الفصل الرابع
تنازعُ التشكيل والرؤيا: إشكاليّةُ الهُويّة

ـ مدخل
ـ شعريّةُ الذاكرة
ـ التشكيلُ الشعريّ للهويّة
ـ علامةُ المفارقــة
ـ التشكيلُ السيرذاتيّ الشعريّ
ـ أوراقُ الشاعر: تقانةُ المذكّرات الشعريّة

الفصل الرابع
تنازعُ التشكيل والرؤيا: إشكاليّةُ الهُويّة

مدخل

يتميّز شعر الشاعر محمد مردان بقدرٍ عالٍ من الحيوية والفرادة والخصوصية، فهو يذهب إلى منطقة الاقتصاد الشديد في اللغة، حيث يشعر القارئ أنه لا يمكنه مطلقاً أن يتخلّى عن أيّة مفردة من مفردات القصيدة، فالتعبير الشعريّ لديه ينطوي على قدرٍ من القسوة الشعرية في تحميل الدال رؤية متموّجة يتوجب عليها إيصالها ضمن حدود التدليل المسموح بها، وغالباً ما تستجيب هذه الرؤية الشعرية للعلاقة الوثيقة بين الذات الشعرية وتمثلاتها التاريخية والجغرافية والثقافية من جهة، والهوية التي تضغط باتجاه إبرازها وتثويرها من جهة أخرى.

ثمة هيمنة كبيرة للوعي الشعريّ الديناميّ على حركية الجملة الشعرية إلى مستوى بالغ التكثيف عبر مهارة تشكيلية تقصي الزوائد الديكورية لتكتفي بالمادة الصورة الأصل الداخلة في رسم الصورة شعرياً، غير أنّ هذا الإقصاء الديكوريّ لا يعني عدم الاهتمام بالديكور الشعريّ حين تشتغل القصيدة المردانية على نحو دراميّ يفترض حضور اللفظة الديكورية أو اللحظة الديكورية، لرفد البعد الشعريّ الدراميّ في هذه القصيدة بقوّة حضور شكلية ومكانية لا بدّ منها لتعزيز الرؤية الدرامية المطلوبة.

يتوزّع قصائد الشاعر همّ وجدانيّ صوفيّ وكونيّ في آن، الهمّ الوجدانيّ الصوفيّ يتأتى من طبيعة الثقافة المرجعية والراهنة التي تنحو نحو التقشّف في مقاربة الأشياء، والانتماء إلى مفهوم الحبّ اليوتوبيّ الذي طالما تغنّى الشاعر به، والهمّ الكونيّ الذي ينطلق من حدود الهوية القومية بتماسكها وانشدادها إلى الأرض والصورة والموروث، مع انفتاحها على الكونيّ الذي يؤكّد القوميّ غير المنفصل عن الفضاء الإنساني العام المشترك، لكنّ هذا الهمّ لا يلغي المرور الرشيق والجميل على التفاصيل اليومية التي تجري فيها مجرى الحكاية، فشعرية مردان مكتظّة باليوميّ والهامشيّ والبسيط والمهمل بطريقة جمالية واعية.

فالوجد الصوفيّ الذي تتمثله قصائده يتجلّى عبر الإفادة من آليّات السرد والدراما على نحو غزير وفعّال، ليملأ الحسّ الشعريّ المرهف بمؤونة شعرية تصوغ التجربة بمهارة، وتقدّمها بأسلوبية حداثية تشتغل على كلّ أساليب التعبير الشعريّ المعروفة، لكنها لا تدين بالولاء المطلق لأيّة مدرسة شعرية على نحو حاسم ومقنن، بل تفيد من كلّ ما هو متاح من رفد إمكانات القصيدة وتجلياتها لدعم الموقف الشعريّ الكونيّ والجماليّ فيها.

ثمة تناصات تاريخية وإحالات أسطورية وميراث شعبية وأدبية وتاريخية وجغرافية، مكانية وزمانية، معيشة ومتخيّلة، تحتشد على نحو مناسب في هذه القصائد، لا تتقدّم فيها استناداً إلى قيمتها المرجعية والإحالية والتاريخية، بل تشتغل شعرياً على تخصيب التجربة الشعرية، وتطوير أنموذجها، وإحداث تماسك في نسيجها وبنى تشكيلها.

كيف تتنازع الذات والهوية داخل محرق القصيدة الشعرية عند الشاعر محمد مردان، ربما لا يمكن على نحو حاسم وواضح الحصول على إجابة نهائية بهذا الشأن، لأنّ الشاعر ينتمي إلى ذاته الشعرية بقوّة استجابة لحسّ التفاعل والتداخل مع المحيط والماحول المكانيّ

والزمنيّ والشخصيّ على نحو غزيز وثرّ، والذات الشاعرة لا يمكن قمعها وتسييسها شعرياً لتكون رهن إرادة الشاعر دائماً، فهي قد تتمرّن على معتقدات الشاعر وقناعاته بالأشياء ورؤياته ومواقفه وخططه، حين تتفوّق على ذاكرة الشاعر وتنتزع اعترافاً راهناً منه، لكنّ الهوية وهي تتنازع موقعها الشعريّ مع الذات تظلّ حاضرة بأنموذجها وظلالها وجيوبها وحساسيتها على نحو يكاد يكون مطلقاً، لذا فإنّ قضية التنازع الشعريّ للذات والهوية عند محمد مردان تعدّ واحدة من أوضح إشكاليات شعره.

إنّ موضوع تمثّلات الهوية في الأدب ليس موضوعاً إشهارياً يتوافر على قدرٍ كبير من الوضوح، بل على العكس من ذلك هو موضوع غامض وعميق لا يمكن فكّ التباسه بسهولة، ولاسيما لشاعر مثل محمد مردان يمكن وصفه ضمن الاعتبارات الراهنة مزدوج الهوية، فهو ينتمي للثقافة التركمانية ويسعى إلى الحفاظ عليها وصونها على الأصعدة كافة، وهو يكتب الشعر بالتركمانية ويترجم منها وإليها، غير أنّ كتابته الشعر باللغة العربية هي من كوّنت له شخصيته الشعرية التي ليس بوسعه التفريط بها، على الرغم من انتمائها إلى ثقافة أخرى غير ثقافته الأصل ذات الجذور القومية التركمانية، وثمة تواصل كبير بين الهويتين على صعيد الزمن والمكان والرؤية والكتابة، فمدينة كركوك شقيقة مدينة الموصل لديه، وزمن الطفولة والشباب في كركوك هو زمن التكوّن الأدبي والثقافي وإنتاجه واشتهاره في الموصل. فالذات المردانية ذات منشطرة من غير صدام بين هويتين لا يمكن الاستغناء عن إحداهما لصالح الأخرى، فكلّ منهما رصيد من الحساسية والمزاج والانتماء والصيرورة الاجتماعية والثقافية والفكرية والمعيشية، فضلاً على النتاج الظاهر والحاضر على مستوى التلقي والتداول في مساحة الثقافتين.

شعريّةُ الذاكرة

حديث الشعر هو الحديث الأكثر حيوية ونشاطاً وغبطة وحلاوة ولذّة وجنوناً وإثارة وانفتاحاً وتشظيّاً وسحراً وغموضاً وتداخلاً، في أيّ زمان ومكان وحدث ومصير وأفق وجهة ونيّة وخطاب وهدف، وحين يتخصّص الحديث ضمن تجربة نوعية خاصة لها تاريخها ضمن النشاط السيرذاتيّ فإنّ الأمور تأخذ حساسيتها على نحو أكبر وأكثر ثراءً وخصباً وبهاءً، ويأخذ حديثنا الموسوم بـ ((شعرية الذاكرة))[1] مساراً نقدياً سيرذاتياً خاصّاً في عموميته وعاماً في خصوصيته، له تاريخه وفضاؤه وجغرافيته وحكايته ورؤيته للأشياء وموقفه من العالم أيضاً.

حدث صيف عام 1982م حيث التحقتُ بالخدمة العسكرية في مدرسة ضباط صف المشاة في الموصل، أن يأتي إلى مهجع الجنود المتدربين الشاعر عبد الجبار الجبوري وقد كان نائب عريف مهذّباً في المدرسة ويسأل عني، وقد نشرتُ حتى ذلك الوقت الكثير من الموضوعات الأدبية والقصائد الشعرية في (جريدة الحدباء) الموصلّية و(مجلة الجامعة) التي كانت تصدرها جامعة الموصل، وإذ تعرّفت إليه هناك فقد عرّفني بالمناخ الأدبيّ والثقافيّ في المدينة وحرّضني على التواصل وحضور الأمسيات الأدبية الأسبوعية، التي كانت تقام في مقر دور الثقافة الجماهيرية كما كانت تسمّى على ما أتذكّر في بناية المتحف، وهو مكان مركزيّ جميل وسط مدينة الموصل يقع في (شارع المتحف) أو (شارع الجمهورية)

الموازي لـ (شارع حلب) الشهير، ويقود هذا الشارع على بعد أمتار قليلة إلى أحد جسور الموصل الشهيرة الموسوم بـ ((جسر الحريّة)) العابر نحو الجانب الأيسر من المدينة إذ إنّ الشوارع والأمكنة آنفة الذكر هي في الجانب الأيمن منها.

وفعلاً دوامت على حضور هذه الأمسيات وتعرّفت إلى الكثير من أدباء المدينة بأجيالهم المختلفة، ولكن في حدود ضيّقة ـ أول الأمر ـ تناسب خجلي وريفيتي وعدم رغبتي ـ أو ربما خوفي ـ بالظهور اللافت، ومن بين من تعرفت إليهم بوساطة عبد الجبار الجبوري الشاعر محمد مردان، وكان وقتها مديراً لأحد أقسام مديرية شرطة نينوى، ويحمل إجازة في القانون، يكتب الشعر ويترجم عن التركمانية، دمث ومتواضع ومحب وحسّاس وكريم لا يُجارى في أكثر هذه الصفات.

مكتبه في مديرية الشرطة كان صالوناً أدبياً للكثير من أدباء المدينة، وكان لي ولبعض من زملائي ملاذاً نتواجد فيه بشكل شبه يوميّ منذ ذلك الوقت، وحتى إحالة صديقنا مردان على التقاعد من الشرطة، حيث افتتح مكتباً للمحاماة وما لبث أن تحوّل المكتب إلى صالون بديل عن الصالون الذي فقدناه في مديرية الشرطة، لكنّ تواجدنا كان في المساء عادة حيث يكون هو قد أنهى عمله مع مراجعيه في المكتب.

كانت لقاءاتنا مملوءة بالحوارات النافعة والمفيدة، نقرأ لبعضنا ونتبادل الملاحظات على ما نسمع ونقرأ، ونذهب بعد ذلك إلى مقر جريدة الحدباء في منطقة (الدندان)، حيث كان مقرها مأوى آخر نتردد عليه باستمرار ونلتقي فيه، ننشر قصائدنا ومقالاتنا على صفحات الجريدة وكنا نتقاضى على ما نكتب مكافآت جيدة، تساعدنا في ترتيب أوضاعنا في حدود المصاريف اليومية، ولعلّ هذه الجريدة إحدى العلامات المركزية المهمة في تاريخ الحركة الثقافية والأدبية الموصلية في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، وأنا والكثير من أبناء جيلي ندين لها بالكثير بوصفها عتبة مهمة من عتبات انتشارنا وحيويتنا الثقافية والأدبية، تحكي على نحو غزير جانباً من صعلكتنا الهادئة في المدينة.

بعد ذلك بقليل جمعني والشاعر محمد مردان مجال آخر له أهميته وحضوره هو اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ـ فرع نينوى ـ، إذ عملنا معاً في الهيئة الإدارية للفرع دورتين متتاليتين مع الأدباء نجمان ياسين ومزاحم علاوي وثامر معيوف وآخرين، وكانت لقاءاتنا أسبوعية حيث نقيم ندوة أسبوعية استضفنا فيها الكثير من مثقفي وأدباء المدينة وأساتذة جامعة الموصل، فضلاً على استضافة أدباء عراقيين من محافظات أخرى، وكانت استضافتنا للشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي لمدة أسبوع تقريباً تاج هذه اللقاءات، إذ أقام أمسيات شعرية وندوات حوارية طيلة تلك الأيام، وأصدر فرع الاتحاد طبعة ثانية من ديوانه الذي كانت طبعته الأولى قد صدرت حديثاً عن دار الشروق في القاهرة ((بستان عائشة)).

وبعد عودته إلى بغداد كانت جامعة الموصل قد أوفدتني ـ وأنا أحضّر لأطروحتي في الدكتوراه ـ لمدة شهر إلى القاهرة، سافرت مطلع شهر حزيران م1990، وكان البياتي قد طلب مني أن ألتقيه قبل سفري، فهاتفته فور وصولي بغداد واتفقنا على اللقاء في كافيتريا فندق الشيراتون الساعة السابعة من عصر الثالث من حزيران، وحين دلفت إلى الكافيتريا وجدته صحبة الدكتور نزار الحديثي وقد جلب له ديوان أبي نؤاس، وما أن غادر الدكتور مجلسنا حتى سألني البياتي عن قابليتي على التسكع والسهر، فأجبته بأنني سأسعى إلى

مجاراته ما وسعني ذلك وهو المشهور بأنه لا ينام لشغفه بالسهر، فجبنا ليل بغداد ننتقل من حانة إلى أخرى حتى بلغت الساعة الرابعة فجراً، إذ أعلن البياتي أنّ السهرة انتهت فغادرته إلى منزل صديقي عبد الله إبراهيم في منطقة الشرطة الخامسة، فوجدته بانتظاري وحدّثته عن سهرتي مع البياتي بأكثر تفاصيلها العامة والخاصة.

كانت لقاءاتي بالصديق الشاعر محمد مردان مستمرّة ومثمرة طيلة السنوات الست الأخيرة من العقد التسعينيّ خاصة، وشهدت هذه السنوات رحلات كثيرة معه وبعض الأصدقاء إلى بغداد بسيارته نوع ((لادا 79))، قبل أن يستبدل بها سيارة من نوع ((برازيلي)) فيما بعد، حيث ننزل في أحد فنادق العاصمة الشعبية ونواصل مسيرتنا صباحاً نحو دار الشؤون الثقافية العامة في منطقة (سبع ابكار)، وصحف الثورة والجمهورية والقادسية والعراق، نجمع المكافآت التي نتقاضاها عما ننشره من مواد فيها على مدى أشهر، ونمضي سهرتنا عادة وجيوبنا عامرة في نادي اتحاد الأدباء في ساحة الأندلس فنلتقي الكثير من أدباء بغداد والمحافظات القريبة هناك.

الشاعر محمد مردان أول من شجعني على النشر في صحف بغداد المركزية بعد إذ رأى أن مستوى كتابتي ستحظى بالاهتمام هناك، وكان أن أرسلت أول مقال نقديّ إلى الصفحة الثقافية في صحيفة الثورة التي كان يشرف عليها الشاعر المبدع خالد علي مصطفى، وربما كانت صفحته من أهمّ الصفحات الثقافية لما يتميّز به من موضوعية وثقافة ورؤية علمية ناقدة، حيث كانت محطّ أنظار الكثير من الكتاب والمثقفين العراقيين والعرب أيضاً، وفوجئت بعد أسبوع من إرسال المقالة أنها نشرت في صدر الصفحة الثقافية باهتمام واضح، على الرغم من وجود صفحة ثقافية أسبوعية خاصة بأدب الشباب تصدر كلّ ثلاثاء ويشرف عليها كذلك الشاعر خالد، وكانت تحظى بأهمية كبيرة أيضاً.

إنّ نشر مقالتي في صدر الصفحة الثقافية المركزية وضعني أمام مسؤولية كبيرة وبعث في داخلي فرحاً كبيراً وثقة عالية بنفسي كنت بأمسّ الحاجة إليها، واستمررت بإرسال المقالات حتى بلغتْ أكثر من عشرين مقالة منشورة وضعت اسمي على لائحة النقاد العراقيين الشباب الأكثر حضوراً في الساحة الأدبية، قبل أن أذهب إلى بغداد بمعية مردان طبعاً لأتعرّف إلى الفضاء الأدبيّ والثقافيّ، ولتكلّفني مجلة الطليعة الأدبية والأقلام بكتابة مقالات ودراسات كانت فاتحة أكبر لدخولي هذا المجال بقوّة.

من الطرائف الثقافية التي يمكن إدراجها في سياق حديث المقدمات ذي النكهة السيرذاتية المرتبطة بعلاقتي الثقافية بالشاعر محمد مردان وثلّة من مثقفي مدينة الموصل، هي تلك الطريفة التي جمعتني صحبة محمد مردان مع الشاعر رعد فاضل والقاص ثامر معيوف، ونحن نسهر في أحد مطاعم المدينة حيث كنّا بصدد تشكيل ما سمّيناه حينها بـ ((المربع الذهبيّ)) الذي يضمّنا أربعتنا، في وقت كنّا فيه مولعين بالتجمعات التي تتألف من بعض الأدباء الذين يجدون في أنفسهم مزايا ثقافية ورؤيوية مشتركة، يمكنها أن تجمعهم ضمن خيمة تسمية ثقافية وفكرية وأدبية ذات شأن ـ حتى وإن كان هذا الشأن على صعيد التسمية الإعلامية حسب ـ.

المهم أنّ أمور تشكيل المربع الذهبيّ كانت على وشك الإنجاز قبل أن يدخل المطعم صديقنا القاص سمير إسماعيل، وهنا انبرى القاص ثامر معيوف المعروف بقفشاته ومقالبه

ليحوّل المربع الذهبيّ فجأة إلى ((مخمّس ماسيّ)) يضمّ إلى مربعنا السابق سمير إسماعيل، وحين شاركنا الجلسة أصبح واحداً من خمسة أدباء من أدباء المدينة يشكّلون تجمعاً أدبياً جديداً هو المخمّس الماسيّ، وحيث لم يجد سمير من مكافأة يقدّمها لنا على انتخابنا إياه شريكاً لنا في هذا التجمّع سوى أن يتكفّل بدفع حسابنا جميعاً، وهو الأمر الذي خطّط له ـ طبعاً ـ ثامر معيوف بخبث طريف، فقد بادر إلى ذلك بقوّة وحماس لقي منا طبعاً الرضا الكامل، ولم يلبث هذا المخمّس الماسيّ أن عاد إلى مربعه الذهبيّ السابق بمجرد أن دفع سمير الحساب حيث انتهت مهمته وغادر المطعم.

يمكنني أن أصف صديقي الشاعر محمد مردان بالشاعر الخجول في حياته وشعره، فهو كائن إنسانيّ عالي الدماثة والخلق والهدوء والرحابة والعمق، ينطوي على عبث داخليّ وانتظام خارجيّ ولعلّ ذلك قادم من مهنة الشرطة وتخصّص القانون، فعبثه الداخليّ أشبه بالموج الهادر الذي يتجلّى في عينيه، لكنّ انتظامه الخارجيّ على الدوام يحدّ من ثورة الداخل ـ وربما يكبتها ـ ولا يوفّر لها سوى حرية الحركة المتموّجة في الأعماق. ويمكنني في السياق نفسه أيضاً أن أصفه بالشاعر العاشق، فقضية الحبّ عنده هي قضية انتماء وشعور وحياة وشعر، لا يتعامل مع مفهوم الحبّ وسلوكه وتجلياته إلّا بمنظوره الصوفيّ الذي يتجانس على نحو ما مع المنظور الإيروسيّ، وهو ما يتجسّد في شعره على نحو واضح وعميق وغزير، فشعرة مضمّخ بتجربة الحبّ ومتشبّع بدواله وصوره وإيقاعه وحكاياته وأساطيره ورموزه وإشاراته وعلاماته، بحيث تبرز بوصفها قضية مركزية لا يمكن فهم تجربته من دون مقاربتها وفحص كينونتها وحضورها في شعره.

تكاد تكون شخصية محمد مردان الشعرية والإنسانية واحدة، داخل كيان واحد ووجود واحد، إذ ثمة تماهٍ منقطع النظير بينهما، فهو شاعر في إنسانيته وإنسان في شاعريته، وتنفتح هذه الشخصية المزدوجة على قدر كبير من هدوء وعمق وأناقة الشاعر، فضلاً على صوفية الشكل والشخصية من حيث جوانبها كافة.

يضطلع الآن بعمل موسوعيّ مهم، بل في غاية الأهمية، يتمثّل هذا العمل المهم في إنجاز موسوعة التراث الشعبيّ التركمانيّ، وهو من المشروعات الكبرى التي يمكن أن تحقق له حضوراً إبداعياً يوازي إبداعه الشعريّ، لما ينطوي عليه من فرادة وقيمة تاريخية وثقافية وفنية وأدبية، يحفظ فيه ثقافة شعب زاوج في تكوينه الموروث ـ شعبيّ بين قوميته التركمانية وانتمائه العراقيّ إلى أرض العراق، وقد شكّلت فسيفساء خلاّقة خصّبت التاريخ العراقيّ والثقافة العراقية والمكان العراقيّ والمزاج العراقيّ بهذا التنوّع المدهش والتعدد الجماليّ الخلاّب.

خطاب الذاكرة هنا هو خطاب قابل للتشظّي والامتداد والتوالد بحيث يكون من الصعب إيقافه أو صدّه، وبما أنّ حديث المقدمات في مثل هذه المناسبة يجب أن لا يطول مهما عاندت العاطفة واعترض والوجدان، إلّا أنني سأوقِف انثيال ذاكرتي على الرغم من رغبتي بالاستمرار بالقول: إنني أفخر بكوني مع صديقيّ الدكتور فيصل القصيري والدكتور خليل شكري هياس من أسهم في إصدار الأعمال الشعرية للشاعر محمد مردان، لإيماني وإيمان صديقيّ بأهمية تجربته وضرورة إصدار هذه الأعمال بعد ثلاثة عقود من الكتابة الشعرية للشاعر، فضلاً على قيامنا أيضاً بالعمل على إصدار الكتاب التكريميّ النقديّ لتجربة

الشاعر والموسوم بـ ((فضاء الكون الشعريّ من التشكيل إلى التدليل))، ومع ثلّة من النقّاد والأكاديميين، وكانت الأعمال الشعرية حتى عام 2009م والكتاب التكريميّ فاتحة لدراسات كثيرة أعطت لهذا الشاعر جزءاً من حقه، ومازال شعره بحاجة إلى دراسات أخرى لما يتمتّع به من غزارة فنية جمالية وموضوعية عميقة.

التشكيلُ الشعريُّ للهويّة

تشتغل قصيدة الشاعر الموسومة بـ ((العراق))[2] على توكيد الهوية الوطنية في علامة التسمية الواضحة المفردة المعرّفة في عتبة العنوان، فالعنوان بهذا التصريح الحاضر يعيد القارئ إلى حاضنة التاريخ والجغرافيا والموروث، فضلاً على ما يضيفه تعريف الكلمة من إبهار قد لا يتحقق حين لا تكون الكلمة عنواناً لقصيدة على هذا النحو اللافت، ومن ثمّ يأتي السطر الشعريّ الأوّل بعد عتبة العنوان وكأنه تكملة للعنوان:

خيمةً تزدهي

فالعراق هو الخيمة التي تزدهي وكأنها صفة دائمة له بكلّ ما تتفتّح عليه مفردة ((خيمة)) من حماية واحتضان وحراسة وأمان وعودة إلى التاريخ، وداخل هذه الأفضية الدلالية للخيمة يأتي الفعل ((تزدهي)) لتضاعف من شدّة حضور الدلالات وتعطيها وهجاً أكثر وأعمق وأوفى وأمضى تأثيراً وتصويراً.

ولا تكتفي هذه الخيمة الشعرية وهي تتمظهر بمظاهر العراق بوظيفة تقليدية مجرّدة يمكن أن تقوم بها أيّة خيمة، لذا فإنها تنتقل إلى فضاء جديد تنهض الصورة الشعرية فيه بدور صوفيّ ينقل (العراق) المؤنسن نحو تفجير دلاليّ مضاف، يمنحه صفة أسطورية يوتوبية تتحوّل الخيمة/العراق فيه إلى سماء أخرى:

تتبوأُ عروةَ فاتحةِ النفحاتِ،
زُلالاً تصولْ

يسهم الفعل المضارع ((تتبوأُ)) بفعالية استثنائية خاصّة ونوعية في الارتفاع بالمكان والدلالة إلى قمّة المشهد لتتصدّره، وهذا المشهد هو مشهد صوفيّ بامتياز ((عروةَ فاتحةِ النفحاتِ))، تتفتّح الدلالات في طبقاته من كل مفردة فيه، ففي مفردة (عروة) يتحقق الانضمام والوحدة والالتئام والتواصل، ومن مفردة (فاتحة) يتبدّى صوت البداية الأول، ومن مفردة (النفحات) تتصاعد سيمياء الوجدان والحبّ والعطاء الروحيّ المثمر، وحشد هذه المفردات في سياق واحد يُكسِبها قوة في التدليل والتصوير والتشكيل.

وفي طبقة حالية أخرى تصير الخيمة/العراق ((زُلالاً تصولْ)) مستفيدة من دلالة الصفاء والنقاء في الحال (زلالاً)، ومن حركية الفعل المضارع (تصول) ذات المرجعية الحربية الذاهبة باتجاه تحصيل معنى القوة والثقة والتكامل.

يبرز بعد ذلك صوت الذات الشاعرة ليخاطب (العراق) بأسمى لفظة مخاطَبة يمكن أن يحظى بها مخاطَب ((سيدي))، من أجل الدخول في طبقات وصفية وحالية وسردية ودرامية وتشكيلية جديدة تمنحها التسمية بحضورها وتاريخها في ذاكرة الشاعر وحلمه من جهة، وذاكرة العالم وحلمه من جهة أخرى:

سيّدي
أيُّ عرشٍ ينادمُ خطوكَ،
أيّةُ بسملةٍ
سطّرتْ سبحاتكَ،
أيّة نافلةٍ
فجّرتْ في دمي
وارفاتِ المطرْ

العراق المكان والزمان والتاريخ والذاكرة والحلم والسيد تقف قبالته الذات الشاعرة لتنادمه ((سيدي))، وهذه المنادمة محمّلة بشبكة من الأسئلة التي لا تتطلّع الحصول على جواب بقدر ما ترمي إلى توكيد الصفات وتكريسها، وتحويل اللغة والصورة والإيقاع إلى روافد لتعميق صورة السيّد كي يبلغ أعلى درجات بهائه في المشهد، فالاستفهام الأوّل ((أيُّ عرشٍ ينادمُ خطوكَ)) يُسقط كلّ العروش التي يمكن أن تنافس عرش العراق بخطوه البهيّ، والاستفهام الثاني ((أيّةُ بسملةٍ/سطّرتْ سبحاتكَ)) يرتقي بالعراق فوراً إلى مصاف المقدسات، والاستفهام الثالث ((أيّة نافلةٍ/فجّرتْ في دمي/وارفاتِ المطرْ)) يحيل على العلاقة الذاتية الضاربة في التعالق والامتزاج والديمومة والتطلّع معاً نحو الآتي، على النحو الذي يزاوج بين عراقية الذات الشاعرة وشعرية العراق.

تنعطف القصيدة بعد ذلك نحو تشييد مشهد وصفيّ باذخ يسهم في أسطرة التكوين الحضاريّ المؤنسن لـ (العراق)، إذ تتوجّه آلة الوصف الشعريّ نحو هالة البهاء التي يتمتّع بها الموصوف لرصد تحولاتها وأثرها في المحيط البشريّ والطبيعيّ والشعريّ المحيط بالشاعر من كلّ مكان:

من بهائكَ تستيقظُ
البسماتُ سُلالةَ كوكبةٍ
تتزيّنُ من ألقٍ
ثبجُ الكلماتِ
ويندلقُ الدفءُ من
ليلكَ الأجملِ

فبهاء العراق الذي هو جوهر البؤرة الباثّة للجمال والأناقة والسحر والعطاء والمجد، يفيض على الأشياء ويغمرها بالصور الجديدة، في حين تذهب الصورة الأولى ((تستيقظُ/البسماتُ سُلالةَ كوكبةٍ)) نحو اكتشاف فضاء البسمات في يقظتها لتتحوّل إلى سلالة

كوكبة تنتمي إلى فضاء التاريخ والطبيعة، تحظى الصورة الثانية بطاقة ديكورية كثيفة تُشبِعُ اللغةَ بالألق الذي هو خميرة التعبير الشعريّ ((تتزيّنُ من ألقِ/ثبجُ الكلماتِ))، وتتمخّض الصورة الثالثة ((ويندلقُ الدفءُ من/ليلكَ الأجملِ)) عن ضخّ الطبيعة العراقية بالدفء والجمال، في إحالة تناصية جميلة على صورة السياب العراقية ((حتى الظلام هناك أجمل فهو يحتضن العراق))، حيث يلتقي الشاعر بالشاعر والحبّ بالحبّ والصورة بالصورة واللغة باللغة.

تتحوّل الذات الشاعرة المستفيقة داخل محفل العراق الشعريّ إلى نجوى بالغة الذاتية والخصوصية، لتحتفي بالعراق/الوطن وهو يغوص في صوت الذات وذاكرتها وحلمها وشعرها:

هالةٌ أنتَ يا وطني
فيضُ حنجرتي
أبجديّة نُطقي... ملاحمُ أمسي فمن
أيِّ آصرةٍ صرتَ للغدِ
هاجسهُ المستطابْ
وثمالة أشعاري المستباحهْ

إنّ التمركزات الشعرية الخصبة والثرية المتعلّقة بالذات الشاعرة في تماهيها مع المنادى ((يا وطني))، تتمظهر من الوصف الذي لا يمكن أن يحدّه حدود ((هالةٌ أنتَ))، وهو ينفتح على حضور بالغ التوغل في حساسية الذات الشاعرة ((فيضُ حنجرتي/أبجديّة نُطقي/ ملاحمُ أمسي))، من أجل أن يحتفي مستقبل الذات وحاضرها شعرياً بما يعكسه هذا الحضور من قيمة ورؤية في الحلم والذاكرة والراهن معاً ((فمن/أيِّ آصرةٍ صرتَ للغدِ/هاجسهُ المستطابْ/وثمالة أشعاري المستباحهْ))، لتختتم القصيدة مهرجان حبها وعافيتها للعراق كي يتعالى فوق الجسد واللغة والطفولة بوصفها المرجعية الأساس، نحو الوصول إلى مستقرّ لا بديل له يحظى بنداء قويّ وواسع وعميق وهادر لا يعادله شيء:

من رفيفَ المواسمِ... من فرحي
من زنودِ الزمانِ
تعاليتَ نبضاً وصرتَ طفولتنا
يا عراق

إذ تنتهي القصيدة عند منطقة النداء العالية الإيقاع ((يا عراق))، وهي منطقة أليفة وحيوية تتوافر على أكبر قدرٍ ممكنٍ من البهجة والسعادة والانتماء وتحقيق الهوية، وعلى الرغم من أنّ الهوية العراقية هي هويّة الجميع ويمكن أن تكفي الجميع، إلّا أنّ الشاعر محمد مردان بحكم انتمائه إلى أقلية من أقليات العراق لم يشفع له حطاب الانتماء العام للعراق، بوصفه انتماءً مطلقاً يتساوى فيه الجميع، لأنّ إشكالية الأكثرية والأقلية تظلّ فاعلة ومهيمنة على النحو الذي تتمظهر شعرياً عند الشاعر في سياق معيّن، إذ تنطلق في سياق تمثيل طاقة الهوية وحساسيتها داخل رؤية أخرى مصاحبة في قصيدته ((الصفعة))[3]، التي هي منذ عتبة عنوانها تتحرّك نحو فضاء الهويّة ذات الطبيعة الإشكاليّة، إذ إنّ هذه الهويّة هي هوية

(أقلّية) تعاني تهميشاً من قوّة حضور الأكثرية المهيمنة، لتصبح القصيدة عند الشاعر مجالاً حيوياً تعبيريّاً لاستظهار الشعور بالإحباط والنكوص والخذلان من تعرّض الهويّة للضياع والتمزيق والتشتيت، فعتبة العنونة (الصفعة) تمثّل خطاب الأكثرية الموّجه نحو الأقلية، وسيمياء الصفعة يتضمّن العلامة التي تؤدي إلى إسقاط المصفوع في دائرة الإذعان والاستجابة والانتماء الضمنيّ للأكثريّة على حساب فكرة الدفاع عن الهويّة، فالصفعة عادة لا تنسى على صعيدين، صعيد القهر والتذكير الدائم بقوّة الآخر المهيمن، وصعيد النقمة التي تبقى حبيسة الإصرار العميق في حفظ الهويّة حيث تبقى الصفعة رهينة التحدّي والتثوير الدائم للعاطفة القوميّة المصفوعة.

تبدأ القصيدة بالعودة إلى الجذر الإنسانيّ الأصل وقد قام على قتل الأخر من أجل نزوة الحياة، ففكرة إلغاء الآخر هي أول فكرة أسست لعلامة التهميش والإقصاء حين لعب قابيل دور الأكثريّة ووضع أخاه هابيل في موضع الأقليّة وقتله، لذا تبدأ الذات الشاعرة في عتبة استهلال القصيدة بنفي وضع هويته موضع الأقلية المُذعنة، وهذا النفي هو اعتراض رمزيّ صريح على قبول التهميش واستمراء الإقصاء:

أنا لستُ هابيلَ
صدري المفتونُ
لن يكون منزلاً
للسياطِ الجائعة

إنّ الجملة الأنويّة ((أنا لستُ هابيلَ)) تشبه صرخة قويّة تضاهي قوة (الصفعة) التي تلقّتها هويته على يد الأكثريّة، لذا يأتي هذا الرفض علامةً على أنّ الصفعة لن تتمكّن من اختراق ((صدري المفتون))، والصدر علامةٌ صارخةٌ أيضاً على واجهة الجسد في حالة التحدّي، فلأنّ هذا الصدر موصوف بـ (المفتون) فلا قِبَل لسموم (الصفعة) وسهامها كي تخترقه فهو مسوّر بالحبّ ومحروس بالعشق، وعلى هذا فهو بمنأى عن الاستعمار، فاستعمار الأكثريّة لا يترك مكاناً في الجسد والروح إلا ويستعمره، على النحو الذي ترفض الذات الشاعرة بفعل قوّة الحبّ أن يكون صدرها ((منزلاً/للسياط الجائعة))، تلك السياط التي تعتمد على انهيار الصدر واستسلامه ليتحوّل الجسد بعدها إلى مطيّة لسياط الأكثريّة التي لا تشبع.

وبما أنّ الصوت هو وسيلة التعبير عن الرفض والثورة وعدم الإذعان، وهو العلامة الجسديّة والثقافيّة الأخرى التي تسعى الأكثريّة إلى قهرها واستعبادها وتسخيرها، فإنّ الذات الشاعرة مثلما وصفت صدرها بـ (المفتون) فإنها تصف صوتها بـ (المقتدر)، كناية عن قدرتها على تجاوز حالة الرجم لإسكاتها وترهينها بالحال القهريّة المهيمنة:

ضجيجُ الرصاصات السودِ
لن يرجم صوتيَ المقتدرَ

تتشكّل وسائل الاضطهاد على وفق أنموذج صوريّ بالغ التشابك في تسخير كلّ طاقات القهر من أجل الإسكات والتصميت ((ضجيج الرصاصات السود))، فالضجيج هو سلاح صوتيّ مقابل لتشتيت ((صوتي المقتدر)) وتمزيق انتمائه وهويته، والرصاصات هي

أداة القتل والترهيب والترويع، وما وصفُها باللون الأسود (السود) سوى الارتفاع بمعنى القتل والترهيب والترويع إلى أقصى حدّ ممكن، غير أنّ لغة الرفض والتحدّي تتصاعد بتصاعد تلك الصورة الصوتيّة المشوّشة والبصريّة المظلمة، كي تقدّم صوت الذات الشاعرة غير القابل للرجم ((لن يرجم صوتي المقتدر))، فالاقتدار الصوتيّ يعكس صرخة الهويّة وهي تتعالى على أيّة محاولة للإسكات والسلب، ويعكس الفعل (يرجم) نظرة الآخر (الأكثريّة) إلى (الأقليّة) على أنّ صوت هويته هو صوت كافر يستحق الرجم واللعن المستمرّة أبد الدهر.

صرخة الأقليّة التي تتحدّى كلّ شيء تتحوّل في منظور الذات الشاعرة إلى حرب مستعرة مع النماذج الثقافيّة للأكثريّة على المستويات كافة، وهذا المنظور هو منظور خاصّ قد لا تراه مجسّات الأكثريّة لأنّها أصلاً غير مشغولة به كثيراً بوصفها سلطة، لكنّ الأقليّة تستثمر انتصاراتها الخفيّة على الأكثريّة بوسائل متعددة وتحتفل بها خارج سلطة الأكثريّة:

الحرب المستعرةُ
هذه المراثي الحارةُ
الكؤوسُ التي تشربُ
في نخب النصرِ
لعلّها من أجلي

فالجملة الخبريّة ((الحرب المستعرة)) تحيل على فكرة الحرب الدائمة، وهذه الفكرة لا يمكن أن تتحقق في الحروب الأخرى لأنّها قابلة للنهاية، غير أنّ هذه الحرب لا تنتهي لأنّها حرب ثقافية في اللغة والصورة والسرد والشكل والميراث والسلوك والحلم والذاكرة والفضاء وفي كلّ شيء تقريباً، إذ يقضي أبناء الأقليّة حياتهم كلّها في هذه الحرب المستعرة، وغالباً ما تكون أصواتهم وقوداً لها من أجل أن تحكي قصتها.

وحين يكون الموت عادةً فجائعياً برمزيته المعروفة عند أكثر الشعوب، فإنّها تتحوّل في هذه الحرب المستعرة ((هذه المراثي الحارة)) إلى نصر يستحق الاحتفال، لأنّ لغة المراثي بصفتها الحيويّة (الحارّة) هي صوت الشهادة التي تجعل الحرب من أجل الهويّة مستعرةً، مثلما يتعالى صوت الكوؤس في نخب أيّ نصر آخر خفيّ وخاصّ من هذا النوع ((الكؤوس التي تشرب/في نخب النصر))، وعلى الرغم من أنّ (لعلّ) ذات طبيعة احتمالية على مستوى تحقق المعنى إلاّ أنّها هنا على صعيد التأويل القرائيّ يقينية بدرجة كبيرة ((لعلّها من أجلي))، فهي من أجله حتماً لأنّه صانعها ومنجزها.

وهو ما يبرّر انفتاح القصيدة على عالم الذات الشاعرة كي تفصح عن كينوتها المشغولة بالتعبير السافر عن وهج الهويّة، هذا الوهج الذي تراه الذات الشاعرة سريّاً بدرجة كتمان عالية معزولة تقريباً عن الآخر:

سفير المياه الملوّنةِ
لم يكن أحدا سواي
هل هناك من لا يعرفُ ذلك؟
لا أعتقد

الجملة الشعريّة هنا تبدأ بالإثبات الحاسم حيث تستقرّ الجملة في سطر شعريّ مستقلّ ((سفير المياه الملونة))، لكنّ السطر الشعريّ الثاني المسند تماماً إلى السطر الأوّل داخل فضاء الجملة نفسها ((لم يكن أحدا سواي)) تشتغل على آليّة النفي من أجل توكيد الإثبات السابق، وهي لعبة لغوية إشكاليّة، لذا فهي تنفتح على جملة استفهامية تتوجّه بخطابها نحو الآخر ((هل هناك من لا يعرف ذلك؟))، لا لكي تعلّمه بل لكي تمنع عنه هذه المعرفة، وسرعان ما تلحق جملة الاستفهام بنفي احتمال إيجابية الجواب ((لا أعتقد)).

هذه اللعبة المتموّجة بين خطاب الأنا الفاعل والآخر المفعول إنّما هي تشغيل داخليّ جوّانيّ لتكبير صورة (الهوية) أمام مرايا الذات الخاصّة بمعزل عن سلطة الأكثرية ومهيمناتها المنتشرة في كلّ مكان من فضاء الحركة.

تتواصل فكرة رفض التهميش والإذعان باستعادة رمز (هابيل) الذي تقدّمه الذات الشاعرة بوصفه أنموذجاً غير صالح للدفاع عن الهويّة المستلبة:

لا أعتقد أنّ قميص هابيل
تناسبني
قيافتنا مختلفةٌ تماماً

فقميص هابيل الذي لم يستطع أن يمنع عن صدره الموت لا يناسب الذات الشاعرة فالقيافة مختلفة، إذ إنّ قيافة هابيل هي قيافة الإذعان والصدر غير المفتون، في حين قميص الذات الشاعرة هو قميص حاجب وحامي للصدر المفتون بالحبّ والعشق والبحث عن مستقبل لصوت الهويّة، وعليه فإنّ رفض أنموذج هابيل هو رفض للاستجابة وتوكيد لحقّ الهويّة في تقاسم الحياة بين (قابيل) أنموذج الأكثرية المخفيّ، و (هابيل) أنموذج الأقلية الظاهر.

ثم تستخدم الذات الشاعرة رمز الضوء (الشعاع) وهو رمز ضارب في عمق الحياة والتاريخ والوجود، وقادر على الاختراق والنفاذ والإعلان عن الحضور بقوّة ووضوح، لذا فهو ينكر على من يعتقد أنّ بوسعه حجب الضوء وإيقاف نور الشعاع المقتحم:

من يستطيع أن يقولَ
للشعاع الذي يقتحم غرفتنا
عدْ أدراجك

البنية الاستفهامية هنا بنية إنكاريّة، فـ ((من يستطيع)) تعني لا أحد يستطيع، لأنّ جدران غرفة الذات الشاعرة لها نوافذ وليست سجناً، لذا فإنّ ضوء الشعاع سرعان ما يملأها بالنور على النحو الذي لا يمكن حجب خطاب الشعاع الضوئيّ وعدم السماح له بالولوج، وهذه الصورة الشعرية هي صورة تعزّز حقيقة الهويّة التي لا يمكن محوها من الوجود.

توازيها صورة شعرية لاحقة تكمن فيها الدلالة الرفضيّة الاستنكاريّة السابقة برؤية أخرى، وهي تبني مفارقة داخلية على مستوى بناء الصورة:

المشاعر التي انتفضتْ
من يستطيع أن يوجّهها
إلى الأزقّة المغلقة

بنية المفارقة تظهر في جناحي الصورة، الجناح الأوّل ((المشاعر التي انتفضت)) وهو يتّجه نحو الانفتاح والانطلاق والحرية والتصدّي والوضوح الكليّ، والجناح الثاني ((الأزقة المغلقة)) وهو يتّجه نحو الانغلاق والتقوقع والسجن والالتباس والظلمة، وبينهما يتشكّل السؤال الاستنكاريّ الذي ينفي ثبات المفارقة بين جناحي الصورة وينتصر ضمناً للمشاعر التي لن يكون بوسعها أن تتوجّه نحو الأزقة المغلقة، فهي معدّة للهواء والضوء والحياة والحرية.

وسرعان ما تتعزّز الصورة النافية على نحو ذاتيّ عند الذات الشاعرة حين تنفي وجود الغرف المغلقة بعد الآن، فإذا كانت الغرف المغلقة صورةً لوطن الهويّة المقهورة فيما مضى فقد آن أوان الوطن المفتوح النوافذ ليصل الشعاع إليها من نافذة، وتخرج صرختها إلى العالم من نافذة أخرى، وتصير الذات الشاعرة ذاتاً حرّة مستقلة موازية للذوات الأخرى ومكافئة لها:

لن تكون الغرف التي بلا نوافذ
وطناً لي
بعد الآن

وإذا كانت هذه الدعوة للغرف الكثيرة النوافذ قد تؤدي إلى احتراق الذات الشاعرة حين تبالغ غرفها باستقبال ضوء من الشعاع القادم أكبر مما تستوعبه الغرف، فإنّ ذلك سيكون مدعاة لبلوغ هويّة جديدة تخرج من رماد الهويّة القديمة نحو حياة (عنقائيّة) تحترق من أجل ولادة جديدة، لن تموت مهما كانت سلطة الآخر الساعية إلى ذلك قوية ومهيمنة:

احتراقي يعني هويةً جديدة لي
وأن أكون ما أنا عليه

وحين يتحقق هذا الحلم ((وأن أكون ما أنا عليه)) مزداناً بالهويّة الجديدة، تختتم القصيدة خطابها بصورة اختتامية تخرج الذات الشاعرة فيها خارج المناخ الوجدانيّ الذي هيمن على فضاء القصيدة لتطلق حكمتها، وهي حكمة مقترنة على نحو دائريّ بفضاء العنونة ((الصفعة))، التي يجب أن لا تُنسى لأنّها محفّز أصيل من محفزات التذكير بإشكالية الهويّة وأزمتها في عالم لا يعترف إلاّ بالقويّ والمهيمن، والصورة الاختتامية بُنيت على أساس التوازي بين شخصيتين تتعرّضان للاشتعال في وجه الفضاء:

ما أشعل الطيور هو وجهُ الفضاء
وأنا الصحوُ الذي يلازمني

الصورة الأولى هي صورة الطيور بصيغتها الجمعية الدالّة على أنّ الهويّة هي هويّة جمعيّة لا يمكن أن تكون مفردة، والصورة الثانية هي صورة الذات الشاعرة التي تتلبّث داخل فضاء (الصفعة) لأنها تعيش في صحو دائم وملازم ((وأنا الصحو الذي يلازمني))، فلا نسيان إذن ولا تنازل عن صرخة هويّة تقارع وجه الفضاء.

علامةُ المفارقــة

إنّ القراءة، أيّة قراءة لأيّ نصّ إبداعيّ، لا يمكن أن تكون قراءة نهائية حاسمة، وهي في كلّ الأحوال احتمال في فضاء القراءة، لذلك فإنّ أيّة قراءة تدّعي لنفسها الشمولية في الأداء القرائيّ فإنّها توقع نتائجها ابتداءً في احتمال الإخفاق، فالقراءة قراءات، والتأويل تأويلات، وكلاهما يقوم على شبكة واسعة وكبيرة من المقوّمات والاستعدادات المعرفية والذوقية والفكرية والثقافية التي تتطور باستمرار ولا تتوقف عند جدّ، فكلّ قراءة تعدّ ناقصة بانتظار قراءة جديدة، وكلّ تأويل ناقص بانتظار تأويل لاحق.

قصيدة النثر بوصفها النمط الشعريّ الأحدث في مسيرة القصيدة العربية وشعريتها المتطورة، أثارت جملة من الإشكاليات الفنية والثقافية والسيميائية التي انقسم بشأنها المهتمون بقضية الشعر على ثلاثة أقسام، قسم يعارض بشدة هذه القصيدة من دون نقاش، وقسم يدعم بشدة هذه القصيدة بتعصّب قد يتساوى فيه مع المتعصّب الرافض، وقسم ثالث يحاول استيعاب وتفهم الحالة ومن ثم الحكم عليها، وهو القسم الذي يمكن أن يعوّل عليه في فهم الظاهرة وقاربتها والوصول إلى نتائج بشأنها.

إنّ ما يمكن أن نقرّره في بداية هذه القراءة، هو أن قصيدة النثر بوصفها طرازاً شعرياً حديثاً هي بالأساس ذات مرجعية غربية (قدر تعلّق الأمر بستراتيجية النوع الشعريّ ومقصديته الأجناسية الواضحة والحاسمة) يعتمد على رافدين أساسين، الرافد الأول هو الرافد الفرنسي الذي تأثر فيه جلّ شعراء قصيدة النثر العرب، وهو الرافد الأساس والأكثر حضوراً وتأثيراً في قصيدة النثر العربية، أما الرافد الثاني فهو الرافد الانكلوسكسوني الذي تأثر به شعراء آخرون من جماعة مجلة شعر اللبنانية.

ولا يخفى ما بين هذين الرافدين من فروق وتباينات انعكست على نحو أو آخر على من تأثروا بهما من شعرائنا العرب، في بدايات التأثر بهذا النوع الشعري الجديد على الشعرية العربية، لكن الرافد الفرنسي ظلّ مهيمناً وقوياً إذا ما قسناه بالرافد الآخر الذي اشتهر به جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صائغ.

تقوم قصيدة النثر ـ من جملة ما تقوم عليه ـ على التكثيف والتركيز، إذ إنها على عكس النثر لا تحتمل الإطناب والإطالة والإسهاب، كما أنها تتمتع بصفات شكلية خاصة تؤهلها لاكتساب صفة شعرية مفارقة لصفة النثر، وقصيدة النثر إيحائية في المقام الأول، وإيحائيتها لا تنهض على نمطية مقررة، إنما تتأسس على المفاجأة من جهة، واستثمار كامل طاقات المفردة من جهة أخرى، لكي ترتفع عن الأداء النثريّ وتغادر حدوده، وتدخل في صميم الأداء الشعريّ.

وعلى صعيد الإيقاع فإنّ لها إيقاعها الذي لا يتجسّد من خلال وزن معيّن وقافية كما هي الحال في ثقافتنا الشعرية المتداولة والمتوارثة، بل هو خلخلة لكلّ الأنظمة الوزنية وتجاور لها، إنّ إيقاعها خرق للمألوف، واستثمار حيّ لمكونات الصوت، وتفاعل أصيل مع إيقاع الأفكار والمعنى، لذلك فإنّ الثقافة الأصيلة الواسعة تعدّ واحداً من أهم الشروط الأساسية لنجاح قدرات الشاعر في كتابة قصيدة نثر ناجحة. كما تشترط أيضاً وعياً حاداً بشعرية الأشياء، واحتفاء خاصاً بالمفردة وطقوسها وحالاتها وتموّجاتها، وعناية فائقة بصورها المرآوية المتعددة.

ولطالما أنّ قصيدة النثر لا تعتمد في تأسيس شعريتها على قياسات خارجية جاهزة ومقررة سلفاً، فإنها ترتبط ارتباطاً مصيرياً بالتجربة نفسها، لا بل تصبح هي والتجربة شيئاً واحداً حيث تتماهى اللغة مع التجربة مع المزاج مع الرؤية في كتلة شعرية واحدة، في أقصى درجات إضاءتها وتعبيرها وتصويرها.

وعلى الرغم من كلّ النجاحات الممكنة التي قد تفضي إليها قصيدة النثر في تجربتها الإشكالية هذه، إلّا أنّها تتعرض في الوقت نفسه للكثير من احتمالات الإخفاق والانحدار إلى منطقة النثر المجرد، إذا ما أخلّ الشاعر بأيٍّ من الاعتبارات التي ذكرناها أنفاً لتتحوّل إلى نثر مجرّد.

فقصيدة النثر معادلة إشكالية قاطعة لا تقبل حلولاً وسطاً، فهي إمّا أن تكون قصيدة على وفق قياسات شعريتها المعروفة، وإمّا أن تنتهي إلى الإخفاق، ولا تكون عند ذلك أكثر من نثر عادي، وبهذا فإنها ليست سهلة كما قد يتصور البعض ممن يكتب كلاماً عادياً يشبه الخواطر ويحسب أنه يكتب قصيدة نثر، إنّما هي في غاية الصعوبة والدقة والتركيز وشدّة الانتباه.

المجموعة الشعرية للشاعر محمد مردان الموسومة بـ ((الأيادي القصية))[4]، تتكوّن من قصائد نثر تمثل تجربة واحدة متكاملة على قدر كبير من التجانس، وترتبط جميعاً بخيط نسيجيّ واحد يكون الفضاء العام لها.

عتبة الإهداء فيها تكشف جزءاً مهماً من هذا العالم الشعريّ الذي يثوي في بطانة هذه القصائد:

((إلى التي فجرت في أعماقي هذه النيران الأزلية... أهدي هذا النزيف))

فيها إشارة إلى خصوصية التجربة واكتراثها بشكل محدّد من أشكال الحال الشعرية والرؤية الشعرية والخيار الشعريّ والمصير الشعري على نحو أو آخر.

كما أنّ الإيقاع النابض الذي تحمله الإشارة الثانية المخصصة للمتلقي، بوصفها عتبة قرائية موجّهة لمجتمع القراءة:

((وأنت تقرأ قصائد هذا الديوان..
اقرأ بخشوع وصمت.. مخافة أن تفزّز قلباً محترقاً..
ما زال ينبض بين القصائد))

يؤكد الإيقاع هذه الخصوصية التي اكتسبتها التجربة عبر عتبة الإهداء، إذ إنّ الشاعر يحاول ابتداءً أن يشرك المتلقي في صياغة عالم تجربته، فهو يشترط عليه نمط التلقي والقراءة كي تأخذ التجربة أبعادها داخل القصيدة.

وهذا الاشتراط ليس اشتراطاً قسرياً كما قد يوهم ظاهر العبارات، إنما هو اشتراط شعريّ يمثل وجهاً معيناً من وجوه القراءة.

تعتمد نسبة مهمة من قصائد هذا ((الديوان / النزيف)) على إحداث مفارقة نادرة، تسهم في تصعيد شعرية الدوال أملاً في تأسيس شيء من التماسك النصيّ:

دعْ كلّ ساعاتِ
المعمورة تدقّ،
فساعتنا

لم تبدأ
حتى الآن

ثمة مفارقة حاسمة بين ((ساعات المعمورة)) و ((ساعتنا))، إذ إنّ ((ساعات المعمورة)) تمثل صيغة زمنية خارجية لا تؤدي وحدها عملاً شعرياً داخل القصيدة، لكنّ الانعطافة الزمنية الداخلية التي تؤديها ((ساعتنا))، بما تحمله من إيحاء نفّاذ على الخصوصية والتموضع الأدائيّ، توزّع الأداء الشعريّ فيه على كامل دوال النصّ وضخّها باحتمالات وقراءات لا حدود لها.

إذن المفارقة حاصلة في إطلاق الحرية لعمل زمنيّ بلا حدود، في حين يقف العمل المقابل متحفزاً قابلاً للإنجاز الفعليّ الشعريّ في أيّة لحظة.

يعمل التكرار الفعليّ في بعض الأحيان على صنع سيولة شعرية داخل كيان النصّ، بما يمنحه من دوران وحركة لولبية مستمرة، تجعل من حيوات النصّ في استمرارية أدائية لا تتوقف ولا تستكين، بل تظلّ دائمة الحركة والفعل:

تجولت في ديار كثيرة
جمعت كلّ ألوان الإزهار،
لمستْ أصابعي الآلاف السنابل،
قمت بإسفارٍ لا تحصى،
بدلت جلدي مثل الثعابين،
غير أني لم اعثر
على ملامح وجهي
إلا في مرآتك

فالأفعال المتراكبة والمتعاشقة والمتداخلة ((تجولت / جمعت / لمست / قمت / بدلت / أعثر))، تدور في حلقة دلالية واحدة هاجسها البحث عن الذات الممثل في ((ملامح وجهي))، إذ إنّ ((الوجه)) هو رمز الذات التائهة، وعملية البحث بوساطة تعاقب الأفعال تعاقباً مستمراً لا انقطاع فيه، تولد في القصيدة إيقاعاً قائماً على الحركة والتدفّق، كما أنّ مفردة ((مرآتك)) جاءت في القصيدة محمّلة بزخمٍ شعريّ واضح، بما تقدّمه من قدرة على فرض حالة الانعكاس التفصيليّ لرموز البحث الواردة في مقدمة القصيدة ((ديار/ ألوان الأزهار/ السنابل / الثعابين)).

فالمرآة تعكس كلّ هذه الرموز مرة واحدة، وعلى الرغم من ضيق مساحة الانعكاس إلّا أنّ الذات المفقودة تلتمع بين كلّ هذه الرموز لتكون الرمز الأول الرئيس فيها، في حين تتراءى الرموز الأخرى على أنها هوامش تصويرية ليس أكثر.

الضربة الإيقاعية في خاتمة القصيدة تعدّ واحدة من أكثر التقانات المهمة استخداماً في قصائد هذه المجموعة الشعرية، على الشكل الذي تومض فيه الدوال والأصوات والرؤى لتشكّل خصوصية الأنموذج الشعريّ في التشكيل:

افتحوا الأبواب
بشّروا الشمس
وزّعوا للفقراء

باقات الورود
فغيومنا حبلى

القصيدة في الأسطر الأربعة الأولى تفتقد أيّة حساسية شعرية لأنّها جملاً سردية قصيرة ذات دلالات محددة. إلّا أنّ الضربة الإيقاعية التي اختتمت بها القصيدة شكلها النهائيّ قلبت الموقف النثريّ فيها إلى موقف شعريّ محمّل بالدلالات الجديدة، فجملة ((فغيومنا حبلى)) ذات الفضاء الاستئنافيّ الانعطافيّ، انعكست بإشعاعها الدلاليّ على السطور النثرية الأولى في القصيدة ونقلتها من دائرة النثر إلى محرق الشعر.

ومثلما تقوم قصيدة النثر بخرق قوانين اللغة والمقاييس الشعرية التقليدية، فإنها تقوم أيضاً ـ من جملة ما تقوم به ـ بخرق قوانين الطبيعة المألوفة، كي تسهم أكثر في تصعيد شعرية المفردات وزيادة زخم أدائها الشعريّ:

لا أدري
هل سيستمر فصل الخريف
مدى العمر؟
وهل ستكون
فصول العمر الأربعة
فصل انتظار؟

النصّ هنا ينهض على صيغة استفهامية مرتبطة بأزمة الحال الشعرية ارتباطاً وثيقاً، فالوضع الزمنيّ الذي تفرضه مفردة ((فصل الخريف)) يحقق تعادلاً مع الحال القائمة على الانتظار، وهو وضع زمنيّ يتجاوز محدداته الاسمية ((الخريف)) ليشمل ((فصول العمر الأربعة))، ولتتحول جميعاً وبمختلف أنماطها وسماتها وخصوصياتها إلى قيمة زمنية واحدة ((فصل انتظار))، يلخّص الفصول جميعاً ويشتغل شعرياً بدلاً عنها.

إنّ هذا التعادل بين المفرد والجمع، وبين الالتئام والانتشار، وبقية الثنائيات المحتملة هو الذي يخلق للنصّ شعريته ويبعده عن منطقة النثر.

وترقّ اللغة أحياناً لتتحوّل من انجاز وظيفة دلالية محض، إلى تحقيق مناخ يفيض شجى ونجوى وإحساساً وتدفقاً، ويأخذ إيقاع الدوال مداه:

تمر المساءاتُ،
والصباحات تنتهي،
وأنا بينهما مثل بندول ساعة
لا استقر أبداً،
فيا أيتها التي
تبعث الروح في
الأغنيات القديمة
إني
أكاد أموت حباً

فالنجوى التي تسيطر على فضاء القصيدة تتركز في صوت النداء ((يا أيتها))، تشيع فيه قدرات شعرية لا مرئية تكاد تعوض عن افتقادها للوزن الشعريّ التقليديّ، وتقودها إلى منطقة إيقاع عالي الإحساس.

وتتعدد أنواع المفارقات الشعرية وصيغها وألوانها وطرزها في قصائد الديوان، لتعطي كلّ مفارقة منها أداء شعرياً مختلفاً:

غداً هو الأربعاء
تذكرت أنّ لي موعداً
قطفت باقة أزهار
من حديقة منزلي،
وخوفاً من ذبولها
قدّمتُ عقرب الساعة
حملت أزهاري معي
وذهبت إلى موعدي
المنتظر

المفارقة الشعرية الحاصلة في ((قدمت عقرب الساعة)) هي المحرق الشعريّ الأساس في تشكيلية النصّ، إذ من دونها يفقد النصّ كامل شعريته ويتحوّل إلى نثر إخباريّ صرف لا يتقصّد الشعرية أصلاً.

فهذه المفارقة عملت على قلب السياق المنطقيّ الذي اعتمدته جمل النص، وأخلصت به لنثريتها على حساب شعريتها، غير أنها سرعان ما فقدت هذا الإخلاص وتخلصت من نثريتها، بعد أن حدث الانقلاب الشعريّ في منطق الأشياء إثر دخول هذه المفارقة في النسيج التشكيليّ الداخليّ للنصّ، فتقديم عقارب الساعة هو في المستوى الدلاليّ الأوليّ وسيلة للحفاظ على نضارة الأزهار، غير أنها في المستوى الشعريّ الأساس وسيلة للحفاظ على شعرية النصّ، على النحو الذي يتحلّى فيه الكلام بحساسية الشعر وإيحائيته.

وفي مفارقة شعرية أخرى في قصيدة أخرى، تلعب القدرات التصويرية دوراً بارزاً في صياغة الشخصية الشعرية التي تتمتع بها القصيدة:

اثنان من الديكة اقتتلا
لم تسل منهما الدماء
ولما توهما بأن
العراك أتعبهما..
توقفا برهةً
وأخذ كل منهما
يختلس النظر
إلى الدجاجة المذعورة
القابعة في القفص

النصّ إلى حدّ المقطع الأخير منه لا يعاين إلّا بوصفه تصويراً فوتوغرافياً لحالة ليست شعرية، بل حالة في غاية العادية ومرشحة للحدوث في أيّة لحظة سردية يقدمها قول حكائيّ

مشهديّ مجرّد. إلّا أنّ المقطع الأخير الذي انحرف بالصورة الشعرية إلى أفق جديد، خلق مفارقة وانحرافاً دينامياً عالي الحراك، رفع النصّ من عادية صورته الإخبارية ونثرية أدائه اللغويّ إلى شعرية الصورة والأداء والتعبير والتدليل والإيحاء. فالمقطع الأخير ((وأخذ كل منهما / يختلس النظر / إلى الدجاجة المذعورة / القابعة في القفص)) هو الرهان الوحيد على شعرية النثر في هذه القصيدة، فهو اللمحة الخاطفة التي نهضت بالنصّ وقدمته بأكمله على أنه شعر.

وتأخذ المفارقة شكلاً آخر، حين تتشكل بين العلاقة المتآلفة من إشكالية الواحد والمجموع:

انطفأت الأنوار
فأسعفنا النادل بشمعة،
وكم تمنيت
أن تنطفئ هي الأخرى..
لأبقى وحدي مشتعلاً
في حضرة من أهوى

فالواحد يحضر في غياب المجموع، بوصف أنّ المجموع المتمثّل بـ ((الأنوار)) يتحول أولاً إلى مفرد ممثل للمجموع في خاصية الحضور ((شمعة))، وفي المقابل يقف المفرد الأساس على الطرف الثاني من المعادلة ((وحدي)) بخاصيته الدائمة الحضور والتألق والصيرورة ((مشتعلاً))، وذلك في محاولة استيعاضية عن المجموع المتكثف حضوراً في مفرد، على النحو الذي يتكثّف بوصفه مفرداً بصيغة الجمع.

إنّ هذا الإيقاع المتولّد عن تحوّل المجموع إلى مفرد قابل للتلاشي في طرف المعادلة الأول، والمفرد القابل للديمومة في طرف المعادلة الثاني، يشيع في مناخ القصيدة حساً شعرياً يعزّز من مكانة الشعر في القصيدة على حساب مكانة النثر، مع أنه يسير على حافة النثر لكنه لا يختلط به.

وتعمل دينامية الصورة الشعرية على توليد إيقاع شعريّ خاصّ، يفجر في المفردات قيماً شعرية ثاوية في دواخلها ويرفعها فوق قوس النثر:

أفينبغي
لأصابعي العشرة
أن تستحيل شموعاً
مشتعلة !
لترفعي رأسك
وترمقيني بنظرة؟

فالصورة هنا قائمة على سؤال يستغرق القصيدة بأكملها، وداخل هذه الصورة/السؤال حوار خفيّ يقوم بصناعة شبكة النسيج الداخليّ للنصّ، وتبرز شعرية القصيدة في سياق الموحيات التي يفرزها هذا الحوار الخفيّ.

وبقدر ما تكون اللغة ممتلئة إيحاءً ودلالة، وتنطوي في الوقت نفسه على قدرات رمزية، فإنّها تتقدم شعرياً خارج منطقة النثر:

سيان عندي
إن أطلقتِ عليّ الرصاص
أو أحجمتِ،
سيرتد لا محال..
فهو لن يجد له
مكاناً خالياً
في كل مساحات جسدي

إذ يقدم الشاعر في هذه القصيدة لغةً مشحونة متوترة، وتعدّ صفة التوتّر في لغة قصيدة النثر واحدة من أهم الصفات التشكيلية التي تسهم في صناعة قصيدة نثر جيدة، لأنّ التوتّر يُبعد اللغة عن نثريتها حين تؤلّف لها إيقاعاً يقترب كثيراً من إيقاع الشعر في حساسيته المعروفة.

فالوضع الشعريّ الذي تقدمت به هذه القصيدة قائم على التوتّر في العلاقة بين الخارج المتحفز لاستباحة الداخل، والداخل الرافض بحكم الامتلاء لمقترح الخارج ونيته، مع تساوي نفاذ الفعل أو عدم نفاذه.

ويختتم الشاعر قصائد الديوان بنصّ يعلن فيه هويته:

أنا شاعر العشاق
وعاشق الشعراء أنا..
فهل هناك من هو
أكثر غنىً مني

وفي الوقت الذي وجد الشاعر نفسه أكثر تحرراً في التعبير عن أزماته واختناقاته وتجاربه ورؤيته المتمثّلة شعرياً، فإنه كان أكثر قدرة على إيصال مضامين قصائده وتجلياتها إلى المتلقي، عبر هذه الحرية والرحابة التي تمنحها قصيدة النثر وهي تحكي وتقصّ وترفد وتوحي وتومئ، في تبئير لغويّ عالٍ يشتغل على اللمحة الخاطفة والتعبير المقتصد.

التشكيلُ السيرذاتيّ الشعريّ

يمتدّ التشكيل السيرذاتيّ إلى حقل الفنّ الشعريّ في تلاحم أجناسيّ هجينيّ يجمع السيرة الذاتية بالشعر، حين يكون الشعر ميداناً لتجليات السيرة الذاتية في طبقات منتخبة من طبقاته، تصلح لأن تتحوّل إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة السيرذاتية)) التي وصفناها اصطلاحياً على النحو الآتي: ((قول شعريّ ذو نزعة سردية يسجّل فيه الشاعر شكلاً من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنويّ، ومعبّرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعيّ خارج ميدان المتخيّل الشعريّ، وقد يتقنّع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلّبات والشروط التي تحكم كلّ قصيدة سيرذاتية. ويشترط في اعتماد سيرذاتية القصيدة حصول اعتراف ما مدوّن بإشارة أو قول أو تعبير، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر ـ السارد والمتلقي على هذه الأسس. ولا يشترط في المفهوم الشعريّ للقصيدة هنا القصيدة الواحدة، إذ تتمركز السيرة الذاتية في قصيدة واحدة، يُشترط أن تكون طويلة بحيث تعطي صورة واضحة تعكس طبيعة الترتيب التصاعديّ على مستويات السرد أو الحدث أو الفضاء، أو في مجموعة قصائد تشكّل مجموعة شعرية واحدة، أو في أكثر من ذلك. كما لا يشترط في ذلك التزام نوع شعري معيّن، إذ إنّ كل الأنواع الشعرية المعروفة

((قصيدة عمودية ـ قصيدة حرّة ـ قصيدة نثر)) صالحة ـ في حال توافر الشروط السيرذاتية ـ للانتماء إلى هذا النوع الفنيّ.))[5].

قصيدة ((مردانيا))[6] للشاعر محمد مردان تنحو هذا النحو في بنائها التشكيليّ، فهي تنهض منذ عتبة عنوانها على سيرذاتية التشكيل، إذ إنّ صيغة ((مردانيا)) مأخوذة من اسم الشاعر ((مردان)) في تشكيل يسعى إلى بعث المكان والزمن والحادثة السيرذاتية ضمن رؤية تقارب الشكل العنوانيّ للملحمة، من أجل فتح النصّ الشعريّ الحامل لهذه الرؤية على فضاء تعبيريّ وتشكيليّ ينهض على تجربة السيرة الذاتية المشعرنة، في السبيل إلى إنتاج ما اصطلحنا عليه بالقصيدة السيرذاتية.

إنّ القصيدة السيرذاتية بحسب حدودها الاصطلاحية القائمة على فكرة التداخل الأجناسيّ بين الفنون هي ((نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي، ويندرجان معاً في تداخل مستمرّ وغير نهائيّ، يكون فيه الشاعر مصدراً لتخيّلات الراوي، فالكيان الجسديّ والنفسيّ والذهنيّ للشاعر يشرّح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفّر حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكلّ وجوهها، من دون خوف من الوصف البارد المحايد للتجربة، ولا الانقطاع التخييليّ عنها))[6]، بحيث تقدّم نموذجاً شعرياً جديداً يتشيّد على أساس معمار التشكيل السيرذاتيّ وهو يتّجه نحو تمثيل شعريّ لتجربة سردية حكائية سيرذاتية في الأساس.

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

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

تجتهد قصيدة ((مرادنيا))[7] على هذا الأساس في تحقيق موازنة معينة بين المرجعيات السيرذاتية والمناخ الشعريّ النوعيّ للقصيدة، فلغتها الشعرية لا تغادر أسلوب التعبير الشعريّ المعروف في تجربة الشاعر في أعماله الشعرية، لكنها تمتثل للمرجعيات على النحو الذي يستقبل علاماتها وإشاراتها داخل الكيان التشكيليّ الأسلوبيّ للتعبير الشعريّ:

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

الفضاء التشكيليّ الشعريّ هنا يُظهِر لفظتين سيرذاتيتين مكانيتين هما ((باشطابيا))[8]، وهي موقع أثري يقع في الجانب الأيمن من مدينة الموصل وكان مقراً للقوات المسلّحة العثمانية، ومازال ماثلاً حتى اليوم، وهو مكان يمثل علامة تاريخية حفّزت الشاعر هنا على تمثيل رؤية ذاتية وموضوعية متداخلة، ترتبط سيرذاتياً بالجسد المرآوي المشغول بالماء والباحث عن حضورٍ ما في المكان والزمن والحال.

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

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

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

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

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

ثم يتوجّه الراوي نحو مجال سيرذاتيّ آخر لينهل منه ما يعزّز تشكيله الشعريّ السيرذاتيّ في هذه القصيدة، متمثلاً بالإشارة إلى فنّ قوميّ خاصّ هو (القوريات) يمثل الثقافة التركمانية في بحثها عن هوية ثقافية (فنية وجمالية) مميزة:

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

النداء موجّه إلى الأنثى إذ غالباً ما يوجّه لها خطاب الشاعر بوصفها مقصداً شعرياً وحيوياً يشتغل عليه الشاعر، وينتخب الشاعرُ الأنثى هنا بوصفها حارسة للهوية الثقافية التي يتحدث عنها متمثلة بـ (القوريات)، التي هي نوع من الرباعيات التي تكون جناسية غالباً ويتداولها التركمان بشغف وحب في المناسبات الشعبية، وتضمّ موضوعات وقصص مختلفة شفاهية لا يعرف لها مؤلّف[9]، ولاسيما حين ترتبط بحنجرة (رشيد كولة رضا) وهو من أبرز المطربين الذين برعوا في الغناء التركمانيّ، وكان يغني القوريات بأسلوب خاصّ وأداء مميّز لذا اشتهر في قراءة المقامات وأصبح صاحب مدرسة فيه.

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

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

إذ إنّ هذا النوع من السيارات معدّة للتسوّق بحسب اسمها في اللغة الإنجليزية، تنقل البضائع من كركوك المدينة إلى سكنة رقم [8] المنطقة التي يسكنها الشاعر (عاصمة قلبي) والتابعة لشركة نفط العراق قرب قضاء الدبس، إذ يصف الشاعر الطريق بأنها (غير مبلّطة) تضطر أصحاب السيارات إلى ربط عجلاتها بسلاسل حديدية أيام نزف السماء مطراً، من أجل أن تتمكن من الوصول.

وثمة إشارات سيرذاتية أخرى تتمثّل في مجموعة من الإحالات الفنية والجمالية والحضارية التي تشكّلها سيرذاتية القصيدة:

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

وهي هنا واضحة تماماً في تشكيلية الإشارات المكانية الصريحة، ولاسيما في عرض اسم (د هده قورقوت)، رائد القصة القصيرة التركمانية التي تحولت قصصه إلى مسلسلات وذاع صيته في أماكن عديدة.

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

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

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

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

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

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

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

مقطع حجري

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

ويشفع ذلك بشبكة إشارات مكانية وزمانية وحدثية (تعليم تبه/سفر برلك)، متدخّلاً في ذاكرته لاستخلاص الصور الممكنة تعبيراً عن جهة الوجود ومعناها وصيرورتها السيرذاتية، على الرغم من أنه لا يتمكن من إشباع رغبته بذلك إذ لا تتيح له هذه المراجعة السيرذاتية الأبوية سوى التقاط صورة يتيمة ((وحتى رحيله لم تلتقطْ ذاكرته غير هذه اللقطةِ اليتيمةِ.))، التي تنسجم مع محدودية الفضاء الذي يرسمه الشاعر بوصفه راوياً سيرذاتياً مقصدياً لسيرته وكثافته وضيقه والتفافه على ذاته المحاصرة.

يتمثّل الراوي السيرذاتيّ رؤيته خارج مسار السرد السيرذاتيّ الشعريّ بواسطة الميراث الشعبيّ والمكان النوعيّ، وقد ظلاّ عالقين في المخيال والذاكرة والحلم:

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

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

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

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

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

إنّ استعادة منطقة الميراث الشعبيّ في سياق التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ يمثل رؤية شعرية ذات طابع ثقافيّ، يشتغل الشاعر فيها على تمثيل قوميّ للفكرة يسعى إلى أعادة إنتاج النموذج وتقديم الهوية، على صعيد تحقيق الانتباه إلى المعطى الميراثيّ الثقافيّ الذي يجسّد فنياً وجمالياً وتعبيرياً شكل الحياة في هذه الرؤية:

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

التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ هنا يؤنسن (الهجا) وهو العروض القوميّ التركمانيّ الذي كان مستعملاً عند الشعراء التركمان قبل دخولهم الإسلام، ثم هُجِر بعد ذلك، واليوم يعاد له الاعتبار مجدداً في ظلّ تنازع الهويات، إذ هو ((فصلٍ خامسٍ وحضورِ سربٍ من اللبلابِ))، يفسّر تجدد الشعور القوميّ من أجل بعث الهوية، ويعكس منظومة حراك فعليّ ودراميّ منتج

((لا تذعن/تنزع/تستقبل)) وصولاً إلى الهدف المنشود ((هكذا تتكونُ (القوريات).))، على النحو الذي يبرز فيه النموذج ويحضر إيقاعه في فضاء القصيدة والرؤية معاً.

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

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

فالإحالة على ليلةُ (14 أيلول) هي بالدرجة الأولى إحالة ثقافية ذات طابع قوميّ تتركز بالدرجة الأولى على تمثيل شعريّ سيرذاتيّ، إذا ما عرفنا بأنه في هذا اليوم يمارس طقس شعبيّ تركمانيّ تؤديه طائفة المسيحيين التركمان، وبمشاركة إخوانهم المسلمين، هو يوم العثور على صليب السيد المسيح المفقود[10]، أما الإحالة الثانية ذات الطابع الدمويّ (قيرمزي كيلسة) وهي تعني الكنيسة الحمراء بين كركوك والسليمانية، فقد كانت هذه الكنيسة مقراً لعبادة الراهبات حينما هاجمتهم المجاميع الزرادشتية وقتلتهم فاصطبغت أرض الكنيسة بالدماء الحمراء، حيث أخذت التسمية اللونية من هنا[11]، في سياق إضفاء خصوصية مكانية وطقسية قومية باحثة عن تجلّي هوية محاصرة ومقهورة، تحكي محنتها التي ترى الذات الشاعرة الراوية هنا بأنها تمثّل مرجعية سيرذاتية ترتبط على نحو ما بالهوية وإشكاليتها.

ويمتدّ هذا الانفتاح إلى فضاءات توكيد الهوية السيرذاتية ذات الطابع القوميّ، إذ تسهم في صوغ تشكيل شعريّ سيرذاتيّ ثقافيّ:

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

ليظهر طقس (جمعة داشي) الذي هو (حجارة الجمعة) المتمثل باستظهار العادات والتقاليد التركمانية الموروثة، إذ تسعى الفتيات في هذا الطقس لاستطلاع بخوتهنّ عبر استعمال ثلاثة أحجار ترمى في ثلاث طرق لمعرفة في أيّ الطرق يكمن حظّ كلّ باحثة[12]، كما تظهر (طوبال طيارة) في إشارة معروفة إلى الطائرة الألمانية العرجاء ذات الإطار الواحد التي كانت تقصف مواقع الإنجليز ويصفق لها الأطفال، ومزار (حارنوكلى إمام) الذي تزوره النساء التركمانيات وهنّ يشعلن الشموع بحثاً عن تحقيق الأمنيات، فضلاً عن (أبي علوك) الذي له كرامات مشابهة بوصفه رجل دين ورعاً يساعد طالبيه في تحقيق أحلامهم، إذ تحتشد كلّ هذه المرجعيات الكثيفة من أجل ضخّ التشكيل الشعريّ السيرذاتيّ بطاقة مكانية وميراث شعبية وشخصية، تسهم في تمثيل رؤية الشاعر الاستعادية الثقافية والتشكيلية الشعرية على النحو الذي يستجيب بقوّة لفضاء العنونة الشخصيّ السيرذاتيّ.

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

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

حتى تهتدي المبيدات إلى حيواناته المنتخبة
لشركٍ مفخخٍ
لكربلاءَ أخرى
يطلقُ عصافيرهُ المغسولةَ بالعاج.
ها هي القبضانُ تغلقُ مجساتها
ونباتُ الفطرِ يوسع مياهَهُ الإقليمية

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

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

إذ إنّ حساسية البحث عن الهوية في أكثر من صيغة وعلى أكثر من مستوى ترتفع في المنسوب الشعريّ الحكائيّ، لتجمع الصوت والذاكرة والحلم الذاتيّ والشعبيّ في سياق تعبيريّ وتمثيليّ واحد ومشترك، تعبيراً عن ظهور الذات وبروز صوتها وشخصيتها وهي تخترق الحُجُب والمسافات وتثور على الطقوس المانعة، من أجل تجسيد إيمانه بالأشياء على الورق، حيث تظهر الحساسية الورقية في مواجهة الحساسية الحكائية القادمة من مضان الزمن والمكان والذاكرة في خصبها الشعبيّ والميرائيّ.

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

في خضم هذا التداخل بين هوية الذات السيرية الشعرية وفضاء الهوية المحيط والشامل، تبرز صورة الأم وهي تغذي الراوي السيرذاتيّ الشعريّ بآليّات القصّ والحكي ((يغبطهُ أن يرى وجه أمه وهي تقصُّ عليه حكاياتها التي تشردت/أن يحترق ذاتَ يومٍ وهو يفكُّ أزرارَ انتظاره))، وتزقّه بالحكايات الشعبية التي تؤكّد فعالية الهوية الباحثة عن وجود من أجل تشييد الفضاء الذي يرسم للذات صورتها الواضحة الملامح في الوجود والطبيعة والأشياء.

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

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

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

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

لذا ترتفع نسبة الحضور الذاتيّ للراوي السيرذاتي الشعري بكثافة وتمركز عاليين، على صعيد الفاعل الجسديّ ((أنا الذي عَلّمتُ أناملي كيف تحترق))، وعلى صعيد نشر ثقافة الهوية بتشكيلها الموروث شعبيّ ((وأشَعْتُ (القوريات) بين الحناجرِ التي تنزفُ ضوءاً))، لتنتهي المعادلة التشكيلية السيرذاتية إلى لحظة انتباه شديدة نحو قوّة الذات السيرية وتمركزها حول نموذجها ((هذا أنا حامل نعشي))، وهي تلخّص حكايتها المسرودة في الزمن والمكان الفضائيّ الباحث عن شكل وصوت وصورة تؤلّف التشكيل المنتظر بكلّ خصوصيته ((أن يسردَ بعضَ غزواته))، هبوطاً نحو خاتمة القول التشكيليّ الشعريّ السيرذاتيّ في القصيدة ((أقول لكم:/لا عاشقَ من بعدي))، حيث تأتي جملة القول الشعرية لتشكّل نافذة مهمة على

جوهر المقولة الشعرية التي تنتهي الذات الشعرية الراوية إلى توكيدها وتمثيل رؤيتها، وهي أنّ العشق المتفرّد الأنويّ ((لا عاشق بعدي)) هو عشق كلّي وشامل ومفتوح، لا يتوقف عند حدود الممارسة الواحدية، بل يحيل على التجربة التي شيدتها القصيدة من أولها إلى آخرها.

((أوراقُ)) الشاعر

تقانةُ المذكرات الشعرية

في مجموعته الشعرية الجديدة الموسومة بـ ((أوراق))[13] ينحو الشاعر محمد مردان نحواً شعرياً جديداً في كتابة الذات بأسلوب المذكرات الشعرية، إذ يضع في مجموعته هذه ذات الأوراق العشر إضمامة من مواقفه في الحياة والشعر والعاطفة والمصير والشيخوخة والمرض، ويسخّر لها حساسية شعرية عالية تتلاءم مع طبيعة موضوعاتها وهي تتصل بالتجربة في أوج تجلّيها الحيويّ واللغويّ والصوريّ والإيقاعيّ، فصورة الحياة التي بلغها الشاعر تقتضي التقاط ما هو متاح من جوهرها لتحميله مهمة التعبير عن رؤية ضاجّة بالأسى والألم والأمل، وكأنّ آلة الشعر تحوّلت في يد الشاعر محمد مردان في أوراقه المذكراتية إلى شاهد على عصره الشخصيّ المعزول عن عصر الآخر.

الشعر كما يبدو في أوراق الشاعر هو المآل الأخير حيث لا أنيس بوسعه مرافقة الشاعر في رحلة الألم، فثمة هوية إنسانية تتفوّق هنا على كلّ أنواع الهويات الأخرى التي لم يدّخر الشاعر وسعاً في الدفاع عنها والتبشير بها، غير أنّ هويته في أوراقه العشر هي هوية الذات الخاصة جداً في محنتها مع الطبيعة والأشياء والرؤيات والأحلام، وقد تبدّت في أضيق حالاتها وتمظهراتها وحدودها، حتى صارت تنسج علاقتها المخلّصة بين الحياة والحلم، بين الواقع والمتخيّل، بين الصوت والصدى.

الخطاب الرثائيّ المهيمن على مذكرات الأوراق المردانية تتحرّر من الخوف لتبوح بكلّ ممكناتها، بعيداً عن استدرار عطف الآخر أو دعوته للمشاركة في حفل الألم الدامي الذي يحيه الشاعر بعناد، ففي المقطع الثاني من الورقة الأولى تتطلّع الذات الشاعرة نحو (الشرفات) لتلومها على عجزها، إذ لم يعد بوسعها القيام بدورها في الإشراف على الأشياء وتحقيق حلمها بالهيمنة:

وتلك الشرفات
تبحث عمن يشرف عليها

إذ هي الآن (مثل الذات الشاعرة) تبحث عن (آخر) يمكث أعلى منها كي يشرف عليها، وفي الصورة مفارقة تتحفّز لتمرير الآهة وتركيز الندم وإيقاظ الذات من وهم تواصلها مع الآخر، بحيث يشتغل رمز ((الشرفات)) في سياق التلصّص الحرّ على ما تحته من حركات وأفعال وأحداث ومرئيات، بعد أن يعجز عن الرؤية والمتابعة والرصد والكشف.

الذات الشاعرة وهي تسجّل في مطلع المقطع الثاني من ورقته هذه تنتقل إلى مستوى الحضور الشعريّ المطلق، من أجل أن تكترث بذاتها وصيرورتها ومذكراتها الخاصة التي قد لا تعني أحداً سواه، كما أنّها أساساً ليست موجّهة لغيره:

كلُّ ما أقوله عني غير قابلٍ للاستنساخ

من النادر أن يكتب المرء
مرثيةً عن نفسه
فهل ناحت حمامةٌ وليس بقربي غيري؟

فالقول الشعريّ الذاتيّ هنا هو قولٌ ممهورٌ بماركة مسجّلة لا يمكن تزويرها ((غير قابلٍ للاستنساخ))، والاستنساخ تزوير لحقيقة الأصل الذي ينبغي أن لا يتكرّر، وهو ما يبرّر تحوّله إلى السرد العنيف المباشر لتقرير الفكرة الشعرية بقوّة ((من النادر أن يكتب المرء/ مرثيةً عن نفسه))، على النحو الذي يثير سؤالاً استنكارياً يهدف إلى تقرير حقيقة سردية أخرى ((فهل ناحت حمامةٌ وليس بقربي غيري؟))، تنشد الوحدة والوحشة التي تتفوّق حتى على وحدة امرئ القيس ووحشته حين ناحت حمامة بقربه على أمل الشعور بحاله، إذ تبرز صورة ((وليس بقربي غيري)) بوصفها تمثيلاً فاجعاً لغربة ضاربة في الانكفاء على الذات واجترار ثورة الألم.

تلوذ الذات الشاعرة بكلّ ما يتاح لها من طاقات وإمكانات خاصة لتحرير ورقة الذكريات الشعرية، وجعلها شاهداً على عصره الذي فقد فيه الكثير لكنه مازال على الرغم من ذلك ينتظر تحقيق الكثير، في إطار حلم يمكن أن يوفّره حلم الكتابة:

هناك سحرٌ أسودُ بلونِ الغراب
أكانتِ الشفاهُ نبيذاً معتقاً؟
أم أنّ النبيذَ تقمّصَ شكلَ الشفاه؟

الكتابة هي السحر الأسود الذي يخترق بياض الورقة ليحوّلها من لونٍ محايد إلى لونٍ قابل للتأويل ((لون الغراب))، ولون الغراب لونٌ نوعيٌّ متموّجٌ لا يقوم على التحديد اللونيّ الصرف، بل يختلط اللون البصريّ بالدلالة التاريخية الذهنية للملوّن (الغراب)، على النحو الذي يوازي الصورة التذوقيّة المشبعة بالاستفهام بحراكها الجدليّ الضارب في اللذة ((أكانتِ الشفاهُ نبيذاً معتقاً؟/أم أنّ النبيذَ تقمّصَ شكلَ الشفاه؟))، إذ تمتزج الشفاه بالنبيذ لتُكسِبَها لوناً خمرياً يسجّل عليها كتابة ما في سياق لون الكتابة الغُرابيّ.

تبقى الذات الشاعرة متطلّعة نحو ورقتها كي تسجّل فيها ما تراه مناسباً من مذكرات شعرية، وهو في معرضِ ذلك يصف الحياة بأنها مسرحية، وهو وصفٌ شائعٌ، لكنه يصفها بأنها بلا حوار تمهيداً لسحب الاعتراف الفنيّ التقانيّ بوجودها أصلاً:

المسرحية بلا حوار
أخال أن يداً تطرق عليّ الباب

وعلى هذا النحو يكون من السهل على الذات الشاعرة أن تتوهم أنّ ثمة من يطرق الباب عليها لأمرٍ جلل، فالتعريف الاستلابيّ الذي حظيت المسرحية به لأنها ((بلا حوار)) يهدّم أسوارها ويجعلها عُرضةً للاختراق، فيقرّب الخيالُ صوتَ اليد التي تطرق الباب ((عليّ)) وتنذر بالخطر القادم.

يبرز التوهّج في هذه الورقة باستخدام الدوال المثيرة التي تسترجع الذكريات المشتعلة لتؤجج الراهن:

للنيران أيضاً
ذكريات تؤجّجُ التوقْ، والشوق

مقصلةٌ لا تتعب فيها الأنوار

فالمعجم اللغويّ المؤسس لميدان الصورة هنا ((النيران/ذكريات/ تؤجج/التوق/الشوق/مقصلة/لا تتعب/الأنوار))، يتمظهر باشتباك حضوريّ لافت قد يعيق التكوّن الطبيعيّ الرحب لتشكيلات الصورة، ويفضي إلى نوع من التراكم والضغط، فالتوق والشوق هما شعر الذات الشاعرة وهي تدوّن مذكراتها في أوراق تستعين بمواضي الأشياء لتركيب صورتها المطلوبة.

مذكرات الذات الشاعرة المسجّلة في أوراقها تكشف عن علاقتها مع القضايا الكبرى في الكون، هذه العلاقة التي تسحبها الذات الشاعرة إلى معتركها الشعريّ الإنسانيّ لتؤلّف صورتها الشعرية بها، ولتعلن عن قدرتها الحاوية الحاضنة:

هناك حزنٌ لم يكتشفْ..
ما زال يقبع في الأعماق
كأنني مقاطعة آلت إليها النبرات
دون أن أكون وريثاً

ظاهرة ((الحزن)) ظاهرة شعرية كونية يستحيل على أيّ شاعر في العالم، وفي أيّ عصر، تفادي سطوتها وهيمنتها وحضورها، لكنها تتلوّن بلون الشاعر ولون تجربته ومزاجه وخبرته وحساسيته، وتلمّح الذات الشاعرة هنا إلى أنها حوت كلّ أحزان الشعراء في العالم، مع أنه لم يكن وريثاً، بمعنى أنه ليس الوريث الوحيد، لكنّ نبرات الحزن التي هي خلاصته حطّت في المقاطعة الشعرية المردانية بوصفها أرضه النهائية، لأنّ جملة ((هناك حزنٌ لم يكتشفْ ما زال يقبع في الأعماق)) تشتغل في سياق حضور حزنيّ غزير، تتلبث طبقاته في الأعماق الشعرية على شكل طبقات تجعل منها وريثة حقيقية مع أنها تنفي ذلك، وربما يأتي النفي سيميائياً هنا بدلالة الإثبات باستخدام التدليل الرمزيّ الضدّي.

ويطرّز الراوي المذكراتيّ الشعريّ أوراقه بالحكمة التي تنيرها وتبعث فيها شيئاً من بهجة الفكرة:

للطريق فلسفةٌ ما
إن لم تمشِ عليها مشتْ عليك

ففلسفة الطريق إنما هي فلسفة الطريق الشعرية، فلسفة المنهج والرؤية والعِبرة، والطريق هي الحياة والتجربة والمسار والمذكرات والشعر والأوراق والكتابة، فإن لم تستثمر إمكاناتها أهلكتك بأن تمنع عنك ما يمكن أن تحظى به من فرص، واستغلالها كما فعلت الذات الشاعرة هنا تجعل الشباب حاضراً لا يشيخ:

العاشق لا يشيخ،
الشيخوخة لمن لم يعشق
أبداً أبدد سُعراتي،
وكلّ جميلةٍ تأخذ بعضاً مني ولا استغيث

الاحتماء بالعشق هو احتماء من الفناء، وهي فكرة صوفية على نحو ما، حين يتّجه المتصوّف نحو المثال المنتخب (العشق) من أجل تنحية الشيخوخة جانباً بوصفها نتيجة طبيعية للإنسان، وهو نوع من الدفاع عن الحضور والمكوث في دائرة الفعل والتأثير

والاستحواذ على المتعة والجمال والقوّة، فالرؤية الشعرية هنا رؤية دفاعية تنطوي على قدرٍ كبير من الوهم.

إنّ الطبيعة تموّل الإنسان عموماً والشاعر خصوصاً بالحياة والتأثير والصيرورة، وثمة صراع زمنيّ داخل الطبيعة نفسها للحيلولة دون وصول الشيخوخة إلى مرحلة الإحساس العالي بها، لأنه هو من ينتج العزاء الذي لا يتمناه الشاعر:

الشتاءُ يتقمص الوقت عندما يكون ثملاً
الشيخوخة تقمصتني عندما أقلعت عن الدوران

فلو أجرينا موازنة رياضية بين هذين السطرين الشعريين لنكتشف العلاقة السيميائية بينهما، سندرك مباشرة أنّ ((الشتاء)) في السطر الأول يقابل ((الشيخوخة)) في السطر الثاني، و ((الوقت)) في السطر الأول يقابل الذات الشاعرة في السطر الثاني، ودال ((ثملاً)) في السطر الشعري الأول يقابل توقّف حركة الذات الشاعرة في السطر الشعريّ الثاني، على النحو تتبدّى الشيخوخة فيه ويعلو صوتها ويتمظهر شكلها حين تكفّ الذات الشاعرة عن فعل العشق، ومن ثمّ تكون الشيخوخة هي العدوّ الحاسم للحياة والشعر والذات الشاعرة في آن.

يتحوّل الخطاب الشعرية في نهاية هذا المقطع من ورقة الشاعر إلى اعتراف مزدوج يضع الذات الشاعرة داخل الورقة الشعرية في توافق مع الشاعر (محمد مردان) خارج الورقة، من حيث حضورهما الثنائيّ المشترك في الميدان من دون شريك ثالث:

لا ثالث لكما يا محمد مردان
فليأت المطر فأنا مبلّل كاسفنجةٍ غارقة
لكني لن الفظ أنفاسي إلاّ إذا حضرت (منال)
فلا يليق بالإنسان أن يكون بلا قميصٍ
يمتلك حاسة الشم.

وهذه المعادلة الشعرية الأنوية الاعترافية تعزّز الحضور الشخصيّ السيرذاتيّ المزدوج لأنا الشاعر في صراعها مع الأشياء، ويحضر الرمز الأنثويّ التقليديّ في شعر محمد مردان بوصفه مخلّصاً ومنقذاً من مغبة الشيخوخة حتى وإن كانت الخلاص بالموت ((لكني لن الفظ أنفاسي إلاّ إذا حضرت (منال).))، إذ يحضر رمز (منال) بطاقته العاطفية والوجدانية والرمزية والشعرية ليمثّل الظهير الأخير الذي ينقذ الشاعر من موت مُذلّ إلى موت عاشق، بحيث يتنكّب الرمز مهمة تفوق وضعه اللغويّ السيميائيّ المجرد بانفتاحه على طاقة درامية هائلة.

في المقطع السابع من الورقة العاشرة والأخيرة من أوراق الشاعر محمد مردان تتجلّى اللقطات الشعرية بأسلوبيتها المذكراتية، إذ تبدو كلّ لقطة وكأنها يومية يسجّل الشاعر فيها رؤية، أو فكرة، أو حدثاً، أو إلماحة، أو قضية، أو مشهداً، وتحفل كلّ لقطة من شعرية من لقطات المقطع باستقلاليتها الخاصة، لكنّه في الوقت نفسه تندرج في سياق التشكيل العام للمقطع، ومن ثمّ الورقة، وبعدها مجموعة الأوراق العشر وهي تشكّل مقولة الشاعر الشاملة والكلية على نحو من الأنحاء.

اللقطة الأولى تشتغل على تمثيل الصراع اللونيّ بوصفه صراعاً سيميائياً ورمزياً، منعكساً على فضاء اليومية الشعرية وهي تحتوي صراعاً موازياً بين اليد والكتابة، وما بين الصراعين تتشكّل الرؤية ويتبدّى الفضاء الشعريّ المطلوب:

الباب الأبيض
وهو يقترب من يومياته
لا يأبه بالتوسلات التي تطلقها الأيادي الرمادية

يتمظهر الصراع اللونيّ بين ((الباب الأبيض)) بما ينطوي عليه الموصوف (الباب) من دلالة فاصلة بين الأشياء، وما تنطوي عليه الصفة اللونية (الأبيض) من طاقة تدليل بِكر على أوليّة الأشياء وعفويتها وطرافتها، لذا فإنّ الذات الشعرية المصوّرة تؤنسن (الباب) على نحو يماثل الذات الشاعرة الساعية إلى تدوين مذكراتها ((وهو يقترب من يومياته))، كي يتحدّى ما يحيط به من حضور لونيّ يوازي اللون الأبيض ((الأيادي الرمادية))، التي ينحّي الأبيض توسلاتها جانباً ويمضي باتجاه اقترابه الحميم من يومياته ليكون مؤهلاً لتدوين مذكراته.

اللقطة الثانية لقطة ذات طبيعة حوارية يتوجّه فيها خطاب الذات الشاعرة نحو ((آخر)) بنوعٍ من المساءلة والعتاب، في تشكيل شعريّ يتفاعل فيه الزمن مع المكان داخل بؤرة السؤال:

أين كنت يا أيها الذي لا يعرف ما الذي يعنيه المساء
يوم كانت الغرفة تثرثر

إنّ استخدام أداة الاستفهام المباشرة ((أين)) بمعناها المكانيّ التقليديّ المعروف تتوجّه فوراً نحو الآخر المعني بالسؤال ((يا أيها))، نافياً عنه معرفة الجدل الحاصل بين ((ما الذي يعنيه المساء/يوم كانت الغرفة تثرثر))، في صياغة استفهامية أسلوبية تناظر بين زمنية (المساء) في معناه، ومكانية (الغرفة) في ثرثرتها، وهو ما يجعل السؤال فضائياً ويمثّل جوهر اللقطة.

في اللقطة الثالثة ينهج التشكيل الشعريّ نهجاً جدلياً بين المتحرّك والساكن، الثابت والمتحوّل، في السبيل إلى أن إلى أن تفضي الصورة الشعرية إلى بنية تضاد وتقابل وتوازٍ تعطي لهذا الجدل الشعريّ معنى التفاعل الباطني، بين الحركة وهي تمتدّ على طول التجربة في الزمن، والثبات وهو يعكس شكلاً خارجياً قاراً في المكان، على نحو شعريّ منتج لا مدمّر:

أعوام بعمرها المتصابي
خاضت كلّ هذه الحروب
دون أن تبتلّ صفحة الماء

تتمثّل الحركة الزمنية الظاهرة في صورة التجربة الطويلة ((أعوام)) المنسوبة إلى ذاتيتها ((بعمرها))، والموصوفة بتشبثّها المستميت لتركيز مرحلة معينة لا ترغب بمغادرتها ((المتصابي))، والكاشفة عن سيرتها ((خاضت كلّ هذه الحروب)) التي تحيل على فضاء المأساة أكثر من إحالتها على فضاء الهناءة والسعادة، لتدخل في جدلها مع الثابت المكانيّ ((دون أن تبتلّ صفحة الماء))، وهو يصوّر (صفحة الماء) بوصفها مرآة ناشفة تحيل على ما

فوقها وليس على ما تحتها، بكلّ ما تحمله هذه الصورة من تحديات جدلية رمزية في هذا المضمار.

ومن جدل هذه الصورة تتشكّل اللقطة الرابعة التي تبرز في سياق البنية المرآوية للصورة الشعرية، إذ تعمل المرآة بوصفها بؤرة صورية باثّة تعيد إنتاج الوجوه على نحو خاصّ بطبيعة اختيارها، بما يمكنها إضافته إلى أصل الحكاية وجوهرها:

ليس هذا كلّ ما هناك
فالمرآة هي التي تختار الوجوه التي تنطق
مثل معزوفةٍ عاريةٍ لا تتشنج

إنّ المرآة التي تبدو صامتة تتجاوز صمتها في اللقطة الشعرية كي تجعل الوجوه المنعكسة على صفحتها ناطقة ((فالمرآة هي التي تختار الوجوه التي تنطق))، وهي تتشبّه بقطعة موسيقية رحبة من غير تشنّج أو ارتباك ((مثل معزوفةٍ عاريةٍ لا تتشنج))، للتدليل على قوّة حضورها في جوهر التشكيل وإسهامها في تشييده على النحو الذي يناسب الفكرة والتجربة والمقولة.

تنتقل اللقطة الخامسة للعمل في فضاء الدراما حيث يصف الراوي الشعريّ وضعاً ممسرحاً، لا يكتفي بخشبة المسرح بل يجمعها بمحتويات القاعة التي تضمّ خشبة المسرح والجمهور والممثلين الذين ينتمون إلى المسرحية والذين لا ينتمون إليها:

ليس ثمة ما يقلق فالدراما احتشدت بالأبالسة
وهم يؤدون كلّ الأدوار
في القاعة.
في القاعة قارعة مهيأةٌ للدوران

تتصدّر اللقطة جملة تنفي القلق من الوصف اللاحق للمشهد على نحو حاسم ومريح ((ليس ثمة ما يقلق))، ومن ثمّ يأتي الوصف المشهديّ لما يجري بادئاً بالوصف العام ((فالدراما احتشدت بالأبالسة))، وبعدها الوصف المكانيّ الخاصّ ((وهم يؤدون كلّ الأدوار/في القاعة))، لتنتهي اللقطة الشعرية بوصف حركيّ فجائعيّ للمكان بدلالة ما يحصل على خشبة المسرح ((في القاعة قارعة مهيأةٌ للدوران))، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من وعيدٍ بحصول ثورة عارمة يمكن أن تأتي على كلّ شيء.

ما يلبث جدل الحركة والثبات أن يتمظهر بصورة أخرى في اللقطة الشعرية الخامسة، في سياق تمثيل سرديّ ينشد وصفاً يبدو خارجياً لكنه يحيل على الداخل الثائر المتمرّد، ويسعى في ذلك إلى تسجيل يومية معينة في سجل مذكراته الشعرية:

كلُّ طريقٍ ينثر إيقاعاته التي تختلط مع الوجوه
وهي تتقصّى أنباء التلقين

المرتكز المكانيّ في اللقطة مكان شبه متمركز دالّ ومشاع ((كلُّ طريقٍ))، وحكايته تتكوّن شعرياً في ثلاث صور تتلاحق تلاحقاً درامياً حافلاً بالإضافات الدلالية والفكرية، تشرع الصورة الأولى ((ينثر إيقاعاته)) بإشاعة الفضاء الموسيقيّ على نحو مفتوح وغير منتظم، تتفاعل إيقاعاته تفاعلاً تشكيلياً ((تختلط مع الوجوه))، وتدخل في عملية بحثية

للحصول على القيمة والمعنى ((تتقصّى أنباء التلقين))، ومن تداخل هذه الصور وتفاعلها تتجلى اللقطة على النحو المرسوم لها تشكيلياً.

اللقطة الشعرية السادسة تنتهي إلى موقع الحكمة كي تضع ما لم تتمكّن اللقطات السابقة من تسجيله في مدوّنة المذكرات، وتؤكّد قناعة أو قناعات محددة في صياغة منظور شعريّ يحيل على مغزى التجربة وما حققته من رؤى وقيم:

ما من سيفٍ يُغرقنا
الأصوات تقف إلى جانبنا ما دمنا معنا
حدّ أن يستيقظ الصباح بكلّ ما فيه
من حكاياتٍ تَحكي
من شعرٍ يَرتجل شعراً
من بابٍ يَطرق على الأبواب

إذ يجري التأكيد على صورة الأنا الشعرية التي تتقنّع بها شخصية الشاعر خارج النصّ، وتسمح لها أن تروي انفعالاتها وحكاياتها كما تحب أن تكشف وتروي، وهي تهدف في ذلك إلى الإشارة إلى قوة هذه الذات وما تنوي عليه من إمكانات وخزين وجداني ستراتيجي، بوسعه أن يعبّر عن مكنونها بـ ((حكاياتٍ تَحكي)) و ((شعرٍ يَرتجل شعراً))، انطلاقاً ((من بابٍ يَطرق على الأبواب))، حيث تجتمع الأشياء كلّها على مقربة حثيثة من بؤرة الذات لتعلي من صوتها والأصوات التي معها حين تكون مع ذاتها ((الأصوات تقف إلى جانبنا ما دمنا معنا))، وصولاً إلى تكامل الصورة وشموليتها بما يحفظ للأشياء عفويتها وبكارتها وصدقها وشعريتها وانفتاحها على مجتمع التلقي القريب جداً كما يبدو من حالة الحوار، وهي تتمثّل الأنا مثلما تتمثّل الآخر.

تختتم اللقطات الشعرية في هذا المقطع من الورقة الأخيرة حفلها المذكراتيّ باعتراف تدوّن الذات الشاعرة فيه خطابها الحامل لهذه الأوراق كلّها، وتشحن ذلك كلّه بطاقة استفهامية تسأل وتجيب في آن، لتنتهي بمقولة نضالية تقليدية تحيل على كلّ المناضلين في التاريخ والأسطورة، أولئك الذين دافعوا عن مبادئهم بتضحيات زيّنت التاريخ بحكاياتها المتوالدة الأثيرة:

فمن ذا الذي لا يدري
أنني أحمل جرحاً من لهب
تولد الأمطارُ عاريةً وتموتُ وهي تقدّم أحفادها
قرباناً على مذبح العنفوان

فالسؤال الشعريّ هنا إنما يسعى إلى توكيد معرفة الإجابة على نحو كليّ ومطلق ((فمن ذا الذي لا يدري))، والحقيقية الناجزة التي يعرفها الجميع عن الذات الشاعرة ((أنني أحمل جرحاً من لهب))، تقود ضرورةً إلى إدراك الحقائق الكبرى في الحياة، تلك التي تسجّل في يوميات التاريخ ومذكراته أسطراً من نور ((تولد الأمطارُ عاريةً وتموتُ وهي تقدّم أحفادها/قرباناً على مذبح العنفوان))، ففكرة التضحية هي فكرة تقليدية قديمة ـ حديثة لا ينفد زيت دلالتها ومعناها وقيمتها، مهما تغيّر الزمان وتبدّل المكان.

أوراق الشاعر محمد مردان محاولة شعرية جديدة من محاولاته المستمرة لاكتشاف الذات والأشياء معاً، ولرصد تحولات التجربة الشعرية التي لا تستكين على حال واحدة، أو

منهج واحد، أو رؤية واحدة، أو مجال تعبيريّ وتشكيليّ واحد، ثمّة اندفاع مرير تتسلّح به الذات الشاعرة للدخول في مغامرات شعرية تعوّض عن خسارة المغامرات الحيوية في مراحل التجربة، نوع من العزاء الكلاميّ لإنعاش التخييل والذاكرة التأملية في مقابل انحسار الحراك الحيويّ خارج فعل الكلام.

هوامش الفصل الرابع

(1) نشرت هذه الكلمة أولاً في مطلع الكتاب التكريميّ الموسوم بـ ((فضاء الكون الشعريّ من التشكيل إلى التدليل)) الذي أعددته وأسهمت فيه صحبة ثلة من النقاد والأكاديميين، وهي هنا تتعرّض لقدرٍ من التعديل والإضافة على النحو الذي يناسب الكتاب.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2..9: 63 - 64.

(3) القصيدة كتبها الشاعر محمد مردان أصلاً باللغة التركمانية، ومن ثمّ ترجمها إلى العربية لتصدر ضمن أنطولوجيا الشعر التركمانيّ الذي أعمل مع الشاعر محمد مردان على إصداره ضمن دراسات نقدية، ضمن مشروع يشرف عليه نادي الإخاء التركمانيّ، المركز العام، بغداد.

(4) ينظر الأعمال الشعرية، من ص: 267 إلى 381، وكلّ النصوص الشعرية في هذا المبحث مأخوذة من هذا الديوان داخل الأعمال الشعرية في صفحات مختلفة.

(5) المغامرة الجمالية للنصّ الأدبيّ، د. محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2012: 897 - 898.

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

(7) الأعمال الشعرية الكاملة 1978 - 2..8، محمد مردان، منشورات دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2..9: 457 - 559، وهي قصيدة سيرذاتية طويلة استغرقت أكثر من 1.. صفحة، سعى فيها الشاعر إلى تمثيل سيرته الذاتية تمثيلاً شعرياً، والمقاطع المنتخبة من القصيدة لهذه القراءة أُخذت من صفحات مختلفة بين 457 - 559.

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

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

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

(11) ينظر: كركوك وهويتها العمرانية، د. صبحي ساعتجي، استانبول، 2..6.

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