الفصل الثالث
تأويلُ التشكيل وتجلّي الرؤيا

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

الفصل الثالث
تأويلُ التشكيل وتجلّي الرؤيا

مدخل

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

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

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

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

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

المزاجُ الشعريّ:

نكهةُ الحضارة وطعمُ الحقيقة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

جماليةُ القراءة المزدوجة:

ـ الشاعرُ والقصيدةُ ـ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

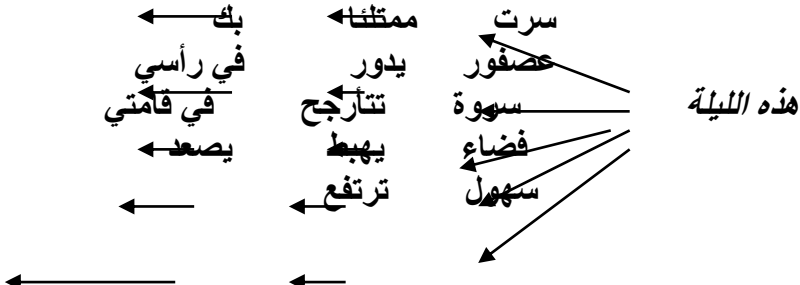
الأنا الشاعرة بحلمها الطائر توجّه الأشياء توجيها معرفياً يتّصل بدلالة فعل الطيران وفضاءاته، بوساطة اتصاله بالحالة الإنسانية الإيجابية التي تسمح لروح الإنسان بالطيران والتحليق في الاتجاهات كلّها ((إنني/أعرف/للفرح/أكثر من جناح))، على النحو الذي يتيح للأنا فرصة العبور مع محدودية الإمكانات وضآلة قواها. منتقلة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

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

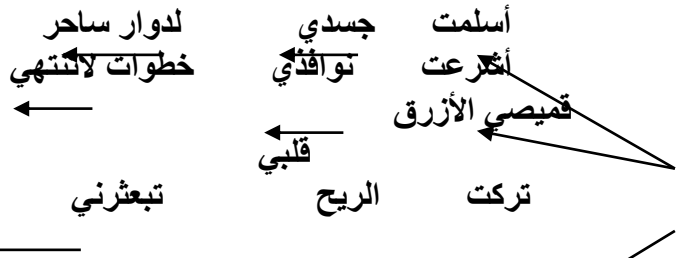
تتجلّى شعرية طائر الضوء داخل إطار هذا الفضاء البانوراميّ المتشكّل دلالياً وصورياً على نحو أمثل في قصيدة ((طيران)):

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

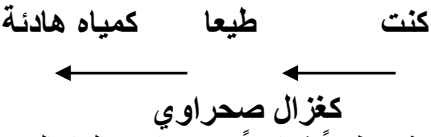
حيث تنسحب انسحاباً كلياً وحاسماً منذ انطلاقة حسّها الشعريّ الابتدائيّ في عتبة العنوان، الذي يعلن من اللقطة الاستهلالية الأولى شكل الطيران ومنهجه ورؤيته ـ زمناً وحدثاً ـ في تعبيره عن جوهر الأنا الشاعرة، وهي تشرع في دخول المغامرة ((هذه الليلة/سرت/ممتلئاً/بك))، وتفتح المجال الشعريّ لدخول آلة الحكي التي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



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



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



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

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

هذه الليلة ← عبرت أكثر ← من شارع

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

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

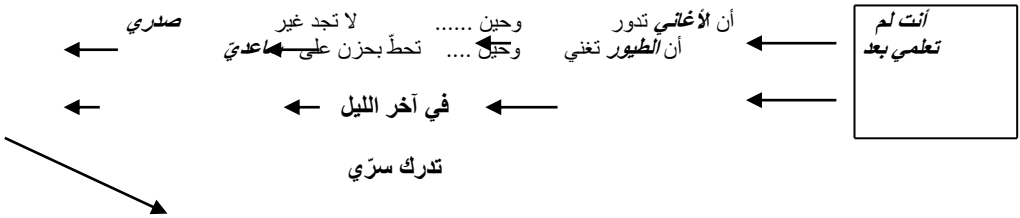
أنت لم تعلمي بعدُ
أن الأغاني تدورُ
وحين تعود إلى بيتها
لا تجد
غير صدري
وأن الطيور تغنّي
وحين يعمّ الظلام

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

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

ويمكن معاينة ذلك عبر هذا المرتسم:

ويمكن معاينة ذلك عبر هذا المرتسم:

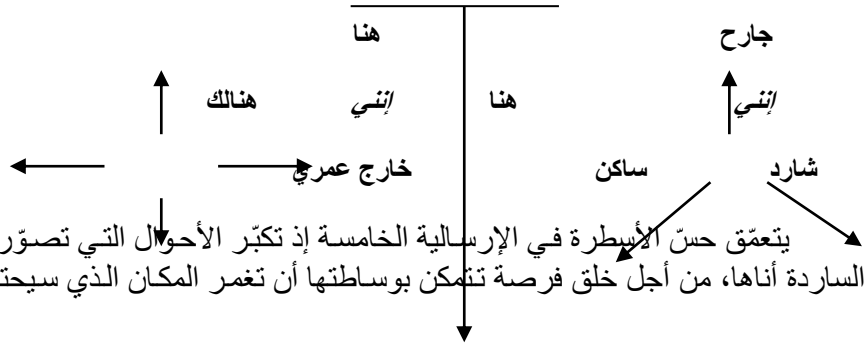


وفي الإرسالية الثانية تتمظهر ((الحقول)) عبر أنموذجها التأويليّ الطائر باتجاه الأعلى ((الأشجار)) بمنظومته الفعلية الدرامية ((تركض/تعلو/تنام/تصطو/تسرق)) التي تنتهي بـ ((شِعري))، لتتشعرن به من جهة وتشجّره من جهة ثانية، دعماً لفكرة الطيران التي تشترك في صياغتها الطبيعة والجسد والشعر، على النحو الذي تنتج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

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

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

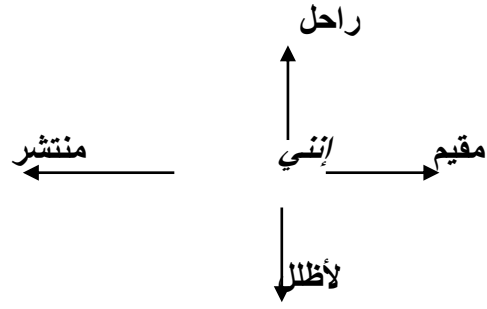
ويمكن وضع تخطيط منشطر على شكلين مقترحين، الأول داخليّ مضمونيّ، والثاني خارجيّ زمنيّ:



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

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

ويمكن تصوير ذلك تخطيطاً أيضاً على النحو الآتي:



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

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

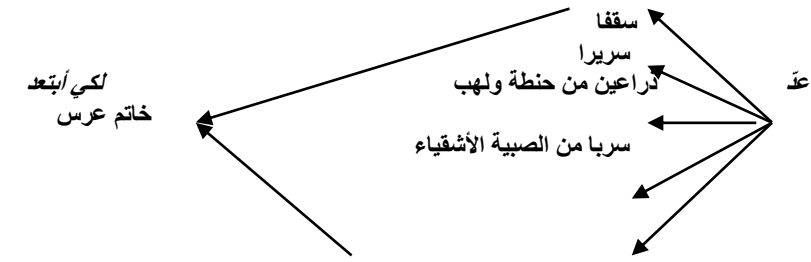
أعدّ لك الآن ألف حصانٍ..
وألف سببْ
لكي نلتقي في مساء الأحدْ
أعدّ شموساً لهذي الشفاهِ
التي أيقظت شهوةً وعنبْ
وساقت زهور الحدائقِ
نحو صحاري الجسدْ
أُعدّ نهاري..
أسوق إليك قطيع السحب
وأتركه ناعماً يغسل الروحَ
من جزر أعراسنا.. والزبدْ
أعدّ لك الآن سقفاً.. سريراً
ذراعين من حنطةٍ.. ولهبْ
وخاتم عرسٍ
وسرباً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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

القصيدةُ المركزةُ والقصيدةُ الشاملةُ

ـ التشكيلُ والرؤيا ـ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ستراني العتمةُ

.....

ويخبئني

الضوء[48]

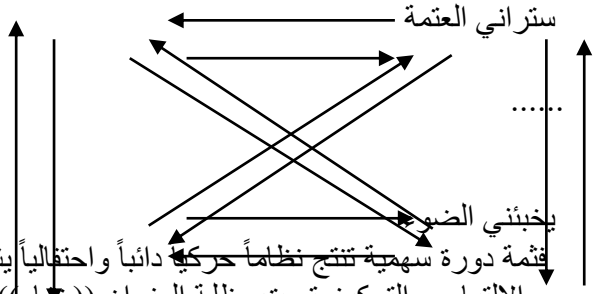
فالمتن النصيّ في بدايته ووسطه ونهايته (إقفاله) يندمج مع عتبة العنوان اندماجاً كلياً، بحيث تصبح القصيدة كتلة شعرية واحدة تقرأ من الاتجاهات كلّها بالحضور نفسه، لكنه (أي المتن) يفضي إلى ثلاثة مسارات جملية في ثلاثة خطوط شعرية.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أين أنت؟ !! (52)

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

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

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

لأصرخ ملء صـوتي

حين ألمحها صدفة

أين أنت ؟ !!

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

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

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

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

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

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

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

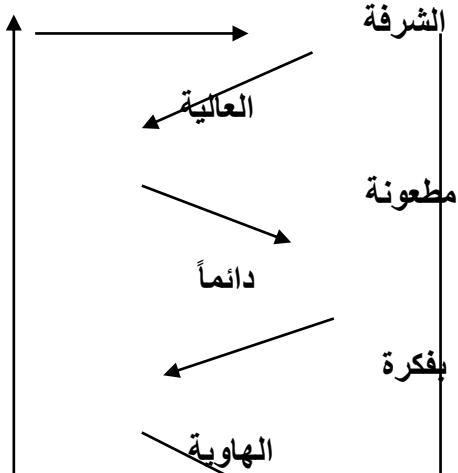
التركيز الدلاليّ والصوريّ الحاصل في المنظومة الفعلية المؤلفة من الفعلين المتصلين ببعضهما إجرائياً ((أغضب/لتنشب))، يختزل سلسلة الأفعال المفترضة بينهما، كما أنّ التركيز ذاته يحصل في المنظومة الاسمية بطابعها المتداخل والمتضافر والمحتشد ((الأشجار/جذورها/مخالب/ جسد/الأرض)) يلهب الخيال الوطنيّ والبيئويّ في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

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

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

الشرفة
العالية
مطعونة
دائماً
بفكرة
الهاوية [54]

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



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

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

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

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

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

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

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

الانبثاقة الأولى تفتتح المقطع الأول والقصيدة:

قد يكون هذا النهار
ملائماً لنسيانك
وإلقاء أزهارك وبساتينك
إلى النهايات

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

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

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

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

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

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

جنازة مترفة تتقدم
وسلالات جاهزة لتتويج الحديد

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

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

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

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

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

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

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

حيث القتلة يعبرون الشوارع
غير عابئين بانحسار أقنعتهم

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

انهضي أيتها المرأة

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

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

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

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

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

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

هكذا كنت أهتف
رافعاً صمتي إلى صمم كوني
وحارساً بذوري

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

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

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

لكنّ وصية النخلة لي
أنها عالية

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

مرّي كنخلة إذن
أو كزيتونة مؤجلة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لم نستطع الهرب من المدينة
فهربنا فيها

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

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

يمكن توزيعها على النحو الآتي:

يمكن توزيعها على النحو الآتي:

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

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

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

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

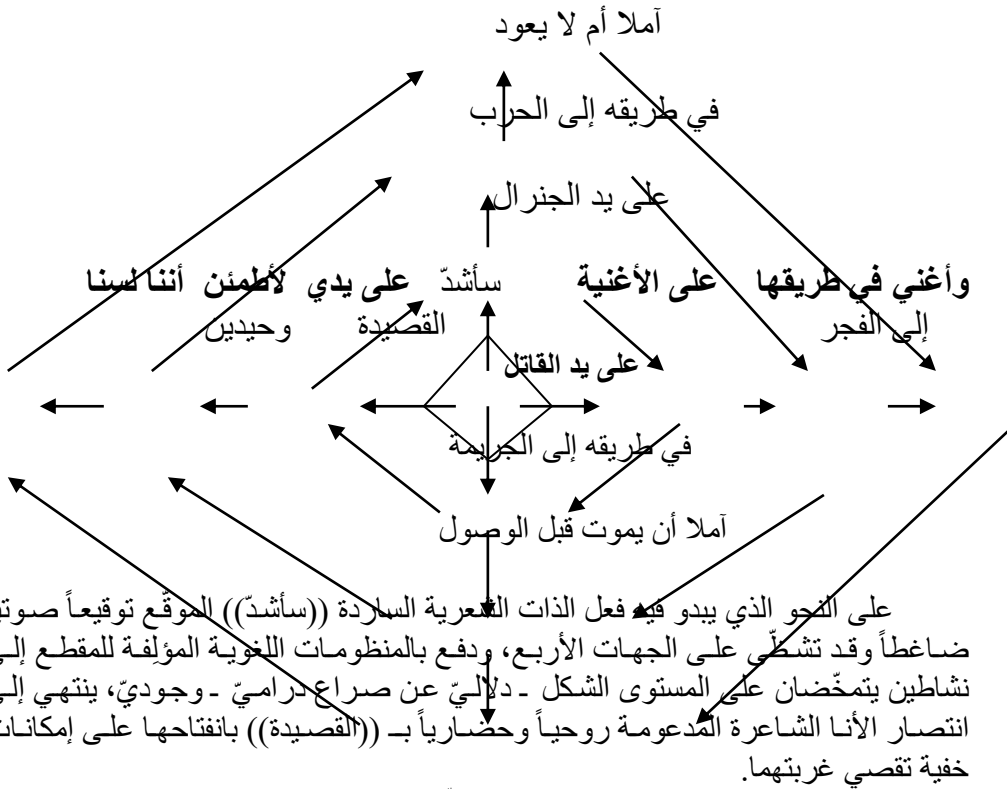
3 ـ كل شيء أعدّ / لاقتناص الأرض ونتف ريشها.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

القصيدةُ الأنويّةُ

ـ صدى الذاكرة ونداء الرؤيا ـ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1	**من مثلك**	يحب الشتاء

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

1	من مثلك تفتنه	الأشجار
2	حين تقاوم	الرياح

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

في حين تمتد الاستفهامية الثالثة إلى إشغال ثلاثة أسطر:

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

	وبكلّ هذه	الطفولة

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

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

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

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

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

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

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

أو توقدين النار

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

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

الله !! لو أنك الآن معي
لكنّا غنينا الآن أغنيتنا
تلك التي توشك الريح أن تقتلعها
من صوتي
كلما غنيتها وحدي

إذ ينتهي المهرجان اللفظيّ للقصيدة بانفراد الذات الشاعرة بتمركز أنويّ غربويّ ((وحدي)) يوازي ذاكراتياً ورؤيوياً عتبة العنوان ((غياب))، بحيث يؤكد هذا التوازي حضور الذات الشاعرة في الغياب وغيابها في الحضور.

تتجلى بنية المكان بتفاصيلها العاطفية الصعبة والمعقدة تجلياً أنوياً واضحاً ومنفتحاً في قصيدة ((مدينة))[67]، ولا شكّ في أنّ حرمان عتبة العنوان من التعريف ووضعها في متاهة التنكير والتجريد من شأنه أن يعكس موقفاً وجودياً سلبياً، اتخذته الأنا الشاعرة من ((المدينة))، وهي تسعى في نسيج متنها النصيّ إلى إقصاء الذاكرة الوجدانية والتاريخية والمكانية فضلاً عن حجب الرؤيا، حين تشعر الذات الشاعرة أنّ أنويتها التي امتزجت بالمكان لم تستطع تكريس أنموذجها فيه، مما دعاها إلى رثاء ذاتها المغيّبة في ذاكرة المكان وتشييع رؤياها في حلم غائب.

تدشن الذات الشاعرة بعنائها الداخليّ وحزنها الفاجع المتنَ النصيّ بصوت رثائيّ ضارب في أعماق الذاكرة، ومستفزّ لأكثر بؤر تجربته في المكان حساسية وأسى:

ها هي الآن
بعد ثلاثين حزناً
وأكثر من مجزرة
بعد أن شربتني الشوارع فيها
وقطّع سيّافها البحرَ في ساعدي
والأناشيد في رئتي
والمواويل في الشجرة
ها هي الآن
بعد ثلاثين حزناً

.....

الذات الشاعرة تضع الـ ((مدينة)) موضع الاتهام منذ أول إشارة صوت ـ مكانية تشير إلى راهنها المتّهم ((ها هي الآن))، استناداً إلى ماض حافل بالمآسي والأحزان والإحباطات والانكسارات والخسائر ((بعد ثلاثين حزناً/أكثر من مجزرة/شربتني الشوارع فيها... إلخ))، لم يستطع على صعيد الواقع من بناء ذاكرة تعترف بها بنية المكان.

فالماضي المزدان بعناقيد الفقد وصور الثمن الباهظ التي قدمتها الذات الشاعرة قرباناً لحلم الانتماء إلى المكان ((مدينة))، لم يحظ باهتمام الـ ((مدينة)) فعمدت إلى محوه وإجهاض حلمة بالانتماء، لذا فإنّ الذاكرة التي بوسع الذات الشاعرة استعادة شريطها المأساويّ ((بعد ثلاثين حزناً)) لا تجد توثيقاً وتصديقاً لأحداث هذا الشريط في ذاكرة المكان، إذ هي منذ البدء تعاملت معها على أنها أخبار ووقائع ليست ذات أهمية كبيرة فلم تشأ الاحتفاظ بها، فكانت الغربة على أظهر ما يكون بين الذات بذاكرتها الحية المتوهجة، والمكان بذاكرته المحايدة الخالية من أيّ خبر أو واقعة.

وربما كانت الفاصلة الفراغية في نهاية المقطع ((.....)) بعد تكرار صوت المفتتح الإشاريّ الموجّه إلى حجرية الـ ((مدينة)) في ((ها هي الآن/بعد ثلاثين حزناً)) محتشدة بشبكة هائلة من العلامات السيميائية، التي تشعل في الفراغ شهوة الاحتمال بإحلال صور وبلاغات، ترسم مشهد الجحود والإنكار الذي يضع الذات الشاعرة في غربة ذاكراتية ساحقة.

يبلغ الجحود والإنكار أقصاه حين تعمد الـ ((مدينة)) إلى تثقيف ناسها ومحتوياتها على تكريس محو ذاكرة الأنا الشاعرة من كل موجوداتها وتضاريسها الوجدانية والطبيعية، ليشمل الرثاء المكان وبطانته بحيث تحصل مواجهة شاملة بين الطرفين تبحث فيها الذات الشاعرة عن أي اعتراف بأية لحظة ذاكراتية تنسبه إلى فضاء المكان:

تمنيت لو يخرج الصمت من ظلّه
ويصادفني رجل واحد
واحد
ليقول:
إن لي في ارتفاعها نجمة
إنني من هنا
أنتمي للجبال القتيلة
أو أنتمي لحجر
يغمر " السيل " أيامه

.....

إذ تنسحب الذات الشاعرة إلى عمق أنويتها بعد تمنٍ مقتول لتحويل ((صمت)) فضاء الـ ((مدينة)) إلى ((صوت)) يعترف لها بحقوقها، عبر مصادفة ((رجل واحد/رجل)) في ذاكرة مهددة بالانقراض والمحو، على الرغم من حضورها الساخن في أكثر التفاصيل الزمكانية إثارة وحيوية ((لي في ارتفاعاتها نجمة/ إنني من هنا/أنتمي للجبال القتيلة/أنتمي لحجر...)).

وبما أن محاورة الذات لأناها في مثل هذا المونولوج الدامي لا ينجز اعترافاً بالضائع، فإنها تمركز عزاءها في الفاصل الفراغي ((.....)) الذي ينفتح على سلسلة لا متناهية من التفاصيل، التي لا جدوى من الاستمرار في تدوينها لعدم وجود من يعترف بها ويوثّقها.

ثم يمتد الرثاء في المقطع الأخير من القصيدة ليشمل رمزاً له حضور مركزي في الذاكرة عند الذات الشاعرة، وفي إلغائها بين يدي المكان:

تمنيت أن يخرج الصمت من ظلّه
آه.. أيتها الوردة الفاجرة
لم تكوني لنا مرة واحدة
كنت للصمت..
للموت
للقتلة
كنت للتاجر العسكري
وللحرس الدموي
وللطعنة الغادرة
آه.. أيتها الوردة الفاجرة
لم تكوني لنا
لم تكوني لنا

فرمز ((الوردة/الفاجرة)) ينطوي على مفارقة وجودية ودلالية تعبّر عن حجم معاناة الذات الشاعرة في إثبات هويتها الذاكراتية أمام فضاء مكاني فاجر، جنّد كل مفرداته بكل تعددها وتنوعها لصدّ هذه الرغبة وتدميرها ووصل إلى ((الوردة))، وبوصوله إليها تلاشت رؤيا الذات الشاعرة كما انمحت ذاكرتها، ولم يعد بوسعها سوى الارتفاع بأناها المفردة إلى الأنا الجمعية لتوفير إمكانية تحمّل هذا المصير القاسي، وعرض هذه الموازنة الأليمة، حيث يقف في طرفها الخاسر الذات الشاعرة ((لم تكوني لنا مرة واحدة/لم تكوني لنا/لم تكوني لنا))، ويقف في الطرف الرابح المقابل له فرسان الـ ((مدينة)) وعرّابوها ((الصمت/الموت/القتلة/التاجر العسكري/الحرس الدموي/الطعنة الغادرة))، وتتمخّض عن انتصار تاريخي للـ ((مدينة)) المنكّرة الغاشمة على الذاكرة والرؤيا معاً.

في دائرة أخرى من دوائر الفعل الشعري الأنوي تقوم الذات الشاعرة عبر انتقالها إلى أنوية جمعية باستدعاء الذاكرة المثقلة بالأمكنة والأزمنة والتفاصيل في القصيدة الأنوية ((أول الأيام))[68]، لتلوين الحاضر بها وشحنه بطاقاتها المتنوعة الفعل والأداء من أجل افتتاح نافذة للرؤيا يتسرّب منها نور طائر الضوء، ناشراً فرح الذاكرة وسعادة الحلم في اللغة والأشياء.

عتبة العنوان ((أول الأيام)) تنطوي على إحالة ذاكراتية زمنية مبطنة بالمكان والوقائع، تهبط مباشرة إلى خط شروع المتن النصي لتوجهه في مسارها:

يا أول المدى الذي سرنا إليه من قديم حاملين
شمسنا وحلمنا، وحاملين غيمنا...

ووعدنا وبرقنا
وحاملين طلعة العناب في نسائنا
وساعد الزيتون والجبال في رجالنا
وسبعة من خيرة الأقمار في أطفالنا

إذ تقدم عتبة العنوان نسختها الأنوية الأولى في ((يا أول المدى)) وقد احتشدت بالتفاصيل الذاكراتية الجمعية ـ المُملَّكة ـ، ممثلة ضمن الإطار البانورامي العام والشامل في ((شمسنا/حلمنا/غيمنا/رعدنا/برقنا)) بفضائها الطبيعي المتدفق بالحركة والوعد والعطاء، وبتفاصيل أخرى تقترن بالذوات ضمن الإطار الخاص والمحدد ((طلعة العناب/في/نسائنا)) و ((ساعد الزيتون والجبال/في/رجالنا)) و ((سبعة من خيرة الأقمار/في/أطفالنا))، بكل ما تختزنه ((طلعة العناب/ساعد الزيتون والجبال/سبعة من خيرة الأقمار)) من قيم ذاكراتية موروثية ترفد حركة الذات الشاعرة بمزيد من القوة والفاعلية والخصب.

ثم تحقق عتبة العنوان هبوطاً لاحقاً تفتح لحركة الذات أفقاً أسطورياً متشكلاً من الذاكرة الأسطورية المتلبثة فيها:

يا أول الروح التي كانت هنا منذ القديم
في دوالي ظلّنا،
في وردة أعلى من الطوفان
في زوادة العصفور والمحارب البحريّ
في أسطورة التكوين بعد الموت
قبل الموت،
في الصوت الذي يمتد أفقا
في المساء الرحب،
كي تطير خيلنا،
كي نقطف
الرؤيا ونغري قلبنا
لكي يحبّ أولا وثانيا وعاشرا وسوسنا

فالمعمار الذاكراتي الذي تشيّده اللقطات القادمة من وحي الأمكنة والأساطير والحكايات ((دوالي ظلنا/وردة أعلى من الطوفان/زوادة العصفور والمحارب البحريّ/أسطورة التكوين/الصوت الذي يمتدّ أفقا))، إنما يسهم في دعم حركة الراهن بأنموذجها الروحي لتتوغل في الرؤيا ((كي تطير خيلنا/كي نقطف الرؤيا /نغري قلبنا لكي يحب...))، وتحقق أفعالها الاستثنائية في الذات الجمعية وهي تحيل في جوهرها العميق إلى الأنوية، التي لا تتشبّث بالصفة الجمعية إلا من أجل تقوية موقفها ودعم أدائها واستيعاب الخارج على نحو أمثل.

عند ذلك يتحقق الانفتاح الشعري للذاكرة التي تتحرر من كمونها الزمكاني في بطانة الذات الشاعرة بصيغتها الجمعية المقنّعة، لتشمل فضاء الأمكنة والأزمنة والوقائع ولتحقق أسطورتها الحضورية في جسد المتن النصي ورؤياه، عبر هبوط ثالث واختتامي لعتبة العنوان:

يا أول الشعر الذي سترضع الطيور سرّه وبحره
لترفعَ السماء في بلادنا،
وتوقظَ الغناء في ساحاتنا
يا كلّنا
من أول التكوين حتى نصرنا
من بحرنا.. لنهرنا
يا شارعاً يموج بالشعوب..
لا الدول
يا هادئاً.. يا عاصفاً كزهرة برية..
كبرتقالة الأمل
يا دمنا.. يا صوتنا يا ريحنا
يا جوعنا للشمس والأغنية
ها قد عجنّا الأفق بالحرية
فاصعد بنا
فاصعد بنا
ولنشتعل في ((الميجنا))..
هذا التراب ثوبنا وجسمنا وروحنا
وكل زهرة هنا شهيدنا
وكل طفل باسق قصيدنا
وكل برتقالة مشمسة عيوننا
وهذه بلادنا
وهذه بلادنا
بلادنا
بلادنا

إذ ينفتح النداء الأنويّ على الجهات كلها ليستحضر الأماكن والأزمنة والوقائع بزخمها الذاكراتيّ والرؤيويّ ((يا أول الشعر/يا كلنا ـ نصرنا ـ بحرنا ـ نهرنا/يا شارعاً.../يا هادئاً.. / يا عاصفاً/يا دمنا/يا صوتنا/يا ريحنا/يا جوعنا))، ويتسلّح بها لخوض معركة الوجود التي تستلهم الذاكرة لتصل الذات بالرؤيا ((ها قد عجنّا الأفق بالحرية))، وتحرّض المنادى بكيانه الكلي الجمعي والشامل لمواصلة الحركة صعوداً ((فاصعد بنا/فاصعد بنا))، من أجل توكيد الحضور والانتماء وقد تكثّف بتكرار رباعي لافت ((وهذه بلادنا/وهذه بلادنا/بلادنا/بلادنا))، يختزل في تضاعيفه الذاكرة والحاضر والرؤيا في بلورة انتمائية حاسمة توحّد بين ((أول الأيام)) المعلّق بوصفه ثريّا في سقف القصيدة، و ((بلادنا)) في أرضيتها.

الذاكرة الشعرية في تجسيدها لفضاء الأنا الشاعرة لا ينحصر شكلها ومضمونها وأداؤها في حدود معينة يفرضها المفهوم الزمني أو المكاني للذاكرة، بل يمتد في عمق اللغة والمكان والموروث والروح، وتظلّ تمارس دورها في تعبئة الذات الشاعرة ورفدها بالصور والوقائع والأحاسيس التي لا تنضب، وما العملية الشعرية على هذا الأساس سوى فعل

تنصيص للذاكرة واستجلاب كنوزها الدفينة لتحقق تمظهراتها المتعددة والمتنوعة والشاملة في القصيدة الأنوية، التي تجسّد وتفعّل وتمظهر كل هذا التعدد والتنوع والشمول، بلغة تعيد خلق الأشياء وهي تتجه في إشاراتها وعلاماتها ورموزها إلى أفق الرؤيا.

في قصيدة ((وصايا))[69] تتحول الذاكرة إلى ميراث حي وديناميي يتشبّع به المكان، ليشعّ على الذات الجمعية الشاعرة طموحاته الضوئية التي يحملها طائر الشعر صوب فضاء الرؤيا:

في التراب وصايا
تضيء مدن الحلم
تحرسنا
ترشد الياسمين إلى نفسه حين يجهلنا
في التراب وصايا تحفّ بنا:
سورة للغمام
سورة لرثاء السكون الثقيل
وأصل اللجام
سورة لا تنام..
تسير على هدينا في المذابح
أو في الحمام
في التراب وصايا
ستنحلّ فينا
لنقطع بالحلم
هذا الظلام

تتحدّر من عتبة العنوان ((وصايا)) ثلاث صور تتداخل فيما بينها تداخلاً دراماياً يعبّر عن سحر التواصل والتفاعل بين أفعال الذات الشاعرة في صيغتها الجمعية، وهي تستلهم فضاء الذاكرة للحلول في فضاء الرؤيا. تعمد الصور الثلاث إلى استحداث عنونة داخلية موحّدة مستمدة من عتبة العنوان الكلية ((وصايا)) هي ((في التراب وصايا))، تعمد إلى توسيع البعد الإرثي الذاكراتي في تشكيل ((وصايا))، بإسنادها إلى شبه جملة تفتح أول شفرة من شفرات عتبة العنوان. الصورة الأولى تباشر على نحو مفاجئ وخاطف فتح لغز الذاكرة على طاقة الحلم مباشرة ((تضيء/مدن الحلم))، ثم تهبط آلياتها التشكيلية إلى الاحتفاء بالذات الشاعرة والتعريف بها وتقديمها من خلال تجلياتها في الطبيعة والكون ((تحرسنا/ترشد الياسمين إلى نفسه حين يجهلنا)).

تضيق الدائرة أكثر حول بؤرة الذات الشاعرة في الصورة الثانية مع تفعيل ثلاثي متدرج يستدرج الأمكنة والأزمنة والوقائع من ذاكرة التاريخ وراهنه، ليؤثث الصورة بها على صعيد تركيز الانتباه وشدّه إلى عناء الذات وتجربتها وقابليتها على تمثّل انطلاقات الذاكرة وإشعاعاتها، ويمكن وصفها تخطيطياً بالشكل الأتي:

1	**سورة**	**للغمام**
1	**سورة لرثاء**	**السكون الثقيل**

2	وأصل	اللجام

1	سورة	لا تنام ..
2	تسير	على هدينا في المذابح
3	أو في الحمام	

وصولاً إلى الصورة الثالثة التي تذوب فيها الصورتان السابقتان عبر فعل الحلول في الذات ((ستنحلّ فينا))، وهو يستخدم عدسة كاملة لتحقيق ((الوصايا)) في ميدان الذات الشعرية المتجاوزة للراهن باتجاه الرؤيا ((لنقطع بالحلم هذا الظلام))، لفتح أفق الآتي وفكّ شفراته.

تنعطف القصيدة الأنوية بتمظهراتها الذاكراتية والرؤيوية انعطافة شعرية خارج نصية إلى منطقة المؤلف الحقيقي، لتشكل ما نصطلح عليه بـ ((القصيدة السير ذاتية)) التي يتحدد توصيفها الاصطلاحي بأنها ((قول شعري ذو نزعة سردية يسجّل فيها الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري. وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر ـ السارد والمتلقي على هذه الأسس))[70].

قصيدة ((حديث عائلي))[71] إحدى قصائد إبراهيم نصر الله السيرذاتية، ولعل أولى الملامح السيرذاتية تتجلى من خلال عتبة العنوان، بما ينطوي عليه من دلالة سرد وحكي ((حديث))، مسندة إلى فضاء أنوي مركزي ((عائلي)) يمكن أن يحيل على مستوى سيرذاتي، ولا سيما إذا ما تعزز بإشارات أخرى من المتن النصي.

يبدأ المتن النصي بصوت ندائي تطلقه الأنا الشاعرة باتجاه منطقة محددة من عتبة العنوان ((يا أبي))، ويمكن أن يتضامن ذلك مع الفضاء السيرذاتي فيها ويدعمه بعد أن تكرر هذا الصوت الندائي في القصيدة عشر مرات، ست مرات يستقل فيها بسطر شعري كامل، ويقسم القصيدة بإزاء ذلك على ستة مقاطع متراكبة تراكبا سرد ـ دراميا باستلهام حيّ لمكنونات الذاكرة، وفتحها من خلال العتبات السيرذاتية المتاحة على فضاء الرؤيا، ويتكرر أربع مرات أخريات في سياق جملي يوسّع صورة النداء وكثافته وآليته:

1 ـ وأريد الملاعب والأغنيات
يا أبي وافتقدت السماء
2 ـ أترى يا أبي
3 ـ وأصرخ ثانية يا أبي

4 ـ أريد ثلاثين رحماً لأغفو ثلاث دقائق ـ يا أبتي ـ

فضلاً عن توسيع شخصية ((الأب)) عن طريق رفدها بمزيد من الصفات التي تسوّر الذات الشاعرة بسواد سيرذاتي مشحون بالعاطفة والانتماء:

يا أبي
أيها الطيب..
المتعب..
الهادئ..
الحزن
إذ يكتمل

وتدخل شخصية ((الأم)) بوصفها عنصراً ممولاً من عناصر توثيق البعد السيرذاتي في القصيدة، بما تنطوي عليه من حساسية استرجاعية لصورتها في الذاكرة وقد تجسدت في الكثير من مفرداتها:

أريد المزيد من العمر
حتى أعود لأمي
لمنديلها
ويديها
وأغنية الصيد
في صدرها
وهي تطوي الشراع
وتطوي المياه

إلّا أنّ هذه الإشارات كلّها تبقى في دائرة الترشيح لحسم انتماء القصيدة إلى ((القصيدة السيرذاتية)) ـ على الرغم من التصعيد الأنويّ الواضح المشتغل تفصيلياً في حقل الذاكرة ـ، ما لم تتكشف القصيدة عن إشارة دامغة يمكن اعتمادها ميثاقاً يستند إليه في حال حصوله على الإشارات السابقات، ويدعم قوته الميثاقية بها.

بنية الاستهلال تقدّم رقماً عمرياً يشير إلى اعتراف الذات الشعرية بانتمائها إليه:

يا أبي
بعد سبع وعشرين
من سنوات الدماء
بعد سبع وعشرين
أنشودة
بعد أن كبر العمر فيّ
وغادرني مرح الطفولة

يتكرر الرقم نفسه وفي السياق نفسه مرة أخرى:

أترى يا أبي
وافتقدت السنين
سبع وعشرون
فرّت
كأن لم يكن جسدي لسكاكينها

وتذيل القصيدة بتاريخ كتابتها ((27 / 7 / 1982))، وهي إحدى القصائد القليلة نسبياً التي تذيّل بتاريخ في أعمال إبراهيم نصر الله الشعرية، ويمثل ذلك موجهاً من الموجهات التي يجب أن تلتفت إليها القراءة، ولا سيما فيما يتعلّق بالبعد السيرذاتي الذي تجتهد قراءتنا في إظهاره بوصفه ميثاقاً يحيل نموذج القصيدة الأنوية هنا على القصيدة السيرذاتية. وإذا ما استدللنا بهذا التاريخ بمعية العمر الزمنيّ الذي تعترف الذات الشاعرة بوصولها إليه ([27]) عاماً، لإمكانية الكشف عن عمر ((الشاعر)) خارج القصيدة/في المنطقة السيرذاتية، فإننا سنتوجه إلى موجز حياة الشاعر على الصفحة ((663)) من الأعمال الشعرية له لنعثر على اللقطة السيرية الآتية التي تصلح ميثاقاً في هذا السياق:

إبراهيم نصر الله
ـ مواليد عمان 1954 من أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما عام 1948،
تلقى تعليمه في مدارس وكالة الغوث بمخيم الوحدات للاجئين الفلسطينيين،
وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين.
ـ غادر إلى السعودية وعمل مدرساً في الأعوام 1976 ـ 1978 حيث عاد
بعدها إلى عمان.

بمعاينة الفرق الرقميّ هنا بين مواليد الشاعر ((1954)) وتاريخ كتابة القصيدة ((27 / 7 / 1982)) نكتشف أنّ عمر الشاعر في حال كتابة القصيدة في حدود العمر ([27]) عاماً. مما يصلح ميثاقاً بين الشاعر والقارئ لقراءة القصيدة بوصفها قصيدة سيرذاتية تفيد ـ في سبيل دعم الميثاق ـ من الإشارات السابقات، ومن المعجم الشعري في القصيدة ـ ألفاظاً وجملاً وصوراً وإيقاعات وتشكيلات ـ وهو يرسم مشهد الحرمان والفقد، الذي يناسب مشهد الحياة الذي يتأسس في وجدان الشاعر من تاريخ ((أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما...))، ويمكن ملاحظة بعض تشكيلات المعجم البالغ التركيز والكثافة العاطفية في محتواهما الذاكراتي والرؤيوي الجدلي بين الفقد والحلم:

ـ أفتقد الهواء.....
أريد الحياة

ـ أفتقد الخطى.....
أريد الطريق / الملاعب / الأغنيات.
ـ أفتقد السماء.....
أريد الطيور / الغيوم / قوس قزح / الفرح.
ـ أفتقد الحدائق...
هتفت باسم البراعم والياسمين.

ليستقرّ حلمه في رؤيا للعالم تجري فيها الحياة من ((دون خوف.. ودون دم.. وطغاة))، تجعل أنوية الشاعر في القصيدة، والشاعر ـ الإنسان في الحياة آمناً وإنسانياً وحرّاً، داخل فضاء تصبح فيه الحياة قصيدة والقصيدة حياة.

هوامش الفصل الثالث

(*) لا شكّ في أنّ تجربة إبراهيم نصر الله الشعرية من الغنى والعمق والشمول بمكان بحيث تحتاج إلى دراسات معمّقة، يمكن أن تفحص هذه التجربة باعتماد النماذج المتنوعة للقصيدة فيها، ويمكن لقراءتنا أن تقترح بعض نماذجها من مثل: ((القصيدة المفلمنة)) وهي القصيدة التي تستعير تقانات الفن السينمائي وآلياته، ولا سيما ـ المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوري والتكثيف الصوري وإيحاء الصورة وآلية تكبير الجزئيات والتفاصيل ـ ويمكن معاينة قصيدة ((حب)) (الأعمال الكاملة: 85) نموذجاً.

((القصيدة المشكلنة)) وهي القصيدة التي تستعير تقانات الرسم في بناء لوحة شعرية تستخدم اللون بتدرجاته وتداخلاته المختلفة، والخط، والفراغ، ومربع اللوحة، والتناسب بين أجزاء الصورة، ويمكن معاينة قصيدة ((الخضراء)) (م. ن: 25) نموذجاً.

((القصيدة الممسرحة)) وهي القصيدة التي تستعير تقانات المسرح وآلياته، ولا سيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما، والحوار، واستثمار إمكانات الديكور، وتعدد الأصوات، والجمل القصيرة، وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها، ويمكن معاينة قصيدة ((باسمنا لا تمت)) (م. ن: 213) نموذجاً.

((القصيدة المسردنة)) وهي القصيدة التي تفيد من تقانات السرد وآلياته سواء في تمظهرات الراوي، أم في تعدد ضمائر السرد، أم في رسم حدود الشخصية السردية، أم في تفعيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أم في دعم آلية الوصف، ويمكن معاينة قصيدة ((الشيخ)) (م. ن: 114)أنموذجاً.

((القصيدة المرأوية)) وهي القصيدة التي تستخدم ((المرايا)) وتوظف إمكاناتها وطاقاتها في الاستنساخ والمضاعفة والانعكاس، ويمكن معاينة قصائد ((مرايا)) (م. ن: 639) نموذجاً.

((القصيدة السير غيرية)) وهي ((قول شعري ذو نزعة سرد ـ درامية يسجل فيها الشاعر سيرة غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائيّ في الذاكرة الوطنية، أو القومية، أو الإنسانية، في مجال إبداعي ومعرفي وإنساني معيّن، ويروي الشاعر بوصفه سارداً موضوعياً سيرة الحياة مركزاً على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والوثائق والحكايات المدوّنة والشفاهية، ولاسيّما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعيّ ـ ويتخذ منها نموذجاً يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرية أو غيرها. وللشاعر الحرية في اعتماد الصياغة التي يجدها أمثل للشخصية، على النحو الذي يناسب طبيعة الشخصية، ووجهة نظر الشاعر، وطبيعته الأسلوبية الشعرية بآلياتها اللغوية والفضائية)). كتابنا، تمظهرات التشكل السيرذاتي: 182. ولعلّ مجموعته الشعرية ((مرايا الملائكة))، الصادرة عن

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..1، كاملة يمكن قراءتها على هذا الأساس، كما يمكن معاينة قصيدة ((حوارية الغريب)) (الأعمال الكاملة: 312) نموذجاً أيضاً.
((القصيدة الحوارية)) وهي القصيدة التي تنهض على أسلوبية حوارية غير ممسرحة، تعتمد على أسلوبيات الاسترجاع، والاستذكار، ومزج التذكر بالحلم، والحوار الفضائيّ بانتظار حلم الاكتمال، ويمكن معاينة قصيدة ((حوار الصديقين)) (م. ن: 3..) نموذجاً.
((القصيدة الممنحتة)) وهي القصيدة التي تسعى إلى توظيف تقانات فنّ النحت وآليّاته في بناء قصيدة تقوم على التجسيد، والتجسيم، وضبط الأبعاد، وتحديد الشكل، وتبئير الطاقة الدلالية والسيميائية المشعرنة داخل حدود المجسّم الشعريّ، وهو ما يحتاج إلى قراءة بصرية دقيقة لقصائد مثل: صحو، عمى، البحّار، من مجموعته الشعرية ((شرفات الخريف)): 130، 138، 153.

(1) القصيدة، د. عبد الرحمن ياغي، دار البشير للنشر، عمان، ط1، 1998: 5.
(2) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963: 16.
(3) م. ن: 16.
(4) م. ن: 17 - 18.
(5) الشعر والفلسفة، عادل ضاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2...: 101.
(6) م. ن: 110.
(7) م. ن: 109.
(8) الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 78.
(9) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997: 151.
(10) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2..1: 730.
(11) م. ن: 744.
(12) القصيدة الجديدة في الأردن، محمد علي اليوسفي، مجلة أفكار (الأردنية)، العدد 135، 1999: 6.
(13) م. ن: 13.
(14) كلمة صغيرة في ديوان كبير، د. إحسان عباس، من مقدمة الأعمال الشعرية للشاعر إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
(15) تخصيب النص، محمد الجزائري، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2...: 280.
(16) علامات بارزة في شعر إبراهيم نصر الله، د. موسى سامح ربابعة، مجلة أفكار (الأردنية) العدد 160، 2..2: 36.
(17) تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية، القاهرة، 2..2: 183.
(18) علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله: 36.
(19) كلمة صغيرة في ديوان كبير، المقدمة.
(20) علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله:40.
(21) تخصيب النص: 278.
(22) م. ن: 296.
(23) م. ن: 296.
(24) كلمة صغيرة في ديوان كبير، المقدمة.
(25) م. ن
(26) م. ن
(27) م. ن

(28) الأعمال الشعرية: 240، وثمة قصيدة أخرى بالعنوان ذاته ((الطائر)): 327، هي بمثابة استكمال وتوسيع وتعميق لتجربة القصيدة الأولى. وللشاعر تجارب كثيرة تتكرر فيها عنوانات القصائد بأشكال مختلفة يمكن تصنيفها على النحو الآتي: ـ منها ما يتردد تكراره بين المعرفة والنكرة مثل قصائد: المدينة، مدينة، المدينة (الأعمال الكاملة): 56، 127، 161.ـ ومنها ما يتكرر بين المعرفة والنكرة والإضافة مثل قصائد: الأغاني، الأغنية الأولى، الأغنية الثانية، أغنياتنا، أغنية، أغنية للحياة، أغنية للبحر، أغنية (م. ن): 179، 181، 182، 243، 245، 292، 307، 515.ـ ومنها ما يتكرر بالعدد مثل قصائد: مراوغة 1، مراوغة 2، جموح 1، جموح 2، (م. ن): 491، 493، 505، 507. نهاية 1، نهاية 2 (باسم الأم والإبن): 148، 151. قلب الأم 1، قلب الأم 2 (مرايا الملائكة): 49، 139. فضلا عن أنماط أخرى من تكرار عنوانات القصائد، ويمكن أن تفضي دراستها وتحليلها إلى الكشف عن جانب بنائيّ وتشكيليّ مهمّ من هذه التجربة الشعرية الثرّة.

(29) الأعمال الشعرية: 266.

(30) م. ن: 270 - 271.

(31) م. ن: 491 - 492.

(32) م. ن: 493.

(33) م. ن: 498 - 499.

(34) م. ن: 5.. -501.

(35) م. ن: 504.

(36) كتاب المنزلات ـ منزلة الحداثة ـ، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992: 112.

(37) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 44.

(38) الشعر ونهايات القرن، أوكتافيو باث، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1998:7.

(39) شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978: 124.

(40) بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، د. علي الشرع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998: 54.

(41) الشعر ونهايات القرن:13.

(42) م. ن: 29.

(43) م. ن: 11.

(44) م. ن: 28.

(45) م. ن: 2.

(46) شرفات الخريف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997:14.

(47) م. ن: 21.

(48) م. ن: 22.

(49) م. ن: 36.

(50) م. ن: 136.

(51) م. ن: 165.

(52) م. ن: 19.

(53) م. ن: 40.

(54) م. ن: 49.

(55) الأعمال الشعرية: 622.

(56) محاولات في الشعري والجمالي، د. وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 1995: 81.

(57) حوار مع الشاعر إبراهيم نصر الله، أجراه مروان دراج، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 34، 2...: 28.

(58) درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986: 81.
(59) تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية، د , هشام العلوي، ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقع والمتخيّل)، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، فاس، ط1، 2..3: 65.
(60) علم النفس والذاكرة، محمد الدنيا، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 65، 2..3: 33.
(61) م. ن
(62) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 71.
(63) م. ن: 16.
(64) أبعاد التجربة الفلسفية، ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1980: 145.
(65) النقد الأدبي ـ تاريخ موجز ـ ج2، ويمزات وبروكس، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1977: 229.
(66) الأعمال الشعرية: 272.
(67) م. ن: 127.
(68) م. ن: 533.
(69) م. ن: 552.
(70) تمظهرات التشكل السيرذاتي، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2..5: 173.
(71) الأعمال الشعرية: 255.