار قباني، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

5- محمد صابر عبيد: القصيدة الرّائية، أسئلة القيمة الشعرية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى 2011.

6- محمد كنوني: الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري، مجلة أقلام جديدة، عمّان، العدد 28، 2009.

7- محمد مردان: منازل الغرق (شعر)، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2012.

8- محمد يونس صالح: شكلنة الإيقاع الشعري،(بحث)، جريدة الاتحاد، بغداد، العدد(2925)، الاثنين، 2012/3/12.

9- محمد يونس صالح: فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى 2012.

10- ياسين النصير: شعرية الماء، مقالات في نقد الشعر، دار سردم، السليمانية، 2012.