الفصل السادس
أدواتُ التشكيل ونشاطُ الرؤيا

ـ مدخل
ـ دلالاتُ القصد القرائيّ
ـ العتباتُ والمصاحباتُ النصيّة
ـ كثافةُ العتبة العنوانية
ـ عتبةُ الإهداء: الترميزُ والتدليلُ
ـ عتبةُ التصدير: التماسكُ والتجسير
ـ تقانةُ الأسطورة: حدودُ التضافر والتعاشق
ـ نموذجُ اللغة وحساسيةُ التعبير
ـ مرايا الصورة وفضاءُ الكاميرا

الفصل السادس
أدواتُ التشكيل ونشاطُ الرؤيا

مدخل

ظلّ سحر الشعر وقوّة جبروته مهيمناً على الذائقة العربية بمختلف مستوياتها حتى الآن، على الرغم من دخول أجناس جديدة حيّز التلقّي والتداول في الساحة الثقافية العربية على مرّ العصور، وانحسار دور الفنون عموماً إثر هيمنة وسائل الاتصال الحديثة التي جاءت بثقافة أخرى وضعت الاهتمام بالأدب في منطقة ضيّقة جداً، فالشعر لا يتجلّى في حدود فعاليته الأجناسية الخاضعة للقراءة والتلقي حسب، بل هو يتدخل في صلب الحياة العربية ويصيغ جوهرها على نحو ما، ولذلك لا مناص من الرضا بهذه الهيمنة شبه المطلقة عن طيب خاطر واستسلام عاطفيّ ووجدانيّ مريح.

علاقة الشعر بالسحر والحجب والاختراق علاقة وثيقة وجدلية منذ أقدم العصور، وهي علاقة تتجاوز حدود الإيمان العلميّ والتصوّرات المنطقية للأشياء لتدخل في فضاء الإحساس والحدس والمعرفة الصوفية العرفانية بآفاقه المختلفة، وبقي الشعر بتجلياته المتنوعة يلهم هذه التصورات ويدعمها ويغذيها بمزيد من الرؤى والأحلام والأوهام والمعتقدات والموروثات والطقوس، من أجل توكيدٍ أعلى وتوثيق أشدّ لحميمية هذا التفاعل مع جوهر الشعر وبؤرته الباطنية العميقة وفضائه المخصّب بالغموض والتشظّي.

الجسد حلقة مهمة من حلقات التجلّي النصّيّ سواءً على صعيد الرؤية الفضائية للنصّ الشعريّ ذاته أم على صعيد احتكاك لغة الجسد في طبقات هذا الفضاء، بوصفه أداة تعبيرية عالية المستوى تتضمن تفعيل طاقات متعددة ومتنوعة، ظاهرة وباطنة، متجلية وخافية، تلتئم في سياق واحد لتشكّل طبيعة جسدية تنطوي على لفتة البروز والظهور والتبنين. فللشكل الطباعي الذي يتبنّاه الفنّ الشعريّ بحساسيته التجسيدية عموماً تمظهرات تتجسّد في منطقة القراءة البصرية ويجري تلقيها والتفاعل معها على هذا الأساس.

إنّ تمظهر الجسد في مشهد العاطفة وحركة الانفعال وتكشّف الدلالة، وتصدّره للمشهد الشعريّ بعد أن كان غائبا في الميراث الشعريّ العربيّ ومحشوراً في منطقة المسكوت عنه، يمثّل خطاباً متحركاً ومتموجاً ومشحوناً بالانفعال والحيوية والنشاط، ويفضي إلى إعادة تركيب اللغة الشعرية وتشغيلها ضمن سياقات الإعلان الصريح عن ظهور الجسد، بوصفه مُبصَراً كتابياً يعكسه السواد الكتابيّ في منطقة بياض الورقة، ودالاً سيميائياً يبزغ من خلل الدوال ليتجلّى صورياً ومشهدياً في فضاء الدلالة وقيم المعنى.

لم يكن إطلاق الجسد في الفضاء الشعريّ لغايات شكلية وإعلامية ودعائية تسويقية وتجارية، بل لكي يقول ويعبّر ويدين ويتحرّر ويعلن ويشير وينطلق من كمونه الصنميّ ويمضي في إنجاز وظيفته التشكيلية والسيميائية الرمزية معاً، على النحو الذي يجعل من القول الشعريّ وسيلة لكسر ظلمة الحجب وفتح مغاليقه وفكّ شفراته وتحويله إلى تظاهرة.

لا يتحدّد الجسد في هذه المقاربة بمعناه الإيروسيّ (الرغبويّ) المجرّد فقط، بل بمعناه الإنسانيّ المكانيّ الشاسع التعبير والتدليل، الذي يتحرّك كشاهد على وجود روح

موغل في الغياب وغير قابل لاستعادة مرئية، لأنّ حركة الجسد وفعاليته ونشاطه وطاقته على الابتكار والخلق والإبداع هي البديل، في السبيل إلى إعادة الاعتبار الإنسانيّ للجسد.

الشعر على وفق هذا المنظور الدائم التشابك والتداخل والتضافر والتعارض والتضاد والتناقض والتوازي والتقاطع، إنما هو آلة عجيبة لإنجاز المعجزات وخلق عالم بديل للعالم الواقعيّ الذي تهيمن عليه الأيديولوجيا، بكلّ ما تنطوي عليه من مصالح وسباق محموم للكسب والقهر والاضطهاد واختزال الحياة إلى رغيف، والنظر إلى الوردة بمقدار قابليتها للبيع وتحقيق مزيد من الأرباح والإيرادات ومضاعفة الحساب. الشعر هو البديل الضروريّ الذي لا يمكن تجاوزه أو نسيانه أو التغاضي عن خطورته في استمرارية الحياة وديمومتها مهما كانت الأسباب والمبررات، لكنّه بديل موجز لا يصلح إلّا لفضاءات هذا الفنّ وجمهوره النخبويّ المحدود وعشاقه الأبديين الذين ليس لهم غيره. لذا فهو موجود في حيّز يبدو ضيّقاً جداً وهو ما يجعل الحياة تجري بمعزل عنه وفي غفلة منه، إلّا أنّه مع كلّ ذلك يمثّل الحياة بأسرها ويختصرها في سواد لاهب يخترق الحُجُب على بياض صامت يقول الحقيقة.

الشاعرة أمل الجبوري نتاج جيل الشتات الذي يحلو لفرسانه - انسياقاً مع فكرة التجييل الشعريّ - أن يطلقوا على أنفسهم ((جيل الثمانينيات))، إنه الجيل الذي تفتّحت رؤى شعرائه على الحروب والقسوة والطغيان والحرمان، شعراء وجدوا أنفسهم في أقفاص الحجب وقصائدهم تشرب من مياه ملوّثة عكّرتها المآسي والفقدانات والهجرات، وتتغذى على أديم شتاتها وتوتّر ذاكرتها وانكسار حلمها وقمع مغامرتها.

الحرب ذلك الصوت الجهنميّ الهادر الذي يخنق العقل في الحنجرة ويجرح نداوة الشعر في المخيلة ويمتهن كرامة الإبداع.. الحرب التي قصفت أعمار آلاف القصائد الجميلة الحرّة والأصيلة في فضاءات الشعراء وحوّلتها إلى متاريس وغبار ودم وموتى مجّانيين على الأرصفة.. الحرب التي حوّلت الشعراء إلى جنود هاربين ومحكومين بالموت الذي يطاردهم في الذهاب والإياب، والشاعرات إلى زيّ أسود يحجب الجسد المرهف في تطلّعه إلى العناق ورغبته في المثول بين يدي الطبيعة بلا وسائط.

هذا الجيل هو جيل الكارثة في آفاقها العميقة القصوى بحقّ، لكنه جيل شاعر ومتمرّد وفعّال بحقّ أيضاً، ومع تحفّظنا على فكرة التجييل بهذا المستوى المدرسيّ الذي يحسب بالعقود الزمنية، إلّا أنّ الشعراء الذين طلعوا في هذا الزمن المرّ - مع قلّة المتميّز منهم - استطاعوا أن يكرّسوا نموذجهم ويشكّلوا خطابهم في سياق التشبّع بهذا الهواء المسموم، الذي (فلترته) أرواحهم ونقّته أجسادهم، وتمخّض عن قصائد هي شهادات إدانة للحرب بكل مفاهيمها ومعطياتها وتشظياتها وجنونها المرعب.

الشاعرة أمل الجبوري في طليعة شعراء هذا الجيل إذ واكبته بأعلى درجة من الانفعال والصدق والرغبة في الفعل، شعرها يتماهى معها تماهياً شبه مطلق إذ كرّست حياتها لتعيش شاعرة ربما حتى على حساب المحتوى الإنسانيّ والاجتماعيّ للحياة ذاتها، عوّدت نفسها - كما يتراءى ذلك من شعرها - على إمكانية أن تنسى أيّ شيء إلّا كونها شاعرة تعيش في الشعر ومنه وله، ونحسب أنها تعيش كلّ تفاصيل الحياة وجزئياتها وهمومها وأحلامها وتطلعاتها بشعرها، لا تفكر إلّا فيه وبه ولا تتحدث إلّا فيه وبه ولا تنتظر شيئا إلّا فيه وبه على مدار الزمان والمكان، وما تجربتها في الحياة سوى تجربة شعريّة.

الشعر لديها هو المرآة التي تعكس صور الأشياء والذكريات والأحلام والتطلّعات، تجربتها في شعرها وشعرها في تجربتها، أخلصت لمعشوقها الأكبر وعاشقها الأندر ومليكها الذي لا بديل له.. الشعر.. روحها الشعريّ الشفاف هو روح قصائدها.. لا فرق.. وقد مرّنها على الحبّ وسلبها آلة الحقد التي لا يمكن لأيّ إنسان أن يواصل حياته من دون التدرّب على استخدامها حيث لا بدّ أن يحتاجها في يوم ما، ولسبب ما، وتحت ضغط ظرف ما شديد القسوة واللاإنسانية، وحين احتاجتها أمل في مناسبة صغيرة ما، وفي يوم ما، وسبب ما، وظرف ما شديد القسوة اكتشفت أنها لا تجيد استخدامها، فاستبدلت بها آلة الحبّ وأصبحت بذلك كائناً شعرياً بامتياز، تجربتها في الحياة هي نفسها تجربتها في الشعر.

تتضمّن مقاربتنا لشعر أمل الجبوري في هذه القراءه استنطاق شعرية الحجب في خطاب الجسد، تلك التجربة الشعرية التي اشتغلت عليها في نطاق البحث عن رؤية جديدة يتجلّى فيها فضاء الجسد على نحو تشكيليّ وسيميائيّ، يرمز إلى محنة الإنسان في زمن مشغول بالحرب والقهر وتجريد الطبيعة من نقائها، والجسد من فورته، والروح من عنائه الجميل، وراح نموذجها الشعريّ يسعى إلى الإدانة وفضح جوهر المؤامرة وتشريح آلتها الغادرة ومقارعة فلسفتها الرامية إلى هزيمة الروح في الجسد وتغييبه من حرارة المشهد.

انفتحت القراءة على مدخل اجتهد في استقراء دلالات القصد القرائيّ في التجربة الشعرية خصوصاً، وما يترتّب على ذلك من أساليب وطرائق ومنهج عمل ورؤية تعمل على تنظيم حركة القراءة وأنشطتها الفعّالة داخل السياق، ساعية إلى الجمع ما أمكن بين مقاصد الشاعرة ومقاصد النصّ ومقاصد القراءة على نحو شامل ومتكافئ ومتضافر وبدرجة عالية من الإفضاء والحبّ، كلّما وجدت السبيل إلى ذلك مستجيباً للرؤية وقابلاً لآليّات المنهج ومحرّضاً للقارئ والقراءة على مزيد من الخوض في المغامرة.

دلالاتُ القصد القرائيّ

يتجوهر مسار القصد القرائيّ في إطار الدراسة النقدية الحديثة داخل (رؤية) عامة تحدّد المناخ، و (منهج) نوعيّ يرسم خصائص الفاعلية الإجرائية للقراءة ويهندس مستوياتها وخططها ويحدّد معالمها. وعبر نضج مسار (الرؤية) وانفتاحها وكثافة مخزونها، وخصوصية (المنهج) وعلميته وأكاديميته، تتمظهر دلالات القصد القرائيّ وتتضح طبيعة فعالياته وكيفياته العملية بإجراءاته الميدانية، على النحو الذي تتمخّض فيه القراءة عن نتيجة تبرهن على صحّة المسار الرؤيويّ وحراك المنهج النقديّ. وتتجسّد دلالات القصد القرائيّ في مقاربتنا النقدية هذه الموسومة بـ ((شعرية الحَجْب في خطاب الجسد)) في سياق فضاء العنونة القرائية ومدياتها أولاً، إذ إنّ آليّة (الحَجْب) هنا هي آليّة شعرية تعمل بامتياز على فصل الظاهر عن الباطن، والمرئيّ عن المستتر، والموقّع عن المصمّت، والمخفي عن المتجلّي، والاستئثار بمكوّنات الباطن وحشدها وتكثيفها وتركيزها واستثمار أسرارها في مساحة محجوبة ومسكوت عنها.

تكتسب قيمتها بما تنطوي عليه من سريّة وغموض واستتار تثير شهوة الفضول القرائيّ لبلوغ فضائها، وكشف مستورها، ونزع حجابها، والتمتّع بكنوزها الدفينة الغائرة في الظلّ والصمت والإبهام، وبما تتضمّنه من قيم مكتظّة بالاحتمال والتوقّع والحدس والظنّ،

تتحرّك تحرّكاً طيفياً متموّجاً في منطقة الخفاء، وتلوذ بالصمت بانتظار فرصة حُريّةٍ جديدةٍ تتمكن فيها من التعبير عن نفسها وكشف حجابها والجهر بصوتها.

وكلما انطوت تجربة (الحجب) على ثراء وخصب وعمق وغنى في مكوناتها وخصائصها النوعية وقيمة مقتنياتها، انعكس ذلك إيجابياً على حاجة الظاهر إليها وانتظاره لتجلياتها وحلم إسهامها في إغناء وضعه الحضوريّ والجماليّ والقيميّ، في جدل قرائيّ يشحن مسارات القراءة بمزيد من حركية التحدّي والاستجابة لقوانين اللعبة. على النحو الذي تكتسب في ذلك شعريتها وتصبح دلالاتها هدفاً من أهداف القصد القرائيّ، وهو ينوي التدخّل في المنطقة الغامضة الملتبسة حيث تتركز تجربة الحجب، في محاولة للكشف عن طبقاتها وكفّها عن السكوت والمنع والاحتجاب وزجّها في حراك الراهن وصيرورة الظاهر، وإطلاق حيواتها لكي تعيش تجربتها الميدانية في رؤية القراءة وفضائها على المستوى الذي تتمكن فيه من التأثير العميق والمنتج في المحيط.

لا تتوقّف ستراتيجية الحجب عند رغبة (الناص) في التلاعب الأسلوبيّ والسيميائيّ والرمزيّ في إخفاء قيم دلالية معيّنة في منطقة مسكوت عنها لها قابلية مزدوجة متوازية على التأويل، بل تنتقل هذه الرغبة إلى أرضية (النصّ) نفسه بقيمه التشكيلية وهو يلعب مع المتلقي/يتلاعب به، في فعالية حجب تموّه على منطلقات القراءة ولا تسلّمها مقاليد الهيمنة على مضانه بسهولة. وتتضح عبر ذلك طبيعة المعادلة النصيّة القرائية في سياقها التفاعليّ بين القطبين اللذين يتوقف على أساسهما مصير النصّ، ((إذ كثيراً ما توهم القراءة بأنها محاصرة لجميع أبعاد النصّ وفعل وقوع على مكوناته البانية لشعريته، لكنها تمارس فيما هي تكشف عن البعض من تلك الأبعاد، نوعاً من الحجب على حشود من الأبعاد الأخرى، والنصّ إنما يؤمّن بقاءه واستمراره وقدرته على الفعل بما خفي لا بما ظهر، فيظلّ تبعاً لذلك في حاجة دائمة إلى القراءة وفي حاجة دائمة إلى الكشف))[1].

ولا يمكن لهذه الحاجة أن تتوقف أبداً عند حدّ معيّن يمكن أن تطمئن إلى صحته ولا نهائيته، لأنها دائمة التخصيب والتجدّد والصيرورة والانفتاح على خصائص تكتنز بها طبقاتها وتفيض بها أعماقها، وقابلة دوماً لمزيد من القراءة والفحص والمعاينة ـ تحليلاً وتفسيراً وتأويلاً ـ ضمن إمكاناتها وتشكيلاتها الفنية وخصائصها الجوهرية وحظوظها الجمالية.

من هنا يتوجّب على القراءة وهي تمارس سلطتها الفعلية الميدانية لإزالة الحجب وكفّ حيوات النصّ وإيقاعاته عن فعالية التصميت والتغميض، أن تكون ((فعل استرداد واع لذلك النصّ لا فعل تغييب وإقصاء))[2] في سياق التدخّل البارع للكشف عن مغاليق لعبةً الناص والنصّ معاً، في السبيل إلى تحرير الكتابة النصيّة من غيابها وإقصائها وحجبها وصمتها، وتحويلها إلى خطاب مجسّد وملموس قابل للقراءة والتحليل والتأويل والفعل والتأثير على نحو تتجلّى فيه حيواته ورؤاه وممكناته الجمالية.

بمعنى أنّ (الشعرية) التي تسعى تجربة الحجب إلى تملّكها والاستحواذ عليها هي رهين طاقتها المخزونة وكثافتها المتجوهرة وتماثلها الخصب للاستجابة، فضلاً على المناسبة الثقافية والجمالية والفكرية والزمنية والمكانية التي تبرّر الحجب وتمنع الظهور وتغري بالصمت، بحيث تشتغل آليّة الحجب هنا على مضاعفة طاقة (الشعرية) والإعلاء من شأنها

القيميّ والجماليّ والتشكيليّ. وإذا ما شاءت القراءة تفكيك هذه الآليّة وامتحان قدراتها الأدبية والجمالية النوعية بتسليط قوّة رؤيتها وتماسك منهجها، فإنّ عليها أن تعي ضرورة التوصّل في عملية التفكيك بفعالياتها المتنوعة والمتعددة حسب حاجة كلّ جولة قرائية، إلى أن تُخرِج إلى ظاهر الطبقة القرائية كلَّ ما يحتويه النصّ من قيم جمالية مضاعفة لتكون عنواناً لجوهرية الخطاب النصّيّ وهويةً لمشروعه الإبداعيّ ودالاً جمالياً يحيل عليه، سواءً أكان الحجب بفعل مناسبة خارج ـ نصية مارس (الناص) عليها فعل الحجب، أم لضرورات داخل ـ نصية مارس فيها (النص) لعبته في الحجب وتحدّي القارئ.

إنّ (شعرية الحجب) هذه تأخذ بعدها الأقصى والأعمق حين تحتضن خطاباً نوعياً هو (خطاب الجسد)، يمثّل أصلاً نموذجاً محجوباً في الثقافة العربية إذ يجري التعتيم عليه وإسكاته في كلّ المستويات والخطوط التي يتحرّك فيها، حيث تمّ اختزاله وتهميشه على مرّ الزمن على الرغم من قوّة حضوره في الغياب وسطوته في الحجب.

وظلّ خطاب الجسد خطاباً ملتبساً ومراوغاً ومتموّجاً ومهدّداً، حشدت الثقافة العربية ما بوسعها ـ على الأصعدة كافة ـ للتضييق عليه وإلغاء حريته، واختزاله إلى مقولات محرّمة تنطوي على تهديد أخلاقيّ وثقافيّ خطير، ووضع شبكة من الخطوط الحمر ذات السلطة الضاغطة أمام أيّة محاولة لتحريره واستظهار صوته واستبيان خطابه. وبقيت ثورته ثورة ضمنية باطنية وحراكه حراكاً موضعياً يدور فيه حول ذاته ويتغذّى على نفسه كما تفعل حشرة (البلاناريا)، على النحو الذي قاده في أحيان كثيرة إلى استمراء وضعية الحجب التي انحشر فيه والدفاع السلبيّ المضادّ عنها، والتكتّم على نوازعه وخنق تطلّعاته وتشكيل جماليات داخلية نابعة من خصوصية الحجب ذاتها في سبيلٍ ما إلى البقاء.

حضور (الجسديّ) في نسق (الشعريّ) كان مثار عناية خاصة من لدن الدرس النقديّ الحديث الذي توجّه إلى المنطقة الثقافية الخطرة والشائكة في هذه المعادلة الصعبة، إذ ((انتقل الجسد في اشتغاله الشعريّ من كونه علامة ذات دلالة فاعلة باتجاه سيميائيّ معيّن إلى مرحلة تأسيس بلاغته في الخطاب، وأفضت هذه البلاغة ـ من ضمن ما أفضت إليه ـ إلى تأنيث الخطاب الشعريّ وتقويض عموديته الذكورية الطاغية، فضلا عن تحرير فكرة الجسد من جمودها وتحجيمها وإسكاتها وإعادة الاعتبار للسان الجسد لكي يقول كلمته في ظلّ أساليب التمويه الشعريّ))[3].

شكّلت ثنائية الحجب/الجسد مجالاً ثقافياً مهماً للنظر والتأمل والفحص والمعالجة، وشغلت الدرس الثقافيّ والفلسفيّ والفكريّ والاجتماعيّ والأدبيّ العربيّ وقتاً طويلاً ـ ربما أطول مما يجب ـ وما زالت، في إطار ولع الثقافة العربية بالثنائيات التي غالباً ما تكون متضادّة تتحمّل مزيداً من السجال والنزاع والصراع الذي يقود إلى التطرّف والرغبة في تدمير الآخر أحياناً، وظلّت سياقاً ثقافياً بارزاً من السياقات التي اعتمدتها الثقافة العربية أساساً منهجياً لرؤيتها وطبيعة تفكيرها وحساسية منظورها، بحيث رهنت هذه الثقافة في حيّز ضيّق وملتبس قوّض كثيراً من فرص تقدّمها وإمكانات تحضّرها.

هذه الرؤية الإشكالية التي كوّنت الذائقة الجمالية العربية والمزاج الأخلاقيّ العربيّ على نحو ما قد أسهمت كثيراً في اختزال الفكرة وتبسيط رؤيتها، إذ إنّ ((الذائقة العربية وبفعل عوامل كثيرة ـ تاريخية وفنية ـ قد تشكّلت بطريقة ما، وأضفت على هذا التشكّل

شرعية قادتها إلى الدفاع المستميت عن نظمها وقوانينها بطريقة شرسة أحياناً. وعلى الرغم من أنّ هذا التشكّل قد تعرّض لهزّات عنيفة واختبارات قاسية في تاريخ الشعر العربيّ الحديث، إلّا أنها في كلّ مرّة كانت تتمترس خلف كسلها وتنسحب إلى مساحة ردّ الفعل وتتكلّس فيه، مما جعلها دائماً أقلّ استعداداً لإعادة النظر في هذا التشكّل لأنّ المسافة كلما بعدت بينها وبين النصّ أصبحت الصعوبة أكبر في إمكانية إعادة هندسة منظومات التلقّي فيها وإدراجها على موجات النصّ))[4]. على النحو الذي يمكن أن تكون فيه قابلة للعصر وحَرية بمنجزاته وقيمه وقوانينه، وقادرة في الوقت نفسه على الإسهام في تطوره بوساطة شخصية لافتة بجانب شخصيات ثقافات الأمم الأخرى بكلّ جدارة وكفاءة. أمّا النظر في شعرية الخطاب استناداً إلى التدخّل في خاصية هذه الثنائية ـ شعرياً ـ في شعر أمل الجبوري، فإنّ الأمر يتوقّف على الطبيعة الشعرية الخاصة التي يتمتع بها هذا الشعر من جهة، وعلى قدرته على تمثيل هذه الثنائية بهدف تفكيكها والتعامل معها عبر مناورة شعرية لا تخفي محمولاتها الثقافية من جهة أخرى. كما أنها لا تنسى أنثوية خطابها وإلهاب حماسها للدفاع عن أنموذجها الأنثويّ ـ شعرياً وثقافياً ـ وهو يسعى إلى التجلّي بمنطقِ كشفٍ شعريّ حضاريّ لا يقترح الانتقام بقدر ما يقترح التسامح والتصالح والحوار والمحبة.

يجتهد شعر أمل الجبوري في اختيار منطقة تشكيل حساسة ذات رؤية تنطوي على قدر كبير من التحرّر والانفتاح والرقيّ على المستويات كافة، وهو ما جعله يتحرّك في داخل خطاب يستحضر الروح المتحضّرة استحضاراً كلياً على مساحة الجسد، وينشغل بالجماليات على نحوٍ مساوٍ لانشغاله بالمقولة الثقافية والفكرية التي يتنكبها الخطاب ويتقصّد إيصالها شعرياً إلى الآخر.

إذن التموجات التشكيلية التي تحظى بها الرؤية في تجربتها الشعريّة تشتغل عملياً على نسقين شعريين، الأول جماليّ والثاني ثقافيّ، وإذا كان النسق الجماليّ يتبلور في سياق التقانات الشعرية التي أصبحت اليوم فاصلاً فنياً مهماً بين الشعر واللاشعر، ولا يمكن للخطاب أن يستغني عنه إذا ما أراد البقاء في الحاضرة الشعرية، فإنّ النسق الثقافيّ أصبح هو الآخر ضرورة ملحّة حتى لا يبقى الشعر في دائرة الانشغال المهاريّ واللعب بالأدوات، من دون أن يسهم في التأثر والتأثير في المزاج الحضاريّ للإنسان على طريق تحضّره ودفعه ليكون عضواً فعّالاً في نادي الحضارة الحديثة. من هنا تتكشّف دلالات القصد القرائيّ لتؤسس منطلقاتها اعتماداً على خصوصيات هذه الرؤية وطبقاتها، وتقترح في الوقت نفسه منهجها للتعامل مع المناطق الشعرية التي تؤلّفها خارطة أمل الجبوري الشعرية، بحيث يكون المدخل حاوياً للشروط القرائية العملية التي تذهب قراءتنا إلى استخدامها للتوغّل في كون الخطاب، وتخوم العتبات، ومتاهة النصوص، وفضاء الظواهر، على النحو الذي يستجيب للفكرة الجوهرية التي عقدت القراءة عزمها على استنطاقها وتحرير كمونها، وتأويل نظمها الشعرية وقوانينها التعبيرية وفكّ شفراتها السيميائية، وكشف رموزها المحجوبة.

يتوجب انطلاقاً من هذه المقاربات استلهام نظرية فنية ذات حضور إجرائيّ نصّيّ ((تجمع بين جمالية النصّ وجمالية تلقّيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعّالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النصّ الجماليّ تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة

بالوعي الجمعيّ))[5]، على النحو الذي تسعى فيه آليّات القراءة إلى الارتفاع الحرّ إلى مرتبة الجمال القرائيّ المناسب والمكافئ للجمال النصيّ.

كثافةُ العتبة العنوانية

تحظى عتبة العنوان بأهمية بالغة في الدراسات النقدية الحديثة بعد أن أُعيد الاعتبار القرائيّ للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة، بوصفها ـ في منظور هذه الدراسات ـ هوامش لا ترقى إلى مستوى المتن النصّيّ ولا تحظى بأهميته، وأصبحت عتبة العنوان بمعيّة العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعرية النصّ، في سياق العلاقة الثرية متنوعة السبل والاتجاهات التي تحصل بين العتبة العنوانية وطبقات المتن النصّيّ، استناداً إلى الوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها عتبة العنوان في هذا السياق، وتنعكس على البنية الدلالية العامة في النصّ عموماً.

تعتمد العنونة على الصياغة النموذجية لفلسفة التسمية التي تحظى بها في الكينونة البنيوية للنص، والتسمية ـ اعتماداً على هذه الرؤية ـ هي آليّة التعيين والتحديد والتصوير إذ الاسم في هذا السياق ((يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتية أو خطّية أو رقميّة))[5] لكنه يحيل عليه دائماً، وعلى أساس شكل العلامة وطبيعتها وكيفيتها التركيبية والسيميائية يمكن أن تتحدد هويتها في النصّ، ومن ثم تحديد وظيفة الاسم.

إنّ المنظور التركيبيّ للاسم في ظلّ علاقته بالعنوان ـ بوصفه دالاً علامياً ظاهراً وباطناً في الوقت ذاته ـ يتحدّد من طبيعة التوافقية التضافرية العالية في الوظيفة التي يؤدّيها كلّ منهما، فـ ((العنوان للكتاب كالاسم للشيء يعرف به، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه))[6]، على نحو لا يمكن الاستغناء عنه أو التغاضي عن خطورة وجوده، أو أنّ إهماله لأيّ سبب كان سيقود إلى خلق حالة إبهام والتباس تضاعف من غموض النصّ وتقلّل من كفاءته في الاستجابة لفعاليات القراءة. وحين تستقيم الحالة العنوانية وتستقرّ على رأس النصّ ـ بوصفه (أي العنوان) اسمه الدالّ على شخصيته ومعالمه وسماته وعلاماته ـ، عندها يمكن النظر إليه بوصفه ((مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نصّ لتحدده، وتدلّ على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة))[7]، إذ تقوم هذه العلامات بثلاث وظائف إجرائية قيّمة، الوظيفة الأولى إيقونية تتمثّل بالتحديد، والثانية دلالية تتمثّل بالتدليل على المحتوى وإشكالية المعنى، والثالثة اتصالية تتمثل بإغراء مجتمع القراءة.

على هذا الأساس يجب أن تتعامل القراءة مع العنوان بوصفه ((مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النصّ في بعديه الدلاليّ والرمزيّ))[8]، يجري الكشف عنه عبر أنموذجه الصياغيّ وما يتكشف عنه من دلالات وقيم من جهة، وعبر تجلياته وانفتاحاته في المتن النصّي من جهة أخرى، وهو ما يحتاج إلى تدقيق عميق وشامل في فحص المتن ومعاينة طبقاته لمعرفة حظوظ سياقات العنوان في شبكاتها ومنعطفاتها وزواياها.

يتشكل الخطاب النصّيّ على وفق هذه المعطيات النظرية ومقترحاتها من ((بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان: النصّ وربما شكّل بنية رحمية تولد معظم دلالات النصّ))[9]، على نحو يشتغل فيه العنوان بوصفه بؤرة توليد دلاليّ لا ينتهي عملها إلى آخر

محطة من محطات النصّ، حيث يتوقّف الدفق الكلاميّ وتضع عتبة الخاتمة علامة الإقفال التي تنتهي عندها طاقة التوليد في عتبة العنونة وتعود إلى موقعها القيادي في رأس النصّ.

ولا يتوقف عملها البؤريّ على مستوى التوليد الدلاليّ النابع من سيميائية التشكيل اللغويّ حسب، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في الإفادة من خواص التشكيل الطباعيّ الإيقونيّ والخطيّ المرسوم على بياض الورقة، بوصفه ضرورة طباعية وعنصراً فضائيّاً وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النصّ. ولاسيما بعد تحوّل الشعر في مستوياته الاتصالية من مستوى (الشفوية) المرهون في حساسية المسافة الإيقاعية الاستقبالية بين لسان المتكلم الصوتيّ وأذن المتلقي، إلى مستوى (الرؤية البصرية) الذي يجعل العناصر الفضائية ذات دور حيويّ في استقبال النصّ[10]، إذ حرّضت سبل الاستقبال البصريّ بأقصى كفاءتها لتزاحم سبل الاستقبال الذهنيّ داخل مسار قرائيّ واحد، للوصول إلى نتيجة مقروئية واحدة.

عتبة العنوان عتبة تنطوي بنائياً على قدر كبير من الحريّة في الاختيار والتنظيم والوضع، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كلّ مستوى من مستوياتها لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصيّ في أعلى درجات تطوّره وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإنّ العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصيّ وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصيّ ولا تأخذ منه.

فليست العنونة على أساس هذه الرؤية ((مرتبطة كما في التصوّر التقليديّ باختزال النصّ، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية))[11]، إذ إنّ العلاقة بين عتبة العنوان ومكونات المتن النصيّ علاقة تضافرية توليدية لا يمكن ضبطها على وفق سياقات ممنهجة، لأنها إنما تخضع لحالة شعورية وذهنية وبنائية وتشكيلية ذات خصوصية زمكانية خاصة، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعةً يجب أن تُقارَب دائماً من مجمل المكوّنات البنائية للنصّ.

ولا شكّ في أنّ هذه المرونة التركيبية التي تحظى بها عتبة العنوان ترتبط ارتباطاً مهماً بالبنية الدلالية السيميائية التي يتأسس النصّ على وفق مقتضياتها، حيث ((إنّ حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية بدلالة النصّ العامة))[12]، لأنها تستجيب على نحو ما للإرادة النصية في صياغة فضاء معيّن وإنتاج إيقاع معيّن، يرسم عموماً السياسة النصية للخطاب الإبداعيّ في تشكيله الكلّيّ والنهائيّ.

المجموعات الشعرية الأربع التي قدّمتها الشاعرة أمل الجبوري تشتغل على عتبة العنوان بشبكة اشتغالات شديدة الثراء والتنوع والإدهاش، يمكن تناولها قرائياً ابتداءً من الحافة العنوانية للمجموعة الأولى الموسومة بـ ((خمر الجراح))[13]، وهي تقوم على بنية تشكّلٍ عنوانيّ تقليديّ بعض الشيء في استنادها إلى مفردتين متضايفتين متداولتين شعرياً.

يبدو لأول وهلة أنّ المفردتين تنحوان نحواً دلالياً متضاداً في سياق البعد الدلاليّ المستقلّ الكامن في كلّ منهما، فدالّ ((خمر)) يتّجه في ترتيب بيته الدلاليّ إلى واحة المتعة والتفلّت من المحددات واستدعاء تراث شعريّ هائل التكثيف، يرسم صورة للشاعر المتمرّد الذي يحيل الخمرة على مولّد شعريّ مركزيّ من مولّدات شعريته. فابتداء سياسة العنونة وتشكيل فضائها بدالّ ((خمر)) إنما يستعيد مجمل شعرية القصيدة العربية في مختلف عصورها وحالاتها على صعيد التشكيل الجماليّ والموضوعيّ، انطلاقا من وظيفة الدال

الشعرية والأخلاقية ـ الزمنية والمكانية ـ التي أصبحت على نحو ما جزءاً من تاريخ هذه الشعرية. إلّا أنّ إضافة دالّ ((خمر)) إلى دالّ ((الجراح)) تنحرف بها إلى مسار رؤيويّ ودلاليّ آخر بعيد بعض الشيء عن مسار التوقّع، مع الإفادة من المخزون الدلاليّ المنفرد الذي احتواه الدالّ أساساً وتشغيله في التشكيل المتضايف كلما كان ذلك مناسباً وضرورياً وممكناً.

التشكيل المتضايف ((خمر / الجراح)) يُخرِج الدالين من سياقهما الدلاليّ الطبيعيّ ويمنحهما أبعاداً دلالية جديدة، بحكم التجاور والتداخل البلاغيّ والتصادي الإيقاعيّ في حركة الأصوات وأصدائها. إذ إنّ التجانس الصوتيّ المتنوّع بين صوتي (الراء) في الدالين وأصوات (الخاء والجيم والحاء) فيهما يخلق حالة إيقاعية داخلية وخارجية تنطوي على قدر كبير من التلاؤم والتناسق والترتيب، أما على صعيد التشابك الدلاليّ التشكيليّ داخل النطاق البصري فإنّ (سيولة الخمر) تقارب (سيولة الدم) الذي يترشح من الدالّ الجمعيّ ((الجراح))، فضلا على نوع من التقارب اللوني بينهما.

المتعة التي ينتجها دالّ ((خمر)) في دلالاته التقليدية العامّة تعادل سيميائياً الألم الذي ينتجه دالّ ((الجراح))، وثمة نوع من التجاور الفلسفيّ ـ نفسياً ووجدانياً وروحياً ـ بين الألم والمتعة إذ قد تؤدي المتعة إلى ألم أو يؤدي الألم إلى متعة وفي سياق هذا التعاشق بين فضاء المتعة وفضاء الألم الذي يبلغ أعلى درجات التماهي تتكشف الحال العنوانية عن أفق سيميائيّ عميق التدليل والتشكيل والتصوير.

على هذا الأساس يصبح ((خمر الجراح)) هو (الدم) بمعناه السيميائيّ وقد رشّح دلالة المتعة والألم معاً في سياق متشابك، بحيث ينفتح دالّ ((الجراح)) هنا على سيرة حياة كاملة تحكي قصة النضال والكفاح من أجل إثبات الوجود، تلك القصة المنضوية تحت علامة الصيغة العنوانية بكلّ ما تحتمله من تفاصيل وهوامش وحيثيات وخلفيات ومرجعيات وإيحاءات وقراءات، تتداخل فيما بينها تداخلاً حرّاً وديناميا.

الصيغة العنوانية تشتغل على مظهر جسديّ ينطوي على قابلية تعتيم وحجب معيّنة، فالدالّ ((خمر)) يحجب صورة ((الدم)) المرتبطة بدالّ ((الجراح)) حجباً رمزياً وبلاغياً، ويحيل فعالية الجسد في هذا المنعطف الدلاليّ من منعطفات التشكيل العنوانيّ على منظور تأويليّ معيّن، يزاوج فيه بين المتعة والألم مزاوجة تتداخل فيها الرؤى والقيم والأفكار والدلالات المترشحة من صيغ التقابل والتوازي والترميز. على النحو الذي تتحوّل فيه عتبة العنوان إلى مظلّة واسعة وعميقة وذات ظلال شاسعة لا نهاية لها، وثريّا ملوّنة بألوان المتعة والألم تلقي بأضوائها وإشراقاتها على مساحات واسعة من مساحات المتن النصيّ للقصائد ـ لسانياً وفضائياً ـ، وتؤثر في توجيه قراءتها وسياقات تلقيها بما يتوجب عليها أن تعود دائماً إلى عتبة العنونة لتستقي منها الحلول، وتستكمل فيها مفاصل حيوية في مشروع القراءة.

المجموعة الشعرية الثانية الموسومة بـ ((اعتقيني أيتها الكلمات))[14] تأخذ منحى تشكيلياً آخر في صياغتها العنوانية، إذ تتألف عتبة العنوان من جملة فعلية تشتغل فيها الضمائر على نحو واضح وواسع، وتقود إلى حراك فعليّ رمزيّ تتنكبه الذات الشعرية الساردة على نحو عميق كي تؤلّف تجربتها فيه.

تتكشف الصيغة العنوانية عن بنية حوارية يتقدّم فيها لسان الذات الشعرية الساردة وهو يتوجّه مباشرة إلى الآخر الحاجب والحابس والمعتَقِل، إذ إنّ الدعوة الصريحة المعلنة التي تطلقها الذات لفكّ أسرها ((اعتقيني)) بنبرتها الصوتية العالية، تتوجه سياقياً إلى سلطة الحجب والحبس ((الكلمات))، وترسم حدود العبارة العنوانية على الشكل الآتي:

1 ـ يتضمن الفعل ((اعتقيني)) هنا معنى التوسّل على الرغم من صيغته الأمرية، وهو يتّصل نحوياً بضمير الفاعل (الياء) الذي تفصله نون الوقاية عن ضمير المفعول (الياء) الثانية.

2 ـ تفتح الإشارة التوكيدية الموجّهة نحو منطقة الفاعل الدلاليّ ((أيتها)) لتحديد وجهته ومضاعفة حراكه نحو التعيين والتشخيص.

3 ـ باتصال الصيغة الإشارية الموجّهة بـ ((الكلمات)) تتضح الصورة تماماً على النحو الذي تتكشف فيه ((الكلمات)) عن قابلية الحبس والسجن والاحتواء للذات الساردة.

وبهذا تصبح دعوة الذات إلى الآخر/السجّان دعوة للتحرّر من العبودية التي فرضتها الكلمات على الشاعرة، ويتمظهر الجسد مرّة أخرى من طبيعة آليّة الحجب أيضاً، فالحرية المطلوبة المتمناة هنا إنما تتمثل بحرية الجسد الذي تحوّل الكلمات دون انطلاقه وتحرره وتمظهره الكيانيّ، بحيث تتحول الكلمات إلى مانع حيويّ يأسر الجسد في بؤرة لسانية ولغوية تمنع اتصاله بالحياة الحرّة، وتحيله على صورة عبد مقيّد مسحور بطاقة ((الكلمات))، تحشر الجسد في نطاق متخيّل من الكلمات يحجبه عن ممارسه نشاطه الطبيعيّ في التعبير عن همومه وحالاته وخصائصه ورغباته.

تأخذ عتبة العنوان في مجموعتها الثالثة شكلاً آخر من أشكال التسمية تتجاوز الحدود التقليدية المألوفة، فالعنوان ((لك هذا الجسد لا خوف عليَّ))[15] يسير باتجاه توسيع النطاق اللسانيّ لفضاء العنونة، في صورة إشكالية لجملة العنوان تشتغل على الجسد اشتغالاً مموّهاً يزاوج بين أنا الجسد الممنوحة وحاضنة الآخر الحاوية. البعد الأول من أبعاد العنوان ((لك هذا الجسد)) ينطوي على طاقة منح سخية تروم التخلّص عن عبء الجسد ومشاغله والخلاص من تبعاته، فصورة الجسد الممنوحة المقترنة باسم الإشارة الدالّ ((هذا ــ الجسد)) توهب للآخر المخاطَب ((لك)) بمبادرة مشحونة بالحرية والرحابة، وهي ـ كما يبدو ـ وسيلة لوضع الجسد في منطقة يسهل فيها الحفاظ عليه وإنقاذه من الحجب والعزلة والتعتيم والسجن. والبعد الثاني الذي يتشكّل بوصفه نتيجة للبعد الأول ((لا خوف عليَّ)) يبعث الطمأنينة والسكون والاستقرار في الذات الشعرية الباعثة، بعد أن احتضن الآخر/الجسد ووفّر له الحماية الكافية وهيّأ له فرص الحياة بلا خوف.

الخطاب العنوانيّ في ((لك هذا الجسد لا خوف عليَّ)) انبنى بناءً حوارياً متجانساً عبر نسقين من التوجّه، النسق الأول يتجه نحو الآخر المخاطَب ((لك هذا الجسد))، والنسق الثاني نحو الذات الشعرية الراوية ((لا خوف عليّ))، على النحو الذي يخلق نوعاً من الحراك الزمكانيّ الكاشف عن حساسية الخوف التي ينطوي عليها وضع الجسد، بحيث يتوجب على آلة الشعر السعي لاحتوائه وإنقاذه وتخليصه من محنته.

في الصفحة الثانية من صفحات المجموعة ثمة ملاحظة لافتة تقول ((يصدر هذا الديوان بترجمتيه الإنكليزية والألمانية بعنوان "أنخدوانا كاهنة الشتات"))، وهو ما يثير

إشكالاً قرائياً على صعيد قراءة عتبة العنوان يتعلّق بسؤال تغيير العنوان إثر الترجمة إلى لغتين مختلفتين، وتعدّ ((أنخدوانا)) في الميراث التاريخسطوريّ ((أول شاعرة معروفة في العالم عاشت سنة 23.. ق. م. ابنة الملك سرجون الأكدي، اشتهرت كأول أميرة تشغل منصب الكاهنة العليا))[16]. بمعنى أنّ الترجمة اختارت رؤية عنوانية تنتمي إلى الفضاء التاريخسطوريّ على حساب الفضاء الذاتيّ ذي النزعة الشعرية الخاصة، على الرغم من أنّ فضاء هذه الأسطورة قد أخذ حيّزاً واسعاً وعميقاً في قصائد المجموعة.

إذ حملت المجموعة أكثر من قصيدة في عنوانها إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى فضاء التسمية هذا. ولا شكّ في أنّ المناخ الأنثويّ الذي تشترك فيه الأسطورة الشاعرة ((أنخدونا)) مع الشاعرة ((أمل)) مما يحرّض على قبول التسمية الجديدة للمجموعة التي اقترحتها الترجمة داخل فضائها الخاصّ في اللغتين، فضلا على سعي الشاعرة لتقمّص حساسية المناخ الأسطوريّ في شخصية ((أنخدونا)) واستثمار طاقاتها في تشكيل خطابها الشعريّ، ليس على صعيد عتبة العنوان حسب بل على مستويات التشكيل كافة.

المجموعة الشعرية الرابعة ((تسعة وتسعون حجاباً))[17] تأخذ مساراً جديداً في اشتغالها على عتبة العنونة، إذ إنّ فضاء العنونة يشتغل بوعي قَبْليّ ولا يحتكم إلى اجتماع قصائد كتبت في فترة معينة، لأنّ المجموعة كتبت تحت ظرفٍ إبداعيّ واحد وضمن أفقٍ شعريّ موحّد وكأنها تنتمي إلى قصيدة واحدة، داخل تجربة شعريّة واحدة.

المجموعة تتألف من شبكة محاور تتحرّك شعرياً داخل مظلّة ((الحُجُب)) وتبدأ بالمحور الشعري الأول الموسوم بـ ((حُجُب الأسماء))، وهو يضمّ القصائد ((حجاب إينانا / حجاب قايين / حجاب حوّاء / حجاب آدم / حجاب عائشة / حجاب سجاح / حجاب بغداد))، ثم المحور الثاني ((حجب حضرموت)) ويضمّ القصائد ((حجاب العباءة / حجاب الجفاف / حجاب الطيف / حجاب البيوت / حجاب الأعالي)). أمّا المحور الثالث المعنون بـ ((حجب عشتار وغوته)) فيضمّ القصائد ((حجاب الانتهاك / حجاب اليقين / حجاب الانتظار / حجاب الخراب / حجاب الشهيق / حجاب غزلان / حجاب الغار / حجاب هناك وهنا / حجاب الغزو / حجاب نيتشه / حجاب باول سيلان))، ويضمّ المحور الرابع الموسوم بـ ((حجب الأُفّ)) القصائد ((حجاب القبر / حجاب الفناء / حجاب الاختيار / حجاب الجنّة / حجاب المعيّة / حجاب النهاية / حجاب الحاضر / حجاب الدخول / حجاب الخروج / حجاب الرجل / حجاب الجَمَل / حجاب العودة / حجاب الشهوات / حجاب الجنوب / حجاب الرماد / حجاب الكلمات / حجاب الملل / حجاب الغزالة / حجاب البطالة / حجاب الصمت)).

((حجب اللغات)) هو عنوان المحور الخامس ويضمّ القصائد ((حجاب الكتابة / حجاب الأسرار / حجاب البريد / حجاب البيت / حجاب المفتاح / حجاب الألمان / حجاب الملامح / حجاب الغريب / حجاب السماء / حجاب الغيوم / حجاب الطائرة / حجاب الحرية / حجاب الحجارة / حجاب الضمير / حجاب القتل / حجاب السكاكين / حجاب الكأس / حجاب الجسد / حجاب اللسان / حجاب البلاغة / حجاب الوجوه / حجاب المثنى / حجاب اللهجات / حجاب المنفى / حجاب الفراغ / حجاب النوم / حجاب السرير / حجاب الكآبة / حجاب السواد / حجاب الكبرياء / حجاب الخيانة / حجاب جغرافية الزمن / حجاب الحدث / حجاب الأرملة / حجاب الصدق / حجاب الخسارة)). ويعنون المحور السادس بـ ((حجب

المجهول)) ليضمّ القصائد ((حجاب الأسئلة / حجاب الحجاب / حجاب الغواية / حجاب الصورة / حجاب الخطايا / حجاب الأعذار / حجاب الوداع))، أمّا المحور السابع والأخير فهو ((حجب أفعال مضت)) ويضمّ القصائد ((حجاب العناق / حجاب الإدمان / حجاب المخبأ / حجاب الوشم / حجاب القيامة / حجاب الغائب / حجاب الوثبة الأخيرة / حجاب الوحدة / حجاب الموت / حجاب المؤجَّل / حجاب الفصول / حجاب الصرخة / حجاب الأديان)).

يحيل العدد ((تسعة وتسعون)) أولاً على مرجعية دينية ـ إسلامية تتصل بأسماء الله الحسنى، وتأخذ من هذه المرجعية واحدة من أهم صفاتها المشبعة بالتنوّع والتعدّد والغموض، على النحو الذي يكسب فضاء العنونة قيمة شعرية مضافة تتضاعف حين تتكشف صيغة المعدود ((حجاباً)) عن رمزية مشحونة تكتظّ بها فضاءات الدالّ، ويظلّ فضول القراءة توّاقاً إلى إدراك حلم الاستكمال العددي في العدد ((1..)) صوب الاسم الأعظم.

يمكن تنظيم تعدّد الحجب في المحاور على النحو الآتي:

رقم المحور	عنوانه	عدد حجبه
الأول	حجب الأسماء	7
الثاني	حجب حضرموت	5
الثالث	حجب عشتار وغوته	11
الرابع	حجب الأُفّ	20
الخامس	حجب اللغات	36
السادس	حجب المجهول	7
السابع	حجب أفعال مضت	13

ولا شكّ في أنّ تغيّر عدد الحجب في كلّ محور من شأنه أن ينوّع في مسار الرؤية بحسب الحاضنة الحاجبة ومرجعياتها الضاربة في أعماق التاريخ والفلسفة والأسطورة والتراث والتجربة الإنسانية عموماً، التي تأخذ أشكالاً متنوعة في ماهيتها ووجودها وهيأتها ودلالتها وقيمة حضورها في الفضاء الشعريّ. إلّا أنّ طبيعة الحشد العنوانيّ وكثافته وانشطار تشكّلاته وغوصها في أدق تفاصيل الذات الشاعرة وهوامشها وذاكرتها وحلمها وخزينها الثقافيّ، يؤسس لعتبة هائلة تنسج مناخاً شعرياً لافتاً لا يمكن بأيّة حال من الأحوال تجاوز تأثيره على مسار أيّة قراءة مهما بلغت في الخصوصية والتجرّد.

عتبة العنوان/العناوين في هذه القصائد/القصيدة تتخصّب عبر ستراتيجية قراءة تأخذ بنظر الاعتبار المجانسة الخطية والسيميائية بين كلّ عنوان ومتنه من جهة، وبين كلّ عنوان محور وعنوانات ومتون قصائده من جهة ثانية، وبين كلّ محور ومحور آخر من جهة ثالثة، على نحو متداخل ومتضافر وشموليّ يفرض على ستراتيجية القراءة إنشاء سياق تلقٍّ يعمل من زوايا مختلفة. لأنّ ذلك من شأنه أن يتيح فرصة قرائية أنموذجية لاستخلاص وعي العنونة في مسار شعريّ ينهض أساساً على ستراتيجية تسمية، ويراهن على قوّة فضاء العنونة في تسيير أنساق شعرية القصيدة على سكّة التشكيل الشعريّ.

سننتخب قصيدة ((حجاب السرير)) نموذجاً لتحدّي العنونة في هذه المجموعة، التي تشتغل كما أوضحنا على إثارة حساسية العنونة في مسار الخطاب الشعريّ في كلّ المجموعة

عموماً وفي كلّ قصيدة خصوصاً. تنهض القصيدة على تقانة تكرارية للدالّ المكانيّ المهيمن ((سرير)) لتسريب التشظّي الدلاليّ فيه على أكثر من مستوى وفي أكثر من اتجاه:

السريرُ الذي يسكنُ الأرضَ،
ولادتنا الأولى،
السرير الذي يسكن أجسادنا،
سريرنا الزائلْ.
السرير الذي في عقولنا،
سرير لغدٍ لا يجيءْ.
السرير الذي في بيوتنا،
سرير لأكاذيبنا.
السرير الذي في السماء،
سريرنا الأخير الوحيدْ. (18)

فثمة خمسة أسرّة عرضتها كاميرا القصيدة تنوّعت حاضنات أمكنتها بحسب المشهد الصوريّ في كلّ تكرار لـ ((السرير))، استقرّت على ((الأرض / أجسادنا / عقولنا / بيوتنا / السماء))، وفي كلّ تكرار ينحو ((السرير)) نحواً دلالياً معيّناً بحسب متطلبات الرؤية الشعرية التي يعمل عليها.

إنّ تجليات تكرار دالّ ((السرير)) تكثّف حضوره الهابط من منصّة العنوان وتشكّل مشهداً ضاغطاً يؤلّف مناخ الحجاب، على النحو الذي ينشيء دائرة دلالية مغلقة بين الصورة الأولى ((السرير الذي يسكن الأرض / ولادتنا الأولى))، والصورة الاختتامية ((السرير الذي في السماء / سريرنا الأخير الوحيد))، وتنضوي الصور الأخرى داخل هذه الدائرة بحيث تصبح محجوبة بدلالة الهيمنة التي تفرضها الصورتان الحاويتان، وهما تنغلقان على فعالية مكشوفة على الداخل ومحجوبة على الخارج.

عتبةُ الإهداء: الترميزُ والتدليلُ

تنفتح عتبة الإهداء على قيمة سيميائية وبنائية وأخلاقية مهمة بوصفها إشارة واعية تنطلق على نحو قصديّ ومباشر من منطقة المؤلف إلى منطقة القارئ ((الخاص والعام))، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلف بمنظوره العام الذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عملية القراءة. على هذا الأساس يمكن النظر إلى عتبة الإهداء بوصفها بنية حيوية دالة تنطوي على قوّة ترميز عالية، ولا تعدّ في هذا السياق ((هامشاً اعتباطياً وسريعاً، بل يمكن اعتبارها مفتاحاً مهماً من مفاتيح النصّ))[19]، يجري التحقق من جدواه التدليليّ والترميزيّ في ربط فضائه بفضاء العتبات الأخرى ومن ثمّ بالمتن النصّيّ، ويمكن في هذا السياق أيضاً الإفادة من النصوص الإحاليّة إذا ما توافرت للكشف عن قوة حضور عتبة الإهداء في حساسية البناء الشخصانيّ والفضائيّ والسوسيوثقافيّ للكاتب.

عتبة الإهداء تنهج نهجين أسلوبيين مختلفين على صعيد البنية والقوانين المتحكمة في لحظة كتابة الإهداء، يتحكّم في كلّ منهما جملة عوامل نصية ونفسية واجتماعية وثقافية

وزمنية واعتبارية، وهما ((الإهداء الخاصّ بالعمل ككلّ وهو إهداء يثبت على النسخة الأولى قبل الطباعة، وعبارات الإهداء التي يكتبها المؤلّف على النسخ المهداة بخطّ يده وتتخذ طابعاً شخصياً))[20]، وترتبط بالموقف الزمنيّ والمكانيّ ارتباطاً وثيقاً وغالباً ما تعبّر عن شعرية اللحظة التي يكتب فيها الإهداء وضروراتها العاطفية والانفعالية.

النهج الأول المتمثل بعتبة الإهداء التي تعدّ جزءاً من لُحمة الخطاب وتشكيله النصّيّ العام، تخضع بنية الإهداء فيه لرؤية معينة متّصلة بطبيعة النصّ وظروفه وسياقاته وإشكالاته، وتلزم المؤلف على نحو ما تقديم عمله مهدىً إلى شخص، أو مجموعة أشخاص، أو مكان، أو زمان، أو حدث، أو حالة، أو حلم... إلخ، بكلّ ما ينطوي عليه ذلك من حساسية وعاطفية وانفعال وتفكير ومنطق وفلسفة وخيال وواقعية وضرورة، بحسب لغة الإهداء ونوعيته وضرورته وخلفيته وأنموذج خطابه. وهو غالباً ما يثبّت على الصفحات الأُول من الكتاب ويتقصّد فيه الوضوح والبروز واستخدام ببنطٍ عريض ومختلف على نحو مثير غالباً، من أجل التنبيه إليه وتحريض القراءة على تلقيه والتفاعل معه والإفادة منه على نحو ما في تبنّي سياسة قرائية معيّنة. وإذا ما أُحسنت قراءته جيداً على نحو تأويليّ نموذجيّ فإنه يساعد في الكشف عن مفصل من مفاصل الرؤية التي تتحكم في مسيرة الكتاب الإبداعية، وتسهم على نحو ما في دعم مقروئيته في الارتكاز على مرجعية نصية مرافقة يمكن الرجوع إليها في مناسبة قرائية معينة لحلّ إشكال قرائي.

أمّا النهج الثاني المتمثل بعبارات الإهداء التي يكتبها المؤلف على النسخ المهداة بخطّ يده وتتخذ طابعاً شخصياً مرهوناً باللحظة الزمنية والمكانية، فإنها تتنوع تنوعاً مدهشاً وغزيراً لا سبيل إلى وضع قوانين يمكن أن تتحكّم فيه، لأنه يستجيب لحساسية اللحظة التي يتم فيها كتابة الإهداء مقارنةً بمزاج الكاتب وروحيته ودرجة ارتباطه بالشخص الذي ينوي كتابة الإهداء له، ويتصل بطبيعة الكتاب ونوعه الإبداعيّ والمعرفيّ.

بنية الإهداء في تشكيلها السيميائيّ الرمزيّ بنية ظاهرة وحاجبة في الوقت نفسه، فهي ظاهرة من حيث إشارتها إلى مهدى إليه معلوم ومعيّن لفظاً في السياق، وحاجبة من حيث نهوضها على مشروع له علاقة وثيقة بالنصّ سواءً على صعيد تركيبته الأدبية أم على مستوى المقولة التي ينطوي عليها. ولعلّ هذا التمويه المتداخل في بنية العتبة الإهدائية مما يدخلها في سياق تركيبيّ غير عاديّ ولا عفويّ كما يمكن أن يُظن بها، بل يجعلها تتحرّك في نطاق تركيب أسلوبيّ ودلاليّ غنيّ وخصب يجهّز الخطاب النصّيّ بمعطيات جديدة لإثرائه وتخصيب معطياته، ويدعم على نحو عميق حساسية التمظهر الأسلوبيّ والعتباتيّ للنصّ الأدبيّ.

ربما يكون الشعراء في إهدائهم لدواوينهم ومجموعاتهم الشعرية من أكثر كتّاب النصوص الإبداعيّة اهتماماً بنوعية الإهداء وحساسيته وطاقة تعبيريته الشعرية، على نحو يتوافق ويتشاكل مع طبيعة المادة الشعرية وفلسفة مقولتها والحساسية التي يحتويها الكتاب الشعريّ، لذا يتفنّن بعض الشعراء في ذلك ويكون الإهداء ذا دلالة بالغة الأهمية والتأثير حتى على صعيد قراءة النصّ، لأنه قد يبعث إشارة ما، أو يمرّر علامة ما، أو يسلّط تنبيهاً دالاً، أو موجّهاً، يصلح للاشتغال عليه قرائياً وتأويلياً بوصفه قرينة يمكن اعتمادها في ذلك.

ويأتي القصاصون والروائيون في المرتبة الثانية في هذا السياق إذ لا يقلّون اهتماماً عن الشعراء في العناية بهذا الأمر، والنقاد بدرجة أقلّ، وهكذا بحسب الطبيعة الإبداعية للعمل حيث تصبح الإهداءات ربما تقليدية بعض الشيء في الكتب ذات الطبيعة المعرفية والعلمية والنظرية، لأنّ الحساسية الإبداعية لمنهج الكتاب وموضوعه ومقولته قد لا تسمح كثيراً بالمبالغة في شعرنة الإهداء إلى حدّ بعيد قد لا يتلاءم مع روح الكتاب.

في المجموعة الشعرية الثالثة لأمل الجبوري ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) ثمة عتبة إهداء تقول:

بلهفة
إلى أمي
ـ كلما أبصرت فرح العجائز هنا
تذكرت حزن الأمهات هناك
....
وبعتاب
إلى " الآخرين "
الأقسى من الطغاة
ميونخ، 1999[21]

تنطوي حساسية الإهداء على بنية تقابلية ثنائية تفيد عميقاً من طاقة الزمن والمكان والحدث والحال الشعرية التي تدمج الغربة بالحضور والحلم بالذاكرة والبعيد بالقريب. وتنقسم بنية الإهداء هنا على قسمين متداخلين، الأول في منطقة ذاتية ـ موضوعية ((بلهفة / إلى أمي / ـ كلما أبصرت فرح العجائز هنا / تذكرت حزن الأمهات هناك))، إذ تشرع الآلية العاطفية والوجدانية ((بلهفة)) في افتتاح مشروع الإهداء والإشارة على عمق فضاء الإهداء، وهي تهبط مباشرة إلى خطّ المهدى إليه ((إلى أمي)) حيث العودة إلى المنبع الأول والحضن الأول والنسغ الحيويّ الأول. على النحو الذي تتلاءم فيه الآليّة ((بلهفة)) تماماً مع القصد الإهدائيّ ((أمي))، لكن بنية الإهداء لا تتوقف عند هذا الحدّ الذي يمكن أن يتوقف عنده، إذ ينفتح على فضاء أوسع من مجرد الصلة الوجدانية الروحية الصرف بين عتبة الإهداء وعتبة المهدى إليه. ليقدّم صورة تنتقل من حيّز العاطفية المحدودة إلى فضاء الموقف حين تخلق بنية الإهداء صورتين متقابلتين ((فرح العجائز / حزن الأمهات))، من طبيعة التوازن بين آليتين متقابلتين أيضاً في أسلوبية الاستدلال ((أبصرت / تذكرت))، ومكانين متقابلين أيضاً ((هنا / هناك)). وحيث تكون هنا/المكان ((ميونخ)) كما هو مثبّت في خاتمة الإهداء فإنّ ((هناك))/المكان هو ((العراق))، إذ تشير صفحة التعريف بالشاعرة إلى أنها من مواليد ((بغداد 1967))، على النحو الذي تتوضّح فيه الصورة مشيرة إلى واقع الحصار الذي تعيشه الأم بوصفها وطناً.

ينتقل الإهداء في قسمه الثاني إلى فضاء آخر يشتغل هو الآخر على تقابلية تسبقها آليّة عاطفية ووجدانية من نوع شخصيّ يتصل بالمواقف ((بعتاب))، ويوازن بين ((الآخرين)) و ((الطغاة)) بطريقة يتفوّق فيها دالّ ((الآخرين)) على دالّ ((الطغاة))، تعبيراً عن تجربة قاسية ومرّة تلفت بنية الإهداء الانتباه إليها، بوصفها حالة من القهر الإنسانيّ الذي يجعل من

الإنسان الذي يعيش على هامش الطغاة أقسى منهم، في سلوك يسعى إلى تصفية أخيه الإنسان بدلالة قربه من فضاء الطغيان. ولعلّ تناسقاً ظاهراً ولافتاً بين القسمين بحيث أنّ اللهفة التي تذوب في ذاكرة الحزن على الأمهات هناك قياساً بفرح العجائز هنا، تتساوق على نحو ما مع العتاب المرّ الذي يرنو إلى قسوة الآخرين وهم يتفوقون في قسوتهم على الطغاة أنفسهم، مما يرفع عتبة الإهداء إلى مستوى التعبير النصّيّ ويجعل من صفحة الإهداء صفحة غزيرة بالحساسية والتشكيلية والدلالية معاً. وعتبة الإهداء بقسميها الذاتيّ - الموضوعيّ، والموضوعيّ - الذاتيّ، وبمستوييها الظاهر والمحجوب تشتغل بهندسة متوازنة ومحسوبة نصيّاً، وتنطوي على وعي أسلوبيّ يتجاوز حدود الرغبة الأولية البسيطة في رفع إهداء يعبّر عن حساسية عاطفية ووجدانية لها مساس مباشر وحيويّ بالحال الشعرية للنص والناص، ليدخل في إطار وعي التركيبة الشعرية للقصيدة في منظورها الجماليّ المنفتح على إدراك ضرورات التشكيل.

أمّا في مجموعتها الشعرية ((تسعة وتسعون حجاباً)) فإنّ عتبة الإهداء تأخذ شكلاً مختلفاً يتجاوز الحال الشعرية المباشرة المشفوعة بالعاطفية والوجدانية، ليتعداه إلى صورة سيميائية تنفتح فيه مفرداتها على الرمز والأسطرة:

إلى سيّدة الخسارات،

وإلى المجهول... العشيق الأول والقاتل الأخير. (22)

إذ تكتظّ مساحة الإهداء المحدودة نسبياً بشبكة محتشدة من الدوال الشخصانية المرمّزة والمؤسطرة ((سيّدة الخسارات / المجهول / العشيق الأول / القاتل الأخير))، وهي تتنوع في مسارات مختلفة وأشكالٍ متعددة. فـ ((سيدة الخسارات)) تتمتّع في صياغتها الشخصانية بسمتين أساسيتين، السمة الأولى ((سيدة)) وهي سمة اعتبارية تعكس صورة لائقة عما يمكن أن يوصف بها وتدل عليه، والسمة الثانية ((الخسارات)) وهي تقلل من اعتبارية السمة المضافة وحساسية صورتها اللائقة. لأنّ ثمة تعارضاً من نوع ما بين المتضايفين ((سيدة × الخسارات))، إلّا أنّ التدقيق في جوهرية هذه العلاقة يقود إلى نوع آخر من الاتصال بينهما، يمكن أن يفسّر هذا التقاطع على أساس إمعان ((السيدة)) في مسلسل الخسارات حتى تحولت فيها إلى رمز، على النحو الذي أصبحت متصّفة بها ومعبّرة عن قيمتها الجوهرية تعبيراً لافتاً اكتسب قيمة تداولية كبيرة في مناخ الاستخدام والتعامل.

ولا تتوقف عتبة الإهداء عند هذا الحدّ على الرغم من ثراء الإهداء إذ يضاف إلى مرحلة لاحقة تتكشف فيه جملة الإهداء الأولى ((سيدة الخسارات)) عن قيم تعبيرية ودلالية وتشكيلية جديدة، وتتقدم أولاً عبارة ((وإلى المجهول...)) لتنفتح على فضاء محجوب داخل غموضه واستتاره اللامرئيّ. إلّا أنّ فضاء هذا المجهول ما يلبث أن يتخفف من طاقة الحجب والاستتار قليلاً حين ينتقل دالّ ((المجهول)) إلى سياق يجتهد في التفسير وتقليل ضغط المجهولية ((العشيق الأول والقاتل الأخير)).

وفي الوقت الذي يتحلّل فيه دالّ ((المجهول)) من انغلاقه الدلاليّ الموضعيّ، فإنّه بهذا الانفتاح على فضاء تعبيريّ آخر يدخل في نسق جديد من التلاعب السيميائيّ والتشكيليّ الذي يقود إلى حجب من نوع آخر، فالعلاقة بين ((العشيق الأول)) و ((القاتل الأخير)) علاقة تنطوي على الكثير من الالتباس والإبهام، على الرغم من اللعبة البلاغية التي قدّمتها

في التطابق الحاصل بين ((العشيق / القاتل)) و ((الأول / الأخير))، وهي تسمح على نحو ما حتى بتبادل المواقع بين الدوال الأربعة المكوّنة للتشكيل، إذ يمكن إن يكون ((القاتل الأول)) أو ((العشيق الأخير)) لفرط التداخل الرمزيّ بينها. لكنّ على أيّة حال فإنّ الجسدانية المكانية بين ((لعشيق / القاتل)) تمثّل علاقة تماهٍ عميقة التدليل بين الدالين، إذا ما استحضرنا تاريخ العشق وعلاقته الحقيقية والرمزية بالقتل، كما أنّ العلاقة الفضائية بين ((الأول / الأخير)) تأتي متماهية في أحوال كثيرة نسبة إلى حساسية المسافة الزمنية بينهما.

وإذا ما ذهبنا في مفارقة تأويلية مقترحة إلى أنّ ((سيّدة الخسارات)) هنا هي الذات الشاعرة بمستوييها الواقعيّ والتخييليّ، فإنه يمكننا في السياق نفسه أن ندفع المفارقة التأويلية درجة أخرى لترى في ((العشيق الأول والقاتل الأخير)) الزمن، بكلّ ما يمكن أن يتجلّى به من تجارب وحالات وذاكرة وأحلام وبشر متعينين ومتخيلين، على النحو الذي تتحوّل فيه عتبة الإهداء إلى عتبة أصلية ومركزية لا يمكن قراءة التسعة والتسعين حجاباً بمعزل عنها، لأنّ هذه الحجب تتغذّى على مساحات الدوال الظاهرة والمحجوبة في فضاء الإهداء وبها تشكّل خصائصها السيميائية.

ويمكننا في السياق نفسه معاينة الإهداء الشخصيّ الذي يتوجّه من الشاعرة أمل الجبوري إلى محمد صابر عبيد، إذ حملت مجموعة ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) إهداءً يقول:

صديقي الكبير
المبدع
د. محمد صابر عبيد
لك كلّ هذا
الأمل
لا تنكسر فكلنا منكسرون
اعتزازي
أمل
2007

وقد ملأ الإهداء الصفحة الأولى من الكتاب بحبر أزرق منسرح وحرّ وخطّ مائل إلى اليسار، وحصر عنوانه ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) الموضوع في نهاية الصفحة بين آخر مفردة في الإهداء والتوقيع باسم الشاعرة. ويمكن تلقّي هذا الإهداء بوصفه خطاباً ذاتياً يرتبط بالحال المأساوية التي يعيشها الشعب العراقيّ، لأنّ المهدى له يعيش في الداخل والشاعرة تعيش في الخارج وقد التقيا لحظة الإهداء في الخارج، على النحو الذي تحكّم كثيراً في صياغة الإهداء بعد أن قرأت الشاعرة شيئاً من الانكسار في ملامح المهدى إليه، عزّز فضاء الانكسار العام الذي تعيشه الشاعرة وكلّ المغتربين العراقيين في الشتات، وقدمّت الأمل الذي يقترن باسمها ليكون سلاحاً معنوياً لتفادي الانكسار، لأنّ أحداً ما يجب أن لا ينكسر من أجل هذا الأمل الذي يتراءى للجميع بوصفه حلماً لا يمكن إهماله لأنه قرين استمرار الحياة وانتصار الحق.

المعادلة الإهدائية تنطوي على لعبة حجب وإخفاء هي الأخرى، تنمو في ثنائية الانكسار والأمل، الأمل يجب عليه أن يحجب الانكسار بعد أن بلغ الانكسار حدّ الطغيان على مساحة المتاح من الأمل، فضلاً على أنّ الدعوة الممنوحة لتبنّي الأمل لا تنطلق من فراغ وأمنية مجرّدة، إنما تعبّر عن يقين عالٍ بانتصاره في نهاية المطاف حتى ولو بدأ في صفحة إهداء على مجموعة شعرية ولدت في الشتات، وها هي الآن تدخل أرض الوطن مشحونة بهذه الدعوة إلى كسر الانكسار ورعاية الأمل.

أمّا مجموعة ((تسعة وتسعون حجاباً)) فقد حملت إهداءً أكثر اختزالاً وتكثيفاً وحرارةً يقول:

العزيز د. محمد صابر عبيد
لوجهك وروحك
أمل الجبوري
2007

وهو يشتغل على نموذج الثنائية ذاتها بقوّة حجب أكبر وحساسية ترميز أشدّ، فالوجه ((لوجهك)) هو الواجهة المباشرة والظاهرة التي لا يمكن لحاملها أن يخفي عناءه وانكساره، ومن هنا كان الإهداء أولاً لهذا الانكسار الذي يتمظهر في الوجه، لكنّ الاستمرار في التواصل العطفيّ ((وروحك)) يحيل على نموذج آخر محجوب على الرؤية البصرية ومفتوح على حساسية النبوءة الشعرية، بحيث أن الانكسار الذي تراءى بصرياً في الوجه حين يرتدّ إلى الروح سيجد ((الأمل)) نابعاً في أرض الروح. من هنا يمكن القول إنّ الإهداء قرأ المهدى له قراءة شعرية ووجدانية في مستويين، المستوى الأول مستوى الانكسار في ((وجهك))، والمستوى الثاني مستوى الأمل في ((روحك))، على النحو الذي خلق تلاؤماً مدهشاً وعفوياً في شعريته بين إهداء المجموعة السابقة وهذه المجموعة، بحيث شكّل تناسقاً شعرياً جعل من عتبة الإهداء على هذا الصعيد عتبة مكتظّة بروح الوعي الشعريّ الذي يتسرّب من النصوص أو تتسرّب النصوص إليه.

عتبةُ التصدير

تشكّل عتبة التصدير بوابة مهمة من البوابات التي يتوسّل بها القارئ من أجل الدخول إلى أجواء النصّ وفضاءاته وطبقاته، إذ هو يسهم في فتح ثغرات تنطوي ـ إذا ما قرئت جيداً ـ على أهمية بالغة في فكّ شفرات كثيرة في المتن النصيّ، لما لها من مساس جوهريّ بالمنطقة الحرّة الواعية من مساحة إبداع النصّ، وفي توسّطها المفصليّ والحيويّ المؤثّر بين عتبة العنوان والمتن النصّيّ، متزاحمة أحياناً مع عتبة الإهداء. ولا شكّ في أنها تتعدّد وتتنوّع بتعدد الشعراء وتنوّعهم وتعدد القصائد وتنوعها أيضاً، فهي ذات صلة بالحساسية التي تحيط بالنصّ قبل إبداعه وفي أثناء إبداعه وحتى بعد إبداعه، ويعتمد في ذلك على حساسية الظروف الخارجية المحيطة بإبداع النصّ غالباً، لكنها في الوقتنفسه تجيب على نوع من الأسئلة الشخصية والثقافية والمعرفية عند الشاعر، وقد تكتفي بالمستوى التزيينيّ الادعائيّ أو الإعلانيّ المجرّد الذي لا يدخل في صميم تجربة الكتابة الشعرية وتفاصيلها وجزئياتها.

لذا فإنّ قراءة هذه العتبة يجب أن تكون حذرة فيما يتعلّق بمقاربة الجانب التأويليّ المرتهن بها، ولا تبالغ في الذهاب أبعد مما يجب إلّا حين تكون العتبة جوهرية وصميمية

وداخلة في صلب التجربة، ولا يمكن التقاط الشفرات المركزية في النصّ من دون المرور التأويليّ على مساحاتها وقراءتها قراءة واعية ومنتجة.

الوظيفة المركزية التي تشتغل عليها عتبة التصدير هي الإسهام في توسيع حدود صياغة العنوان وتجسره بالبناء النصّيّ[23]، بحيث تكون هذه العتبة جسراً كتابياً وقرائياً يحقق أكبر قدر من التلاحم والتضافر والالتئام في آليّة التماسك النصّيّ في القصيدة. لذا لا يمكن لأيّة قراءة أن تتجاوز مثولها في شاشة القراءة وهيمنتها على مساحة محرّضة تقع في منطقة كتابية مثيرة بين رأس العنوان وجسد المتن النصيّ، وتؤسس لبنية تعالقية يشكل مدلولها العام منطلقا تأويليا محفزاً يجدر بالقراءة مقاربته والأخذ به للكشف عن الكثير من دلالات المتن الخفية[24].

أمّا من الناحية البنائية العمارية ودورها في إحداث التماسك النصّيّ المطلوب فإنّ ((توسّط التصدير بين القصيدة والعنوان يجعل دلالته متوقفة على العلاقة التي ينسجها معهما))[25]، بحيث يستوعب حركية الدلالة في العنوان من جهة ويستجيب للتحولات السيميائية التي تشتغل في طبقات المتن النصيّ، على نحو يجعل من عتبة التصدير عتبة فاعلة ومؤثرة وموجّهة للحراك الشعريّ الدلاليّ في فضاء الخطاب عموماً. وهي على الصعيد السيميائيّ يمكن النظر إليها بوصفها ((إشارة صامتة يبقى تأويلها من مهام القارئ))[26]، إذا ما رغبت قراءته أن تتطلّع إلى استيفاء الشرط الكلّيّ لقراءة شاملة تحيط بكلّ العتبات النصيّة وتقاربها من أجل بلوغ المقاصد الشعرية القصوى الممكنة للخطاب، استناداً إلى وعي تشكيليّ عالٍ لا يفارق أيّ مستوى من المستويات المكوّنة للعمارة النصية في بنائها الممتد من على مساحات داخل نصية وخارج نصية معاً.

تحتفي الشاعرة أمل الجبوري احتفاءً خاصاً بعتبة التصدير وكأنها لازمة من لوازم قصيدتها، وتتنوع هذه العتبة في قصائدها ومجموعاتها الشعرية تنوعاً كبيراً لافتاً وقابلاً للقراءة والتأويل والاستقراء والاستنطاق. تبدأ الصفحة الأولى من مجموعتها ((اعتقيني أيتها الكلمات)) ببنية تصدير تتحرّك على مدخلين، المدخل الأول ((مدخل 1)) يتناص مع جلال الدين الروميّ في حوارية تؤكد مقولته وتتبنّاها بوصفها مدخلاً أوّلاً:

أدري أنه ليس زمن الشعر،
ولكن ماذا أفعل.....
والدم يتفجّر من فمي مع الكلمات
عذرك أيها الرومي
(إنه الفم.... فوهة الجحيم)[27]

وتشفعه بمدخل ثانٍ ((مدخل 2)) مستعار من الشاعر (لوركا) يقدّم حوارية استفهامية يتوجّه بها إلى (ماريانا):

(ما الإنسان دون حرية يا ماريانا...؟
قولي لي: كيف أستطيع أن أحبّك إن لم أكن حرّاً؟
كيف أهبك قلبي إن لم يكن ملكي؟) [28]

إذ يطرح سؤال الحرية بوصفه السؤال الأخطر في المقولة التي تسعى الشاعرة إلى تضمين فضاء عتبة التصدير بها.

في مجموعتها الشعرية ((لك هذا الجسد لا خوف عليّ)) تهيمن عتبة التصدير هيمنة مثيرة، تبدأ منذ الصفحة الأولى وحتى آخر قصيدة، وعلى نحو غزير وكثيف ويوحي بتوجّه حاشد نحو تفعيل هذه العتبة وتشغيلها في فضاء المجموعة والقصائد. تبدأ المجموعة بعتبة تصدير (غيرية) بعنوان ((استهلال)) يتضمّن تقديماً احتفائياً بالمجموعة في ترجمتها الإنكليزية من طرف شاعر أميركيّ، إذ جاء توضيح في هامش الصفحة يشير إلى أنّ هذا التصدير ((جزء من المقدمة التي كتبها الشاعر الأميركي البروفيسور هربرت ميسن للترجمة الإنكليزية مع البروفيسور صالح جواد الطعمة لهذه المجموعة))[29]. ويتضمن التصدير رؤية نقدية غربية للشغل الشعريّ في هذه المجموعة مع تعريف موجز بالشاعرة ومرجعيتها المكانية والاجتماعية والإبداعية. ثم تتوزّع التصديرات التي تفصل عنوانات القصائد عن متونها النصية على أكثر قصائد المجموعة، وتتنوّع في أشكالها ومصادرها ومقاصدها على النحو الذي يناسب كلّ قصيدة وعلى وفق رؤيتها وحساسيتها.

يتصدّر التعريف الخاصّ بالاسم التاريخسطوريّ ((أنخدوانا)) عتبة تصدير تقول ((قلب الحروب مليء بالخيانات، وقلبي مليء بالفراغ))، ويحيل هذا التصدير وبحسب الهامش الذي يوضح مصدرها أنها مأخوذة من قصيدة الشاعرة الموسومة بـ ((سرير الوحشة)) المنشورة عام 1993[30]. فضاء التصدير يقترح سيميائياً معادلة شبه متوازنة بين قطبين يتوزّعان المقطع الشعريّ المستعار من قصيدة سابقة للشاعرة، ((قلب الحروب)) في القطب الأول يقابل ((قلبي)) في القطب الثاني، و ((الخيانات)) في القطب الأول ـ بصيغتها الجمعية ـ تقابل ((الفراغ)) في القطب الثاني، ويتساوى القطبان في توكيد حال امتلاء القلبين ((مليء / مليء)). ويمكن في مرآة القراءة التأويلية أن تستبدل المتقابلات ليحتلّ كلّ منهما مكان الآخر لأنّ الدوال جميعاً تنسج أنموذجاً دلالياً مشتركاً تسهم في تشكيله من زوايا مختلفة، لكنها تعمل في مجال سيميائيّ واحد على النحو الذي يهيأ الفضاء الشعريّ المستمدّ عنوانياً من منصّة الأسطورة، إلى الدخول المفتوح والحرّ في مساحة التوظيف النصّيّ في المتون الشعرية للقصائد فيما بعد.

يلحق ذلك أربعة تصديرات أخرى متعاقبة تحرث دلالياً في المستوى نفسه والمجال نفسه والحراك نفسه، الأول مأخوذ من قول ((أنخدوانا)) الشاعرة الكاهنة نفسها، والثاني من ((عشتار إلهة الحب والخصب والحرب لدى البابليين))، والثالث من ((الأم المصرية الكبرى))، والرابع والأخير من ((الإله موت بين عناة وحبيبها بعل))[31]. تتصدر قصيدة ((الشتات)) عتبة تصدير مأخوذة من ((ملحمة كلكامش)) تعمل على شكل تميمة تحفظ حركة الأشخاص في مسيرة الشتات التي يقترحها العنوان، وهي تمثل أنموذج حِكَمي يقول:

"من يمضي في الأمام يحفظ صاحبه
من يعرف الطريق يحفظ صاحبه"[32]

دوال حركة الشتات ((يمضي / يعرف / الطريق)) وجملة التلاحم المكررة ((يحفظ صاحبه)) الحاجبة للأذى المتوقع، تناسب فعاليات المتن النصّيّ التي تشتغل على لازمة محورية ذات طاقة إبلاغية عالية تبدأ فيها مقاطع القصيدة جميعاً هي ((أصدقائي))، وتخوض في تجربة الصداقة المرهونة بتجربة الرحيل والشتات لتتمخّض عن رؤية تشاؤمية

درامية، تُختبر فيها تجربة الصداقة على نحو قاسٍ ومفجع أحياناً، بحيث يكون لعتبة التصدير هذه أكثر من دلالة رمزية تغذّي المتن النصّيّ بجملة مسارات تعبيرية وعلامية.

تصدّرت قصيدة ((على حافة الفراق)) مقولة مكثّفة مركّزة تركيزاً شديداً ونصّها ((المرارة هي شيخوخة الحبّ))[33] وعليها توقيع مشترك ((الحلاج - ميسن))، ليتوزّع مصدرها بين الحلاج الصوفيّ المعروف والشاعر الأميركيّ هربرت ميسن الذي قدّم هذه المجموعة بترجمتها الإنكليزية.

العبارة ذات تكثيف شعريّ عالٍ وتحيل في دلالتها الظاهرة على فعالية الحجب التي تقود فيها ((المرارة)) الحبّ إلى ((الشيخوخة))، وهو ما يتجلّى في سيميائية العنونة ((على حافة الفراق)) التي تسمح كثيراً للدلالات المتشظية من منطقة التصدير لترتفع إلى منصّة العنوان من جهة، وتعمل عميقاً في تجربة المتن النصّيّ وهي تخوض في مياه العلامات التي تجري في أرض المتن النصيّ وتكاد تغرقه بمعنى الخذلان والقهر والخسارة، التي يتعرّض لها الجسد المرتهن بفعالية ناقصة ومضطهدة تسعى إلى إقصائه وتحييده وتغييبه، على النحو الذي تجعله يتخلّى عن أنموذجه ويرتكن في جبّة الحجب من جهة أخرى.

أمّا في قصيدة ((الغريبة)) فإنّ التصدير يعود إلى شغله المقيّد بإمكانية بعث الفضاء الأسطوري في القصيدة، حيث تجري استعارة لقطة حوارية مستقدمة من ملحمة ((كلكامش)) تُظهر الحلم الكلكامشيّ في استرجاع أنكيدو وحلم أنكيدو في مغادرة العالم السفليّ، على النحو الذي يضاعف من دلالة الغربة المتكاثفة في عتبة العنوان ((الغريبة)):

جسمي الذي لمستَه وقلبك مبتهج
تنهشه الحشرات كخرقة بالية
جسمي الذي لمسته وقلبك مبتهج
(جثّة) مليئة بالتراب [34]

إذ يتمظهر حجاب الغربة بين ابتهاج كلكامش في تصوّر أنكيدو، متحوّلاً في المتن النصّيّ إلى تجربة ((الغريبة)) وهي تمضي في غربتها نحو مصير مجهول، يتمسك بالحلم المغترب أيضاً ليجوب التاريخ والجغرافيا والأسطورة والروح والجسد والذاكرة والأثر، بحثاً عن خلاص وحلّ يسقط بين فكّي وهم الأسطورة وخيبة التجربة.

التصدير المأخوذ من النفّريّ بعد عنوان قصيدة ((غياب)) ونصّه:

رؤيتي كالنهار تشرق وتنير، غيبتي
كالليل تُوَحِّش وتُجَهِّل [35]

يكاد يلتحم التحاماً عضوياً مع المتن النصيّ في القصيدة بحيث تتداخل عتبة العنوان مع عتبة التصدير مع المتن النصيّ وتتضافر وتتماهى في كتلة شعرية ملتهبة واحدة، تعمل في سياق سيميائيّ واحد فائق التشابك والتداخل. فإذا ما التقطنا الدلالة التقليدية للدالّ ((غياب)) في أقصى حدودها، وداخلناها مع عتبة التصدير في حساسية الجدل والعناق البصريّ والرؤيويّ والفضائيّ الحاصل بين ((رؤيتي × غيبتي)) و ((النهار × الليل)) و ((تشرق × توحّش)) و ((تنير × تجهّل))، وفتحنا كلّ ذلك على متن القصيدة:

وضعتَ الخلّ في عسلي،

قلتُ لك من قبل حاذرْ
أن تراني
... ففعلتَ
ثم غبتُ أنا في الرؤية
وبقيت أنتَ (36)

لأدركنا حجم الصراع العتباتيّ بين عتبة العنوان وعتبة التصدير والأفق السيميائيّ للمتن النصيّ، ولأدركنا أيضاً أنّ ثمة تمازجاً وتفاعلاً نصياً وعلامياً وإيحائياً بين المستويات الثلاثة المكوّنة للخطاب، على النحو الذي يسيّرها على سكّة تعبيرية موحّدة ترمي إلى تحقيق ضربة شعرية واحدة بعمق واحد وقوة تأثير وإنجاز واحدة وحساسية واحدة.

قصيدة ((أنخدوانا وغوتـه)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((غوتـه))، وقصيدة ((الخليقة)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((الأم المصرية الكبرى))، وقصيدة ((الكاهن)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((عشتار))، وقصيدة ((ننشوبار)) تضمنت تصديراً إهدائياً بتوقيع الشاعرة، وقصيدة ((وريثة قلبك في الشدائد)) تضمنت تصديراً مصرّحاً بتوقيع ((نيتي)) كبير حجّاب العالم الأسفل في أسطورة ((إنانا ـ عشتار)). وكلّ هذه التصديرات لها علاقة بالبعد الأسطوريّ المشتغل توظيفياً وأدائياً في هذه القصائد، لذا ستجري معاينتها في مبحث ((تقانة الأسطورة: حدود التضافر والتعاشق)) في الفصل الثاني من هذا الكتاب، إذ إنها تعمل في الإطار الأسطوريّ وتتكشف وظائفها التصديرية من خلال آليّات التوظيف الأسطوريّ، ويمكن ملاحظة ذلك عبر تلك المعاينة لاحقاً.

تتصدر قصيدة ((أنا امرأة أرضية.. لا يليق بي غير الله)) ذات المنحى الصوفيّ مقولة للصوفي الشهير محي الدين بن عربي، ونصّها:

صحّ عند الناس أني عاشق
غير أن لم يعرفوا عشقي لمن(37)

تدخل في صميم المتن النصّيّ الذي يمكن اقتطاف هذا المقطع منه وهو يشتغل في المساحة الصوفية نفسها التي رشّحتها عتبة العنوان، وغذّتها عتبة التصدير المأخوذة من أحد شيوخ المتصوفة الكبار، وانصبّ المتن النصيّ في مرجلها:

خمسون ألف سنة عرَّجتَ في جسدي
عاشرتَ فيَّ الشعرَ
أنزلتَ القمرَ البابليَّ في خدّي
وأضأتَ لي عتمةَ الناس
اصطفيتكَ ـ صاحبي ـ
ورددتُ عليهم آياتهم
... بي، أنا الريح(38)

وتستمر القصيدة حتى نهايتها تنهل من هذا الفضاء الذي هيأته عتبة العنوان وسوّغت انفتاحه عتبة التصدير، عبر مزيد من التجليات الصوفية التي تقارب حساسية الحجب والجسد في تداخل وتفاعل ووجدٍ متنامٍ ومتوحد.

فضاء العدم واللاجدوى الذي يغلّف قصيدة ((ليس من أحد)) يهيمن هو الآخر على فضاء عتبة التصدير التي تتناغم دلالياً ورمزياً مع عتبة العنوان، وتنقل هذه الحساسية على نحو أكثر تركيزاً إلى المتن النصيّ، تقول عتبة التصدير:

لم تبق هناك عين لتبكي على
الأموات[39]

ينفتح هذا المدى الدلاليّ على أفق المتن النصيّ انفتاحاً مطلقاً حتى ليتراءى للقارئ وكأنّ عتبة التصدير جزء لا يتجزأ من المتن النصيّ، الذي يبدأ باستهلال موازٍ على الصعيدين الدلاليّ والسياقيّ:

كلّ شيء زوبعة
لا ندري متى تنفجر
كأني أموج بين أضلاعها وسوء العالم
كلّ شيء آيل للانطفاء
ثمة حريقٌ يتشكّلُ في المصادفة
لكن المصابيح تنتظر أن نسلم الضوء
للظلمة،
والثلج للذوبان
والأبدية للقلق [40]

إذ تتكشف الدوال عن صيغ تعبيرية ذات مستويات مستجيبة استجابة شبه مطلقة لحساسية العنونة والتصدير، على نحو يحمّل الخطاب الشعريّ في القصيدة مسؤولية العمل التضامنيّ المشترك على قاعدة واحدة وفي سياق واحد. وبهذا تكون عتبة التصدير عتبة مركزية فاعلة وموجّهة ومتدخلة في صلب العملية الشعرية عند الشاعرة أمل الجبوري، وتؤدي وظيفة سياقية ودلالية وتشكيلية ورمزية في أكثر الحالات على النحو الذي يمكن وصفها بالحيوية والشعرية في آن.

تقانةُ الأسطورة: حدودُ التضافر والتعاشق

حفلت الأسطورة باهتمام كبير من لدن الشعرية العربية الحديثة منذ الانبثاقة الشعرية الأولى التي حصلت على أيدي الشعراء الروّاد نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، إذ أولاها الشاعر بدر شاكر السياب خاصة الاهتمام الأبرز حتى صارت سمة بارزة من سماته الشعرية وخصيصة تقانية تميّز بها.

الدرس النقديّ الحديث قارب هذه التقانة الشعرية ودرسها باهتمام بالغ على المستويات كافة، لكنّ هذا الاستخدام الذي احتلّ التجربة الشعرية الحديثة على نطاق واسع في البدايات خفّ كثيراً فيما بعد، وتنوّع استخدامه بعيداً عن الأخطاء والهفوات والتمحّلات التي وقع فيها توظيف الأسطورة في التجربة الأولى.

إنّ الأسطورة حسب شتراوس هي واقعة حدثت منذ زمن بعيد هدفها تفسير الحاضر والماضي وربما المستقبل أيضاً[41]، وهي حسب مولر خدعة ترتّبت على طبيعة العقل البشريّ[42] من أجل أن تجيب على الأسئلة الكبرى بشكل مراوغ، يتيح له فرصة تبنّي حقيقة

مـا مهمـا كانـت بعيـدة عـن حـدود الواقـع. وتوصـف الأسـطورة فـي منظورهـا التـأليفيّ العـام وسياقها الموضوعيّ على أنها ((مجهولة المؤلّف وموضوعها الدائم هو الكونيّ الأشمل، أي مـا اتصـل بالمصـائر والأصـول والقضـايا الكبـرى))[43]، ممـا يعطيهـا حركيـة أكبـر فـي سـياق التحرّك والتأثير والانفتاح والشيوع والتداول، ومن ثمّ محاولـة الاسـتخدام والتوظيـف مـن أجـل تحقيق غايـات فنيـة وتعبيريـة وسيميائية عديدة. أمّـا مـن الناحيـة الفنيـة الأجناسية علـى صـعيد التعبير القوليّ الأسطوريّ فهي في هذا الإطار ((تعبير أدبيّ عن أنشطة الإنسان القديم))[44]، ظـلّ علـى مـرّ العصـور حـاملاً ثقافيـاً لمضـمون الرؤيـة الأدبيـة فـي نزعتهـا الإنسـانية لطريقـة تفكير الإنسان القديم وطبيعته وكيفيته، وقدرته في الدفاع النوعيّ عن أنموذجه.

إنّ فحص أسلوبية التعبير الأسطوريّ بوصفه عملاً أدبياً خاصاً يقود إلى توصيفه علـى أنه ((ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانـه حقيقـة مـا، ضـرب مـن التعليل بأنـه يبغـي إحداث الحقيقـة التـي يعلـن عنهـا، ضـرب مـن الفعـل أو المسـلكة المراسيمية، لا يجـد تحقيقـه بالفعل نفسه، ولكن أن يعلن ويوسّع شكلاً شـعرياً مـن أشكال الحقيقـة))[45]. بمعنـى أنّ التعبير الأسـطوريّ هـو تعبيـر شـعريّ نـوعيّ يسـعى إلـى إدراج الشـعر ضـمن الشـواغل المركزيـة الأساسية في حركية أفعال الحياة، فهو يمثّل حلقة إنسانية مهمـة وخطيرة من حلقات تكوين العقل البشريّ في مرحلة أولية جوهرية من مراحل تكوينـه، علـى النحـو الذي يجـب أن ينظـر إليها ـ أي الأسطورة ـ بوصفها تاريخـاً عقليـاً شـعرياً يجيب علـى الكثير من الأسئلة المتعلقة بجوهر الحياة وبمسائلها الشائكة الباحثة أبداً عن حلول ما. لذا فـإنّ بول ريكور يعدّها ((كشفاً لعوالم غيـر مسبوقة، وانفتاحـاً علـى عـوالم أخـرى ممكنـة تسـمو علـى حـدود عالمنـا الفعلـي المستقرّ))[46]، ولا شكّ في أنّ هذه البكارة في الكشف تغني الشعر كثيراً لأنـه الباحـث الأزلـيّ عن عوالم بِكر يستقي منها نبوغه وفرادته.

تشـتغل المجموعـة الشـعرية الموسـومة بــ ((لـك هـذا الجسـد لا خـوف علـيّ)) علـى موضوعة الأسطورة اشتغالاً يكاد يكون كليّاً ومن زوايا تعبير مختلفة، ولعلّنـا فـي انتباهنـا إلـى الإشـارة التـي تتحـدّث عـن ترجمـة المجموعـة ((يصـدر هـذا الـديوان بترجمتيـه الإنكليزيـة والألمانيـة بعنـوان " أنخـدوانا كاهنـة الشـتات"))، مـا يـدلّنا علـى أنّ القـراءة الترجميـة ذهبـت مباشرة إلى فعالية الأسطورة في الشغل الشعري في المجموعة وأخضعته عنوانياً لفضائها.

وعلى الرغم من الأساس التاريخيّ الذي نهضت عليه الأسطورة فـي هذا السياق فـإنّ المفهوم الأسطوريّ للشخصية والحادثة الحكائية ظلّ عالقاً بوصفه إمكانية شعرية كبيرة قابلة للتوظيف والأخذ والتشغيل. وتضـع الشـاعرة هامشـاً ابتـدائياً ـ موسّـعاً نسبياً ـ تحـت عنـوان ((أنخدوانا)) تشرح فيه المتن التاريخسطوريّ لهذه الأسطورة / الحكايـة/التاريخ ((أنخـدوانا هـي أول شـاعرة معروفـة فـي العـالم، عاشـت سـنة 23.. ق. م. ابنـة الملـك سـرجون الأكـدي، اشـتهرت كـأول أميـرة تشـغل منصـب الكاهنـة العليـا. جعلهـا اسـمها الـذي كـان يـوحي بـالمعنى الكهنوتي والملكي ومن خلال نفوذ أبيها تمثل آنذاك رمزاً دينياً وسياسياً في أور وأوروك، وقد زاوجت بين الدورين في قصائدها (تراتيلها) التـي كانـت بمثابـة قدّاس فـي مديح (إنانـا ـ عشتار) إلهـة الحـرب والحـبّ والخصـب لـدى البـابليين والسـومريين. وعنـدما نصّبها والـدها لتعمل ككاهنة عظمى لخدمة إله القمر (نانا ـ سن) في أور، أعطاها السلطات الدينية نفسها في مدينة الوركاء من أجل بسط نفوذه الأكديّ على أهم المدن السومرية. لقد اعترف البـاحثون

الذين نفضوا الغبار على تلك التراتيل والمدائح التي قالتها بحق عشتار، بأنّ أنخدوانا أفردت لسلطة الآلهة ـ الأم النفوذ المطلق في حق تقرير مصير البشر، وهو الاعتراف نفسه الذي كان عرفاً تاريخياً ميّز حكم سرجون.

لقد كانت آلهة الدمار هي نفسها آلهة الخصب والقادرة على خلق التوازن الضروريّ للدخول إلى الحياة وإلى أروقة الموت منذ فجر السلطة الأنثوية التي حققت التناغم الأول الذي هو نقيض العنف. قصائدها توصل لنا الحقيقة الروحية التي تشتمل عليها أوجه الحياة كافة. ولقد كان أهم ختمين عثر عليهما المنقبون الآثاريون قد احتويا على اسمها وبعض ملامح وجهها (لذي هشّم عمداً بعد نفيها من أور)، وكانت كما يصفها المحللون، امرأة يوحي أنفها الحاد بالصدق واللهفة، بالذكاء والشخصية المتفردة.. كذلك الفزع هو نفسه الذي وشّح نصوصها وإحساسها بالوحشة والغربة والوجع الذي سببته الأحقاد وإغراءات السلطة... وقود الشراسة المسماة "الحروب" لذلك أجمع النقاد الذين تناولوا آثارها الأدبية على أن أنخدوانا هي أول امرأة شاعرة في فجر تاريخ العالم ناهضت الخيانة المسماة الحرب... لتستبدل بها تراتيل سومرية مليئة بالنواح وفتنة الألم بدءاً بـ "لعنة أوروك " وليس انتهاء بـ "النفي من أور"))[47].

الإشارات التي اكتظّ بها هذا الهامش التعريفيّ لم تكن بريئة مطلقاً من جهة التركيز على منعطفات محددة فيها، بل كانت الشاعرة أمل الجبوري تشغّلها لحسابها في تجربتها في هذه القصائد، وتسعى إلى الإفادة من مستويات التوظيف والإحالة للانتصار للأنوثة المقهورة والارتفاع بخطابها إلى أعلى المستويات، بالاستناد إلى إيحاءات التشكيل التاريخسطوريّ وفضاءاته الدلالية في حكاية ((أنخدوانا)).

إنّ احتشاد دلالات المرأة الشاعرة الأولى، الملكة، الكاهنة، رسولة السلام، المناضلة، الرمز والأسطورة في سياق هذا التعريف التكثيفيّ المركّز، إنما يعمل على توجيه القراءة ضمن أفق يهدّد الحجب المانعة لصيرورة الأنوثة ويحرضّها على تبنّي تأويلات خاضعة لهذا المفهوم، ويفتح المناخ ـ شعرياً وسيميائياً ـ على تكريس رؤى وأنساق ونظم جديدة في حسابات التأنيث والتذكير.

تسند الشاعرة هذا الهامش التعريفيّ في الصفحات اللاحقة بأربع محطّات، يمكن أن تمثل عتبات استهلالية تضاعف من حجم الحضور الأسطوريّ الشعريّ في المسار التعبيريّ، تلتقط المحطة الأولى مقطعاً شعرياً لأنخدوانا ونصّه:

والآن أنا المنفية بين المجذومين
لا أقدر حتى إنّ أحيا معك

.....
.....
ووجهي الفاتن.. محض غبار[48]

يشير هذا المقطع إلى دلالات الحجب المقوّض لفعل الجسد ((المنفية / بين المجذومين / لا أقدر / (وجهي الفاتن) محض غبار))، على النحو الذي يعكس تجربتها الوجودية ذات الفضاء الأسطوريّ المشبع بروح التاريخ، وقد انتهت الحياة الحرة فيها إلى النفي، والفتنة الجسدية إلى غبار. وتورد في المحطة الثانية قول (عشتار) إلهة الحب والخصب والحرب لدى البابليين المكتظّ بمزيد من الإشارات الأسطورية (اللغزية)، التي توغل عميقاً في باطنية

التشكيل الأسطوري للقول الشعريّ وتحفزّه على أخذ أدوار متنوعة ومكثّفة في اتجاهات معيّنة، لا يقف فيها عند حدّ معيّن بل يتوغّل في أعماق الأسئلة وجوهر الحكايات:

أنا الأول، وأنا الآخر
أنا الزوجة، وأنا العذراء
....
أنا في عرس كبير ولم أتّخذ زوجاً
أنا العروس وأنا العريس
زوجي من أنجبني
أنا أم أبي وأخت زوجي
وهو من نسلي [49]

ولعلّ في هذه الثنائيات الأسطورية ما يعمّق الحساسية الشعرية التي تسعى الشاعرة إلى تركيزها في العتبات المتنوعة، لكي تجيب على أسئلة المقولة الشعرية المتعلقة بخصوصية التجربة الأنثوية وقدرتها على الارتفاع بالتجربة إلى منصّة الشعر، في سياق هذه الحركة الشعرية الملتبسة التي تغذّي الأسئلة بمزيد من الإشكال والتشابك والأسطرة، في السبيل إلى تعميق صورة الأداء وضخّه بمنعطفات شائكة في التعاطي والفهم على الأصعدة الدينية والأخلاقية والثقافية والأسطورية معاً.

ثم تستعير في المحطة الثالثة ما قالته (الأم المصرية) في السياق نفسه للتعبير عن إشكالية الحاضنة الأسطورية المكوّنة للمقولة:

أنا ما كان وما هو كائن وما سوف يكون
وما من بشر قادر أن يرفع عني برقعي[50]

إذ يتصاعد المنسوب الشعريّ الحكائيّ في الفضاء الأسطوريّ ليأخذ بعداً ماورائياً يعزز الفكرة ويوسّع من مجالات تحديها وحضورها، ويحفّز التلقّي الشعريّ على بناء سلسلة متعاقبة من التوقّعات تتناسب مع الشحنات السيميائية التي تضخّها العتبات النصية في مجمل التصوّر الشعريّ العام للمشهد.

أمّا في المحطة الأخيرة فإنها تنقل هذا الخطاب الأسطوريّ الموقّع بعبارة (الإله موت بين عناة وحبيبها بعل) على النحو الآتي:

أي بعل بسببك أنت، جللني العار
بسببك أنت ذقتُ السيف
بسببك أنت وردت النار
بسببك أنت عرفت حجر الطاعون[51]

حيث يتهيأ المناخ الشعريّ تماماً للدخول في حساسية شعرية ذات فضاء أسطوريّ حافل بالإشارات والعلامات والرؤى، التي يمكن أن تتجلّى على أنحاء متنوعة ومختلفة في السياقات الشعرية لقصائد المجموعة.

في قصيدتها ((الشتات)) أولى قصائد هذه المجموعة تفتتحها بمقطع يفلسف مفهوم الصداقة على شكل حكمة من (ملحمة كلكامش) يقول ((من يمضي في الأمام يحفظ صاحبه / من يعرف الطريق يحفظ صاحبه)). وتُظهِر العبارة الملحمية من خلال الإشارتين الدالّتين

((يمضي في الأمام / يعرف الطريق)) السبيل إلى ((يحفظ صاحبه))، وهي تجيب إجابة مبكّرة على سؤال العنوان ((الشتات)) الذي يشتغل على توسيع معنى الغربة والوحدة والألم في التجربة الشخصية للذات الشاعرة.

منذ الإطلالة الاستهلالية الأولى للقصيدة تتكشف تجربتها المتمركزة حول فضاء العنونة بحماسة لافتة تتضمّن التصريح المباشر في توجيه الخطاب:

أصدقائي
الذين رحلوا في الشتات
لم يتركوا لي الوقت
لأخطّط للعناق الطويل،
والقبلة الأكثر طولاً
والموت النبيل[52]

الفضاء المباغت الذي حصلت فيه الأشياء فوّت على الذات الشاعرة فرصة التعبير عن موقفها من الحدث والموقف والحال الشعرية، فالرحيل ((رحلوا)) الذي حصل في غفلة من الزمن والمكان والصورة التهم فضاء الوقت وزجّه في الغياب ((لم يتركوا لي الوقت))، على النحو الذي منع فيه ((العناق الطويل / القبلة الأكثر طولاً / الموت النبيل))، إذ يثير ذلك شبكة من الأسئلة المرّة التي يمكن أن تمثل فروضاً شعرية ضاغطة تسعى القراءة فيما تسعى إلى برهنة قرائية عليها وإجابة ما على أسئلتها.

وعلى الفور يدخل المقطع الشعريّ الثاني من القصيدة في إشكالية التعبير عن المفهوم في سياق اقتراح أسئلة جديدة:

أصدقائي
الذين توهمتهم طوق نجاة
كنت البحر أنا.. كنت الغريق
كنت نبض المسافة
التي طلّقتها الوداعاتُ الكبيرة
وخانها كذب الطريق [53]

الإشارات المكبّرة للصورة ((توهمتهم / الغريق / طلّقتها / الوداعات الكبيرة / كذب الطريق)) إنما تحيل في سياق مركزيّ من سياقاتها على مرارة التجربة وخداعها، وتحمّل الخطاب إيحاءات تقود المقطع الشعريّ الثالث من القصيدة إلى الكشف الحرّ والتفصيليّ عن الأزمة الشعرية التي يجتهد الدالّ التصريحيّ للعنوان ((الشتات)) إلى تمثيلها:

أصدقائي
الذين ما همّني كم تهمةً نسبوا لاسمي
وكم مكيدة طوّعتها بمطرقة الشعر
وصالحتُ فيها فراتاً جريحاً
وهو القلب الذي ودّع البلد
وضحك من كلّ من أبكاه يوماً
هو الواحدُ الفرد. هكذا كان دوماً

أعزل من دون أحد[54]

تتشكّل هنا حكاية القصيدة وهي تتنفّس كلّ ما يتاح من الإشارات الأسطورية السابقة في الضغط على مفهوم الصداقة المتبلور في صيغة المنادى ((أصدقائي))، في الثنائية التضادية الحاصلة في مسيرة الدوال وما تعكسها من تصوّرات، إذ تحتشد في طرف منها ((تهمة / مكيدة)) في مقابل ((طوّعت / صالحت))، و ((ضحك)) في مقابل ((أبكاه)). وصولاً إلى الانفراد والتموضع والعزلة ((الواحد الفرد / أعزل / دون أحد))، على نحو يناسب في سياق معيّن الفضاء الأسطوريّ والملحميّ الذي تشكّل بفعل تجارب مشابهة، يمكن التمعّن في ما أوردته الشاعرة من عتبات ضاغطة وكثيفة أحاطت بها نصوصها في هذه المجموعة، وحفّتها بمزيد من الرؤى والإشارات التي يمكن أن تشتغل على نحو ما داخل خصوصية هذا الفضاء، وفي شكل معيّن من أشكاله.

ثم تتواصل المقاطع الشعرية في قصيدة ((الشتات)) وهي تضاعف من حجم المأساة الشعرية المؤسطرة المستلهمة للأسطورة في الوقت نفسه، حتى تبلغ المقطع الأخير الذي يختتم التجربة:

أصدقائي
إني أعوم في الخراب
فمن يرفعني
من هذا الهجير إلى النسيان،
من يعمّدني بشهوة الموت؟[55]

الدوال العائمة في المشهد الشعريّ الاختتاميّ ((الخراب / الهجير / النسيان / الموت)) تحفّز التلقي نحو قراءة ثانية لعتبة العنوان ((الشتات))، تذهب إلى اقتراح فعل الشتات بوصفه حلاً للأزمة. وإذا ما انتبهنا إلى خصوصية التذييل الزمكانيّ للقصيدة ((بغداد/في يوم ما، 1997))[56]، وانتقلنا إلى الصفحة المقابلة فوراً حيث تمكث قصيدة ثانية بعنوان ((دير الباقاريين)) وقارنا تذييلها الزمكاني أيضاً بالآلية التأويلية ذاتها ((ميونخ، في يوم ما، 1998))[57]، لاكتشفنا بسهولة أنّ أجواء قصيدة ((الشتات)) قادت إلى شتات حقيقيّ وأنّ المكان ((بغداد 1997)) تحوّل بعد زمن قصير لا قصائد فيه إلى ((ميونخ 1998))، على النحو الذي يجيب على إشكالية سؤال الصداقة الأسطوريّ بوقائع تاريخية ثابتة، ويضع التجربة عموماً في مسار جديد يجب على القراءة أن تلاحظه وتراقبه عن كثب.

في قصيدتها ((أنخدوانا وغوته)) تتقمّص الذات الشاعرة شخصية أنخدوانا التاريخسطورية لتحاكي غوته، في حوار تضامنيّ استفهاميّ لا يخلو من قسوة تجلد الذات مرّة والآخر مرّة أخرى.

ومن أجل أن تكون القصيدة في مناخ التفاعل بين وجهين ومقولتين وجهتين وعالمين فإنّ القصيدة تنكّبت مقطعاً شعرياً لغوتة يقول:

يا أسمى حاكمة على الدنيا
دعيني أبصر سرّك في زرقة خيمةِ
السماء المنصوبة،
...

...
ومما يحمله إليكِ من شهوة هوىً
قدسيّ [58]

إذ يتشكل المقطع من سلسلة صياغات تعبيرية ذات أداء شعريّ كثيف وعميق في توجهه المتعالي نحو فضاء مؤسطر، يرتفع على المدى المحدود وينفتح على أفق لا تحدّه حدود ليتسنّى للحضور الشعريّ فرصة التجلّي والانطلاق. يبدأ الحوار بالصيغة المشتركة وهي توازن وتساوي وتوازي بين الذات الشاعرة المتسائلة وذات غوته المتماثلة في مناخ الشعر هنا:

كلانا مختلفان
كنتَ فكرتَ ونطقتَ بآياتك
وأنا وَلَدتُ القصيدة ثم حبلتُ بالأفكار
فلماذا تلومني حين ألمّ قبائل العشاق
والمنفيين إلى مدفن الأيام،[59]

فالاختلاف التقابليّ يتمثّل بالسياق الفعليّ الذي يتحرك في اتجاهين مختلفين، اتجاه غوته المتمثل بالفعلين المتعاقبين خطياً ودلالياً ((فكرت / نطقت))، واتجاه أنخدوانا / الذات الشاعرة بالفعلين ((ولدتُ / حبلتُ))، وينتج هذا الاختلاف حساسية السؤال ((فلماذا تلومني حين....)) وهو يقود إلى مقابلة ثانية من نوع آخر بين الاتجاهين:

وأنتَ أيقظتَ نساءً
حبستُهُنّ أنا في قبو الهجير
جارحة أنا أيها الغرب
لكن لا رهبانية في قلبي
غير أني كاهنة الوجع العظيم
أجرّ بلادك من أردان الكلام[60]

تتكشّف عن قيام أنا الشاعرة المتضافرة مع النموذج الأسطوريّ بالدفاع عن صوتها التاريخيّ والحضاريّ، والتفاعل مع أنموذج الآخر (غوته) بطريقة تتصارع فيها قيم الماضي وقيم الحاضر على حدّ سواء، وبما تمليه ضرورات التحدي الكلاميّ إلى القول الشعريّ موطن الرهان. وصولاً إلى حالة المفارقة الشعرية التي تُظهر الصراع بين النموذجين الذي ينتهي إلى الافتراق النهائيّ الذي لا يحتمل عودة ثانية:

وأنت تسحبني إلى "ديوانك الشرقي"
كلانا
يمشي على الحبل ذاته
لكننا نفترق صوب هاويتين [61]

الافتراق صوب هاويتين يغوص في متاهة أسطورية تأخذ من الفضاء الأسطوريّ المهيمن على حساسية الصورة الكثير من الممكنات والرؤى، لكنه يحيل على صورة اللقاء

والافتراق الحتميّ في مفارقة أسطورية - تاريخية تلخّص إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب، عبر الإحالة الواضحة إلى ديوان غوته ((الديوان الشرقي للمؤلف الغربي))[62].

تواصل في قصيدتها ((الخليقة)) استبطان النماذج الأسطورية الأنثوية للتأكيد على أنها أصل الأشياء، الخليقة والإبداع معاً، إذ تتصدرها مقولة (الأم المصرية الكبرى) العاملة في هذا الاتجاه ونصّها:

وحدي أميل إلى فناء كلّ ما قد
خلقت،
...
وحدي، أنا، أبقى..
خفية عن الأفهام [63]

ولا شكّ في أنّ آليّة التمركز حول الذات ((وحدي / وحدي / أنا...)) توضّح على نحو جليّ قوّة حضور الأنا المهيمنة على الأشياء، على الرغم من حسّ الغياب والحجب الماثل حتى في أقوى لحظات التمركز قوّة وأصالة، على النحو الذي يشير إلى اشتغال هذه الجدلية اشتغالاً جوهرياً وحيوياً في فضاء التشكيل الأسطوريّ، الذي سعت الشاعرة أمل الجبوري إلى التقاطه وتشغيله في نصوصها. نص ((الخليقة)) يفيد من مجمل الطاقة الأسطورية الهابطة من عتبة الاستهلال التصديريّ لمقولة الأم المصرية الكبرى، ويدخل في صلب أسطورة ((تعامة)) بوصفها ((الأم الأولى التي ترد باسم " هابور " في أسطورة التكوين البابلية، وهي خالقة جميع الأشياء))[64]، فصفة ((الأولى)) الأم - الخالقة - الشاعرة هي ما يشغل الذات الشاعرة من تبنّيها لغة التوظيف الأسطوري، من أجل استعادة الحقّ الأنثويّ المهضوم في ظلّ هيمنة الذكورية على مقدّرات الحياة وشواغلها المتعددة والمتنوعة.

ينفتح نصّ ((الخليقة)) ندائياً على الاتجاهات كلّها:

أيها العماء
يا زوجي الغادر،
وابني المغدور.
أنا تعامة التي شددتَ أضلاعها
بحبل " الروح القدس "
فأنجبتُ السماءَ الأولى
وحين امتزجنا بخميرة الحبّ
ولدتُ لك الأرض.
فباعدنا هذا الهواء
لم أعدْ
- أنا العذراءَ قبلك
- والعذراءَ بعدك
رَحِمَكَ المملوءة بالنار

ولا أنتَ عُدتَ أنتَ[65]

الثلاثية التي يتوجّه إليها سهم النداء ((العماء / زوجي الغادر / ابني المغدور)) تذوب في التشكيل الأسطوريّ المعلن ((أنا / تعامة))، وهي تصرّح باللقاء الإلهيّ الحميم الذي يكشف الحجب ويرسم صورة تشكّل العالم ((شددتَ أضلاعها بحبل "الروح القدس"))، إيذاناً بانتفاضة الجسد وتمخضّه عن بداية الخليقة ((فأنجبت السماء الأولى)) في المرحلة الأولى من الاتصال، ثم ((ولدت لك الأرض)) في المرحلة الثانية من الاتصال ((وحين امتزجنا بخميرة الحبّ))، وما يلبث أن يحصل الانفصال في المرحلة الثالثة على يد الهواء ((فباعدنا هذا الهواء)) الذي يعيد الأشياء إلى حُجُبها ومجاهيلها ومتاهاتها ((لم أعد - أنا العذراء قبلك..... / ولا أنت عدت أنت))، إلى الدرجة التي تختفي فيها الأسطورة ويختفي معها الحضور الأنثويّ وتتمظهر الحكاية بعيدة عن وجهها الأصلي وتكوينها الحقيقيّ، لتأخذ صورة الخليقة شكلاً مزيّفاً لا صلة له بالتكوين الأصل.

((الكاهن)) قصيدة أخرى تستعير أصابع عشتار لتضعها على قمة هرمها تحت عتبة العنوان مشيرة إلى:

اجعلني كخاتم على قلبك
كخاتم على ساعدك
لأن المحبة قوية كالموت [66]

فالدعوة لتصيير الذات خاتماً أو أشبه به يحيط بمفردات الجسد ((قلبك / ساعدك)) تضمّ إشارة خفية محجوبة لحالة التشبيه المرهونة بفعل أسطوريّ ذي قوة تداولية كبيرة ((المحبة قوية كالموت))، تصعد على نحو ما إلى فضاء منصّة عتبة العنوان التذكيرية الإفرادية المهيمنة ((الكاهن)) لتغذيه بالقيمة الدلالية المستنبطة من عمق الإشارة، وتهبط إلى المتن النصّيّ لتنتشر علاماتها في السياق الشعريّ على أنحاء مختلفة:

صوتك الذي يحملك،
يأخذني إلى الباحة المفتوحة في الصراعات
ثمة أقاويلُ وجندٌ ومقصلة،
ورأسي الراصد والمرصود.
أخبركَ بهجرٍ أكَدْ
فالكهانة سرٌّ وأنت قارىء الإشارات.
الكاهنة لا تريد ضياع غموضها.
غير أنك تجيء بي،
إلى شرفتكَ النائية.
صوتُ كلماتكَ أوركسترا تضيء أعصاب
الزمان. [67]

يتجلى الصوت الأسطوريّ الحامل منذ اللحظة الشعرية الأولى ((صوتك الذي يحملك))، ويأخذ الذات الشاعرة المتوسلة بـ ((عشتار)) ((إلى الباحة المفتوحة في الصراعات))، حيث تشتغل في فضاء المكان آليّة الانفتاح والصراع لترفع دالّ ((الرأس)) بوصفه العلامة الأشهر وضوحاً في مجال الإبصار إلى بؤرة ((الراصد والمرصود))، على النحو الذي يتمكن فيه من الإدلاء بشهادته التاريخسطورية بحرية ((أخبرك بهجر أكد)).

ثم ما يلبث الفضاء الأسطوريّ أن يرتدّ إلى منطقه وفلسفته ومواقعه الأولى في استئناف حكائيّ يرصد حالة الحجب المتحدّرة من عتبة العنوان ((فالكهانة سرٌّ / وأنت قارئ الإشارات))، في سياق الإصرار على حساسية الغموض والإبهام واستعادة أنموذجها ومناخها ((الكاهنة لا تريد ضياع غموضها))، ولاسيّما بعد أن تأنّث العنوان في السياق من ((الكاهن)) إلى ((الكاهنة)). وصولاً إلى فتح الصوت والإيقاع والموسيقى على مجال فضائيّ لا يمكن حدّه أو قياسه من أجل حلّ الإشكال الكونيّ ((صوت/كلماتك/أوركسترا /تضيء أعصاب الزمان))، ونشر صورة الكهانة بمعناها الشعريّ المؤسطر في كلّ الأرجاء والمساحات.

أمّا قصيدة ((ننشوبار)) المعنونة أسطورياً فإنها تستوحي أسطورياً هذه الشخصية ((تابع عشتار، وقد صار فيما بعد رسول الآلهة السومرية والبابلية، وانتقل إلى اليونان تحت اسم هرمز))[68]. وتتصدر القصيدة مقولة تشتغل على طاقة ترميز عميقة وأسطرة عالية أشبه بعتبة إهداء من نوع سيميائيّ مختلف ((إلى القمر يجب أن يرفع رأسه ذلك الغرق في الخطايا))[69].

تتقمّص الذات الشاعرة الروح الأسطورية لعشتار لتخاطب رسولها ننشوبار بحرية لا تخلو من غزل ساقط في أعماق الدلالة:

لستُ تلك الشمس،
فلا تنتظرني في الزمان ذاته.
لستُ الرتابة والقدرَ الواحد
ولا العشق الأوحد والجنّة الواحدة،
أو هذا الحريق.
ننشوبار، يا رسولي إلى عالم الأسرار
أيها الوفيّ،
كدمع العشاق والآثمين.
أنا القمر المتبدّل كروح السماء،
أقداري السبعةُ وَشَمتْ وجهَ الليل بالزوابع.
وكأني لا أموت
أنحني سهماً على شهواتك،
التي تركض ورائي إلى بوابات الندم،
ونار المجهول[70]

تبدأ القصيدة بنفي سلسلة تصورات عن ذاتها لتثبّت ما عداها ((لست / تلك الشمس / الرتابة / القدر الواحد / العشق الأوحد / الجنة الواحدة / هذا الحريق))، إذ تتجه نحو إثبات كينونتها القمرية ((أنا القمر)) الموصوفة بحساسية التغيير ((المتبدّل)) والمشبهة تشبيهاً لافتاً ودالاً ((كروح السماء)). على النحو الذي تتكشف قدراتها الأسطورية في سلسلة من المداخل الصورية المشبعة بروح شعرية مؤسطرة تغذّي الدلالات بالمعنى والرؤية والحلم معاً ((أقداري السبعة / وشمت وجه الليل / بالزوابع / كأني لا أموت / أنحني سهماً على شهواتك))، في سياق الطرد ((تركض ورائي)) الذاهب بالذات الشاعرة نحو الشتات الأكيد

((بوابات الندم / نار المجهول))، توازياً مع حركة ننشوبار الرسالية التي يتحول فيها المكان مثلما يتحول الاسم، في حركة حجب وتجلّ متعاقبة لا تتوقف عند حدّ.

في قصيدة ((وريثة قلبك في الشدائد)) تستطلع الذات الشاعرة أسطورتين فيهما قدر عالٍ من التركيب والطاقة الشعبية ذات المرونة التعبيرية والنسقية العالية، فتتصدر القصيدة مقولة ((نيتي)) الذي ((هو كبير حجّاب العالم الأسفل، وهو هنا يحاور / إنانا ـ عشتار / وهي تصل بوابة الظلمات في العالم الأسفل))[71]، ونصّ المقولة ((من ذا الذي أتى بكِ.. إلى الطريق الذي لا يرجع منه مسافر، كيف حفّزكِ قلبك؟))[72]. تباشر لغة القصيدة الدخول فوراً في صلب الأرض الأسطورية التي تحظى بمثول شعبيّ طاغٍ في الموروث الشعبيّ الإنسانيّ:

أيها الماءُ،
يا خضرةَ الناس،
كنْ صاحبي.
الشموع المنقوعةُ في شفاعاتك
يدخلنَ محرابَ القناعة
يطلعن من عيون الخضر،
كنْ عدوّي
أنا الطالعة من الكوابيس
ـ سيّدةً لجميع الأحزان ـ
الخرابُ تربّعَ على هامتي
تاجاً،
ومريداً للحبّ والحرب
وما يتّسع بينهما من صلاة الوداع الأخير.
على سنّة الشعر ورسله الأس
زوّجتني الأرواح للموت
لأحمل القحط والليل،
أجمع ما تبقّى من بُحّة العويل،
نعي هناك.
أشدّ على كاهن الأوجاع أناشيدي: ـ
ـ أنا وريثة قلبك في الشدائد ـ
ـ وأنت وريثي في البقاء ـ
لستَ بكلكامش
ولستُ بعشتار
كنْ طريدي
لأغسل بالفراتين ثوب الهجر،
وأرميك للشهقات. [73]

تفيد القصيدة من الطاقات الأسطورية التي يختزنها رمز ((الخضر)) بدلالاته السيميائية المعروفة ((وهو مارجورجيوس الأخضر في التراث الشعبيّ المسيحيّ والنبي

الخضر في التراث الشعبيّ الإسلاميّ ـ يعتقد أنّ مقامه في ماء دجلة، لذلك يقوم بعض الناس بحمل أوانٍ توضع فيها الشموع وشجر الآس تذهب بعيداً في النهر طلباً للشفاعة))[74]. لذا يتوجّه خطاب القصيدة نحو الماء مباشرة بوصفه الحاضنة الأسطورية لفكرة البقاء والديمومة والتشفّع ((أيها الماء))، الذي يقترن بنداء أخفّ وطأة يتوجه إلى الصفة التي يشتغل عليها الرمز الأسطوريّ في تحقيق منجزه الحلميّ ((يا خضرة الناس))، لتقريب الحال الشعرية إلى فضاء الذات الشاعرة ((كن صاحبي)) أملاً في استقطاب قوّة الفعل وربطه بحراك الذات الشعريّ.

النداء الأول الذي تسلّطه الذات الشاعرة على مساحة الرمز الأسطوريّ يتمثّل بطلب الصحبة ((كن صاحبي))، وهو ما يتيح فرصّة لتلقّي الطقس الموروث ـ شعبيّ عن طريق الدوال الفاعلة في السياق ((الشموع / شفاعاتك / محراب القناعة / عيون الخضر))، على النحو الذي يفضي إلى الاحتفاء بالمنجز الأسطوريّ في ظلّ الحال الشعرية بشكل يناسب تماماً المرجعية الأسطورية الموروث ـ شعبية ويتوافق معها.

النداء الثاني ((كن عدوي)) يشتغل على مساحة أخرى تخترق البعد الاحتفاليّ في الرمز الأسطوريّ وتنفتح على التجربة الذاتية للقصيدة، من طبيعة تحرّك الدوال السالبة المنتمية إلى التجربة في أزمتها الحيوية ومحنتها في عدم قدرتها على تلقي الشفاعة القادمة من فضاء الأسطورة الموروث ـ شعبية، ولا شكّ في أنّ التشكيلات الشعرية السالبة ((الطالعة من الكوابيس / سيدة جميع الأحزان / الخراب...)) تقود إلى مساحات شعرية بينية ذات صلة بالمناخ العام الحامل للمقولة الشعرية في القصيدة ((صلاة الوداع الأخير / زوّجتني الأرواح للموت / أحمل القحط والليل / بحّة العويل / كاهن الأوجاع)). ليستقرّ النداء على حافة اعتراف متقابل بين طرف الذات الشاعرة الراوية للمأساة وطرف الآخر الممثّل لبنية التشكيل الأسطوريّ الموروث ـ شعبيّ على الشكل الآتي:

(أنا) ـــ وريثة قلبك ـــ في / الشدائد

(أنت) ـــ وريثي ـــ في / البقاء

ويقود هذا الاعتراف مرّة أخرى إلى كشفٍ شعريّ جديد ينفي الصفة الأسطورية عن الآخر ويؤكد إنسانيتها ((لستَ بكلكامش))، وينفي في الوقت نفسه الصفة الأسطورية عن الذات الشاعرة ويؤكد إنسانيتها ((لستُ بعشتار))، في الطريق إلى إرجاع الحال الشعرية بينهما إلى المثابة الأولى، على النحو الذي لا ينجح في ذلك لا النداء الأول الإيجابيّ ((كن صاحبي)) ولا النداء المضادّ ((كن عدوي))، بما يفتح السبيل إلى استيلاد حلٍّ ثالث يحوّل المناخ الشعريّ المؤسطر من مناخ رياضيّ بلاغيّ ينهض على التقابل الطباقيّ والتضادّ الدلاليّ، إلى مناخ يتأسس على اللعب بين الطرفين.

النداء الثالث المستولد والممنتج والقادم من فعالية ونتائج النداءين المتصارعين هو ((كن طريدي))، وهو نداء يحفّز الذات الشاعرة على تملّك سطوتها وقوّتها التي تقترب في أدائها من فضاء الأسطورة والنهوض بالتجربة والارتقاء بها إلى مستوى حلم المقولة الشعرية في القصيدة.

ويتجلّى ذلك أولاً في صورة ((أغسل بالفراتين ثوب الهجر)) لتخرج الذات الشاعرة إلى العالم عائدة إلى وطنها الأم شامخة منتصرة، ويتجلّى ثانياً في عزل الآخر ونفيه وإفنائه

في حريق الأصوات اللاهثة اللاهفة ((أرميك للشهقات))، على النحو الذي تتحقق فيها الوراثة التي تنزع حجاب القلب وتظهر في الشدائد كما تشير إلى ذلك عتبة العنوان، وهي تؤدي دورها في استثمار طاقة الحجب لتنوير التجلّي ونشره.

نموذجُ اللغة وحساسيّةُ التعبير

تعمل الشاعرة أمل الجبوري على تأسيس نموذج لغويّ شعريّ يتفاعل مع التجربة تفاعلاً حميمياً وصادقاً، هذا النموذج الذي يجتهد في تكوين خصوصيته يسعى إلى إنجاز خطاب شعريّ يقوم على تفعيل حساسية التعبير إلى أقصى درجة ممكنة، لأنّ القول الشعريّ عند أمل الجبوري قول يتحرّك خارج الصنعة ويدخل في عمق سخونة التعبير وحرارته ودفقه وحيويته، لا يحتاج إلى وسائط وجسور وأدوات وأنشطة بعيدة عن جوهر القول الذي قد يتعجّل أحياناً للوصول وكأنّ الفرصة لا تأتي إلّا مرّة واحدة.

تمثّل لغة الشعر في سياق مركزيّ من سياقاتها خطاباً أصيلاً يشتغل على تدعيم أسس كينونتنا[75] حسب ـ مارتن هيدجر ـ، ويعبّر تعبيراً دقيقاً عن تجوهر ذاتنا في القصيدة من طبيعة إدراك الرؤية الحساسة لها، فطبيعة اللغة الشعرية طبيعة ((مراوغة تتأبى على الاقتناص))[76] ولا تسلّم نفسها لرغبة القراءة بسهولة، إنها تلعب مع القارئ لعبة الحجب والتخفّي والموارية وتستنفر دفاعاتها في سبيل الإبقاء على فعالية طاقة الحجب لديها، على النحو الذي تدفع القارئ وتوهمه بعيداً عن ممكناتها ودلالاتها ومساحاتها.

وفي الوقت الذي تسعى فيه اللغة الشعرية داخل القصيدة إلى تعذيب المتلقي قبل إن يتوصل بفضائها وعالمها، فإنها تبقى ملكاً أصيلاً للشاعر الذي ينجزها ويبعث فيها حياتها وحيويتها وقدرتها على البقاء، فالشاعر حسب ـ ياكوبسن ـ ((هو سيّد اللغة))[77] وأميرها والمتنفذ في حركتها وتوجهاتها وفعلها، إلّا أنها حين تستقرّ في جسد القصيدة تتحوّل إلى مساحة قابلة للاختراق والاستباحة من طرف القارئ، الذي يجتهد في مزاحمة موقع الشاعر السياديّ وفرض موطئ قدم قرائيّ له في أرضها.

اللغة الشعرية في هذا السياق ليست مجرد وسيلة تعبيرية تطرح مقولة الشاعر على نحو بريء وسياقيّ، وهي في الوقت نفسه ليست غاية منقّاة ومتعالية لا تخوض في نار التجربة ولا تتلبّس وهجها، بل هي مستوى عالٍ من الانفعال بها وتقمّصها والتماهي بها إلى الدرجة التي يمكن القول فيه إنّ اللغة الشعرية ((لغة تجد غايتها في ذاتها))[78]، بحيث يتداخل حجبها بتجليها وغموضها بوضوحها وجسدانيتها بروحانيتها، في تركيب متوهّج ومكتظّ ومحتشد بالطاقة والقدرة المستمرّة على التعبير والقابلة أبداً للتأويل.

تسير فعالية الحجب في باطنية اللغة استناداً إلى حساسية الرؤية التشكيلية التي تشتغل على إنجازها، وسننتخب لقراءة هذا المفصل العضويّ في شعر أمل الجبوري قصيدة ((وشم النجوم الساقطة))[79] بوصفها نموذجاً للغة الشعرية، التي تنطوي على طاقات تعبيرية كثيفة وجوهرية تلتقي بالانفعال لقاءً حرّاً وفعّالاً، ينعكس إيجابياً على تكريس النموذج وتطوير الأداة التعبيرية من أجل فضاء شعريّ أغزر وأعمق وأندر.

تنفتح القصيدة على عتبة عنوانية غنية بفكرة الحجب وتستند إلى مرجعية جسدية ((وشم))، بما يمتلكه هذا الدالّ من قيمة رمزية في الأصل وقيمة رمزية مضافة في

الاستخدام، إذ إنها حين تضاف إلى ((النجوم)) تخرج من مرجعيتها الجسدية القائمة في هيئة الفكرة، لترتفع إلى دلالة فوقية محلّقة في الأعلى كما يُفترض بالإحالة المكانية التي تنجزها ((النجوم))، لكنها ما تلبث أن تعيد المجال الشعريّ إلى أرضيته حين ترتهن بالصيغة الوصفية الهابطة التي ارتبطت بها ((الساقطة))، على النحو الذي يصبح فيه التشكيل اللغويّ معبّراً عن فضاء رؤيويّ دون مستوى النظر - بصرياً - ((الساقطة))، وليس فوق مستوى النظر إذا ما جرّدنا الدالّ العالي ((النجوم)) من صفته. على هذه الصورة اللغوية المشتغلة في منصّة العنوان وبدايته يصبح التشكيل المشتبك رمزياً ((وشم النجوم الساقطة)) دالاً على رؤية موروث - شعبية تحيل سقوط النجوم على رجم الشياطين، بحيث يصبح ((الوشم)) هنا هو البريق الذي يصاحب سقوط كلّ نجمة صانعاً علامته، بوصفه دالاً إشارياً خاطفاً على فعل تنجزه النجمة الساقطة من السماء حيث العدالة والنقاء والمثال، إلى الأرض حيث الخطيئة والإثم.

تُظهر عتبة الاستهلال الشعرية في القصيدة الحال الشعرية التي تلتبس بالذات الشعرية على صعيد تبنّيها حساسية ما للغة الشعرية:

مازَجَتْني الحروفُ
لكنّ الكلام قيدي ومحبسي

يحتّم هذا التواصل والاندماج والامتزاج بين اللغة والذات نوعاً مختلفاً من التعامل بين طرفي المعادلة، فالذات المحتواة والمقيّدة والمحجوبة داخل سجن اللغة لا تستسلم ولا تركن إلى السكون، بل تجتهد في التخلّص من أسرها والتعبير عن مقولتها وتوكيد حضورها الذاتيّ:

بحثُ..
لكن دمي أنكر ما كان حدّ القطيعة،
حدّ انقطاع الحنين وصيانته من العطب،
حدّ اختلاس المواعيد.

لذا فإنّ الفعل ((بحثُ)) يأتي في سياق تحدّي الأسر والخروج على آليّة الحجب واختراق السائد وكسر الحدود، إلّا أنّ فضاء البوح هذا يبقى أيضاً محكوماً باستدراكٍ ما ((لكن)) يعود بفعله إلى المركز المنتج ((دمي))، الذي يعلن إنكاره لفكرة الانقطاع مما يعني توكيده لفكرة التواصل، الإنكار يتواصل في مفاصل عدّة ((حدّ القطيعة / حدّ انقطاع الحنين... / حدّ اختلاس المواعيد))، بحيث يتقدّم دالّ ((الدم)) المضاف إلى ياء الذات الشعرية الراوية ((دم - ي)) وهي تُمركز الفعل في أضيق دائرة فاعلة في الجسد.

تعود الذات الشعرية الراوية إلى منطقة الوصف الذاكراتيّ مستدعية صورها لدعم فكرة التمركز حول الذات وتشجيع تمرّدها على السائد والمألوف:

لا أناقة الحروف روّضتْ طرقي
ولا طقسُ الغربة وتباطؤ الخروج من العناق
ضيّع ما كان.

فآليّة النفي التي اشتغلت هنا أكّدت حساسية الذات في عصيانها على الترويض على يد اللغة الأنيقة المغرية ((لا أناقة الحروف / روّضت طرقي))، فظلّت طرقها في سياق

مسيرتها المتواصلة بعيدة عن تأثير إيقاع اللغة المتطلّع لتغييرها وتدجين فعاليتها، فضلا على أنّ الذاكرة بقيت هي الأخرى عصيّة على التخلّي عن مقتنياتها وكنوزها بعيداً عن تأثير الغربة ((ولا طقس الغربة وتباطؤ الخروج من العناق / ضيّع ما كان))، فالثبات الذي تنشده الذات الشاعرة في استمراريتها على الاحتفاظ بشخصيتها حالَ دون أن تقع تحت تأثير اللغة بكلّ ما انطوت عليه من ممكنات، وحالَ أيضاً دون أن تستجيب لسلطة الغربة وهي تتقصّد تحطيم أفق الذاكرة لتستبدل به أفقاً آخر.

تتحوّل اللغة الشعرية بعد ذلك إلى المناخ السرديّ لتروي مفصلاً مهماً من مفاصل التجربة على شكل عنوان كبير، يمثل جوهر المقولة التي يسعى السرد الشعريّ هنا إلى تمثيلها على نحو شديد التركيز والتبئير:

هيّأت عمري
لكن العروشَ التي نحتتْ الأوطان
قطيعاً من صروحٍ وأضرحةٍ
موّزعةٍ ثقباً.. ثقباً،
ضيّعتْني...

فالمسافة التعبيرية بين ((هيّأت عمري)) و ((ضيّعتني)) تنشغل بنقد المجال الثقافيّ والاجتماعيّ والسياسيّ، الذي عمّق الهوة واختزل الحياة والأمل والطموح والتطلّع بين حدّين ضيّقين، فـ ((العروش)) التي جعلت من الأوطان منحوتة لطغيانهم ((نحتت الأوطان))، فصّلتها على شكل قطيع من أشكال جامدة وهمية لا تحيل إلّا عليهم ((صروح / أضرحة))، وأفرغتها من أيّة دلالة حضارية وهشّمت حضورها الإنسانيّ ((ثقباً.. ثقباً))، هي التي ضيّعت العمر واختصرته في مدى زمنيّ محدود مرهون بالتجربة المرّة، ونجد بأنّ اللغة الشعرية اشتغلت هنا بتركيز عالٍ للتمحور حول البؤرة الفعّالة في النموذج الحكائي لتشديد التوجّه العلاميّ نحو مركزية التعبير واكتظاظه بالمعنى.

يمضي الخطاب الشعريّ عميقاً في متن اللغة الشعرية ليكشف عن طاقتها المكانية الحاوية والمستوعبة، فاللغة الشعرية هي في جوهرها حاضنة مكانية تحيل حروفها ودوالها وأصواتها على مأوى، لكنها حين تتعرض بوصفها فضاءً مكانيا حيّاً لقسوة الآخر ـ مهما كان ـ فإنها تنكسر وتنهزم:

والحروف التي جرّدتْها الحروب من
ساكنيها،
ومشرعيها ومشرّديها،
وأشجارِ الفزع المتساقط بين أبراجي وأولئك
الذين فتحوا للخيبة ممراً نتوارى إليه.

تتأنسن اللغة الشعرية وتتسلّح بقوة تعبير بشرية تقاوم الزمن والنسيان وخداع الذاكرة وبرودها ولكنّها تخفق أمام الحرب، فاللغة التي تمثل حاضنة إنسانية كريمة لساكنيها ومشرعيها ومشرديها تندمج بمشروع الذات الشاعرة في مسلسل الهبوط إلى أسفل. وتنضمّ إليها في ولوج بوابة الخيبة التي تصنع مجالاً جديداً للحجب والتواري وإخفاء الجسد والصورة، في آليّة الحجب الساقطة من الأعلى ((أشجار الفزع المتساقط)) وهي تساوي أو

تماثل أو توازي آليّة أو تناظر ((النجوم الساقطة)) المعلّقة في ذاكرة العنوان والمسلّطة على رقبة المتن. وتفصل في لحظة سقوطها بين ((أبراجي)) التي تمثل مجسّ المراقبة للذات الشاعرة، والآخرين في الخندق الآخر المضادّ ((أولئك))، وهي تشتغل جميعاً من أجل إعادة إنتاج فضاء الحجب على المشهد الشعريّ والحال الشعرية التي تتضمنها حكاية القصيدة.

الاستلاب الذي تعانيه اللغة الشعرية في جهدها الساعي إلى البناء هو الاستلاب الحقيقيّ الذي يجرّد الأشياء من طبيعتها ويغيّر في عمل الأدوات والآليّات الطبيعية، ومن هنا كان الأثر الذي تركته في محنتها وتجربتها القاسية هنا قاسياً على المعاني والدلالات والقيم:

كلُّ ذلك...
وكأنّ الصبرَ مجون،
والكبرياءُ أشباحُ ريح،
وتاريخٌ مثير لشبهات تنحني لتميمة الجسد.

التعبير التلخيصيّ الحكائيّ ((كلّ ذلك)) يحيل على إخفاق التجربة ومرارة التوصل بالأشياء وغياب الحلم، لذا فإنّ القيم والمعاني تتمرأى بمرايا سالبة تثير الشفقة والحيرة واللاجدوى ((كأنّ الصبر مجون)). هكذا تتحوّل القيمة الإلهية العليا ((الصبر)) بكلّ ما تنطوي عليه من دلالات لا متناهية وقوّة عظيمة وقدرة خلاّقة على التوصل بالمعجزات، إلى عبث ونزق وانفلات وتسيّب وانحلال ((مجون))، في حجب كبير وشاسع لإمكانية التواصل من أجل بلوغ الحلم.

ويضاعف هذا المعنى بصورة معطوفة تهبط بدلالة ((الكبرياء)) المتعالية والموازية لدلالة ((الصبر)) إلى مستوى سلبيّ ينزع عنها كلّ ما هو كبير وعظيم، ويدرجها في ((تاريخ مثير لشبهات...)) تتحرّى معناها المحتشد من ازدحام الدوال المؤلفة للتشكيل ((تاريخ / مثير / شبهات)). لتهبط مرّة أخرى في طبقة أكثر انحداراً تتجلى فيها لغة الجسد بأعلى درجات الأسلبة والسقوط والمثول أمام الخرافة ((تنحني لتميمة الجسد))، داخل سياق يشتغل عميقاً وكثيفاً على آليّة الحجب والتستّر والتغييب والسلب والتقويض، إذ تتعرّض الدوال في نموذجها اللغويّ الفاعل إلى عملية سطو وترهيب وترويع تذهب بها إلى فضاء المتاهة.

تتكشّف حساسية اللغة الشعرية في مستواها التعبيريّ الحكائيّ عن منعطفات تعود فيه ذات اللغة الساردة إلى منطقيتها وتفلسفها لتقرّر حقائق:

كأنَّ ما يجعلنا نموت
هو وشمُ النجوم الساقطة
والشمسُ التي تفوّقتْ على عذرية السواد

فدالّ الموت القادم في سياق التعبير الصوريّ ((كأن ما يجعلنا / نموت)) يقع داخل عمق الفكرة الشعبية المرتبطة بـ ((وشم النجوم الساقطة))، المعلّق في منصّة العنوان والضاغط على أخلاقيات لغة القصيدة، وهو يرتبط عطفياً بالصورة المقابلة ((الشمس التي تفوّقت على عذرية السواد))، حيث تقصي (الشمس) مشهد السواد وتفقده عذريته الصالحة لتلقي فكرة تألق وشم النجوم الساقطة، وتعيد الأشياء إلى وضوحها والغياب إلى حضوره والحلم إلى واقعه بانتظار مثول جديد للسواد عندما تغيب الشمس، وتبدأ دورة أخرى تعيد إنتاج الفكرة الشعرية في سياق اللعب الذي تمارسه اللغة الشعرية في حرارة المشهد.

تنتقل لعبة اللغة بعد إقرار هذه الحقيقة بأسلوبيتها المنطقية المفلسفة إلى معقل الذات الشاعرة لتواصل سرد حكايتها مع اللغة وأشيائها ودلالاتها وصورها وقضاياها ومقولتها، مع الاحتفاظ بقدر مساعد من المنطقية وتبنّي تصعيد الحقائق باللغة الشعرية عبر رفع سويّة طاقتها التعبيرية بدرجة أعلى:

يا لفضيحتي التي لم تُدرِك،
أنّ الانتصار مغلقٌ
والهزيمةَ مفتوحةٌ لوطن يولد حقاً،
أو يموتُ الآن بغير حق.

فالصرخة ((يا لفضيحتي)) التي تقرر الذات الشاعرة غيابها في شاشة الإدراك والمعرفة ((التي لم تدرك)) وحجبها في باطنية الفكرة، تبعث برسائل ظاهرة ومضمرة، متجلية ومحجوبة، تشبه الحقائق النهائية ((الانتصار مغلق / الهزيمة مفتوحة)). ويرتبط هذا المشهد بـ ((الوطن)) وهو الدال الذي كان يتحرك في القصيدة من بداية شروع اللغة الشعرية باشتغالها التعبيريّ، ويتدخل الآن بصورته الصريحة في معجم القصيدة اللغويّ من خلال فكرة جدلية تعمّق الأداء اللغويّ الشعريّ في مشهد التعبير، تتوازى فيها الجملتان الشعريتان ((وطن يولد حقاً / يموت الآن بغير حق)) توازيا طباقياً بالمعنى البلاغيّ، وصراعياً بالمعنى الدراميّ، وسيميائياً بالمعنى الدلاليّ الرمزيّ، على النحو الذي يتشاكل مع ثنائية ((الانتصار / الهزيمة)) و ((مغلق / مفتوحة)).

ثم ما تلبث اللغة الشعرية أن تنفتح على مدى تعبيريّ آخر تضاعف فيه طاقة الحجب والتسويد والتغييب، بالمستوى الذي يحيل على مرارة التجربة ومحنة الجسد في انكساره على عتبة فقدان الصبر والكبرياء معاً:

قاتمٌ بياض الهزائم،
وقاتمة هي الدروب المسجاة في توابيت المدّاحين.
ولو على بُعدِ مرمى من هذا اليأس...

الدوال التي تهيمن على المسار التعبيريّ للغة الشعرية هنا ((قاتم / الهزائم / قاتمة / الدروب المسجاة / توابيت المداحين / اليأس))، وهي تحتشد في صورة شعرية ضيّقة نسبياً تعطي فكرة واضحة عن أزمة التجربة وعمق مأساتها، وسرها المتواصل نحو الغياب والحجب والخسارة القاسية. ولا تجد الذات الشعرية لغتها الشعرية إلا وقد آلت إلى مصير مجهول متعمّق في حجبه وغيابه وهزيمته وكشفه أيضاً:

قلتُ انكسرتُ،
لكنني سأنكسر
جمرةً تطفىء كذبَ الصولجان
وكذبَ الكلمات

فالمعادلة المنطقية ذات الحسّ الشعريّ الساكن في طيّتها التعبيرية ((قلت انكسرت / لكنني سأنكسر))، تفضي على الرغم من مأساويتها وفداحة خسائرها إلى وهج كشفيّ تتعرّى فيه الأشياء وتتكسر الحجب ((جمرة))، تنهض بمهمة إزالة الستار عن اللعبة التي ضاعفت أزمة الذات وفتحت طاقتها التعبيرية على لغة جارحة، وتزوّدها بقدرة على فضح المستور

بآليّة فعل الجمرة ((تطفئ)) تتجه أولاً إلى كشف زيف التاريخ المنمّق والمُدّعى ((كذب الصولجان))، فضلاً على كشف زيف اللغة المنمقة والمدّعاة أيضاً ((كذب الكلمات)) حين تتخلى عن صبرها وكبريائها وتهبط إلى القاع.

عتبة العنوان ((وشم النجوم الساقطة)) بدلالتها اللغوية وحسّها التعبيريّ ظلّت تشتغل بحماس وحيوية وطاقة على اللعب بطبقات المقولة الشعرية حتى آخر لحظة إقفال ختمت بها القصيدة مشروعها اللغويّ التعبيريّ، على النحو الذي يكشف أهمية الاحتفاء باللغة الشعرية وفتحها على أقصى إمكاناتها التعبيرية، من أجل أن تستجيب لدواعي التطوّر الأسلوبيّ في السياقات الحكائية التي تتبناها مقولة القصيدة، وهي تعلن عن مشروعها منذ أول إشارة دالّة تطلقها شرارة عتبة العنوان في رأس النصّ، حتى آخر لفظة تعلن إسدال الستار على مشهد الحركة الشعرية الدرامية في القصيدة.

مرايا الصورة وفضاءُ الكاميرا

ظلّت الصورة الشعرية ـ بوصفها أداة فاعلة تمثّل عضوية مركزية من عضويات التأليف الشعري ـ تؤدي وظيفة جوهرية في البناء الشعريّ، واستطاعت في القصيدة الجديدة أن تطوّر أداءها وتفيد من تقانات الفنون الأخرى حتى وصلت إلى مستوى تعبيريّ عالي المستوى، تمكنت فيه من أن تحظى بقيمة تعبيرية أساسية في المتن الشعريّ، على النحو الذي لا يمكن فيه لأيّة دراسة جادة أن تغفل الحضور التشكيليّ الكثيف للصورة في المشهد الشعريّ لأيّة قصيدة مفردة أو تجربة شعرية كاملة. ومن هنا تأتي أهمية التركيز على طبقات الفضاء النصّيّ ومستوياته والانتباه إلى ((أنّ قراءة النصّ تستوجب، بلا ريب، الانتقال من اللغة المكوّنة له إلى ما وراءها، وتفرض كذلك الانتقال من الدالّ اللغويّ إلى الصور والمعاني التي يحيل عليها والتي يتطابق وجودها الأول ابتداءً مع "الصورة اللغوية" التي نجمت للتعبير عنها. ولذا فإنّ فعل القراءة يمثّل حالة من التورّط مع النصّ، ومصدراً يمكن أن يورد من غير جهة. ومن هنا بالذات تغدو إمكانية القراءة مفتوحة على شتى احتمالات التأويل))[80].

إنّ قراءة الصورة الشعرية تتطلّب معرفة بالحيوية التي تشتغل فيها الصورة في إطار التشكيل العام لبنية الخطاب الشعريّ، من حيث إنّ حساسية الصورة تعمل في عضويتها الشعرية بوصفها ثراءً للفكر وتعقّداً للتجربة[81]، على النحو الذي تتجاوز فيه الصورة الجانب الاحتفاليّ الشكليّ في شغلها وتوجيهها، لذا فإنها تحوّلت في القصيدة إلى شبكة مرايا تعمل في الاتجاهات كلّها عاكسة المواقف والرؤى والأفكار في سياقات متنوعة ومختلفة. ومن هنا جاء تعقيدها وثراؤها وخصبها في التأثير على بنية التشكيل الشعريّ عموماً، وتوقّف نجاح القصيدة في جزء كبير من تركيبها على مدى نجاح التشكيل الصوريّ وقدرته على تلوين الأداء وتعميقه وشعرنته.

تحوّلت الصورة على أيدي الشعراء الجدد من فنون بلاغية مجرّدة تقوم في جزء كبير منها على فنّ التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها، إلى السعي الدؤوب من أجل تطوير الأداة عبر استخدام الكاميرا الشعرية التي تصوّر المشهد الشعريّ والحالة الشعرية والوضع الشعريّ في أكثر من اتجاه وعلى أكثر من مستوى، بالتزاوج مع استخدام آلة المرآة العاكسة

للصورة في اتجاهات مختلفة أيضاً، والعمل على الإفادة من كل التقانات المتاحة لتركيز الفضاء الصوريّ الشعريّ إلى أبعد حدّ ممكن.

إلّا أنّ ما يجب الانتباه إليه هو أنّ العمل على تطوير بنية الصورة وتكثيف عضويتها في البناء الشعريّ يجب أن يتم قياساً إلى طبيعة مقتضيات الحال الشعرية وضروراتها التعبيرية والأدائية، على النحو الذي لا تجري فيه العمليات بمعزل عن الحراك التشكيليّ لبقية العضويات الأخرى ومستويات إجاباتها على أسئلة المقولة الشعرية المركزية في القصيدة، وما تتطلّبه من تحالف وتعاضد تقانيّ ورؤيويّ بين أدوات القصيدة كافة وبالمستوى الذي تتطلبه كلّ مرحلة تطور تخوضها القصيدة في كلّ تحوّل ضروريّ من تحوّلاتها، يقود العملية برمّتها إلى أفضل مستوى إنتاجيّ ممكن.

الشاعرة أمل الجبوري لم تنظر إلى الصورة على أنها هدف بحد ذاته كما يتّضح ذلك من الخاصية الأسلوبية التي جاءت عليها بنائية الصورة، والطريقة التي تحوّلت فيها الصورة إلى شبكة مرايا تصوّر المشهد الشعريّ والحال الشعرية من زوايا مختلفة، فضلاً على توظيف التقانة السينمائية لتوسيع أداء الصورة وتعميقه وإثرائه، على النحو الذي يناسب الضرورات الشعرية ويستجيب لحاجاتها الفنية والتشكيلية.

مجموعتها الشعرية الموسومة ((تسعة وتسعون حجاباً)) تنهض في سياق تصويريّ مركزيّ من سياقات تشكيلها الشعريّ على فضاءات هذه التقانة القائمة على القطع والتوزيع، إذ تسخّر الشاعرة كلّ ما أمكن من أجل أن تتجلّى الصورة داخل بنية الخطاب الشعريّ بأقصى طاقة تعبيرية، يكون بوسعها أن تمثّل الحال الشعرية التي تسعى الشاعرة إلى بنائها في إطار من التدقيق والتأهيل والتشكيل والتمثيل للمقولة الشعرية.

سنتناول في هذا المفصل الحيويّ من قراءة مرايا الصورة استخدام الكاميرا الشعرية التي يتوزّع عملها بين تصوير اللقطة وتصوير المشهد وتصوير الحركة، أي بمعنى أنّ ثمة أكثر من كاميرا تعمل في وقت واحد. في قصيدة ((حجاب إيناثا)) ضمن ((حجب الأسماء)) تنمو الصورة داخل حركة الكاميرا على اللقطات والمشاهد:

الديوانُ مقبرةٌ
والقصائدُ قبورٌ في أجسد مختلفة،
بلدانٌ وحكايات
وأقداح ممتلئةٌ بوهم يبدو حقيقة
ووعد يبدو كأنه السراب.
لكنّ في تلك الحجب قبراً ما
حينما أهمّ بفتحه لا أعرف أيّة جثّة للسرّ واريتها فيه
ولا أجد غير المجهول في وجوه تلك الحجب.(82)

تبدأ الكاميرا بتسليط عدستها على لقطة رمزية عميقة الغور ((الديوان مقبرة)) تجمع بين مستويين من التشكيل، المستوى الأول ((الديوان)) الذي هو مجموعة قصائد، والمستوى الثاني ((مقبرة)) وهو المكان الذي يحوي الجثث التي تفارق الحياة، بمعنى أنّ القصائد هنا مجرد جثث تفتقر إلى الحياة، إمّا إلى موت محقّق ونهائيّ، وإمّا بانتظار من يبعث فيها الحياة

لتغادر موتها. لكنّ الكاميرا تضع اللقطة أمام بصر القراءة، بانتظار التواصل الصوريّ وما يطرأ على ذلك من تحوّلات.

تتّجه الكاميرا إلى فضاء أوسع خارج اللقطة الأولى ولكن ضمن مشهدها العام بدلالة عطفه على الأول ((و / القصائد قبور في أجساد مختلفة))، بمعنى أنّ صورة ((الديوان)) المعرّفة تتكشف عن ((القصائد)) المجسّدة صورياً ومظهرياً على شكل ((قبور)). ثم تصرّح لفظياً بتجسيدها ((في أجساد مختلفة)) لتنجح الكاميرا في توفير فرصة تمثّل للمشهد المؤلّف من اللقطتين السابقتين، بعد استواء الدلالة على نحو أنموذجيّ قابل للتداول في مساحة القراءة تماماً.

تنفتح الكاميرا على مرايا تعكس مزيداً من التعميق والتدقيق في عمق الصورة فتكشف عن محتوى جديد للقبور/القصائد وهي ((بلدان / حكايات))، إذ تبدأ مرحلة أولى من مراحل التخفيف من مستوى الحجب على المستور داخل القبور، في سياق ظهور الأمكنة المأهولة بالبشر ((بلدان))، والبشر الذين يتكلمون وينشئون الحكي ((حكايات))، على النحو الذي يبعث شيئاً من الحياة في أرجاء الصورة بحيث إنّ الكاميرا لم تتوقف في عملها عند حدّ التصوير الخارجيّ للقطة والمشهد، بل تتدخل في توجيه الصورة نحو مستوى آخر من التطور والانبعاث على طريق الحياة.

ثم تنحرف الكاميرا الشعرية إلى مجال تصويريّ آخر تبدأ فيه من الملموس إلى المتصوّر الرمزيّ ((وأقداح ممتلئة / بوهم / كأنه حقيقة))، فـ ((أقداح ممتلئة)) صورة مرئية قابلة للتصوّر بسهولة وهي عينية مألوفة ظاهرة، إلّا أنّ دخول مفردة ((وهم)) بوصفها المادة التي تشغل الأقداح وتملؤها تحدث انزياحاً كبيراً في مستوى تلقّي الصورة، فـ ((الوهم)) حالة ذهنية متصوّرة تتطلّب إدراكاً رمزياً لاستيعاب حركتها في المجال الصوريّ، وحين تستمر الصورة في لعبتها في حركة تشبيه مراوغة ((تبدو حقيقة)) فإنها تجيب على جزء من سؤال الصورة، لكنها تبقي الباب مفتوحاً لمزيد من التأويل. توازيها صورة أخرى معطوفة عليها ومناظرة لها وتعمل في المناخ الصوريّ التشكيليّ والدلاليّ والقيميّ نفسه ((ووعد / يبدو كأنه السراب))، على النحو الذي يقابل فيه دال ((وهم)) دال ((السراب))، مثلما يقابل دال ((حقيقة)) دال ((وعد)).

تتحوّل الصورة في المرحلة اللاحقة من تطورها البنيويّ عبر أداة الاستدراك ((لكنّ)) من المجال الصوريّ الوصفيّ تحت ضغط الكاميرا، إلى المجال الصوريّ السرديّ الذي تشتغل فيه الكاميرا في مجال تصويريّ أوسع وأعمق، إذ تتّجه إلى كشف الحجب وتعرية المجهول وفتحه على مجال الرؤية. وتبدأ الصورة السردية بتسليط الرؤية الذهنية والبصرية على وجود مشهد مختبئ تتّجه الكاميرا إلى كشفه والمرايا إلى عكس حقيقته ((في تلك الحجب قبراً ما))، ثم ما يلبث الفضاء السرديّ أن يتشكّل حين تنفتح حساسية المكان على حركية الزمن ((حينما))، وتشرع الحكاية بالدوران في فضاء الصورة والكاميرا تصوّر حركة الذات الراوية وهي تمارس فعلها السرديّ المرهون باللامعرفة والغياب ((حينما أهمّ بفتحه لا أعرف... / لا أجد غير المجهول....))، بحيث تعود الحكاية إلى أصلها الأسطوريّ وتتعلّق مرّة أخرى في ذاكرة الكاميرا التي لا تنجح في إيجاد حلّ أنموذجيّ لإشكالها.

قصيدة ((حجاب العباءة)) أحد ((حجب حضرموت)) تخضع للآليّة نفسها في عمل الكاميرا، وتبدأ بتوفير فضاء الحجب التقليديّ منذ لحظة شروع عتبة العنوان بالتشكّل بدلالة مفردة ((العباءة))، بوظيفتها المعروفة في الحجب والإخفاء والتستّر:

أغلالٌ تلبسُ عباءة الشوارع
المارّة يودّعون ذاكرتهم في صندوق الطقس
النخيلُ قامة تلك الأغلال،
يحضُرُ ليرفع عن حضور الموت في حضرموت[83]

تتجرّد الصورة من صداها التقليديّ في عتبة العنوان لتقدّم مستوى صورياً لا يخلو من غموض وأسئلة ((أغلال تلبسُ عباءة الشوارع))، إذ تتحوّل العباءة من سياق حجبيّ محدود إلى نموذج حجبيّ يغطي حركة المكان عموماً ((عباءة الشوارع))، ويتضاعف معناها الحجبيّ السيميائيّ بدخول مفردة ((الأغلال)) مساحة العمل الصوريّ الفاعل.

تنفتح الصورة الأولى على صورة ثانية تعمل فيها الكاميرا على تصوير باطنيّ في طبقة أخرى من طبقات التشكيل الفضائيّ الزمكانيّ ((المارّة / يودّعون ذاكرتهم / في صندوق الطقس))، ويحلّون في المكان بلا ذاكرة حيث يسلّمونها لآليّة تقلّب الزمن ((الطقس)) المحجوب ((صندوق))، على النحو الذي تتشكّل حركتهم فيه موازية لفضاء الصورة الأولى ومتفاهمة معها على صعيد مشترك. إلّا أنّ حجب مفردة ((الأغلال)) يتكشف عن وظيفة مولّدة ترعى نموّها داخل فضاء الحجب ((عباءة)) حين تتمظهر وتتجلّى في طبقة صورية لاحقة عن مفردة ((النخيل))، وهي تمثّل ((قامة تلك الأغلال)) لتدخل سريعاً في مناخ اللعبة الصورية وتستجيب لحركة كاميرا مملوءة بالإيقاع في سياق معيّن ((يحضر / ليرفع الموت / عن حضور الموت / في حضرموت))، ضمن ترددات صوتية هادرة تحضر فيها أصوات الميم والواو والتاء المكوّنة للفظة الموت المعبّرة عن آلية حجب كلّيّ.

لكنّها تعمل هنا في سياق معاكس بدلالة قيام فاعل الحركة الصورية ((النخيل)) بإنشاء موازيات لفظية، تعمل أسلوبياً وحركياً ودلالياً في سياق تقويضيّ للهيمنة التي فرضتها صورة ((الموت)) لفظياً وإيقاعياً، من طبيعة الفاعلية الإيجابية لحركة الدوال ((يحضر / يرفع / حضور)) وهي تعمل في مسارات متنوعة لعزل الحجب، لنشر صورة الحياة بديلاً لصورة الموت في حساسية المكان المسمّى ((حضرموت))، على الرغم من انطواء الدالّ المكانيّ المدينيّ التاريخيّ ((حضر / موت)) على المفردة الحاجبة في تشكيلها اللفظيّ الأصليّ، وهي مفارقة تضاعف من طاقة الشعرية الصورية في المشهد.

تأخذ قصيدة ((حجاب غِزلان)) المنقولة من ((حجب عشتار وغوته)) مجالاً صورياً أوسع داخل حركة الكاميرا المشغولة بالمرايا:

العشقُ يتيمٌ يقف أمامي
والسيّدة التي تنهضُ بين جسدك وروحي... حجاب
لكنها جرداءُ مثل تلالي النابضة فوق صدري.
أنفاسك المحمومة غزلان تتقافز عليّ
شوكاً يخزّ بالندم
فلا ترفعني إلى الحب
لئلا أشيخَ كمثل ذاكرة ذابلة[84]

تبدأ الكاميرا بتصوير مشهد عام يختصر الأشياء في مرآة الذات الشعرية الراوية لحكاية الصورية ((العشق / يتيم / يقف أمامي))، يقابله مشهد آخر يوازيه في آليّة التمكين

والتزمين والحجب ((السيدة / التي تنهض / بين جسدك وروحي ـــ حجاب))، لكنّ الكاميرا تركّز حركة تصويرها هنا على بؤرة المشهد ((السيدة)) لتستأنف وصف حالها الشعرية باستدراك له دلالاته التأويلية ((لكنها))، وسرعان ما تتقدّم الصفة العارية ((جرداء)) لتنتقل على جسر التشبيه إلى ميدان الذات المصوّرة عبر الكاميرا ((مثل / تلالي / فوق صدري))، بكلّ ما تنطوي عليه الحال التشبيهية من حساسية جسدية مثيرة ومحرّضة.

إذ ما يلبث المشهد التصويريّ أن ينفتح على الآخر الماثل أبداً في ذاكرة التشكيل الصوريّ وعقل الكاميرا في آن، ليلتقط حضوره الملتحم في سطح الصورة وعمقها بحركية إيروسية ظاهرة ((أنفاسك المحمومة غزلان تتقافز عليَّ))، تتحدّر إلى حضور أخلاقيّ وثقافيّ وقيميّ ((شوكاً يخزّ بالندم))، على النحو الذي ينتهي فيه حفل التصوير إلى التماس حِكَمي يتوجّه من الذات الشاعرة إلى الآخر المتحكم بحركة الكاميرا وحدود المرآة ((فلا ترفعني / إلى الحب))، لأنّ ذلك يكلّف غالياً في منظور الذات ((لئلا أشيخ / كمثل زهرة ذابلة))، لذا فإنّ الصورة يجب أن تكون على هذا الأساس دون مستوى نظر الحبّ حتى تظلّ الصورة بعيدة عن الشيخوخة وعصيّة على الذبول.

في قصيدة ((حجاب الصمت)) من حجب ((الأُف)) يتجلّى عمل الكاميرا داخل فضاء الإيقاع وتمظهراته وإشاراته ولغته:

سأرمي كلّ عشّاقي
إلى النسيان.
سأتورّطُ بعشقٍ جديد.
عشيقي يمسخ الكلام
اللغة تهمةٌ
والمتّهمُ اللسانْ
ألتمسكَ أيها الصوتُ
أن تطلق سراحي من قفص الكتمانْ
لأكملَ رحلة الحب هذه،
مع قاتل أحبتهُ
قاتلٍ يخنقُ الأصواتَ والكلمات
لينامَ وحيداً معي هذه الليلة.
الصمتُ... عشيقي الأخيرْ. (85)

إذ تسير الكاميرا التصويرية بهدي خطاب الذات الشاعرة الموجّه للحركة والفعل والمشحون بسين الاستقبال ((سأرمي / سأتورّط))، بحيث تقوم الكاميرا بإقصاء صورة الماضي وتدميرها ((سأرمي كلّ عشاقي / إلى النسيان))، واستحداث صورة جديدة تعويضية تقوم مقام الصورة المنسية ((سأتورّط بعشق جديد))، ينهض فيها العشيق بدور الماسخ اللغويّ ((عشيقي يمسخ الكلام)) الذي يثير الأسئلة ويدعو مرايا الصورة لتعمل في نسق آخر، تعكس في سياقه صوراً ذات طبيعة سيميائية مثقلة بالإدانة ((اللغة تهمةٌ / والمتهم اللسان)). ثم ما تلبث المعادلة الشعرية الخاضعة لحركة الكاميرا وهي تصوّر المشهد

الشعريّ من زوايا مختلفة أن تتمظهر على شكل صراع جدليّ إيقاعيّ بين الصوت والصمت، وهما يتحركان صورياً أمام بصر الكاميرا وقد كوّنا حجاباً يعيق حرية الذات الشاعرة في استئناف حياتها الشعرية، على النحو الذي يدفعها إلى التماس كسر عزلة الصوت والخروج من قبر الكتمان نحو تحقيق حضور صوتيّ يعلن حضورها الحيويّ ((ألتمسكَ أيها الصوت / أن تطلق سراحي من قفص الكتمان))، فتظهر عملياً أولى فعاليات الحراك الجدليّ بين العلاميتن ((الصوت / قفص الكتمان)).

وتتجسّد على نحو أشدّ وأعمق وأكثر إثارة وحركية وصراعاً في ((لأكمل رحلة الحب مع / قاتل / أحببته))، ففعلي القتل والحبّ المتصاحبين والمتماهين في هذا المشهد الصوري يحيلان على نوع من الجدل الفلسفيّ في إدراك فعل الحبّ وفعل القتل. ثم ما تلبث أيضاً أن تُبرز الكاميرا صورة القاتل العشيق وتكبّرها باستخدام آلة المرايا العاكسة ((قاتل / يخنق الأصوات والكلمات))، ويحيل الأشياء كلّها إلى مقبرة الصمت ليحجبها ويفني طاقتها على الاعتراض والإدانة، بحيث ينتهي إلى أن يكون ((وحيداً)) بعد أن يميت الصوت والكلمات، ويتحوّل إلى العشيق الوحيد الذي بوسعه أن يشارك الذات الشاعرة ليلتها نائماً، وهو يؤول إثر موت الصوت إلى ((الصمت)) الحاجب لكلّ شيء ممكن، على النحو الذي ينتج في أعماق المشهد صورة ((عشيقي الأخير)) وهو يتماهى ويتعادل مع عتبة عنوان القصيدة ((حجاب الصمت)) ويندمج به.

تستجيب قصيدة ((حجاب الأسرار)) من شريحة ((حجب اللغات)) لمنطق اللقطة في عمل الكاميرا، ثم تجمعها وتركزها في لقطة نهائية مكثّفة تلخّص اللقطات ضمن دائرة مرآوية واحدة:

الأسرارُ حقائبُ مليئةٌ بآثار مهرّبة.
الأسرارُ خياناتٌ في خزانة مقفلة.
الأسرارُ نساءٌ خجولاتٌ يحببنَ الحبّ في الظلام
الأسرارُ رائحةُ خبزٍ ساخن لمعدة خاوية
الأسرارُ أشباحٌ بلا ملامح تصافحُ الشبهات،
لكنها تركلُ الرياحَ بحذاء طاغية عتيقْ.
دون الأسرار ما جدوى الحقائب؟
دون الأسرار لا يعود للخيانات طعمٌ
ولا للجواسيس معنى،
ولا لأجهزة التنصّت جدوى.
دون الأسرار لا يعود للأعداء معنى.
ولكن دون اللسان هل للأسرار من معنى؟
اللسان عدوّ السرّ الأول وقاتله الأخيرْ.(86)

تتمركز آليّة التصوير الكاميراتيّ حول بؤرة مركزية تتكرّر عمودياً هابطة إلى الأسفل، هذه البؤرة هي الدالّ الجمعيّ ((الأسرار)) الذي يشتغل بوصفه حجاباً أخلاقياً ولسانياً، وإذا ما سلّطنا عليها الكاميرا داخل أفعالها الشعرية لنتبيّن صورة المشهد على حقيقته

الشعرية سنتعرّف على إيحاء ذلك في هذه الترسيمات، التي تبدأ بالجزء المكوّن للحمة البؤرة وسداها:

البؤرة مضمونها مضمون المضمون
الأسرارُ حقائبُمليئةٌ بآثار مهرّبة.
الأسرارُ خياناتٌفي خزانة مقفلة.
الأسرارُ نساءٌ خجولاتٌيحببنَ الحبّ في الظلام
الأسرارُ رائحةُ خبزٍ ساخنلمعدة خاوية
الأسرارُأشباحٌ بلا ملامح تصافحُ الشبهات،

تنتقل بعد هذا الكيان المشهديّ المصوّر بوساطة الترسيمة إلى حال من الاستدراك الصوريّ ((لكنها)) أي ((الأسرار))، تقوم بحجب الرياح ((تركل الرياح)) لتعزلها عن أيّة إمكانية لتحويل الصوت من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن، مستخدمة في ذلك ((حذاء / طاغية / قديم)) حيث تتوازى الدوال الثلاث وتتداخل مع بعضها وتتفاعل من موحياتها نحو الاستقرار على مدلول واحد، في لعبة شعرية ذكية يشتبك فيها المضاف مع المضاف إليه مع صفته في فعالية تدليل واحدة، تحيل هنا على الحال الشعريّة العام في مشهد القصيدة.

وإذا ما انتقلنا إلى ترسيمة ثانية يمكن أن نتبيّن في سياقها الجزء الآخر من صورة البؤرة في تشكيلها الشعريّ والسيميائيّ:

دون الأسرارما جدوى الحقائب؟
دون الأسرارلا يعود للخيانات طعمٌ
ولا للجواسيسمعنى،
ولا لأجهزة التنصّتجدوى.
دون الأسرارلا يعود للأعداءمعنى.

فبؤرة ((الأسرار)) بؤرة منتجة من دونها تتعطّل صور الكثير من الموجودات ((الحقائب / الخيانات / الجواسيس / أجهزة التنصّت / الأعداء))، وتصبح ((بلا جدوى / بلا طعم / بلا معنى / بلا جدوى / بلا معنى)) على النحو الذي يصبح وجودها في هذا القياس السيميائيّ ضرورياً وفعّالاً من أجل الحراك الجدليّ للحياة، ومن أجل أن تتمكن الكاميرا من تصوير المفارقة والمرآة من عكس الجزء المرآوي والمترائي من الصورة. وبوسعنا أيضاً أن نتعرّف على خلاصة الطاقة التعبيرية في لغة الكاميرا وهي تصوّر بعمق الحال الشعرية في أدقّ تجلّياتها داخل منظور الترسيمة الأخيرة، وهي ترتبط بالترسيمتين السابقتين ارتباطاً دلالياً ورمزياً شديد الوثوق والتداخل، في سياق الاستدراك الدالّ المنتقل إلى الجهة الأخرى من صورة الضرورة القصوى لوجود بؤرة ((الأسرار)) في المشهد الشعريّ الداخليّ والخارجيّ:

ولكن ـــــ
دون اللسان ـــــ
هل للأسرار ـــــ
من معنى؟
ـــــ اللسان

ـــــ عدوّ السرّ الأول
وقاتله ـــــ الأخيرْ.

نحسب أنّ هذه التوزيعات للدوال المؤلفة للصورة في تشكيلها البنيانيّ هذا إنّما يضع القراءة البصريّة في مواجهة حركة الكاميرا مباشرة، ويؤسس لحالة تلقٍّ مشهدية يمكنها أن تقرأ العلاقات الداخلية لمنطق الحجب والسرّ من جهة، وخرقه وإفشائه من جهة أخرى قراءة صورية قادرة على تفعيل آليّة المرايا فيها إلى جانب ما تنتجه الكاميرا في هذا السياق من حضور وفضاءات وتجلّيات محتملة.

قصيدة ((حجاب الصورة)) من ((حجب المجهول)) تعمل في صلب فضاء التشكيل الصوريّ الخاضع لحركة كاميرا موجّهة توجيهاً محدداً:

يا صديقي
من هم " على صورتك "
لا يليقون بك
توهمتَهم هكذا
فخلقتهم في وقت فراغك
وظننت أنهم سيملؤون الفراغ
لكنهم لم يكونوا أكثر من
خرابٍ كبيرٍ في فراغ صغير. (87)

فالنداء الموجّه من منطقة الذات الشاعرة تمثل تسليطاً لكاميرا قولية ترشد المنادى إلى موقع الصورة في المشهد. أما قصيدة ((حجاب الإدمان)) من قائمة ((حجب أفعال مضت)) فإنها تدخل بوابة التصوير الكاميراتيّ من لعبة الغياب:

أدمنتُ في حجبي، حزنيَ
أدمنتُ في جراحي، وجهكَ
الذي بدأ الآن، يغيب. (88)

إذ تتسلّط الكاميرا المصوّرة على مرايا الأعماق لتصوّر الحال الشعرية في محنتها وأزمتها الوجودية، وهي تلخّص تجربة مرّة تعلن الذات الشاعرة أنها شفيت منها بفعل حلول الغياب الذي سيذهب بالمشهد بعيداً عن منطقة الإدمان. تنفتح آلة التصوير على منطقة في غاية الحساسية وترتبط من خلال الفعل المكرر ((أدمنت)) بكلّ قوته الدلالية والإيقاعية بالأزمة التي تحرّض الذات كاميرتها على استنطاقها وتحريك أدواتها.

وإذا كانت اللقطة الصورية الأولى ((أدمنت / في حجبي / حزني)) تعمل على نحو مطلق في داخل الداخل، وتتأزم ذاتياً في محاورة قاسية مع الذات وحاجبة لحراكها الممكن، فإنّ اللقطة الثانية الموازية للأولى سياقياً وتشكيلياً ((أدمنت / في جراحي / وجهك)) تربط هذه الأزمة بالخارج المناوىء المحال على الآخر المتمثل بالعلامة الجسدية المباشرة ((وجهك))، عندها يتكشف الشكل الخارجي من الحجاب ويُفسّر جزء من الحال الشعرية ((الإدمان)). إلّا أنّ الاستئناف السريع الذي اشتغلت عليه اللقطة الثالثة ((الذي بدأ / الآن ـــ يغيب))، إنّما يحقّق إجابة لإشكال الصورة الفنيّ والجماليّ وحلّ لمشكلها بوساطة الانتهاء

المنطقيّ بالفعل ((يغيب))، وهو يمضي في سبيله نحو التحقق الكلّي في الغياب الكلّي القادم بفعل الزمن.

هنا يصبح عمل المرآة الشعرية زمنياً لا يخضع للمنتج الكاميراتيّ الراهن بل يتعلّق بمنتجها القادم في فضاء الرؤيا، على النحو الذي يمكن أن يتفكك فيه الوضع الشعريّ لعتبة العنوان ((حجاب الإدمان)) بشكل معيّن، تنتهي فيه الحال الإدمانية ويتكشّف الحجاب ويموت حضوره أمام الكاميرا.

هوامش الفصل السادس

(1) كتاب المتاهات والتلاشي ـ في النقد والشعر ـ، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2..5: 35.

(2) م. ن: 35.

(3) رؤيا الحداثة الشعرية ـ نحو قصيدة عربية جديدة ـ، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2..5: 93.

(4) مرايا التخييل الشعري، د. محمد صابر عبيد، سلسلة كتاب (الرياض) العدد (140)، الرياض، ط1، 2..6: 32 - 33.

(5) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، حميد سمير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2..5:17.

(6) استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986: 5.

(7) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 15.

(8) شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر / مجلد 28، عدد1، 1999: 456.

(9) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب، عبد الرحمن طنكول، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 9، 1987: 135.

(10) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر / مجلد 25، عدد 3، 1997: 102.

(11) الشعرية العربية الحديثة، شربل داغر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 97.

(12) كيف أشرح النص الأدبي، توفيق فريرة، دار قرطاج للنشر، تونس، 2...: 97.

(13) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1984: 108.

(14) خمر الجراح، أمل الجبوري، منشورات آمال الزهاوي، ط1، بغداد، 1986.

(15) اعتقيني أيتها الكلمات، أمل الجبوري، دار الشروق، عمان، ط1، 1994، وصدر بطبعته الثانية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

(16) لك هذا الجسد لا خوف عليّ، أمل الجبوري، دار الساقي، ط2، بيروت، 2....

(17) م. ن: 13.

(18) تسعة وتسعون حجاباً، أمل الجبوري، دار الساقي، بيروت، ط1، 2..3.

(19) م. ن: 69.

(20) جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2..5: 96.

(21) جيرار جينيت ـ نحو شعرية منفتحة ـ، كرستين مونتالبيتي، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب، دمشق، ط1، 2..1: 112.

(22) لك هذا الجسد لا خوف عليّ: 11.

(23) تسعة وتسعون حجاباً: 5.

(24) أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، العدد 2، المجلد 16، القاهرة، 1997: 77، ومراجعه.

(25) م. ن: 77.

(26) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 83.

(27) أدونيس والخطاب الصوفي:65.

(28) اعتقيني أيتها الكلمات: 1.
(29) م. ن: 1.
(30) لك هذا الجسد لا خوف عليّ: ينظر هامش ص: 5.
(31) م. ن: ينظر التصدير والهامش ص: 13.
(32) م. ن: تنظر الصفحات 17، 18، 19، 20، وستجري قرءاتها على نحو مفصّل في الفصل الثاني من هذا الكتاب مبحث ((تقانة الأسطورة: حدود التضافر والتعاشق))، إذ تخضع هناك للتحليل على وفق الإفادة والاستخدام والتوظيف الأسطوري، بمعنى أن تشكيلها التصديري هنا يرتهن أولاً بأسلوبية الاستخدام الأسطوري الذي اشتغلت عليه الكثير من قصائد المجموعة.
(33) م. ن: 21.
(34) م. ن: 29.
(35) م. ن: 35.
(36) م. ن: 39.
(37) م. ن: 39.
(38) م. ن: 45.
(39) م. ن: 45.
(40) م. ن: 51.
(41) الأسطورة والمعنى ـ دراسة في الميثولوجيا والدراسات الشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997: 5.
(42) الدولة والأسطورة، ارنست كاسيرر، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975: 39.
(43) مرايا نرسيس ـ الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ـ، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999: 113.
(44) الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم ـ دراسة في ملحمة كلكامش ـ، محمد خليفة حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988: 23.
(45) ما قبل الفلسفة، مجموعة مؤلفين، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1960: 19.
(46) الوجود والزمان والسرد، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999: 202.
(47) لك هذا الجسد لا خوف عليّ: 13 - 15.
(48) م. ن: 17.
(49) م. ن: 18.
(50) م. ن: 19.
(51) م. ن: 20.
(52) م. ن: 21.
(53) م. ن: 21.
(54) م. ن: 22.
(55) م. ن: 26.
(56) م. ن: 26.
(57) م. ن: 27.
(58) م. ن: 41.
(59) م. ن: 41 - 42.
(60) م. ن: 42.

(61) م. ن: 42.
(62) م. ن، ينظر الهامش الذي أوردته الشاعرة في نهاية صفحة: 42.
(63) م. ن: 49.
(64) م. ن: 49.
(65) م. ن: 49 - 50.
(66) م. ن: 57.
(67) م. ن: 57.
(68) م. ن ينظر الهامش الذي أوردته الشاعرة في نهاية صفحة: 63.
(69) م. ن: 63.
(70) م. ن: 63 - 64.
(71) م. ن: 69.
(72) م. ن: 69.
(73) م. ن: 69 - 70.
(74) م. ن: ينظر الهامش الذي أوردته الشاعرة بهذا الصدد في نهاية صفحة: 69.
(75) الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963: 95 - 96.
(76) الجحيم الأرضي ـ قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ـ، محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986: 32.
(77) اللغة الشعرية ـ دراسة في شعر حميد سعيد ـ، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997: 14.
(78) م. ن: 15.
(79) لك هذا الجسد لا خوف علي: 61 - 62.
(80) نص على نص، زياد الزعبي، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2..2: 63 - 64.
(81) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983: 216.
(82) تسعة وتسعون حجاباً: 9.
(83) م. ن: 21.
(84) م. ن: 34.
(85) م. ن: 72.
(86) م. ن: 76 - 77.
(87) م. ن: 125.
(88) م. ن: 132.