(13) مجموعة شعرية جديدة قيد النشر.

الفصل الخامس
التشكيلُ الرمزيّ وحساسيةُ التصوير

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

الفصل الخامس
التشكيلُ الرمزيّ وحساسيةُ التصوير

مدخل

تندرج الأعمال الشعرية للشاعر عبد الله رضوان في إطار المفهوم الواسع لشعر التجربة الصاعد إلى التجربة الشعريّة، الذي يسعى في جانب فني منه إلى تطوير آليّات العمل الشعريّ وتقاناته والسعي إلى رفده بكل ما تيسّر من شروط الإبداع في أنساقها الحداثية، كما يسعى في جانب تكوينيّ آخر إلى استيعاب التجربة/القضية، وتمثّلها، والتعبير عن روحها، وشعرنتها في سياق التوغل العميق في الأفضية الباطنية واستثارة جمالياتها كلما تطلّب الأمر ذلك.

لا شكّ في أنّ الوصول بالحال الشعرية ـ استناداً إلى ستراتيجيات هذه المعادلة ـ إلى وضع نموذجيّ يضمن نجاحاً معقولاً لطموحات ذراعي المعادلة ليس بالأمر السهل، إذ يتطلب جهداً مزدوجاً ومضاعفاً ومتوازناً يدفع بهذا الحلم الشعريّ إلى مرفأ الأمان الفنيّ والطمأنينة الجمالية، على النحو الذي يبسط مفردات العمل المتنوعة والمتعددة على مائدة شعرية واحدة بالغة التجانس والتفاعل والمصالحة.

تجربة الشاعر عبد الله رضوان الواسعة والعميقة الممتدة زمنياً من مجموعة ((خطوط على لافتة الوطن 1977))، مروراً بسبع أخريات حتى ((شهقة الطين 2..1))(*)، وما يتبع ذلك من وعود قادمات تبشّر بهنّ التجربة الشعريّة، توغل في رؤى وأساليب وأشكال واستخدامات متنوعة تتماهى مع تجربة الشعرية العربية الحداثية في مواضع، وتجتهد في اجتراح سبل جديدة تخصّها في مواضع أُخر. إذ اشتغل على القصيدة المركزة بكلّ ما تنطوي عليه من تركيز وتكثيف وتبئير وتوظيف للتقانات والآليات الفنية الملائمة، كما في قصائد ((فستان برفين الأزرق/حمائم/أسرار/فراق حبيبي/تفاحة الوقت/قلب العاشق/أقواس)) وغيرها. واشتغل على القصيدة المتجوهرة انطلاقا من فكرة رمزية، أو شخصانية، أو ميراثية، أو مكانية، أو قناعية، مستثمراً فيها طاقات مستوحاة من فنون إبداعية أخرى، وساعياً إلى إخضاع الإمكانات المتاحة كلها لخدمة النصّ الشعريّ الذي يجتهد في استحداث موازنة عادلة بين المتون والهوامش، البؤر المركزية والتفاصيل، الحضورات والظلال.

يمكن في هذا السبيل معاينة بعض القصائد التي تنحو في تشكيلها هذا المنحى مثل ((الفتى الغزّي/الرمادي في وصف أيامنا/نشيد الحجارة/رؤيا/عيسى العوام)) وغيرها. كما ينطوي اشتغاله الشعريّ على تجارب في القصيدة الشاملة ذات الحسّ الملحميّ والدراميّ والسرديّ والسينمائيّ والتشكيليّ في قصائد ((الخروج من سلاسل مؤاب/الغريب/شهقة الطين))، في استنطاق الأزمنة والأمكنة واستدراج التاريخ والشخوص والحوادث والوقائع والمدوّنات، فضلاً عن تحريض الروح الملتاعة المجرّبة والمغامرة على كسر الحدود وتحطيم الحواجز، في سبيل الضغط على المناطق المضيئة والمشرقة في جسد الميراث لاستنهاضه واستخلاصه شعرياً.

وإذا كان ((الميراث)) هو الرافد المركزيّ الأساس في تجربة عبد الله رضوان الشعريّة لاعتبارات كثيرة، يتعلق أهمها بالفلسفة الشعرية التي يعتمدها الشاعر ويمنهج اشتغالاته الشعرية على أساسها، فإنّ ((الأمكنة)) بحساسياتها وقيمها الشعورية الهائلة ومساسها العاطفيّ العميق بوجدان التجربة وزخمها الانفعاليّ، كانت رافداً مركزياً آخر لا يقل شأناً عن ((الميراث)) في سياق عمل الذاكرة والحلم معاً، فضلاً عن أنه يتواصل ويتشاكل ويتضافر معه على نحو عميق وفعّال من جهة وتشكيليّ وجماليّ من جهة أخرى. لذا فإنّ قراءتنا اختارت أن تتوجّه إلى فحص تجربة عبد الله رضوان الشعرية استناداً إلى أفضية هذين الرافدين، لأنّ ما يتبقّى من روافد، وما يتشظّى من رؤى، وما يظهر من ظلال وحواشٍ وخوافٍ وهوامش، لا تنفصل عنهما بل تعمل جميعاً بوصفها كوادر ساندة تدعم شعرية ((الميراث)) و ((الأمكنة))، وتنقل اشتغالهما بين يديّ الشعر من وضع المحاكاة إلى وضع الاندماج والجدل والإنتاج.

من هذا المنطلق اجتهدت قراءتنا الحرّة في مواجهة ومقاربة مفاصل جوهرية في هذه التجربة الشعريّة، طالت قصائد بعينها، أو مجموعات بعينها، على سبيل اقتراح فروض والتوصّل ببراهين أحياناً، وعلى سبيل الإثارة والتحريض لمواصلة البحث والتنقيب والحفر أحياناً أخرى.

نعتقد أنّ عملنا في منطقة القراءة بكلّ إجراءاتها التحليلية التأويلية والاستكشافية، لا يستجيب استجابة حيوية كاملة للعنوان الذي اقترحناه ((ثريا)) عنوانية لقراءتنا ((شعرية الميراث والأمكنة)) من دون وضع النصوص بجانب منطقة القراءة على خط شروع نقديّ/إبداعيّ/جماليّ واحد، نأمل أن يوفّر للمنطقة الثالثة الأهم والمكملة للمنطقتين السابقتين ـ التي نتوجّه إليها الآن وهي منطقة القراءة ـ قدراً معقولاً من دفء المحبة والشعر والجمال، تصلح للمتعة والاستشراف والسعادة.

صياغةُ الـ ((كتاب)) بين الإحالة والدلالة

تشتغل تجربة الشاعر عبد الله رضوان في مفصل جوهريّ من مفاصلها على نموذج صياغيّ خاصّ، يتمثل في ستراتيجية عنونة متداخلة تنهض على مرتكزين أساسين، الأول مرجعيّ ((إحاليّ))، والثاني سيميائيّ ((دلاليّ))، وتتمحور حول دالّ مركزيّ ينطوي على عمق لسانيّ وتاريخيّ ودينيّ وأسطوريّ هو ((كتاب)). ينتشر دالّ ((كتاب)) على مساحة التجربة بتشيكلات صياغية متنوعة تأخذ بعدها الشعريّ من طبيعة التوجيه الذي يحظى به بفضل المضاف إليه، ويشكّله على أساس الأبعاد الدلالية التي يتضمنها في عتبة العنوان، ويسرّبها فيما بعد إلى حقل المتن.

التجلّيات التي تتكشّف عنها التمظهرات الشعرية للدالّ ((كتاب)) تتوزّع على شبكة من البؤر الثقافية والرؤيوية. فتأخذ بؤرة الأنوثة وتشكيلاتها الإشارية الصور الآتية ((كتاب السيدة/كتاب الملكة/كتاب المرأة/كتاب حبيبتي)). في حين تأخذ بؤرة الذكورة الصور الآتية ((كتاب العاشق/كتاب الفتى/كتاب الشاعر)). وتأخذ بؤرة الطبيعة الخاصة الصورتين العلاميتين الآتيتين ((كتاب الرماد/كتاب السوسن)). وتأخذ أخيراً بؤرة الرؤيا صورة ((كتاب الجنون)). يمكن وضع مرتسم أسلوبيّ يبيّن علاقات الصور في كلّ بؤرة، وعلاقات البؤر

فيما بينها، على أساس إحصائيّ يوضح تناسبية العلاقة ودراميتها الرياضية الهابطة باتجاه اختزال العدد الصوريّ من أربع صور في النموذج الأنثويّ، إلى ثلاث صور في النموذج الذكوريّ، إلى صورتين اثنتين في نموذج معامل الطبيعة، إلى صورة واحدة في النموذج الرؤيويّ، وبالشكل الآتي:

إذ تؤول كلّ النماذج والصور والكتب إلى ((كتاب الجنون)) الذي هو أول الكتب ومفتتحها أيضاً، ليصبح كتاب الكتب الحاوي والمستوعب، ذاكرة الكتب ورؤياها ومصدر إلهامها الشعريّ.

ورد دالّ ((كتاب)) في أشكاله كافة خالياً من ((أل)) التعريف فكفّ الإحالة على ((الكتاب/القرآن))، وانفتح على إحالات متنوعة على كلّ ما تبقى من الـ ((كتب)) الأخرى في الميراث الإنسانيّ. ستبدأ آلة القراءة بمحاورة الدالّ في آخر أشكاله ((كتاب الرماد))، وصولاً إلى الأول المشعّ بعد أن تستقر بين يديه الكتب كلها. في ((كتاب الرماد)) تندفع قصيدة ((الرمادي في وصف أيامنا)) إلى شاشة المشهد، لتتحاور مفردتا ((الرماد/الرماديّ)) صوتياً ودلالياً في السبيل إلى منطقة التشكل والصيرورة الشعرية:

الرماديّ...
جنون " السؤال الذي لا جواب له "
والرماديّ...
جواب يهشّ به الناس أصحابهم
ثم يمضون...
لا رأي..
لا حدة أو جراح

فـ ((الرمادي)) المنسوب إلى ((الرماد)) تعلّقاً بـ ((كتاب)) في منصّة العنوان يكمل حالة ((وصف أيامنا)) في عتبة العنوان الفرعيّ، عبر انفتاحه على جزئي الكينونة الرياضية في تشكيلها الهندسيّ التقليديّ القائم على ((السؤال/الجواب))، إذ هو أولاً ((جنون/يهشّ به الناس أصحابهم)) حيث يكتمل الـ ((كتاب)) في صيغته المشبعة بكمال اندماج السؤال والجواب في الحراك الحكائيّ للوصف ((وصف أيامنا))، الذي يسهل فيما بعد مرور الفعل الجماعيّ ((يمضون)) نحو الكشف الدلاليّ المترتب على معطى اللون وتمثلاته الحادة في درجته السيميائية ((الرماديّ))، إذ يفقد البياض وضوحه الساطع والسواد عمقه الخصب ليهيمن الحياد والتجرّد واللامعنى على شاشة المشهد ((لا رأي.. لا حدة أو جراح)).

يهبط ((كتاب العاشق)) من منصّة العنوان الرئيس هبوطاً اختزالياً خاطفاً إلى ((العاشق)) الذي ينفصل انفصالاً مشهدياً عن ((كتاب)) ويتضمنه في مستوى الإيحاء والتدليل.

كما ينفتح مرة أخرى على شبكة عنوانات مفصلية ((السرّ/دعاء/يومان/العاشق/دعاء))، يأخذ فيها عنوان ((دعاء)) المركز البؤريّ الذي يتكرر في المفصل الثاني والخامس، ويوصل أرضية ((العاشق)) بفضائية الـ ((كتاب)) عبر شفاهية الكلام الصاعد نحو الأعلى:

اعطني وردة
كي أحلّق في برتقال السنين
اعطني نسوة عاشقات
اعطني لغة الانتشاء اللذيذة
والاحتكام إلى حالة من جنون
اعطني أن أكون...0
عذاب التسول في دولة الشعر
أو دهشة الصدر حين يميل إلى الأرجوانيّ
يا يا يا.. رب
ما أعذب المرأة.. العمر،
ما أغرب الشعر،
ما أعظم الأبيض البضّ
ما أجمل الياسمين

إنّ فعل الاستعطاف المتكرر أربع مرات ((اعطني)) يؤلف أربع صور تتوافر على قدر واضح من استقلالية التشكل الصوريّ من جهة، وترسل إشاراتها الاندماجية من جهة أخرى إلى الصور الأخريات، وصولاً إلى حال من التشكّل الكتابيّ الموحّد.

الصورة الأولى - وهي تمثّل فصلاً انفتاحياً أولاً من فصول ((كتاب العاشق)) في باب ((دعاء)) - تنطوي على استقبال حركيّ فعليّ ((اعطني ــ وردة ــ كي أحلق في برتقال السنين)). في حين تكتفي الصورة الثانية بافتراض حركة داخلية خاصة خارج السياق اللسانيّ ((اعطني ــ نسوة عاشقات)). وتذهب الصورة الثالثة إلى فضاء تشكيليّ أكثر تعقيداً وأوسع مشهداً ((اعطني ــ لغة الانتشار اللذيذة/والاحتكام إلى حالة من جنون)). كما تحقّق الصورة الرابعة انفتاحاً تشكيلياً أوسع في سياق التركيز على استعطاء صيرورة الأنا الشاعرة لحالة تكوّن في أكثر من مستوى ((اعطني ــ أن أكون...0/عذاب التسول في دولة الشعر/أو دهشة الصدر حين يميل إلى الأرجوانيّ)).

ثم يبرز صوت الدعاء بإيقاع ضاغط ومتكرّر ((يا يا يا رب))، هابطاً إلى صيغة التفضيل في نموذج رباعيّ يضاهي ويكافئ ويوازي التشكيل الصوريّ السابق، ويتمثّل بأفعل التفضيل الأربعة الهابطة على نحو عموديّ:

ما أعذب
ما أغرب

ما أعظم
ما أجمل

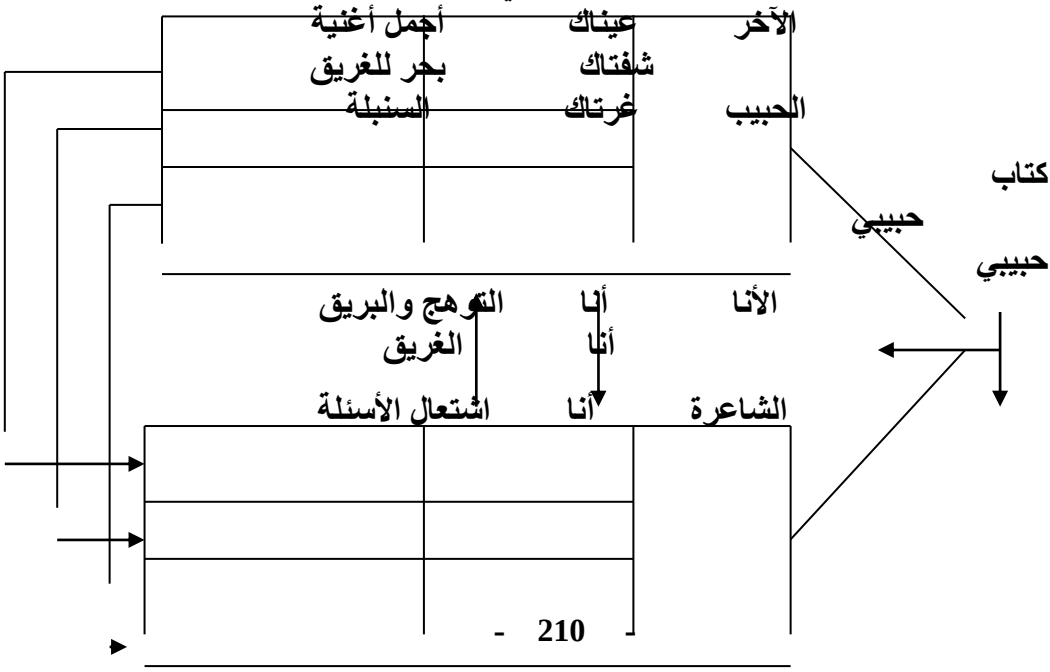
مسندة إلى ((المرأة.. العمر/الشعر/الأبيض البضّ/الياسمين))، وهي تحتشد في منطقة تفعيل وتصوير واحدة، لاستكمال صورة ((دعاء)) الصاعدة إلى عتبة ((العاشق)) تمهيداً للوصول الختاميّ إلى منصة ((كتاب/العاشق))، في حركة شبه دائرية تتحرّك فيها الفصول والمفاصل والعنوانات داخل إطار شعريّ يتوحد ويتعدّد في آن.

يتمظهر التوازي الرياضيّ نفسه في ((كتاب حبيبي)) المعبّر عنه نصياً تحت مظلة ((كتاب)) بالهوية المجردة ((حبيبي))، إذ تتقاسم الأنا الشاعرة والآخر ((الحبيب)) المساحة اللسانية للنصّ، وتشتغلان معاً اعتباراً من درجة صفر الشعرية:

عيناك أجمل أغنية
شفتاك بحر للغريق
وغرتاك السنبلة
وأنا التوهج
والبريق
أنا الغريق
أنا اشتعال الأسئلة

فيظهر الآخر ((الحبيب)) بوصفه ((وجهاً)) يخضع الراوي أكثر مناطقه حيوية للوصف والتشبيه، للوصول به إلى حال شعريّة نموذجيّة تحرّض الأنا الشاعرة على البروز ومواجهة الصفات والمشبهات معاً.

ويمكن تمثيل ذلك تخطيطياً على الشكل الآتي:



الصورة الخطّية للكتاب تظهر متجلّية في هذا التخطيط، سواء في عملية التوازي والتماثل والتساوي أم التفاعل والمشاركة. وإذا كانت مفردة ((الكتاب)) هي ((وجه)) المعرفة، فإنّ التشكيلات المظهرية ((عيناك/شفتاك/غرتاك)) هي ((وجه)) الآخر الحبيب، مثلما تمثل الصورة المركزية المهيمنة ((أنا)) في تكرارها الثلاثيّ ((الوجه)) اللسانيّ للأنا الشاعرة.

سنأتي على معاينة تخطيطية أخرى برؤية مختلفة للقصيدة نفسها في مفصل لاحق من مفاصل هذه القراءة.

يدرج ((كتاب السيدة)) في أهم صفحة من صفحاته رؤية سيرذاتية مقنّعة بضمير الغائب تحت عنوان ((من سيرة العاشقين))، يرسم مشهداً حوارياً للشخصية التي تتحرّك بين الضميرين:

ولد شاخ في العشق حتى التفرّد
دلت على حبه المفردات
فقال: ألا أيّها النهر،
كن لي رسولاً إليها وقل:
ولد عاشق
طاعن في الضلالة
والحبّ حتى الجنون
جاء يسعى...
فلا تغلقي الباب،
لا تسألي من يكون.

يقدّم النصّ الشخصية السيرية في إطار مرجعية شعبية مكثفة بإشارة سيميائية خاصة ((ولد))، لا يخضع ضمن المديات الدلالية لمستوى عمريّ معيّن، لأنّ صفة ((ولد)) ذات أفق رؤيويّ منفتح لا زمنيّ، يستجيب لموحيات عتبة العنوان ((من سيرة العاشقين)) وموجهاته من جهة، ويمضي من جهة أخرى في تكريس الدلالة نفسها عبر استكمال حدود الصورة ((شاخ في العشق حتى التفرد/دلت على حبه المفردات))، على النحو الذي يكون فيه مظهراً بارزاً من مظاهر ((كتاب السيدة)). في حين تخضع الشخصية لتقويل الراوي السيريّ في إشكالية القناع ((فقال: ألا أيها النهر/كن لي رسولاً إليها))، فإنّ الشخصية نفسها تذهب إلى تقويل النهر المقولة المركزية المزمع تكريسها ونشر علاماتها في النصّ ((وقل:/ولد عاشق/طاعن في الضلالة والحبّ حتى الجنون/جاء يسعى))، التي تصل إلى مرحلة ولوج ((كتاب السيدة)) مخاطباً إياها ((فلا تغلقي الباب،/لا تسألي من يكون))، في إشارة إلى فتح الكتاب وفتح رؤياه خارج كون الأسئلة وأسلاك الاستفهام.

في ((كتاب الملكة)) يتجسّد صوت الشعر في عتبة عنوانية مجسّدة بمفردة تنكيرية هي ((نداء))، تنفتح على مظاهر جسدية فعلية وميدانية في شهادة الراوي الشاعر:

هذي يدي...
بحجم اتساع الصباحات،

... قلبي...
مليء بكلّ التواصل،
عودي إليّ،
... فهذا أنا
شارد في البراري
ومنعقد في سماء السفر

تتمثّل الشهادة في الموطن الجسديّ للإشارة ((هذي ــ يدي)) مصورة بأقصى قدر من الاتساع والرومانسية ((بحجم اتساع الصباحات))، ثم ((... قلبي...)) في فاعلية تصويرية مشبعة بالتركيز والانفتاح معاً ((مليء بكلّ التواصل)). حيث يبلغ الـ ((نداء)) حالة من التكامل الصوتيّ والدلاليّ الذي يتوجه فيه الراوي الشاعر مسرعاً نحو فتح صفحات ((كتاب المملكة)) لاستدعاء أنثاه حواريا ((عودي إليّ))، بوساطة تحريك آلة الكاميرا الداخلية لتصور حال الأنا الشاعرة الخاضعة لسهم الإشارة ((فهذا أنا))، وقد أخذت شكل الانفراد والتوحد والصعلكة والتيه واحتواء الفضاء وضمّه ((شارد في البراري/ومنعقد في سماء السفر)).

يبدو التشكيل الكتابيّ هنا مجسداً بالصفحات التي تنطوي كلّ واحدة منها على حركة ورؤيا وسلوك شعريّ استثنائيّ، تلتئم على استقلاليتها وكينونتها في لحظة التبئير، وتتفتح على مجاوراتها في تواصل نموّيّ ـ دراميّ في لحظة التطور والاستمرار.

يكشف ((كتاب الفتى)) في صفحته المركزية ذات العمق الرومانسيّ اللافت ((قلب العاشق)) عن حكاية العشق التي ترويها الأنا الشاعرة بضميرها الناطق في تركيز شعريّ عال:

بأصابع من فضة
فتحت أزرار صدري
وأخرجت خافقي
نفخت فيه من روحها
فتمايل
في حضرة الحبّ
ثم هوى...
أسيراً إلى حجرها

إذ تشتغل المنظومات اللسانية المؤلفة لجسد الحكاية اشتغالاً مكثفاً ومتضامناً وضاغطاً على حقل الجسد، من أجل إنهاء الحكاية بسرعة سردية تكافئ زمن الحكاية وتستجيب لحساسيتها في فضاء السارد الذاتيّ.

منظومة الأفعال تشتغل على نسقين اثنين، النسق الأول المرتبط بفاعلية الآخر ـ الشريك ((الأنثى)) وهو ينمو نمواً دراميا تتعاقب فيه الأفعال وتتوارد ((فتحت/أخرجت/نفحت)). والنسق الثاني المرتبط بالاستجابة الجسدية الإشارية لفاعلية الراوي المتكلم، مختزلاً الحركة الشعرية كاملة إلى فعلين متعاقبين تعاقباً دراميا أيضاً ((تمايل/هوى)).

منظومة الجسد التي تتوزّع في منطقتي الراوي والآخر ـ الشريك ((صدري ـ خافقي/أصابع ـ حجرها))، ومنظومة الصيغ المكملة لسيناريو الحدث الحكائيّ بمكوّناته السردية ((فضة/أزرار/روحها/حضرة الحب/أسيراً))، فضلاً عن منظومة الحروف الواصلة والرابطة ((الباء/من/في/من/في/ثم/إلى))، وهي تتداخل فيما بينها تداخلاً نسيجياً على أساس مركّز من التماسك السرديّ، للوصول بالحكاية إلى أنموذجها النصّيّ بوصفها ((كتاب/الفتى)) الذي يختتم تصوير ((خافقه)) عبر متابعة حسية تصله بمستقرّه الأخير ((ثم هوى/ أسيراً إلى حجرها)).

أمّا في ((كتاب السوسن)) فإنّ الراوي/الشاعر بآليّاته وتقاناته نفسها يتوجّه مباشرة ومن دون حواجز وعتبات موازية إلى ((المرأة)) في حركة نداء صريحة:

يا امرأة
أعطيني حباً
أعطيني قلباً صغيراً
أعطيني ترتيلة
من ياسمين
وسأعطيك
أنا،
موتاً فدائياً جميلاً

تستقلّ الصفحة الشعرية الأولى بصيغة النداء ((يا امرأة))، وتهبط الصفحة الشعرية الثانية إلى الدعوة الكلية الشاملة ((أعطيني حباً)) بكلّ ما تمثله من اتساع وشمولية ووضوح. ثم ما تلبث في الصفحة الشعرية الثالثة أن تقلّل كثيراً من كلية الدعوة وشموليتها ((أعطيني قلباً صغيراً))، في وضع تركيزيّ كنائيّ يشير إلى الصفحة السابقة لكنه يذهب إلى عمق المركز. ليكتفي في الصفحة الشعرية الرابعة بإشارة مجازية تفتح الوضع الشعريّ إلى أقصى طاقة من التأمل ((أعطيني ترتيلة من ياسمين)).

تحتشد الصفحات كلها في فصل كتابيّ مشترك، لتواجه صفحة مقابلة يتحول فيها الراوي الشاعر إلى ((مانح)) صاعد إلى أعلى درجات الاستشهاد ((وسأعطيك أنا/موتاً فدائياً جميلاً))، إمعاناً في بلوغ درجة الفناء والحلول والتماهي في صفحات الآخر.

يقترح ((كتاب المرأة)) سلسلة من النماذج الأنثوية بمعيارها الثقافيّ والأنثويّ معاً، ابتداء بـ ((المرأة البدوية)) و ((المرأة الريفية)) و ((المرأة المدينية)) التي ينتهي إليها الراوي ويختم بها صفحات الكتاب، عبر استدراك يلخّص كينونتها وعالمها:

لكنها..
المرأة المدينية البضّة الجاهلة
فتشت في صدرها
فلم تجد سوى حجر
عندها تذكرت..
قلبها الطريّ

ويبدو واضحا النموذج الإشكاليّ لهذه المرأة في المعالم غير المتجانسة والمتضادة أحياناً التي ارتسمت على محياها الشعريّ ((البضة/الجاهلة/في صدرها ـ حجر/قلبها الطري))، في محاولة مموهة للتستر على تناقضها وتشكيل صورة بانورامية مجسمة تظهر الصفات كلها مرة واحدة على شاشة المشهد الصوريّ. ((كتاب الشاعر)) في نموذجه المختزل ((الشاعر)) سيحظى في مفصل لاحق من مفاصل هذه القراءة الاستكشافية بمعاينة تفصيلية تأخذه إلى مسارات ورؤى ومعارج أخرى، تكشف عن حظوته بين الكتب وأهمية اعتلائه سلّم الحضور. يبقى ((كتاب الجنون)) الأول في الزمن، الأخير في القراءة، هو شهادة الشاعر الصاخبة والعنيفة والشمولية:

وأكتب هذا جنوني
فأحياه
أو أنحني في مدارات روحي..
ستطلقني الأرض مثل الذبابة
هذا طنين الكتابة
مستعر بحر هذا الجنون
ومملكة للمحبين قلبي..
وكل أفول

تتحول فيه أنا (الشاعر/الجنون/الحياة/الروح/الأرض/الكتابة/بحر/مملكة) إلى إشارات تحتشد في خطّ شعريّ واحد بالغ الألفة والامتزاج والصيرورة، لاحتواء المفردات والإمكانات والأحلام والرؤى والتحولات وتجليات الطبيعة والحبّ، وتركيزها في بؤرة الأنا الكلية ((قلبي))، في انكشافه على طاقة تملّك هائلة ((مملكة للمحبين)) بوسعها أن تمتص ((كلّ أفول))، لتغلق كتابها ((كتاب الجنون)) على مشروع يشتغل على شعرية الكتب بدلالة شعرية الأمكنة.

صوتُ الشاعر والمعادلةُ الفضائيّة

يظلّ النداء الشعريّ ـ وهو ينطلق في القصيدة انطلاقات متعدّدة ومتنوّعة ـ متّجهاً نحو التمركز حول أنويته والانسحاب إلى مواقعها داخل القصيدة وخارجها. يرتبط هذا النداء قدر تمثيله للأنا الشاعرة بالغنائية التي تعدّ عنصراً جوهرياً وعميقاً وأساسياً في الشعر العربيّ ـ وقد سعت إلى أن تأخذ أشكالاً جديدة في الشعرية العربية الحديثة ـ، ضيّقت على نحو ما فرص انطلاقاتها وتجلياتها المعروفة في الشعرية العربية القديمة المستفيدة من القيم الإيقاعية الظاهرة والمحتشدة فيها. لكنّ الصوت الشعريّ العربيّ الحديث بقي متلبثاً في ثراء الغنائية ومكامنها الخصبة الغزيرة، حيث اقتصدت في انبثاقاتها وتعمقت في تعبيريتها وامتزجت بعناصر التشكيل الشعريّ الأخرى، فاعلة فيها ومنفعلة بإمكاناتها وعطاءاتها ولاسيما التشكيل الفضائيّ بمركزيته وضرورته في إقامة الهيكل الشعريّ للقصيدة العربية.

يمكننا أن نتفحص ـ في هذا المفصل من مفاصل معاينة صوت الشاعر العربيّ الحديث ـ تجربة الشاعر عبد الله رضوان حيث تنحو منحى أنوياً في تمركز ندائها الشعريّ، في فعالية تعشيق فضائية مزدوجة بين الزمان والمكان، يذهب فيها النداء إلى تزمين المكان

أي ضخّ الزمن بطاقة مكانية تقلّل من زخم الثبات المكانيّ في إحداث تحوّل زمنيّ ينبثق من داخله. كما يذهب في الوقت نفسه إلى تمكين الزمن أيّ ضخّ الزمن بطاقة مكانية تقلّل زخم الحركة والتحول والتغيير الزمنيّ، عبر إثقال حركته بكينونة مكانية تضبط إيقاعه وتسهّل عملية مراقبته ومتابعة تطوراته.

سننتخب من منجزه الشعريّ ـ الممتدّ على أكثر من ثلاثة عقود والمتجسّد تحت عنوان بالغ التركيز ((شهقة من غبار)) ضامّاً تسع مجموعات شعرية ـ قصيدتين.

الأولى ترتهن بعنوانين الأول فضائيّ مرجعيّ ((كتاب الشاعر))، وتحته الثاني الأنويّ ((الشاعر))، أما القصيدة الثانية فهي ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه)).

وبين القصيدتين جسور من التواصل تبدأ من جسر تمركز النداء الشعريّ في أنوية الشاعر بمكوّنيها الروحيّ الخفيّ والجسديّ المتجلّي، وتنتهي بالكينونة المكانية المكهربة بالزمن والمشعرنة بالحضور الباهر للشاعر، مارّة بتمظهرات الزمن الذي يضع قدماً في المكان ويسلّم القدم الأخرى للأنا الشاعرة في تمركزها وتشظيها.

في القصيدة الأولى ذات العنوانين، الأول الشامل ((كتاب الشاعر)) والثاني البؤريّ ((الشاعر)) تهبط مفردة (الشاعر) من الأول لتستقرّ منفردة بالمجال العنوانيّ في الثاني متخلّية عن (كتاب):

كتاب الشاعر
الشاعر

بعد أن زوّد الشاعر الهابط نحو الاستقلالية والتفرد بالطاقة السيميائية الكامنة فيه، على النحو الذي يجعلنا ننظر إلى تخوم الطبقة الثانية من عتبة العنوان المتمثلة بـ ((الشاعر))، داخل سياق الطبقة الأولى ((كتاب الشاعر)) تنزع إلى الاتصال بكتب أخرى ضمّتها المجموعة الشعرية الموسومة ((كتاب السيدة))، مثل ((كتاب العاشق/كتاب حبيبتي/كتاب السيدة/كتاب الملكة/كتاب الفتى/كتاب السوسن/كتاب المرأة))، وتفرغ زخم شحناتها الدلالية وتمركزه أخيراً في ((كتاب الشاعر)). ثم تنتهي عتبة العنوان إلى الشاعر وقد آلت دلالات الكتب جميعها إلى ((كتاب الشاعر)) الذي يسلّم مقاليدها إلى الشاعر منفرداً بسلطة العنونة، ضاغطاً على حيوات المتن وموجّها إياها إلى الأسلوبية الحوارية التي تداخل فيها بنية الاستفهام ببنية النداء، في حركة درامية متموجة يتمظهر فيها الصوت الشعريّ تمظهراً جسدياً:

عاودت الأرض سؤالاتها
أيها الشاعر
أيها الشاعر
أين تسكن السيدة
نهض الشاعر
من صمته
أشار إلى قلبه
إلى جيده
إلى رأسه
إلى يديه

إلى ساقيه
إلى سرته
إلى أصابعه
إلى بدنه
أشار إلى كله وهمس
هنا...هنا...هنا
...أيها الكائن
هنا تسكن الملكة
فابتسمت الأرض
وأخرجت أزهارها

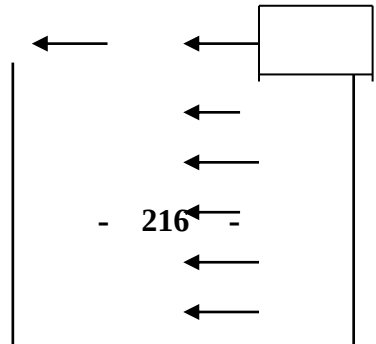
يستهل المتن مشروعه النصيّ بجملة ((عاودت الأرض سؤالاتها))، في إشارة إلى قيام الأرض بمعاودة ((سؤالاتها)) فثمة ما يسكن قبل الاستهلال من شبكة سؤالات الأرض ـ جمع قلة ـ المحدودة، تستأنفها مع بداية المشروع النصيّ لمتن القصيدة وتظهر الأرض بوصفها كائناً مشخصناً ومشغولاً بالسؤال حيث ينطلق نداؤها في صوت مكرر ومستفهم:

أيها الشاعر
أيها الشاعر
أين تسكن السيدة

إذن المنادى هو ((الشاعر)) وهو منادى قريب من المنادي ((الأرض))، واستخدام أداة النداء المكررة الضاغطة المنتهية بأداة الاستفهام ((أيها ــ أيها ــ أين)) يؤدي وظيفة تنبيه أسلوبية مضاعفة تزيد من فرص الحضور الشعريّ للصوت، فضلاً عن تجسيمه شكل النداء في المشهد النصي الاستهلاليّ. تدخل شخصية ((السيدة)) لتستكمل صورة المثلث الشخصانيّ ((الأرض/الشاعر/السيدة))، وشخصية ((السيدة)) في تجلياتها الثقافية والرؤيوية تحيل على فضاء شعريّ واسع لا يتوقف عند الأبعاد الشخصانية التقليدية للشخصية بحدودها المفردة. وتتحقق الاستجابة السرد ـ درامية في مفصل شعريّ يقسم المتن على قسمين، القسم الأول المنشغل بالسؤال، والقسم الثاني المشتغل على الاستجابة:

نهض الشاعر
من صمته

إذ يمثل فعل النهوض تحرراً جسدياً ولفظياً يعزل الغياب صمته ويؤسس لحضور قابل للحركة والقول. ثم يتجسّد الصوت في الإشارة ليكشف عن حضور الجسد بقوّة تمظهره عبر تشكّلاته التفصيلية، التي يبدو وكأنها بالغت في تفصيليتها لكنها فعلت ذلك وكأنّ الإشارة إلى مفصل جسديّ تحرره من الصمت والغياب وتستظهره مجسداً في المشهد:



أشار	إلى	قلبه
إلى	جيده	
إلى	رأسه	
إلى	يديه	
إلى	ساقيه	
إلى	سرّته	
إلى	أصابعه	
إلى	بدنه	

وعلى الرغم من أنّ الإشارات المتعاقبة إلى المفاصل الجسدية الثمانية تبدو وكأنها تعاقبت تعاقباً تقليدياً ((قلبه/جيده/رأسه/يديه/ساقيه/سرته/أصابعه/بدنه))، ـ وقد أتت على المناطق الجسدية الفاعلة في شبه اعتراف جسديّ يحرّر فيه الشاعر سيرته الجسدية ـ إلّا أنّ ((قلبه)) انفرد خارج المنطقة البصرية التي تتعامد فيها بقية المفاصل الجسدية. مما يؤكد ـ على صعيد قراءة بصريّة انتظام المفاصل الأخرى في مسطرة بصريّة عموديّة تبدأ من منطقة ((جيده)) وتنتهي بـ ((بدنه)) ـ أنّ ((قلبه)) طفر خارج المسطرة العمودية للقراءة البصرية، ومدّ تحته على طول المسطرة بياضاً مواجهاً لسواد المفاصل في المسطرة، وأهّله هذا الاستقلال البصريّ لتشكيل حضور استثنائيّ يعود تمركزه وخلاصته إلى العنوان الثاني ((الشاعر))، صاعداً إلى العنوان الرئيس ((كتاب الشاعر)) على النحو الذي يقودنا إلى معادلة ((كتاب الشاعر)) بـ ((قلبه)). تعود الإشارة ثانية وفي حركة ممثّلة للنداء الشعريّ إلى جمع المفاصل الجسدية في ((كلّ)) جسديّ:

أشار إلى ــ كلّه ــ وهمس

وهذه العودة إلى تكرار عمل الإشارة وهي تتوجه إلى ((كله)) تمثّل على سبيل التوكيد نجاح عملية الإحاطة الإشارية بالجسد كاملاً، وتشير لفظة ((كله)) إلى أن ((الجسد)) يتضمّن ((الروح)) أيضاً. حيث يوعز نجاح هذا التوكيد إلى الجسد نفسه بالانتقال العلاميّ من ((الإشارة)) إلى ((القول)) في أضعف حالاتها وأكثرها شفافية وإيقاعاً وأقربها إلى روح الإشارة ((وهمس)). وكأنّ الأرض السائلة لا تكتفي بالإشارة بل هي بحاجة إلى إجابة تدخل فضاء الاعتراف، لذا جاء القول الضعيف الصوت ((همس)) اعترافاً كافياً للأرض كي تتخذ إجراء ما مع أنه على الصعيد الشعريّ أخذ وضعاً سيميائياً مبايناً لضعفه ومفارقاً له:

هنا...هنا...هنا...أيها الكائن

هنا تسكن الملكة

إذ احتل سواده منطقة بياض كاملة، تفاعل فيه التكرار الرباعيّ المكانيّ المترادف والمتناغم ((هنا.. هنا..هنا..هنا))، مع مخاطبة نموذج السائل ((الأرض)) بتشخيص وتذكير واضحين ((أيها الكائن))، زائدا دفع قيمة ومرتبة ((السيدة)) إلى ((الملكة)) حيث تربّعت على عرش الجسد كاملاً وهيمنت على فضاءاته. وحين يعترف الشاعر/الجسد باستحالته إلى

((مكان)) لسكن ((الملكة)) تموت سؤالات ((الأرض)) التي تتحرّر من ضغط السؤال لتدلف إلى الميدان النصيّ كائناً قادراً على الفعل:

فابتسمت الأرض

وأخرجت أزهارها

بهذه الصورة المقتبسة من القران الكريم ((وأخرجت الأرض أثقالها))(**) اقتباساً تشكيلياً لا دلالياً، يتحقق جدل الحياة الشعريّ في التفاعل ((الصوتي/الجسدي)) بين ((الأنا الشاعرة)) التي ابتعدت قليلاً عن أنويتها وخضعت لكاميرا الراوي ـ كلي العلم ـ، حيث تقمّصه الشاعر ليسلّط عدسته بحرية على مضمون ((كتاب الشاعر))، ملاحقاً صوته المتردّد في أرجاء الفضاء الشعريّ، ساعياً إلى توحيد ((الشاعر/الأرض/السيدة)) داخل المعادلة الفضائية الطالعة من ((كتاب الشاعر)) بوساطة جسر ((الشاعر))، والعائدة إليه بوساطة جسر الأرض المقترن اقتراناً جدلياً بجسر ((السيدة/الملكة)).

التمركزُ الأنويّ

ـ انشطارُ النداء وتداخلُ الفضاء الشعريّ ـ

تنتقل ((الأرض))(***) ـ التي تحوّلت في ((كتاب الشاعر/الشاعر)) إلى مولّد للحياة مفعم بالبهجة والربيع في صورتها الاختتامية ((فابتسمت الأرض/وأخرجت أثقالها))، بما تنطوي عليه من طاقة تزيّين هائلة ـ إلى استيلاد معادل موضوعيّ ووجوديّ لأنوية الشاعر في القصيدة الثانية ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه)). إذ يشتغل فضاء العنونة على مروي لراوٍ كلّي العلم يصوّر حالة استباقية للشاعر يرثي بها نفسه قبل موته، تنطوي على شبكة تأويلات تتعلّق بانشطار النداء في تداخل فضائيّ زمكانيّ. لكنّ تعدّد القراءات في النسق الأفقيّ الخطيّ لحركة العنونة تعود لتلقي بتأويلاتها في بؤرة التمركز الأنويّ المتمثل بجملة ((يرثي الشاعر نفسه))

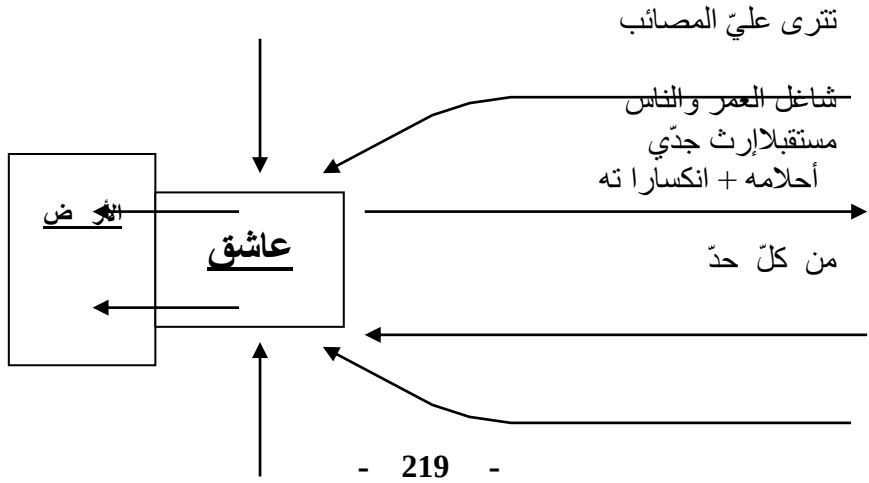
الرثاء الذي تتعرض له نفس الشاعر من قبله هو كسر للمفهوم الذي ينطوي عليه الفنّ الشعريّ الموسوم بـ ((الرثاء)) من زاويتين، الأولى أنّ الرثاء فنّ غيريّ أي أنّ شاعراً حيّاً يرثي إنساناً ميتاً ينتمي إليه، والثانية أنّ الرثاء يحصل بعد الموتّ. لكنّ الشاعر هنا وفي إدراك دلاليّ لفعل الكينونة ((ويكون)) يستبق الحالة ليحدث انحرافاً زمنياً ومكانياً في فعل الرثاء الشعريّ، بعد إذ وجد أنّ لا أحد يرثيه بعد موته فتكفّل مسبقاً بأداء هذا الدور الذي رآه ضرورياً فرثى نفسه في الحياة، لأنه بعد مماته ينتهي كلّ شيء ويتوقف كلامه ويستحيل عليه الرثاء ضمن السياقات القولية التقليدية المعروفة. لكنّ موقع الراوي كلّي العلم يتحول إلى موقع الراوي المتكلم ـ السارد الذاتيّ ـ بمجرد أن تنتهي عتبة العنوان وتبدأ فعاليات المتن النصيّ، بادئة بالسؤال ـ اللازمة ((ما الذي تحدث الأرض بعدي)) المتوزّع بأشكال مختلفة على المقاطع الثلاثة للمتن. يستهل المقطع الأول حدثه الشعريّ بسؤال اللازمة الذي يدخل في مقاربة شعرية سيرـ ذاتية تزمّن المكان وتمكّن الزمن، من أجل إبراز الصوت الشعريّ حاملاً للأزمنة والأمكنة والمعاناة:

ما الذي تحدث الأرض
بعدي
ولست سوى عاشق
مستقبلاً ارث جدّي
وأحلامه...
وانكساراته
بقايا مهلهلة كالرياح
وتترى عليّ المصائب
من كلّ حدّ

إذ تكشف أنا الشاعر عن وجهها الأنويّ بعد اختبائها وراء قناع الراوي كلّي العلم في عتبة العنوان ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه))، التي تعمل بوصفها ـ مظلّة ـ تشي بقدر من الاستقلالية والعمومية والشمولية، في صلاحية تدليل تتجاوز حدود فضاء القصيدة وعالم الشاعر هنا لتمتدّ إلى قصائد أخرى وشعراء آخرين. ينشغل الصوت الشعريّ الصريح لأنا الشاعر برسم مشهد سير ـ ذاتيّ يعقب السؤال ـ اللازمة، عن طبيعة الحدث الذي ستقوم به الأرض بعد غياب الشاعر من على سطحها والدخول في جوفها.

يتمثل المشهد بوضع ((الأرض)) في خلفية الصورة، وإظهار الفاعل الشعريّ ((أنا الشاعر)) بوصفه عاشقاً رائياً ينظر إلى سهم الزمن منطلقاً منه نحو الماضي، متسلّحاً بدلالة ((شاغل العمر والناس))، كما ينظر إلى السهم الآخر الموازي للأوّل والمنطلق من الماضي الأبعد إليه ((مستقبلاً إرث جدّي))، متشكّلاً بدلالة ((أحلامه + انكساراته))، حيث يتمركز كلّ ذلك ويتكثف ويتلخص ويتقطّر على قاعدة ـ الراهن ـ الزمنيّ في ((تترى علي المصائب من كلّ حدّ)).

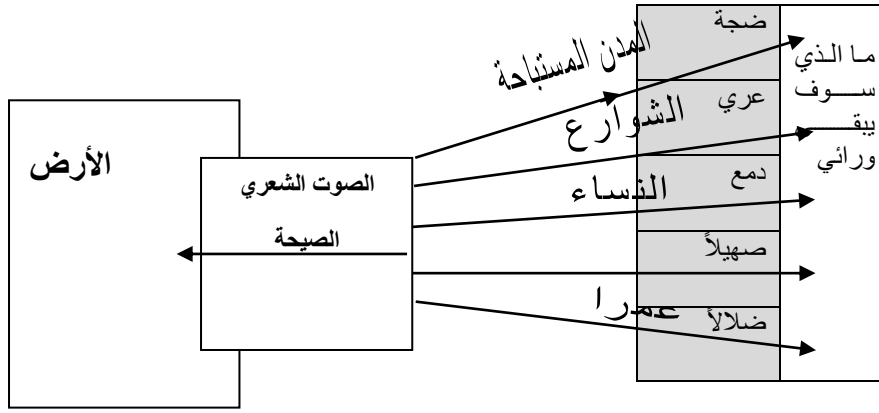
إنّ هذا المقطع بمفاصله الصورية الثلاث يضع أوّل المسوغات لتبرير فعل الرثاء الاستباقيّ المقترح في العنوان ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه))، إذ يظهر النداء الشعريّ أسير ضغوط وإكراهات متنوّعة تدفعه إلى تمركز سلبيّ حول ذاته، ويمكن إظهاره بهذا المرتسم:



فتبدو أنّ المظاهر السهمية التي تتعرض لها ((أنا العاشق/الشاعر)) تدفعه من التلبث على سطح الأرض إلى الدخول في جوفها، فهو كمن يشاهد موته أمامه قبل أن يموت على النحو الذي يتمكّن فيه من رثاء نفسه. في المقطع الثاني من القصيدة تعيد حساسية ((أنا الشاعر)) إنتاج السؤال ـ اللازمة على نحو أكثر تمركزاً حول النداء الشعريّ وقد تحوّل إلى ما يشبه الصيحة:

ما الذي سوف يبقى
ورائي
سوى ضجة المدن المستباحة
عري الشوارع
دمع النساء اللواتي رسمت على
جيدهن نجوماً مشاغبة
وصهيلاً تركت.
وعمراً ضلالاً مضى
ليس يجدي

القصيدة هنا بمنطقها السير ذاتيّ تستبق الزمن لتجعل المستقبل حاضراً، والحاضر الذي يموت فيه الشاعر ماضياً، من أجل أن يترتب الفضاء الشعريّ زماناً ومكاناً على نحو يسمح بتصوّر حدوث موت الشاعر بمنطق يسمح بالرثاء، في سياق فرض حالة من الانفصال الذاتويّ والزمكانيّ تدعم فكرة رثاء النفس إثر موت مفترض (ليس شرطا أن يكون موتاً مادياً، مع أن صورة هذا الموت قائمة عبر الحضور اللافت للأرض/الأم). ويمكن أيضا وضع مرتسم أيقونيّ يجسد كيفية الحركة وتمثلاتها الخطية التي يتزمّن فيها المكان ويتمكّن الزمن، وهي تدور حول تمركز الصوت الشعري/الصيحة:



ففي الوقت الذي يتجه فيه السهم الشعريّ ((الصيحة)) نحو الغياب في باطن الأرض، فإنه يتحرّك على سطحها ((يبقى ورائي)) مظاهر حركية في غاية الإثارة والصخب، تشير إشارة سيميائية إلى جدلية الصوت الشعريّ بين الغياب والحضور التي تعكس حضوراً مضاعفاً لأيّ غياب محتمل، وتنقل الرثاء من منطقة الفعل الأحاديّ الجانب المتّجه من الحضور إلى الغياب في سياق حركيّ واحد، إلى منطقة الفعل الإشكاليّ المتعدّد المتّجه من الحضور إلى الغياب ومن الغياب إلى الحضور في سياقين حركيين متعاقبين.

إنّ آثار النداء الشعريّ الأنويّ المفترض غيابه في ((الأرض)) تتمثل بمظاهر صوتية وحسية وأخلاقية ((ضجة/عري/دمع/صهيلاً/ضلالاً))، على جسر متحرّك من الأفضية الشعرية مكاناً وزمناً وشخصيات ((المدن المستباحة/الشوارع/النساء/عمراً))، بحيث تتلاشى قوّة السؤال ـ اللازمة بعد أن يتعالى هرم المتبقي ((ورائي)) بالزخم الذي يصوره المرتسم.

يتكثّف الشغل الشعريّ ويزدحم ويتعمق في المقطع الثالث من القصيدة، بحيث يبدو وكأنّ المقطعين السابقين اشتغلا بوصفهما مدخلين أو منطلقين للدخول في الميدان الحقيقيّ لتجربة القصيدة متمثلا بهذا المقطع. لذا فهو يعمل على حوارية مفصلية تستجيب لبناء صوريّ عنقوديّ، قائم على أسلوبية استفهامية تنتهي بإجابة محورية، تقود إلى تكبير صورة الأسئلة وتجسيدها وتحريك وحداتها وتفعيل ندائها الشعريّ الذي يتمركز تمركزاً باذخاً واحتفالياً حول أنوية الشاعر.

يبدأ المقطع بصورة مركزة تشبه الثرية يتجسم فيها الصوت الأنويّ ويتكونن ـ نسبة إلى الكونية ـ لتشغل صيحته الفضاء الشعريّ كاملاً:

ألست أنا الكلّ
والكلّ وحدي

فالمعادلة المتراكبة ((أنا الكلّ/الكلّ وحدي)) ترسم قاعدة رياضية جديدة بتعجيز الآخر الذي يتمثّل هنا بـ ((الأرض)) حيث لم يتبق شيء غيرها:

فماذا ستجترح الأرض

بعدي

وحين يستسلم ((الآخر/الأرض)) لفعاليات التكونن التي هيمن فيها النداء الشعريّ/الصيحة على مقدّرات الفضاء الشعريّ، فإنّ الصوت يتكفّل بأخذ زمام المبادرة واقتراح إجابات متسائلة عبر السؤال التعجيزيّ الذي وجهه للآخر على النحو السرد ـ دراميّ الآتي:

أتطلع شمس على بشر
لم يروا صورتي
ويرقص غيم على أفق
لا أراه
أتنمو قعال الكروم
لتسقي
سواي
ويضوّع الزهر
من أجل غيري
أتعشق أنثى...
وقد وسّدت هذه الأرض
لحدي

يتألف المشهد من خمس صور دائرية تدور حول التمركز الأنويّ للنداء الشعريّ الداخل في قلب ((الآخر/الأرض))، وقد تكررت ثلاث مرات في هذا المقطع حيث تدور الأفعال بطاقتها الاستفهامية المتشكّكة ((أتطلع/يرقص/أتنمو/يضوّع/أتعشق)) دافعة فواعلها في الحيّز الدائريّ نفسه ((شمس/غيم/ قعال الكروم/الزهر/أنثى))، لتتعلق بالتمظهرات المختلفة للصوت الأنويّ بصيحته المكوننة. ليأتي الجواب على بساط النداء/الصيحة وكأنه صدى:

لا

وسرعان ما يتدخّل المنطق التعزيزيّ لتكبير صدى الجواب بالاعتماد على طاقة الكوننة، التي دفعت أنوية الصوت الشعريّ إلى عزل الفضاء وإلغاء الأزمنة والأمكنة في تمركز هائل:

كلّ شيء عداي
هو الظلّ
يقفو خطاي
ويلهث نحو
هواي

ثم يرتفع المنطق التعزيزيّ درجة أخرى أكثر تلاؤماً وتفاعلاً مع شدة التمركز وعمقه ومصادراته لكلّ شيء خارج عنه:

ألست أنا سارق النار
والكلّ ضدّي

فيتحول إلى ((بروميثيوس)) الذي سرق النار المقدّسة في غفلة من الأشياء مشعلاً غضب ((زيوس))، إذ أرسل كارثة جديدة على البشر تركت البؤس والشقاء على الأرض (****).

وهو ما يبرّر سؤال خاتمة المقطع والقصيدة:

فماذا سيبقى
على هذه الأرض
بعدي

ربّما لن يبقى حسب معطيات ((الأسطورة الإغريقية)) سوى الأوبئة والأمراض الفظيعة التي تركتها مزهرية ((باندورا)) الكبيرة، بعد أن فتحت غطاءها فتدفّق الموت وهربت السعادة.

ولنا أن نعود الآن إلى عتبة العنونة ((ويكون أن يرثي الشاعر نفسه)) لنقرأه من جديد في ضوء قراءتنا المستفيضة للمتن، إذ نجد أنّ كوننة النداء الشعريّ وتمركزه وفعالية اشتغاله على إشكالية الفضاء في تزمين المكان وتمكين الزمن، أحال ((الشاعر/بروميثيوس/سارق النار)) إلى أسطورة تحيل بدورها الظلام الكونيّ إلى ضوء مشتعل، وتصبح ((نفسه))، التي يفسّرها السياق النحويّ ـ الدلاليّ على أنها صورة أخرى لـ ((الشاعر/الحياة)) بعد أن أشعل ظلامها بلهيب ونور النار المسروقة. على النحو الذي يدعونا تأويلياً إلى فصل دالّ ((نفسه)) عن دالّ ((الشاعر)) بمسافة قرائية بحيث تصبح ((آخر)) يمكن رثاؤه، ومن ثمّ فإنّ ((الشاعر)) إنما يرثي معنى ((الحياة)) الذاهبة إلى ((الموت)) من موقع ((الخلود)) الذي يتلبّث فيه.

المنهجُ السيرذاتيّ الشعريّ

ـ من آلة السرد إلى آلة الملحمة ـ

اجتهدت تجربة القصيدة العربية الحديثة من أجل معالجة الكثير من اختناقاتها في انتهاج سبل جديدة تكفل لها استرداد عافيتها، وراحت ترود مساحات وأراضيَ ما كانت تحفل بها سابقاً. ولنا في هذه القراءة أن نعاين أحد الأنهاج التي شكلت محوراً مهماً من محاور تجديد القصيدة وتطوير آليّات عملها، على النحو الذي يناسب طبيعة المتغيرات في الخارج، وهي تفرض على بنية القصيدة استجابة ما.

يشير عنوان القراءة إلى انتخابها النهج السير ذاتيّ الشعريّ، إذ التفت بعض من شعرائنا إلى أهمية هذه المنطقة الخصبة في رفد القول الشعريّ بطاقات نموذجية تضاعف من شعريته، ولاسيّما إذا تمكّن الشاعر من الارتفاع بالإحساس السيريّ المتجلّي إلى مرتبة الشعر، وإجراء تحويل فنّيّ في الواقعة السيرية يخلّصها من تاريخيتها ذات الطبيعة المرجعية الثابتة، وينقلها إلى وضع دينامي قابل للفاعلية الشعرية.

اتخذت قراءتنا في هذا المفصل المركزيّ من مفاصلها ديوان ((كتاب الرماد)) للشاعر عبد الله رضوان نموذجاً لها، إذ يشتغل الديوان بمجمله على النهج السير ذاتيّ الشعريّ الذي

ينفتح على سيرة ((القضية)) بحساسيتها المكانية ذات التجليات الحيوية الماثلة، وحساسيتها التاريخية ذات البعد الميراثيّ المتلبث في الذاكرة.

لعلّنا نلاحظ تجلّي هذا النهج أولاً في بنية العنوان الموسومة بالدّال المهيمن ذي المرجعية الموجهة ((كتاب))، وبصرف النظر عن الإشارات المتعددة والمتنوعة التي يمكن أن تنبثق من حقل الدّالّ كما سبق أن نوّهنا في مفصل قرائيّ سابق، فإننا نميل هنا إلى تلك الإشارة الكلّية التي تحيل على نظام الكتابة العام، حيث تقع الكتابة الشعرية ضمنه في مجاورةٍ وألفةٍ مع أنماط أخرى محتملة للكتابة، وهذا بحدّ ذاته يفتح أفق القراءة على إشكالية هذا التجاور الكتابيّ وما ينطوي عليه من فعاليات في التداخل والاندماج والأخذ.

إنّ استقراءً فاحصاً لـ ((كتاب الرماد)) يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ نصوصه الأحد عشر ليست سوى نصّ واحد، كُتب على شكل مقاطع تمثل الحدود الشعرية للسيرة الذاتية التي يقترحها الكتاب. وإذا ما أمعنا النظر في النصّ الأخير ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) بحركاته الأربع ((فاتحة الكلام.. فاتحة الرغبة/تداعيات الفتى/واقع/خاتمة العذاب/خاتمة الفرح))، وهو النصّ الأطول في الكتاب إذ يشغل أكثر من ثلثه، لاستنتجنا ضخامة حجم الحضور السير ذاتيّ في الكتاب.

بمعنى أنّ ((كتاب الرماد)) بأفقه اللغويّ والدلاليّ والإيقاعيّ يمثل نشيداً أو نشيجاً واحداً، يتّسم بالتدفق والاندفاع الشعريين، وإذا ما وجدنا بإزاء هذا التدفق والاندفاع بعضاً من المقاطع التقريرية أو المباشرة تتعلّق بمناطق معيّنة من القصيدة، فأحسب أنّ أهداف النهج السير ذاتيّ الشعريّ في تقديم التجربة يبرّر وجودها إلى حدّ ما. ومثلما هو نصّ ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) يمثّل الفاصلة النصيّة الأهم في نشيد/نشيج ((كتاب الرماد))، فإنّ النصّ الموازي والمماثل والمكافئ له الموسوم بـ ((ما تيسّر من أحوال الرعَية)) هو الآخر يشغل حيّزاً كتابياً في النهج، ويحقق في حضوره الأنموذج الأوضح والأكثر انتماءً.

ستذهب قراءتنا في الكشف عن مفاصل وتجليات النموذج السير ذاتيّ في هذا النصّ، وهو يستخدم النصوص الأخرى بينه وبين نصّ ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) بمثابة مناطق إضاءة وتفعيل وتشعير تضخّ المفاصل بما تيسّر من الوضوح والإبانة.

تخضع أسلوبية الكتابة الشعرية بمهيمناتها الأسلوبية في النصّ – كما هي الحال في كلّ نصوص الديوان الأخرى - لأداء آلة السرد بدلالة آلة الملحمة، وهذا الاقتران في أداء الآلتين يتيح فرصة لتجلّي المظاهر السير ـ ذاتية شعرياً، بوصف أنّ آلة السرد في طاقات الحكي المباشر فيها هي الفاعل الأساس في الفنّ النثريّ المعروف بالسيرة الذاتية، ومن ثمّ فإنّ استثمار مكوناتها ومعطياتها في الأداء الشعريّ يعدّ أمراً ضرورياً للتواصل مع التجربة على النحو الذي يجعلها قابلة لابتكار شكلها الجديد. أمّا محاولة استثمار الحسّ الملحميّ سردياً لمضاعفة طاقة الشعر في النصّ، فإنّ ذلك من شأنه أن يدفع النهج السير ذاتيّ الشعريّ إلى إدراك مقاصده وتحقيق أهدافه المعلنة.

تشرع آلة السرد في نصّ ((ما تيسّر من أحوال الرعية)) بفتح ملف النهج السير ذاتيّ، ونشره على المساحة الخطية عبر قيام السارد الذاتيّ/الشعريّ بقيادة آلة السرّ وإدارة شؤونها:

قلبي مثقل بالصحو

لست متيماً بالفقر
لكنّ المخّيم راود العشّاق دهراً
عن نضارتهم
... فما وهنوا
كأن الشمس تغسل وجههم بالعشق
هم كبروا ...
وتناثروا.. مثل النجوم
تجمّع الفرح المشتّت
في الخريطة
... فابتدأت

تتمظهر أحوال أنا السارد الذاتيّ الشعرية في سياق رؤية جمعية، فهي تصوّر المشهد المستند إلى رؤية جمعية بدلالاته المكانية والتاريخية ـ الميراثية على نحو يسمح لها بالانتماء إليه لتضعف استقلاليتها الأنوية، وتخرج من رواية التاريخ المستقلّ للذات إلى رواية تاريخ الذات المنبثقة من تاريخ المجموع وروح القضية بمضمونها المكانيّ الصريح. لذا فإنّ الصراع الإنسانيّ بين ((المخيم)) و ((نضارة العشاق)) ينتهي دائماً إلى انتصار العشّاق بالحفاظ على نضارتهم التي ترعاها الشمس وتمدّها بالحركة والاستمرارية والحياة، لأنّ ذلك من شأنه أن يقوّي عضد أنا الراوي الشعرية، لتواصل انبثاقها السرديّ المتشظّي في فضاء النصّ وهي ترشد آلة السرد لرواية سيرتها ((... فابتدأت)).

تولي الأنا الراوية هنا أهمية استثنائية لمفصل المكان السيريّ، بوصفه بؤرة مركزية ذات سحر خاصّ في رواية السيرة يكتسب بتكراره الشعريّ المتنوّع والمتعدّد ـ دلالةً وإيقاعاً ـ حسّاً ملحمياً:

ولست المبالغ في صمته
حدثتني عروق المخيّم
عن صبية كالشقائق
مرّوا خفافاً
فهلّت زغاريد أهل المخيم
تشعل حرفين في الظلمة المدلهمة
فانفجرت الدربُ بالبوح

إذ تنهض بؤرة المكان بتقديم كشف سيريّ لعلاقة الأنا الراوية بفضاء المكان، من طبيعة إظهار الدلالة التاريخية والشعبية النضالية لعتبة المكان المفعم بالخصوصية ((المخيم))، بوصفه المرجعية المكانية الأصل لفلسفة القضية، التي بوسعها دائماً أن تبثّ الحياة في روح المسيرة تواصلاً مع نهج السيرة ((فانفجر الدرب بالبوح)). كما أنّ بوسعه أبداً خلق الرموز وابتكار مسمّياتها لحمل الراية في الطريق إلى النصر والطريق إلى الشعر معاً:

تبارك طفل المخيم
كي يحمل الهمّ

يميل على طينة في الزقاق
يشكّلها فارساً..
ثم يمضي إلى الشعر
يزرعه عاشقاً...
ويغادر

فالرمز ((طفل المخيم)) هو طفل السيرة المولود يومياً في المكان، بتحوّلاته الشعرية الهائلة وهي تحتضر الزمان والمكان والحدث الشعريّ، عبر تلاحق دراميّ نامٍ ومتسارع لحركة الأفعال ((يحمل يميل يشكّل يمضي يزرع يغادر))، بهذه الحياة المتثلة بانطلاقات الأفعال المضارعة المنعمة بالحركة والتحوّل يرسم الرمز السيرة الذاتية الشعرية للراوي ويؤسس لنهجها ويقترح حلمها.

من مظاهر محاولة إثارة الحسّ الملحميّ داخل عمل آلة السرد السيريّ، ذلك التداخل الحاصل بين الذاتيّ السيريّ بمواصفاته الزمكانية والميراثية، والذاتيّ الشعريّ اللسانيّ بآفاقه المتخيّلة:

ساعديني بلاد التوجع
إنّي أقاوم حالات موتي
فتسبقني العقبات
أقاتل
بعضاً من الوقت،
أهربُ
جملة الأعراب تقلقني..
فأسبقها جواداً جامحاً
للشعر أرغفة من المرجان
تلحقها وتمضي

ليسهم هذا التداخل في خلق إشكال في صورة السيرة الذاتية للرواي الشعريّ، نابعة من الإشكال المحوّل من المشهد الأشمل – مشهد القضية -، حيث اندمجت بها أنا الراوي بالقدر الذي صنع كلّ هذا الخوف في الصورة:

أخاف المدينة
أن تشرب اليوم عاشقها
أخاف الحروف التي أشعلتني
أخاف البلاد التي حاصرتني

لكنّ هذه الذات الراوية لسيرتها ما تلبث أن تخرج من تجربة الاندماج، وقد أكتسبت عمقاً وثراء أكبر وفي الوقت نفسه مرارة أشدّ، حيث يؤهلها ذلك للانتقال إلى مرحلة جديدة في رواية السيرة.

تتمركز أولاً على أناها الإنسانية الدّالة على الفضاء المجموع/القضية، ثم تتمركز ثانية على أناها الشعرية، منحرفة من واقعية الطريق البشرية بمحتواها المكانيّ المتجسّد بصرياً إلى خيالية الطريق الشعرية خالصة من الشحن الانفعاليّ ومنفتحة على فضاء هادئ وحرّ:

خضبتني يداي

فعدت وحيداً
أدمّر ما تدّعيه البلاد التي
أيقظتني
فهل أكسر الشعر
أم أشرب الكلمات التي قاسمتني
همومي
تمايلت كالغصن أخضر
ثم استطعت
فأيعنت ورداً وخمراً
وشيئاً من الخبز

وتحسم الأنا الشعرية في روايتها لسيرتها الذاتية وتحكّمها بآلة السرد – وضعها بالانتماء إلى بؤرة الشعر- سبيلاً للخلاص، إذ إنّ انتشار شظايا الشعر على أكثر المساحات حضوراً وفاعلية في حقل السيرة، طرح النموذج الشعريّ بوصفه أنموذجاً منقذاً ومخلصاً. لذا جاء النصّ والديوان بأكمله -وفي تجربة متجانسة -ملتحماً بأدوات الشعر وتمظهراته، لإضفاء حسٍّ ملحميّ ينأى بالسرد الشعريّ لتجليات السيرة بعيداً عن الاستجابة لضغط الواقع وتفاصيله المأساوية:

وقلبي كسيفٍ من الضوء
" نور على بعض نور "
أشكّله ولداً أيقظ الحرف في القلب
أشعله عاشقاً لزقاق المدينة
للشعر يسكن بين الضلوع
يجففها كالحريق
يعانقها كالبريق
يشكّلها كالشفق

القلب الراوي المشبه تشبيهاً فانتازياً بـ ((سيف من الضوء)) يشير سيميائياً إلى دلالة التمركز حول بؤرة الذات المولّدة للحياة والباعثة عليها، وبتحولاته المتنوعة التي يتدخل الراوي الشعريّ في اقتراحها ((أشكله/أشعله/...)) تبرز طاقاته وقد اكتسبت القدرة على الفعل والإنجاز، على النحو الذي تنتقل فيه الأفعال الشعرية المؤدية من الانتماء إلى الراوي ((أشكله/أشعله)) إلى الانتماء إلى المروي المتمركز، الذي يتحوّل إلى فاعل نحويّ ودلاليّ ((يسكن/يجفف/يعانق/يشكّل))، في إظهار ساطع لقوة إشعاع البثّ في البؤرة المتمركزة في المروي ((قلبي)).

في الطرف الآخر من ((كتاب الرماد)) حيث يهيمن النصّ المركزيّ ((وردة وحذاء على قبر رضوان)) بحركاته الأربع، تتواصل عمليات الراوي الشعريّ في صياغة النموذج السير ذاتيّ المتعالي، باستخدام آلة السرد التي تنقل المروي إلى منطقة الذات المصرّح بها على مستوى التسمية:

أحاول تجميع روحي

لمن أشتكي !
وجسمي يشاكل أجزاءه
واحداً... واحداً
أنا رضوان
بعض أوجاعكم
فاعذورني قليلاً
إذا قلت إني أموت بطيئاً
بطيئاً
كما تغرب الشمس في البحر أغرب
مثل الخطيئة
حين تفرّ من الضوء..
أهرب
مثل نبي صغير أراجع نفسي..
فتنكرني مفرادتي

إذ تبرز أنا الراوي شاهرة تسميتها الصريحة ((أنا رضوان))، وخارجة من عمق اندماجها الملحميّ بروح القضية وسيرتها، ولعلّ تشبيهها التمثيليّ بالشمس حين تغرب في البحر، وبالخطيئة حين تفرّ من الضوء، وبالنبيّ الصغير الذي يراجع نفسه، من شأنه أن ينقل المعادلة السير ذاتية شعرياً إلى وضع أكثر تعقيداً وإشكاليةً، في مضاعفة وظيفة السارد الذاتيّ وهو يتماهى مع مروية ويتّحد به، فضلاً عن اقتراح جديد للاتحاد وبالمروي له ((أنا رضوان/بعض أوجاعكم))، لتتداخل مكونات السرد فيما بينها تداخلاً إشكالياً، يجعل حركة اللغة الشعرية داخل حدود الصورة تكتسب بعداً ملحمياً، يحوّل رواية السيرة الذاتية إلى تأليف مشهد سير ذاتيّ يصوّر الخاصّ الجزئيّ بدلالة العام الكلّي والعام الماحوليّ بدلالة الخاصّ البؤريّ.

لكنّ انفتاح اللغة الشعرية السير ذاتية في النصّ على الخارج أحياناً، يخفف من ضغط الانتماء إلى أنا السارد الذاتيّ، في محاولة لتفعيل خصائص نصيّة أخرى تقارب المشهد السيريّ ولا تنتمي إليه حرفياً:

مساء ثقيل
غبش قاتم يملأ الأفق
والعين تركب دهشتها
وتسافر في وهج الماء

فالنصّ في التفاتته النصيّة هذه وكأنّه يرسم بانوراما خاتمة المشهد، حيث تُقصى كاميرا السرد ((العين)) من مواصلة برنامجها السيريّ، مكتفية بالتقاط ما تيسّر من خلفية الصورة، لتثير دلالات ـ الرماد ـ التي يقدمها الكتاب في عتبة العنوان.

بذلك يكون ((كتاب الرماد)) كتاباً للذات الشعرية، وكتاباً للمجموع الشعريّ، وكتاباً للقضية في مستوييها الشعريّ النضاليّ والنضاليّ الشعريّ، وكتاباً للتجربة الشعريّة، بكلّ ما تنطوي عليه هذه التمثيلات من تحرير المكان واستلهام الميراث.

توطينُ الجسد وتجسيدُ المكان

تبدو العلاقة بين المكان والجسد على قدر كبير من الجدل، ولاسيّما حين تأخذ شكلاً شعرياً ينهض على التخييل، إذ يمنح العلاقة صفاءً أكثر وحيوية أعمق وغنائية أعلى، على النحو الذي يصبح فيه المكان وطناً للجسد، والجسد يلغي خارجه أيّ إحساس بثراء المكان وغناه وحسّاسيته. تنتقل هذه الإشارة من منطقها النظريّ المقترح هنا إلى حقلها الميدانيّ، في مراجعتنا النقدية الفاحصة لديوان ((كتاب السيدة)) للشاعر عبد الله رضوان، وهو يتحرّك بكتبه الثمانية ((كتاب العاشق – كتاب حبيبي – كتاب السيدة – كتاب الملكة – كتاب الفتى – كتاب السوسن – كتاب المرأة – كتاب الشاعر)) على تشغيل آلة اللغة الشعرية بقدر عالٍ من الاحتشاد والتكثيف، في مساحة شعرية محددة ومنتخبة، لشدّ الانتباه وتركيز البصر وصولاً إلى هيكلة النصّ، أي بعثه بعثاً أيقونياً في المجال البصريّ للتلقي، بحيث يتحوّل إلى كيان مجسّد يعاين بصرياً مثلما يقرأ ذهنياً.

ربما وجدنا شيئاً من الذهاب في هذا القصد أكبر مما تحتاجه الحال الشعرية أحياناً، غير أنه لفرط التداخل الحيويّ النشيط والفعال بين وحدتي المكان والجسد في ((كتاب السيّدة)) فإنّ المعجم اللغويّ الشعريّ للديوان قدّم هويةً لغوية خاصّة، تقصّدت التكرار والحشد وتسخير كلّ الممكنات المتاحة لجعل اللغة جسديةً أكثر ومكانية أكثر.

يمكننا أن نعدّ الاشتغال المركّز على منطقة شعرية محددة وتبئيرها ميزة مهمة من ميزات العمل، وتسعى قراءتنا النقدية داخل هذا الأفق المفصليّ إلى استكشاف الآليّات المعتمدة شعرياً في بناء المتن الشعريّ الخاصّ لـ ((كتاب السيّدة))، استناداً إلى مقترحنا القرائيّ في مقاربة التجربة.

يتمظهر الخطاب الشعريّ جدلياً بين توطين الجسد وتجسيد المكان في مظاهر ومشاهد وحكايا وإشارات وإيحاءات متنوعة في ((كتاب السيدة))، وتتّجه كلّها نحو الحفر داخل البؤرة نفسها وتكبير صورتها في المشهد الشعريّ داخل الهيكل العام للنصّ.

ففي قصيدة ((اختلاف)) تشتغل المناجاة والشكوى والحوار الداخليّ بغناءٍ عالٍ صافٍ، يتّجه فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى مرويّ له حاضر الغياب وغائب الحضور:

سأشكوكِ للعنقِ الخافقِ
وأشكوكِ
يا أجمل العاشقاتِ...
سأشكوك للجسد الخارقِ
إذا غبتِ عنه مساءً
تململ شوقاً وقال:
الحبيبان لم يمرّا...
لماذا أنا؟؟
وأشكوك للغيم،
للنجم ...
للكستناء التي تتفرقع

إن غازلتها عيونك
ذات شقاءْ
أنا ...
سوف أشكوكِ للماءِ
حين ينشّ رذاذاً
على جسد باذخ في الأنوثة
أو طاعن في الدلال
سأشكوك للشعر حتى يملّ
وللورد للشجرات الحنونات
قرب الطريقِ
وللشمس إذ تفتح اليوم بستانها
وأشكوك للعمر حتى يضلّ السؤال
وأسأل
من أين جاءك هذا الضلال
لكي تهمسي في الصباح:
(أنا لا أحبك)
فانهار في الروح
جمر الوصال

وهو خطاب موجّه ينقله ضمير التجربة في مونولوج داخليّ، تستحضر فيه أنا الشاعر شبكة من الوحدات الشعرية تسير بخطوط متجانسة، خطّ الجسد ومقترباته بتجلّياتها المتنوعة ((العمق الخافق/أجمل العاشقات/الجسد الخارق/الحبيبان/غازلتها/عيونك/جسد باذخ/الأنوثة/الدلال/جمر الوصال)). وخطّ المكان ((الشارع الشتوي/الطريق))، وخطّ الطبيعة ((الغيم/البحر/الكستناء/الماء/الورد/الشجيرات/الشمس/بستانها))، وخطّ الزمن بمعادلاتها الداخلة بعضها في البعض الآخر، والمكوّنة لأنساقها الشعرية وهي تبنّي لقطاتها الصورية التي جاءت في التركيب الصوريّ العام للمشهد الشعريّ على شكل إضاءات سريعة، تضيء المنطقة الشعرية ثم ما تلبث أن تنطفئ. ولاسيّما إذا اقترنت باللازمة التكرارية ((سأشكوك)) بوظيفتها الإيقاعية والدلالية، حيث ترفع المناجاة والشكوى إلى وضع دراميّ تراجيديّ، تتوّجها لغة الهمس ((أنا لا أحبك)) التي جاءت بمثابة ضربة الفرشاة الأخيرة والحاسمة على سطح اللوحة الشعرية، على النحو الذي يتحقّق فيه سيمياء العنوان ((اختلاف)) وتتجلى معطياته الدلالية. وبإعادة استطلاع المشهد باستثمار التوصّلات السابقة، يمكننا إدراك حجم ارتكاز الجسد وحضوره في بؤرة المكان، وقدرة أحدهما في أنسنة الآخر.

تطرح قصيدة (جسد) نموذجاً مكثفاً وحيوياً لحضور الجسد وقوة فاعليته في المكان:

جسدي حبة كمثرى
قابلة للفتك
جسدي حب وتعاريج
جسدي مملكة للشك

وأسئلة
عندي خمور العشق
... تهيج

فالتعريفات المتنوعة التي حظي بها الجسد - وهو ينتمي بحسمٍ واضح إلى أنا الشاعر/أنا الشعر ((جسد ي)) - نقلت الجسد من وضعه المحدّد في المكان، إلى أفق ينفتح فيه على أبعاد جديدة لا تحدّها حدود، يتحول فيها المكان إلى مطلق بوسعه استيعاب خصوصية التجربة وعنفها. فمعرّفات ومصورات ((جسدي)) التي خضعت لآليّة التشبيه في مستواها البلاغيّ التقليديّ ((حبة كمثرى قابلة للفتك/حب وتعاريج/مملكة للشك وأسئلة))، رسمت حول جسد ((جسدي)) في مثوله الضاغط والمكتظّ في المكان ثلاث دوائر تحيط إحداهما بالأخرى، في مضاعفة دلالية واضحة داخل كلّ دائرة وعلى النحو الآتي:

تتناهى كلّ المكونات وتتمركز في بؤرة يمتزج فيها الجسديّ بالمكان إلى شكل ووظيفة مغايرتين، في سياق استبدال حركة الفعل ((تهيج)) بثبات التشبيه في الصور البلاغية العنقودية.

تقدّم ((تساؤل)) صورة مقابلةٍ بلاغيةٍ تعتمد في تشكيل مكوناتها على منطق الجسد في علاقته بالمكان:

يداك باردتان
الثلج مثلهما
يداك دافئتان
الصيف مثلهما
والنار في قلبي
من ذا يجمّعنا؟؟

فالمطابقة الأولى بين ((باردتان/دافئتان)) والثانية بين ((الثلج/الصيف))، في تمركزهما الجسديّ ((يداك/يداك)) وإحالتهما إلى بؤرة التشابه ((مثلهما/مثلهما))، تكشفان عن المشكلة الشعرية التي اقترحها العنوان ((تساؤل))، وهو سؤال غائر في الجسد، ولاسيّما حين يتقبّل عطف الجملة اللاحقة المشتغلة في حقل أنا الشاعر (والنار في قلبي)، ليتحقّق المعادل الجسديّ بين الآخر- جسداً - بدلالة ((يداك/يداك))، والأنا الشاعرة - جسداً - ((قلبي)). ليصبح التساؤل ضرورياً عن اللحظة المكانية والزمنية، التي تجتمع فيها المكونات الجسدية جميعاً بكلّ تناقضاتها ورغباتها وتموجاتها، في بؤرة مكان توّفر فرصة التفاعل والاندماج والالتحام لها.

وعلى الرغم من أنّ الإشارات العاطفية ذات المنحى الروحيّ تسعى إلى تغييب الجسد بتمظهراته الواضحة الصارخة، بقصد التمويه وتحرير اللغة الشعرية من شراستها وعنفها في بثّ رؤيا الجسد، إلّا أنّه يبقى حاضراً يفرض منطقه على اللغة والصورة والإيقاع، بدلالاته وإشارته التي لا تكفّ عن انطلاقاتها من الطبقات الأخرى للنصّ.

وهذا ما يمكن ملاحظته في قصيدة ((توضيح)):

تجيء الصبايا فرادى

إلى القلب تسأل،
ماذا جرى
ومن ذا أعاد إليك الحياة،
ومن غيّرا
فيهتزّ عمري،
كأني عجوز؟
ومازلت أبدأ فجر القرى
فلمّوا سؤالاتكم عن فؤادي...
أنا المشتهى..
وأنا المُبتدى
أنا فرحة العشق لو تذكرون،
تلفّت حولي،
رأيت المليكة،
ثم انتهيت
إلى ما ترى

إذ تتهيكل القصيدة استناداً إلى منطق المكان ونموذجه، فتحتلّ أنا الشاعر المتمثلة بـ ((القلب/فؤادي/أنا المشتهى/أنا المبتدى)) مركز الوسط ((البؤرة)) في مساحة المهيمنة للمكان ((اللوحة)).

ويشغل أحد الطرفين ((الصبايا فرادى)) بالأسئلة ((من ذا أعاد إليك الحياة/من غيّرا))، فيما يشغل الطرف الثاني ((المليكة)) التي تمثل الجواب على أسئلة الطرف الأوّل، بتعزيز ميدانيّ واضح ((أنافرحة العشق لو تذكرون)) يحيل على مظاهر الجسد وفعالياته وأنشطته ـ تدليلاً وتأويلاً ـ أكثر من إحالته على مواطن الروح.

يبقى منطق الجسد عند عبد الله رضوان منطقاً تعادلياً في اللغة والصورة والدلالة، ويعّبر ذلك عن موقف ثقافيّ متميّز في النظر إلى ثنائية الذكورة والأنوثة، لا يدين بالولاء لفلسفة الشعرية العربية المنتصرة دائماً للذكورة على حساب الأنوثة. ففي قصيدة ((حبيبي)) ينقسم الواقع اللغويّ والتصويريّ والدلاليّ النّصيّ على قسمين متساويين:

عيناك أجمل أغنية
شفتاك بحر للغريق
وغرّتاك السنبلة
وأنا التوهج والبريق
أنا الغريق
أنا اشتعال الأسئلة

ويمكن تفصيل هذين القسمين المتساويين للكشف عن لعبة التعادلية ومقاصدها بالمرتسم الآتي:

	معجم الآخر/ الحبيب		**معجم أنا/ الشاعر**	
	المعطى الجسدي	منطقة المشبه به	المعطى الجسدي	منطقة المشبه به
1	عيناك	أجمل أغنية	أنا	التوهج والبريق

2	شفتاك	بحر للغريق	أنا	الغريق
3	غرتاك	السنبلة	أنا	اشتعال الأسئلة

يتّضح من طبيعة المعاينة البصرية للمشهد الشعريّ بوضعه الأيقونيّ المرسوم في المكان، أنّ الإحالات والإشارات والعلامات تنطلق من معجم أنا الشاعر لتلتحق بمعجم الآخر الحبيب، لأنّ في ذلك خلاصها الجسديّ والمكاني.

وتظلّ محاولات الخلاص الشعريّ خلاصاً للجسد بعزله عن المكان، فالعزل يعطّل فاعليته ويقوّض عنفوانه وألقه، ويمكننا معاينة إحدى هذه المحاولات في قصيدة ((فراق حبيبتي)):

لأنّ الغزالة قد فارقت نجمتي في المساء
سأستلّ قلبي من دفئه
وأقذفه
عاصفاً
خائفاً...
دامياً...
... في الفضاء

فالوضع الشعريّ التشكيليّ الذي ولّدته الجملة الشعرية الأولى ((لأنّ الغزالة قد فارقت نجمتي في المساء)) اهتزّ وتخلخل وفقد نطاق فضائه وقاد إلى ((سأستلّ قلبي من دفئه))، في عزل واضح للعلامة الجسدية ((قلبي)) عن طاقته وقوة فاعليته الكامنة في ((دفئه)). وبفعل شراسة العزل وعنفه تطوّر الفعل دراماياً إلى ((اقذفه)) وانفتح على أحوال تتلاحق تلاحقاً تراجيدياً خاطفاً، يساعده إيقاع ((المتقارب)) المتجانس الحركات في الارتفاع بالحال الشعري المقصود وصولاً إلى ((في الفضاء))، في النقاط المتلاحقة ذات الفاصل الزمكانيّ ((.....))، حتى يتلاشى الجسد والمكان في المعنى المموّه والغامض لـ ((الفضاء))، ويصبح الخلاص بذلك فناءً وتلاشياً في المعنى.

لاشكّ في أنّ منهج اللغة في التركيز والتكثيف والإيجاز هنا يتصادى على نحو ما تجربة القصيدة.

تثير قصيدة ((تفاحة الوقت)) شبكة من الأسئلة في المكان وفي الجسد:

ما الذي يجعل الأرض أحلى
ويهزّ القرى في يدي
فتصير المدائن
تفاحة للندى
ما الذي يجعل الوقت أغلى
ويدعّ الهوى
أن يعلق قيثارة العشق
أن يبتدي
... بنهار العذارى
وأن ينتهي

... بشفاه القبل
ما الذي يجعل الخدّ كوكب
ويورّده بالشفق
ونهاراً يطلّ على يومه
فيعيد الطريق
يعيد البريق
يعيد ازدحام الألق
ما الذي يجعل القلب طفلاً
يعيد الهوى
ويعيد اشتعال العيون

((تفاحة الوقت)) هنا مقسّمة على أربعة أقسام، متمثلة في تكرار السؤال المراوغ ((ما الذي)) وهو يكوّن أربع صور تتشابك في مفرداتها وتتداخل في فضائها السيميائيّ، المستفيد من البعد الأسطوريّ والتاريخيّ والدينيّ الكامن في استغوارات مفردة ((تفاحة)) من جهة، وفي التجلّيات المرجعية المصاحبة للعدد ((أربعة)) من جهة أخرى.

إذ يقترح السؤال الأوّل في الجزء الأوّل من تشكيل ((التفاحة)) صورة المكان ((الأرض/القرى/المدائن)) موطناً بالجسد ((أحلى/يديّ/تفاحة للجسد))، كما يقترح السؤال الثاني في الجزء الثاني من ((التفاحة)) صورة الجسد المتجلي ((الهوى/قيثارة العشق/نهار العذارى/شفاه القبل))، محاكياً للمكان بدلالة الأفعال المتعاقبة درامياً ((يجعل ← يدعّ ← يعلق ← يبتدي ← ينتهي)). وتتفاعل في السؤال الثالث في الجزء الثالث من ((التفاحة)) صورة المكان بصورة الجسد، في فضاء يجعله الضغط الفعليّ متماسكاً وحيوياً.

يحصل الشيء نفسه في السؤال الرابع في الجزء الرابع من ((التفاحة))، وهو يعيد إنتاج الحال الشعرية بالأفعال ((يجعل/يعيد/يعيد)) على نحو دائريّ، ينقل الوقت الشعريّ في التفاحة إلى جزئها الأوّل، لتلتئم مرة أخرى وتنضمّ الأجزاء الأربعة إلى بعضها، وتعيد استدارة التفاحة بكلّ قدرتها على تجسيد المكان وتوطين الجسد، لتبقى أبداً قابلة للتقسيم ولإنتاج الأسئلة معاً.

وتعكس قصيدة ((قدر)) أفضل نموذج للتلاحم الجسد مكانيّ بين صورة الجسد وصورة المكان في نصّ عبد الله رضوان:

الشمس تغمر سفوح الجبال
والمطر يقبّل شفاه الأرض
والقمر ينير الدروب

والنهر تكرج فيه الحصى
هكذا
ما إن أفقت ذات يوم
حتى وجدتها بيني... وبيني
لم أتساءل
لم أحتجّ
وذهبت بعيداً في الحبّ
وعميقاً في المغامرة

إذ يحيل الجسد على الطبيعة تماماً، ويستعير منها آلته الفعلية ليشتغل في حقل المكان المهّيأ له أساساً، وعلى النحو الآتي:

آلة الجسد في الطبيعة	النشاط الفعلي	بؤرة المكان
الشمس	تغمر ←	سفوح ← الجبال
المطر	يقبل	شفاه ← الأرض
القمر	ينير	← الدروب
النهر	تكرج ←	← فيهالحصى

نلاحظ أنّ الأفعال المشتركة في صناعة المشهد أفعال جسد، وتمتلك إشارات قوية ونافذة داخل هذا الفضاء، تنتج في الجزء الثاني من القصيدة – بوساطة التحويل السرديّ الذي خضعت له القصيدة بوساطة ((هكذا)) - صورة الالتحام الجسديّ المكانيّ ((وجدتها بيني.. وبيني)). بينما لم تترك أيّة فرصة للتساؤل أو الاحتجاج، سوى التلاؤم والانسجام والتفاعل الكلّيّ مع الوضع الشعريّ ((ذهبت بعيداً في الحب/عميقاً في المغامرة))، بما يستجيب لعنوان القصيدة ((قدر)) ويكشف عن منطقة السيميائيّ.

في القصيدة الحكائية ((القمر والعاشق)) يظهر الجسد والمكان ظلاً للحكاية، يمدّ الصورة بألوانها واللغة بمعانيها:

قال القمر للعاشق
لماذا تخفي الحبيبة عنّي
فدهش العاشق
وارتبك باحثاً عن حبيبته
وحين لم يجدها
سقط حزيناً..
وضحك القمر

المسافة بين القمر والعاشق مكان، والسؤال يكمن في المكوّن الجسديّ للصورة، والتشكيل يقوم على لعبة الخفاء والتجلّي بواقعها المنظور والمعاين. وفي لحظة الخفاء ((حين

لم يجدها)) انتهت الطرفة وانتهت اللعبة معها، إذ العاشق ((سقط حزيناً)) في المكان بعد غياب الجسد، و ((ضحك القمر)) حين اختفى المكان وضاع الجسد. وإذا كانت الحكاية الشعرية في هذه القصيدة بدت وكأنها نكتة، فلأنّ لعبة الجسد والمكان في الطبيعة ما هي إلّا شيء شبيه بذلك، تبدأ مليئة بالحيوية والنشاط والمتعة والألق والعنفوان، لتنتهي إلى عاشق يسقط حزيناً ويضحك القمر. وعلى الرغم من كلّ ذلك تبقى اللغة الشعرية ـ كما هي عند عبد الله رضوان ـ تحتشد بالرؤى وتزدحم بالفضاءات، نحو هيكلة نصّها، متنقلة أبداً بين توطين الجسد وتجسيد المكان.

شعريةُ الاستهلال

ـ تركيزُ الإشارة وتكثيفُ الرمز ـ

تكشف بنية الاستهلال في شعر عبد الله رضوان عن شعرية خاصّة تشتغل على فاعلية تركيز الإشارة وتبئيرها في منطقة مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الشعرية للرموز في ظلال هذه المنطقة. إنّ إدراك قيمة المفتتح الاستهلاليّ عند الشاعر ودوره في توجيه القراءة بوساطة طرح الأسئلة النصية، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة في أعلى درجات توهجها، من شأنه أن ينشئ علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنصّ الشعريّ منذ اللحظات الأُول للمواجهة. من هنا يمكننا أن نعدّ عتبة الاستهلال أخطر حلقة بنائية تقرّر المصير الفنيّ للقصيدة، إذ هي المفتاح الأهمّ الذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهّل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصيّ.

سنتدخل استناداً إلى معطيات هذا المقترح القرائيّ في طائفة من استهلالات قصائد عبد الله رضوان، محاولين الكشف عن خصوصية العمل في هذه الدائرة النصيّة وتحليل مقومات شعريتها بين تركيز الإشارة وتكثيف الرمز.

في قصيدة ((ما تيسر من أحوال الرعية)) تدفع بنية العنوان نحو سيادة منقوصة وسلطة شبه عاجزة للذات الشاعرة في نموذجها المرشّح للسرد والحكي، وهو يلقي بظلاله على المفتتح الاستهلاليّ:

قلبي مثقل بالصحو
لست متيماً بالفقر
لكن المخيم راود العشاق دهرا
عن نضارتهم
... فما وهنوا

إذ تنقسم على ثلاث إشارات تتباين في ثرائها السيميائيّ وطاقتها الرمزية، فتأخذ الإشارة الأولى ((قلبي مثقل بالصحو)) شكل الانكشاف الداخليّ العميق المرهون بالحذر والانتباه والثبات، بدعم واضح من اسميّة الجملة وتقانتها النحوية المشدودة والمشفّرة دلالياً، لتنفتح مباشرة على إشارة ثانية مرتبطة بها ومتفاعلة معها على أكثر من مستوى ((لست متيماً بالفقر)).

تنتقل فيها الذات الجزئية ((قلبي)) بميراثها الرومانسيّ المعدّل إلى بنية أكثر كينونة وشمولية، يكون بوسعها إحداث نفي ملبس ومثير للتساؤل والشكّ. أمّا الإشارة الثالثة بتكثيفها

الرمزيّ وتناصّها الصوريّ ((لكن المخيم راود العشاق دهرا عن نضارتهم/... فما وهنوا)) فتقدّم حواراً دراميـاً ـ يتعلق بذاكرة عتبة العنوان ـ بين بنية المكان ومضمونه الإنسانيّ النوعيّ، ينهض على قدر من الصراع ينتهي بانتصار الرمز في نتيجته الفعلية.

تتسع حدود المدّ المكانيّ في المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((الموظف)) بدخول ضمير الغائب المتحدّر من عتبة العنوان شريكاً في إنجاز شعرية الاستهلال:

قال لي سيد أثقلته الحكاية
هذا التوجع زوّادة الضعفاء
قلت يا سيدي
لست أبكي بلادا مضت
... إنما وطنا كاملا
سوف يمضي...

تنقل الذات الشاعرة نصّ محاورتها مع الضمير الغائب مختزلاً ومرمزاً ومرهوناً بإشارة الحكاية، فجملة ((أثقلته الحكاية)) تخفي خزيناً حكائياً هائلاً يفيض عن طاقة الحكي ويعجز لسان السرد ويقعد الراوي ويفقده قدرة المواصلة، على النحو الذي يحمّل فيه الذات الشاعرة مسؤولية متابعة ((الحكاية)).

يستخدم الشاعر في قصيدة ((من يوميات مواطن فلسطينيّ)) أسلوب التأطير الدلاليّ والصوري في المفتتح الاستهلاليّ:

خيروني أيّ منفى
كلكم منفاي لكن
ليس لي منفى
سواي

ففي الوقت الذي تجري فيه أسلوبية عتبة العنوان مجرى تقليدياً في تركيبته النحوية والخطية، فإنّ بصرية القراءة تصطدم بتشكيل استهلاليّ ينطوي على تماسك نصيّ كبير وكفاية دلالية فيها قدر متجانس من الاستقلالية، ويعكس نموذجاً اعترافياً إشهارياً يربط الفروض بالنتائج عبر احتشاد لغويّ مكثف يختزل التجربة الزمنية في عتبة العنوان ويوجز فضاءها.

تعمل الجملة الأولى في المفتتح الاستهلاليّ عمل المظلة الدلالية الحاوية والمستوعبة والضامّة ((خيروني أيّ منفى))، وهي تقترح فروض الاختيار على نحو مفتوح للاحتمال المكانيّ.

تأتي الجملة الثانية على شكل استجابة سريعة تنزاح عن السكة الدلالية ذات الفرض الاحتماليّ المكانيّ في الجملة الأولى، لتأخذ شكلاً إنشائياً مجازياً يتوزّع دراماً على ثلاث إضاءات متعاقبة، تبدأ بالإشارة إلى الرصيد الجمعيّ ((كلكم)) المتعلّق بالفعل ((خيروني))، متعلّقة بـ ((منفاي)) التي تحيل المفهوم الزمكانيّ لـ ((منفى)) في الجملة الأولى إلى مفهوم وجدانيّ وعاطفيّ وقوميّ ـ ميراثيّ ((كلكم ـــ منفاي)). إلّا أنّ هذا الاطمئنان التشكيليّ الذي يبدو أنه يأخذ سبيلاً تقليدياً وطبيعياً في نموه، ما يلبث أن يصطدم بأداة الاستدراك ((لكن)) وهي تنذر بإلغاء الطمأنينة وإشاعة روح الحذر من ألغام مؤجلة في مساحات اللغة القادمة.

تدخل الجملة الثالثة مدخلاً اختتامياً إقفالياً ((ليس لي منفى سواي))، تحوّل الذات الشاعرة المنكفئة على بؤرتها والمكثفة في مركزها إلى مستودع نفي وحيد يخزن الزمان والمكان والتجربة بأعلى قدر من الخصوصية والانفراد، بحيث تصبح أداة الاستثناء ((سواي)) عالماً كلّياً ووحيداً تشعر فيه الذات بوجودها وأزمتها وإشكاليتها ومعاناتها. ولا شكّ في أنّ هذا المفتتح الاستهلاليّ يمتصّ أكثر أضواء القصيدة بريقاً، تاركاً لعتبة العنوان والمتن النصيّ بقايا ضوئية تكفل لهما وجوداً شعرياً محدوداً.

القصيدة الشخصانية الموسومة ((الفتى الغزّي)) تنحو منحى سيريا في تشكيلها، إذ تتقمّص الأنا الشاعرة ذات الشخصية وتشرع في روايتها بوساطة الأسلوب الشعريّ المعروف بالقناع، لتجعل من المفتتح الاستهلاليّ موضعاً حساساً تحتشد في الإشارة وتتمركز المقولة الشعرية:

فلمثلي تمشّط النساء
وتحلو...
ولمثلي أنا
أقاموا السجونا

تعمل الذات المقنّعة على تشكيل نموذجها برؤية تلخيصية تختزل الشخصية في نسقين كبيرين، الأول ذاتويّ صرف يكشف عن خصوصية إنسانية تمنح الشخصية هوية ما وتلوّنها بطابع عاطفيّ ذي مناخ حركيّ وفاعل ((فلمثلي تمشط النساء وتحلو))، وهو يضع مسافة تشبيهية بين الذات والشبيه يناسب الشكل القناعيّ المهيمن على نسيج الحركة الشعرية.

أمّا النسق الثاني المعطوف على النسق الأول ((ولمثلي أنا أقاموا السجونا)) فإنّ الأنا الراوية تنهض بمواجهة المسافة التشبيهية ((ولمثلي ـــ أنا))، ليسهل انفتاحها على الخارج المأزوم الذي يدفع بالنسق الثاني بكلّ تشكيلاته لمعادلة النسق الأول موضوعياً وتشكيلياً، وعلى وفق هذه المعادلة يكون المفتتح الاستهلاليّ بؤرة تمركز خصبة تفيض على أبعادها الحاوية لتغمر جسد النص برؤياها وتمثلاتها.

المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((عروس الشمال)) مفتتح حكائيّ يتمتّع بكفاية حكائية، تشتغل فيه آليّات السرد وتقاناته بأعلى طاقة ممكنة على الاختزال والتركيز والتكثيف:

لمن يُقطف الورد
هذا المساء
لسيدة كالصباح الطري
تحاور قلبي
وتسكنه باندهاش
فتملؤني حالة الاتصال

البنية التقليدية لعتبة العنوان ((عروس الشمال)) تفسّر روح التقليد فيها، بدلالة المفتتح الاستهلاليّ وهو يتمظهر تمظهراً حكائياً سببياً يقوم على رياضية التشكل اللغويّ وهندسية الأبعاد الصورية.

الجملة الأولى في بنية المفتتح ((لمن يُقطف الورد هذا المساء)) جملة استفهامية تتقصّد العفوية وتتعلّق بعتبة العنوان تعلقاً شديداً، ما تلبث الجملة الثانية أن تجيب على السؤال بالعفوية نفسها وبانسيابية لغوية مباشرة ((لسيدة كالصباح الطري))، يعمل فيها التشبيه

المدعوم بالصفة المناسبة على تأهيل النسيج اللغويّ الذي تؤلفه الجملتان ((1 + 2))، للانفتاح على تشكيل سرديّ تكتمل فيه عناصر الحكاية، إذ يتسلّم الراوي الذاتيّ مقاليد السرد مواصلاً الكشف عن المناطق الأكثر حساسية في المفتتح الشعريّ الحكائيّ داخل بنية الاستهلال، فيتركّز الفعل السرد ـ شعريّ أول في التواصل الحواريّ ((تحاور قلبي))، ثم في إنشاء المكان الماثل لمكوث خاصّ ((تسكن باندهاش)). ليعلن الراوي بسرعة حاسمة عن إقفال الحكاية بحلول الذات الراوية في حالة من الانتشاء الكليّ ((فتملؤني حالة الاتصال)).

هذا التلخيص الحكائيّ الذي احتواه المفتتح الاستهلاليّ تمظهر في المتن الحكائيّ في سلسلة انبثاقات تضاعف طاقة التدليل السرديّ في بعض المحاور، وتوسّع من عمل الأدوات في محاور أخرى تحت خيمة واسعة تحتمل كلّ شيء في عتبة العنوان.

تندفع المقولة الشعرية نحو التعبير عن خلاصتها المكثفة منذ الانطلاقة التشبيهية الأولى في المفتتح الاستهلاليّ، الذي يدوّر الصور ويمركزها في بؤرة مكانية واحدة تستهل بها قصيدة ((نشيد الحجارة)) مشروعها الكفاحيّ الشعريّ:

وكأن هذي الأرض زوجي
كلما خاصرتها أعطت شهيدا
عتبي على الكلمات إذ تغفو
فيرتبك القصيد
وأدور في الطرقات أبحث
أين المفردات !!
وكيف يقترب البعيد

فتضع الانبثاقة الاستهلالية الأولى مسافة شعرية تشبيهية منتجة بين ((الأرض/شهيدا)) في حركة دائرية متوالدة ـ من وإلى ـ. وتقود إلى انبثاقة استهلالية ثانية يتولى فيها الراوي الشعريّ إدارة العلاقة في منطقة الشعر ((الكلمات/القصيد)) المواجهة للمكان الجدليّ الإشكاليّ ((الأرض/شهيدا))، بتدخّل وجدانيّ ((عتبي)) يرتّب علاقة فعلية تصوّر عجز منطقة الشعر عن معادلة منطقة التجربة ((تغفو/فيرتبك)).

تدفع هي الأخرى باتجاه انبثاقة شعرية ثالثة يرتدّ فيها الراوي الشعريّ إلى نموذجه ((أدور في الطرقات أبحث))، في تشغيل آلة الاستفهام المتجهة نحو ذاتية اللغة الخاصّة باقتناص اللحظة المتوهّجة للتجربة ((أين مفردتي !!))، والمتسائلة عن إمكانية إعادة إنتاج المكان على وفق مقتضيات التجربة وتجلّياتها الميدانية ((كيف يقترب البعيد)).

يبدو أنّ الحمولة الدلالية التي تتدرّع بها بنية العنونة أفرغت جلّ طاقتها في طبقات المفتتح الاستهلاليّ وتوهّجت في انبثاقاته، تاركة ظلالها ترسم خطوطا ومنعرجات ورؤى متفاوتة على جسد المتن النصيّ.

العنوان الالتفاتيّ الذي يمسرح بنية العنوان في قصيدة ((يجيئون.. يمضون/وتظل الحياة)) ينطوي على منظومة حركية فعلية، تبدأ بتشكيل دائريّ كامل لحركة الضمير الجمعيّ الغائب ((يجيئون.. يمضون))، وتنعطف بحركة التفاتية إلى فعل مركزيّ يعمل على تكريس الديمومة وتبئيرها ((وتظلّ الحياة))، على نحو يكمل الهيكل السرديّ لحكاية العنوان.

بهذه الأسلوبية الزاخرة لسياسة العنونة قد فاضت على وجودها الإشاريّ الإيحائيّ، وامتدت فضائياً إلى مساحة المفتتح الاستهلاليّ الذي ينعطف انعطافة مباشرة وسريعة نحو منطقة الذاتيّ الجسديّ والروحيّ في لسان الراوي الشعريّ، وهو يخاطب آخر لصيقاً وقريباً:

متعب وحزين أنا يا رفيق
فالأماني تضيق
وضباب عميق
يغلّف هذا المدى
... فتضيع الطريق

إذ يتداخل الحوار الخارجيّ الماثل بدلالة استحداث وجود ظاهر للآخر اللصيق والقريب ((يا رفيق))، بحوار داخليّ أشبه بالنجوى الشفيفة المغلفة بحزن شخصيّ عميق، ومكان الآخر المنادى ((يا رفيق)) ليس سوى شكل من أشكال الذات المنفصلة انفصالاً رمزياً مرآوياً عن مركزية الذات الراوية.

لا شكّ في أنّ المعجم اللسانيّ المؤلف لدراما لغة الاستهلال ((متعب/حزين/تضيق/ضباب /عميق/يغلف/تضيع)) بتكثيفه اللافت في المفتتح، يلقي بظلاله فيما بعد على المتن النصيّ كاملاً ويلوّنه بألوانه ويخضعه لموجهاته الدلالية والسيميائية.

أمّا العنوان الاحتفاليّ الرومانسيّ الباذخ لقصيدة ((وداعاً لنهر الكلام الجميل)) فإنّه ينفتح على بنية استهلال تنهض على أسلوبية اللقطات الصورية المتجانسة، بحيث توحي كلّ لقطة بحمولة إيحائية تشي بتجلّيات مؤجلة تمتحن حضورها وفاعليتها في آفاق المتن النصيّ ومناطقه المتنوعة:

طلقة في دمي
ودمي دفتر المفردات
والعصافير بيضاء...
... بيضاء حتى الرحيل

اللقطة البرقية الأولى ((طلقة في ــ دمي)) ترسم وضعاً صورياً ثابتا يخزن بين أبعاده الصورية حدثاً ينطوي على شبكة احتمالات وأسئلة. اللقطة البرقية الثانية تخرج من رحم الأولى وتندفع إلى الأمام منطلقة منها ومشتبكة معها في آن ((ودمي ــ دفتر المفردات))، وتثير هي الأخرى شبكة مضافة من الاحتمالات والأسئلة بدلالة المشبه به المركب ((دفتر المفردات)).

تسعى اللقطة البرقيّة الثالثة المرسومة عبر اندفاعتين ـ الأولى إسنادية تقوم على المعاينة الوصفية ((والعصافير بيضاء))، والثانية مستغرقة تشكيلياً في معاينتها الوصفية ((بيضاء حتى الرحيل)) ـ إلى تحقيق موازاة جماليّة مع اللقطتين السابقتين، تؤهلها لاقتراح شبكة احتمالات وأسئلة موازية.

المسافة اللسانية من ((طلقة)) إلى ((الرحيل)) يمكن أن تشير إلى كمونات دلالية متنوعة تجيب على الأسئلة الرومانسية والاحتفالية لبنية العنوان، بالقدر الذي يسلّحها لمواصلة توغّلها في غابات المتن النصيّ للقصيدة.

تذهب العتبة العنوانية في قصيدة ((أرى فرحاً في المدينة يسعى)) إلى منطقة تناصية خاصة تستعيد الأمل وتشغّله لحساب الالتقاط البصريّ والمكان والحركة البانورامية، بما يجعلها قادرة على الاندفاع نحو عتبة المفتتح الاستهلاليّ اندفاعاً تواصلياً حميماً على أصعدة التشكيل الشعريّ كافة ـ سردياً ودرامياً وبنائياً وإيقاعياً ـ، وكأنّ العتبتين عتبة واحدة تشتغل على الفصل والوصل التشكيليين بدرجة عالية من التجانس والتفاعل:

توالت عليّ الحروب
على شكل خارطة للوطن
أنا سيّد المفردة.
أنا سيّد الجوع،
جئت أعانق نجما
يسمى بلادي

فالفاعل السرديّ الرائي في عتبة العنوان وهو يلتقط بهجة المكان بحدّة تصويرية لافتة، يرتدّ إلى كيانه الأنويّ ومحيطه الفضائيّ الرؤيويّ ليروي سيرته الذاتية على مراحل. تبدأ باختزال الزمان والمكان ((توالت عليّ الحروب على شكل خارطة للوطن)) وربطها برؤياه الشعرية الأرضية. وتنتقل إلى التصريح اللسانيّ بالأنوية ((أنا)) المتكشفة عن تفوّق تعبيريّ قادم من روح التجربة الماثلة في موحيات الرؤيا وتجلياتها ((سيد المفردة))، عابرة إلى مستوى حيويّ يعمل على الأرض ((أما سيد الجوع))، يفتح المجال واسعاً لإنجاز الحلم الذي تمظهرت تباشيره في عتبة العنوان ((جئت أعانق نجما يسمى بلادي)).

إنّ المراحل ـ كما هو واضح ـ تشتبك فيما بينها اتصالاً بعتبة العنوان لتشكل صورة تضيء إيقاع اللغة في دروب المتن النصيّ.

يبلغ التركيز الإشاريّ والتكثيف الرمزيّ أقصاه في المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((أحاديث مرفوعة إلى سيدتي السماء))، التي تبالغ في انفتاح عتبة عنوانها على سيولة لفظية توغل كثيراً في حساسية السرد:

سيدتي الشمس انتظريني..
فأنا أتراوح
بين الظلّ وبين الظلّ،
كلحظة استفهام كبرى..

المفتتح الاستهلاليّ ذو بناء تركيبيّ ـ لغويّ وصوريّ وإيقاعيّ وحركيّ ـ مشدود في قنوات شعرية مقننة، والالتماس المشحون بالخوف والعناء الذي ينطلق من لسان الذات الشاعرة إلى سيدة الضوء والوضوح والانكشاف ((سيدتي الشمس انتظريني))، يستند إلى أرضية استعراضية تخطّط فيها الذات الشاعرة لوجودها وشكل حضورها المتأرجح ((فأنا أتراوح بين الظلّ وبين الظلّ))، المشبّه بعلامة سيميائية عالية القصدية والفاعلية والتركيز ((كلحظة استفهام كبرى))، تتقدم في خارطة المفتتح لتواجه سيمياء ((الشمس)) مواجهة تعادلية تثير الأسئلة وتقترح إجاباتها في اللحظة نفسها، على النحو الذي تزوّد فيه فضول القراءة لاستنطاق بؤر المتن النصيّ والكشف عن مخزوناتها في هذا الاتجاه.

في قصيدة ((مرثية لامرئ القيس)) تعيد عتبة العنوان إنتاج شكل الرثاء في الميراث الشعريّ العربيّ، بأسلوبية جديدة تجعل من المرثي موضوعاً شعرياً للحوار والتمثل والجدل خارج إطار البكائيات. لذا فإنّ المفتتح الاستهلاليّ جاء خاضعاً لتشكّل رياضيّ سببيّ، يفسّر العلاقة بين الذات الشاعرة والمرثي عبر النقطة الحرجة البرهانية التي تحتفل بلقائهما:

لأنّ عيون الصبايا
تحب الرحيل إليك
وتهوى زمانك،
لأنك قاتلت في الخمر حتى امتلأت
وعايشت حبك حتى قتلت!
أحبك!

المرتكزات السببية التي تموضعت علاماتها المركزة وتكثفت رموزها في ميدانها الاستهلاليّ انحصرت في ثلاث صور. الأولى هي الصورة الجاذبة لفضاء المرثيّ ـ زماناً ومكاناً ـ في عرض مفتوح ((لأنّ عيون الصبايا تحب الرحيل إليك...)). والثانية والثالثة صورتان شخصيتان تحكيان سيرة المرثيّ وتلخصانها ((قاتلت في الخمر حتى امتلأت/عايشت حبك حتى قتلت)).

هذه الصور الثلاث تخضع تركيبياً للأداة المشبّهة بالفعل ((لأن/لأنك)) بتكرارها النوعيّ الدراميّ، وتتلبث نحوياً في المنطقة المنصوبة لاسم ((أنّ))، ليأتي الخبر النحويّ في آخر حبّة لفظية في عنقود الاستهلال ((أحبك))، ويكمل المعادلة الدلالية بمحتواها الرياضيّ، ويؤهل المدّ اللغويّ في القصيدة لمواصلة حفل الرثاء في الموروث بصورة الراهن، والراهن بصورة الموروث.

ويسري النهج الرياضيّ التشكيليّ نفسه على المفتتح الاستهلاليّ لقصيدة ((أنت والذكريات)) بأنموذجها العنوانيّ التقليديّ، ليشكل معادلة رياضية ـ شعرية تستجيب لسؤال كبير يحتويها ويفصل أطرافها:

ألا تعرفين بأن وقوفي أمام عيونك
وحدي مع الحب والذكريات
انتحار

فالطرف الأول المصوّر تصويراً فوتوغرافياً ((وقوفي أمام عيونك)) قائم في توصيل دلالته على طرف مقابل، مع ملاحظة استخدام صيغة الجمع في الشكل المرآويّ ((عيونك)) بدلاً من صيغة المثنى ((عينيك)) ـ كما تقتضي الحال النحوية ـ، لأنّ دلالة التكثير هنا تناسب قوة الحضور وطغيان التأثير في هذا الذراع من المعادلة. أمّا الطرف الثاني المحتشد بالكيانات ((وحدي/الحب/الذكريات)) فإنه يتمظهر أمام الطرف الأول، ليحقق المعرفة الاستفهامية ((ألا تعرفين)) بالنتيجة الحاسمة الواقعة في منطقة المعرفة البدهية ((انتحار)).

هذه المعادلة الرياضية التي تركّب منها المفتتح الاستهلاليّ تتحلل شعرياً في المتن، عبر ظهورات إشارية ورمزية لتجلياتها تعيد إنتاجها بأساليب متنوعة.

يتضح من هذه المعاينة الاستطلاعية أنّ الشاعر لا ينطلق من منهج بنائيّ محدّد في بناء استهلالات قصائده، إذ هي تستجيب من جهة لبنية العنوان، وتتعلق من جهة أخرى بتجليات المتن، بصرف النظر عن المساحة اللغوية والأنموذج الصياغيّ النحويّ للمفتتح الاستهلاليّ في بنيته المستقلة.

إلّا أنّ الاستهلالات ـ كما افترضت القراءة ـ ترتكز على وعي خاصّ بخطورة وضعها الشعريّ، فاتسمت بتركيز الإشارة وتكثيف الرمز واحتشاد التشكيل وصولاً إلى دعم كيمياء التركيب النصيّ العام للقصيدة بطاقات مضافة تضاعف تماسكه وانضباطه وعمقه.

هوامش الفصل الخامس

(*) ظهرت الأعمال الشعرية في كتاب واحد بعنوان ((شهقة من غبار)) 2..1 ـ 1977، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2..1، عمان، وكل الاستشهادات الشعرية الواردة في القراءة مأخوذة من هذا الكتاب في صفحات مختلفة.

(**) سورة ((الزلزال))، آية [2]، ويمكننا لفت انتباه القراءة إلى اخذ لفظة ((كتاب)) المسندة إلى ((الشاعر)) من القران الكريم في تسميته المعروفة ((الكتاب)).

(***) تحظى رمزية الأرض بحضور لافت واستثنائي في شعر عبد الله رضوان، وبالإمكان اقتراح تفسير أولي لاشتغالات هذه الرمزية يتمحور حول الإحساس العميق بالفقدان والضياع الذي تعرّضت له أرض الشاعر ((فلسطين))، على النحو الذي أظهرها في شعره ظهوراً شاخصاً وكثيفاً في تعادلية نفسية ـ فلسفية ـ شعرية.

(****) تنظر تفاصيل أخرى عن الأسطورة في كتاب لطفي الخوري، معجم الأساطير، ج1، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ط1990،1، تحت عنوان (باندورا):164 ثم تحت عنوان (بروميثيوس):168.