شعريّةُ التشكيل ورمزيّةُ التعبير

- مدخل
- مشكلة اللغة : جماليات النيّات المغيّبة
- تجلّيات الأنا الشاعرة
- فضاءات اليد الرائية
- رمزيّة الغياب

الفصل الثالث

شعريّةُ التشكيل ورمزيّةُ التعبير

مدخل:

إنّ حرب قصيدة النثر الحديثة التي اشتعلت في الضمير الشعريّ للشاعر العراقيّ المعاصر المهموم بكلّ شيء هي حرب علامات، تتوقف صيرورتها الفنية والجمالية والتعبيرية والثقافية كثيراً على مدى النجاح الذي يحققه الشاعر في إنشاء ستراتيجية تركيب علاميّ، تحدّد سياسته الشعرية ونموذجه البنائيّ استناداً إلى طبيعة المحرّض الطبيعيّ والواقعيّ والحضاريّ والثقافيّ الملغوم بالتحدّي والاستثارة، على النحو الذي يخلق شبكة معقّدة من الاستجابات التي ليس من السهل تطويعها لصالح حركية الإبداع الشعريّ.

فبالقدر الذي تتمتع فيه العلامة اللغوية داخل النصّ الشعريّ ـ في هذا المضمار ـ بقوة إثارة وحساسية محركة وصادمة، فإنّها تبني شعريتها بمعزل عن وسائل الاتصال التقليدية المباشرة المنجزة عبر جسر المعنى والدلالة، ضمن القياسات المعروفة والمحروثة القابلة للتوصيل السريع والتلقّي المباشر الذي يستهدف تحقيق معطى دلاليّ تعبويّ، وما يصاحبها من تمظهرات شعرية أخرى تستدرج بسهولة وتقليدية الفضول القرائيّ لدى المتلقي وتمنحه صدق توقعاته، لأنّ وضع التشكّل والتأليف والإبداع في هذا المناخ الجديد وضع أقرب إلى الأسطورية في كلّ مناحيه، على النحو الذي يحتاج ضرورةً إلى وسائل جديدة قادرة على استيعاب ضخامة الحدث وقهريته.

لذا يجب أن تكتسب العلامة الشعرية في مساحة قصيدة النثر الحديثة هنا قوة إبهار وإدهاش وتأثير، تتنوّع في أشكالها ورؤاها وسيميائيتها وخطابها اللغويّ ومناخها التعبيريّ وفضائها الثقافيّ، تضاعف جمالياتها وتفتح العمل الشعريّ على طاقات هائلة في إمكانية تكثيف الزمن وتعميق المكان وتصوير ظلال الحدث وآفاقه. وفي الوقت الذي تكتسب فيه قصيدة النثر الحديثة ـ عبر فلسفتها هذه ـ قيماً جديدة وأشكالاً تعبيرية جديدة ودلالات جديدة، فإنّها تفقد ـ في القياس نفسه ـ قيماً وأشكالاً ودلالات أخرى، وعملية الكسب والفقدان هي التي تفضي إلى مصيرها الشعريّ وترسم مستقبله، فرجحان كفّة الكسب على حساب الفقدان تقود إلى أسلوبية جديدة في الكتابة تفترض بالضرورة شكلاً مناسباً ولغة مناسبة وفضاء ثقافياً مناسباً، تشتغل جميعها من أجل الإسهام في تحقيق خصوصية كتابية لهذا النوع الشعريّ.

اجتهدت قصيدة النثر الحديثة كثيراً ـ في ضوء هذه المقاربة ـ من أجل ابتكار استخدامات خاصة ومميزة للغة الشعرية، تطور أسلوبية الكلام الشعري وتكشف عن مناطق نفوذ لغوية جديدة للشعر لهذا القادم الجديد. إذ إنّ القصيدة العربية في تجربتها الواسعة والعريضة والعميقة اشتغلت مدة طويلة على ((المستند اللغويّ)) بإطاره التقليديّ، وهو يحرث في حقل الخبرة المتراكمة التي فقدت جزءاً كبيراً من صلاحياتها التعبيرية والرمزية، وقد تحوّلت إلى منطقة الجاهز اللغويّ سواء في خلق مستويات قريبة من أفق التوقّع القرائيّ من البنى الدلالية، أم في صناعة صور وأشكال ورموز وفضاءات ذاكراتية تفتقر إلى المفاجأة والإدهاش.

وهو ما استدعى استخدام آليّات عمل متحضّرة وذات حيوية صياغية وتعبيرية ودلالية عالية، تتفاهم كثيراً مع منطق العصر ومزاجه وحساسيته، بكلّ جنوحه وعبثيته وخطورته وسرياليته، وخرق اللغة واجتياحها بالقدر المناسب والمتاح كي تستجيب لحداثة شعرية تتعنصر لقدسية طاقاتها في الكلام، وقراءة إمكاناتها في التعبير المستثار دائماً بالاحتمال والقابل دائماً لمزيد من التأويل.

نحسب أنّ قصيدة النثر الحديثة قد انتدبت نفسها ـ في هذا السياق ـ لهذه المهمة الطليعية، التي تعبّر عن مناخ جديد ورؤية ثقافية جديدة وخطاب جديد وطراز تعبيريّ جديد ومختلف ومغاير، وخاضت غمار هذه المغامرة الإبداعية الخلاّقة بشجاعة عبر مجموعة شعراء شجعان ومثقفين ومغامرين، ليس أمامهم لكي يعبّروا عن أنفسهم وخيالهم المطارد ومستقبلهم المهدد سوى البحث الدائم والدائب والمستفيض عن فضاء جديد، وأشكال شعرية بارعة في جدّتها ومغامرتها وقدرتها على التمثيل الحيّ والحقيقيّ والواقعيّ للتجربة، في التحام حيّ وفاعل أيضاً مع المخيلة الشعرية الخصبة، التي عليها أن تتأقلم مع نزول القصيدة إلى ساحة الحرب بمنطقها الإنسانيّ والعلاميّ معاً، لتتكلّم بلغة ساخنة وعارمة وقادرة على احتواء حجم الألم وعمق المأساة.

الحقّ أنّهم أفادوا كثيراً من منجز قصيدة النثر العراقية في نموذجيها الستينيّ والسبعينيّ، وأفادوا أيضاً من منجز قصيدة النثر العربية في مختلف أنماطها وطرزها واتجاهاتها، واجتهدوا في سياق ذلك إلى تطويرها وتطويعها لكي تستجيب للحال الإنسانية والثقافية والعاطفية التي يعيشها الإنسان العراقيّ في ظلّ مثل هذه الظروف القاسية.

إنّ همّ التحوّل والمغايرة ليس همّاً شكلياً محضاً تفرضه ضرورات الحاجة الفنية المحضّ للخروج على النسق واستيلاد أشكال بديلة، بل هو همّ كونيّ حيويّ وثقافيّ وحضاريّ يتّسم بشمولية الاحتواء وكلّية المعنى. لذلك فإنّ شعراء المغايرة والحداثة والاختلاف على مرّ العصور هم أولئك الذين لم يتمكنوا من خلق أشكالهم الجديدة، إلّا بعد أن تغيّرت أنظمتهم كلّها ((الجسدية والنفسية والروحية والثقافية

والقولية))، وأصبحوا بمواجهة مولد الشكل بطريقة تكاد تكون قَدَريّة ـ مصيرية لا سبيل إلى تفاديها أو مهادنتها.

وبناء على ذلك فإنّ الشعر المغاير ليس مجرد قول شعريّ مختلف ـ شكلاً وروحاً ولغة وحساسية وصورة وثقافة ـ، صحيح أنّه يستخدم اللغة نفسها من حيث كونها أداة وآليّات تعيش بداخلها، والرؤى التي تتزاحم في رأسها والأصوات والألوان والروائح، تنتمي كلّها إلى الوضع المغاير ـ الحضارة المغايرة ـ، إلّا أنّ ضخّ الكتابة بقدرٍ عالٍ من الحساسية الجديدة يبدو في هذا السياق أمراً لا بدّ منه لإنجاز القصيدة الجديدة.

اللغة ـ في اشتغالها الأدبيّ عموماً والشعريّ خصوصاً ـ سكين ذو شفرة حادّة وقاسية تعتمد على قوة الاستخدام وطريقته ومقصده، فثمّة سكين يقتل، وآخر يجرح، وثالث يشوّه، ورابع لا يصيب أبداً، وفي كلّ محاولة من هذه المحاولات يخلق السكين شكلاً مختلفاً ومعنى مختلفاً ومصيراً مختلفاً.

المشكلة لا تقف عند حدّ الرغبة في التجاوز حسب، لأنّ كلّ الشعراء في العالم منذ أول شاعر رأى وحتى آخر قصيدة يختتم بها شاعر مسيرة البشرية راغبون في ذلك، فيتشبه بعضهم، ويقلّد بعضهم، ويحاول بعضهم، ويجرّب آخر، ولا همّ لهم إلا النجاح في تحقيق أيّة ((إضافة)) إلى المشهد الشعريّ، وهم يدركون تمام الإدراك بأنّ هذه الإضافة يستحيل عليهم تحقيقها من دون مغايرة خصبة مُنتجة تغرّد خارج السرب.

الرواد في مطلع فجر الحداثة الشعرية العربية كتبوا قصيدة ((أخرى))، وشعراء قصيدة النثر الحديثة يكتبون قصيدة ((أخرى))، وكلّما نجح الشاعر/الشعراء في كتابة هذه القصيدة فإنّها تتجاوز النموذج السابق لها في كلّ شيء، على النحو الذي يجعل مهمة هذا النموذج في الثبات أكثر صعوبة.

ففي الوقت الذي بدأت فيه القصيدة العربية الحرّة تحقق نجاحات باهرة، انحسر دور القصيدة التقليدية ((الوزنية)) على المستويات كافة، وأصبحت قصيدة مناسبات لا أكثر، وأحيل هذا الشكل تقريباً على التقاعد.

وإذا ما كُتب لقصيدة النثر أن تحقّق النجاح الذي حقّقته القصيدة الحرّة على مدى العقود الخمسة الماضية، وقد حقّقت من ذلك الكثير، فإنّ مصير هذه القصيدة سيؤول إلى مصير سابقتها نفسه، على الرغم من أنّ الكثير من الشعراء سيبقون متشبثين بهذين الشكلين، إلّا أنّ الأمر لا يعدو كونه دفاعاً غريزياً عن النموذج، لأنّ عملية إحداث تغييرات جوهرية في حساسية الشاعر ونموذجه الثقافيّ وأطروحته الشعرية، قد لا يتاح بسهولة للشاعر الذي نشأ بين أحضان نموذج اعتقد منذ البداية أنّه النموذج الفريد الذي لا بديل له، فأصبح من الصعب عليه استبدال جلده، ولا خيار أمامه إلّا في القتال المستميت من أجله، وإشاحة الوجه عن ذلك الوهن الذي بدأ يدبّ

في أعضائه، ويتسرّب في مياه مسيرته الشعرية على النحو الذي يتصدّى للتطور ويوقف احتمالاته مطلقاً.

لم يعد الشاعر أميراً يتبختر على عرش كسله ويستقدم شياطين الشعر متى شاء وينام ملء جفونه عن شواردها، بل تحوّل إلى شاعر يعاني ويسهر ويختصم في قلق دائم وحيرة دائمة وعناء مستمرّ ومستفيض، تحوّل هذا الشاعر على الرغم منه من شاعر فطريّ لا يعرف الوزن ولا يكترث به، إلى شاعر مثقّف عالم يتحكّم بالوزن ويدمّره إن شاء وإن شاءت القصيدة، وإلّا فلا حيلة له إلّا التلويح بيدين خجولتين لقطار الشعر السريع وهو يغادره ماضياً في سبيله إلى الأبد، تاركاً إياه يقشّر كلماته العجفاء على رصيف مهجور.

قصيدة النثر الحديثة مقترح صادم للكتابة الشعرية الجديدة، والسؤال عن مصير القصيدة العربية التي اقترحها الرواد وكرّسها الستينيون يبدو سابقاً لأوانه، لكنّه على الرغم من ذلك يبقى في دائرة النظر والاهتمام إلى حين، على أنّ الفحص المتأني الدقيق يكشف عن غياب متدرّج لحضور هذه القصيدة على أنحاء مختلفة.

الأشكال الشعرية المختلفة ـ مهما اختلفت وتباينت وتصادمت وتنافست ـ يمكن أن تتعايش وتتفاهم، غير أنّ احتلال أيّ شكل منها لمساحات تلقٍ ونظر نقديّ جديدة سيكون من حصة جيرانه، بمعنى أنّ الشكل الجديد يقتات على ميراث أسلافه ويصادره وقد يفنيه، فالمعيشة في حالة طوارئ دائمة تفتقر إلى أبسط حسّ بالاستقرار، بناء في مكان يتقدّم على حساب هدم في مكان آخر، هذا قانون شعريّ قائم وفاعل، وهو الذي اعتمدناه أساساً في فتح ملف قصيدة النثر الحديثة.

التهديد إذن ماثل، والرهان قائم، على مدى إمكانية الشكل السالف المغادر على تطوير أدواته، والاحتفاظ بطاقة إشراق مقنعة ومرونة تعبيرية تتلاءم مع مجتمع التلقي الراهن وتستجيب لحساسيته من جهة، وسرعة الشكل الجديد في الاستجابة العالية لحساسية العصر وطراز تلقيه من جهة أخرى.

مشكلةُ اللغة: جماليّات النيّات المغيّبة

تخلق مشكلة اللغة الشعرية عامة ولغة قصيدة النثر خاصة حاجزاً إبداعياً خطيراً أمام فعالية التلقّي الشعريّ، بوصفها المشكلة الأكثر أهمية وحضوراً في حسم شعرية القصيدة داخل منطقة التلقّي، فالنظام الذي يتمثّل بفعل قوانين النصّ الشعريّ الحديث هو في الأساس نظام لغة علامية وإشارية، نظام لغة أخرى منتجة، مُبعَثَة، شخصية جداً ومنحازة جداً، تستطيع بوساطة الفاعلية المشتركة لمنظومات النصّ الأخرى على اختلاف درجاتها وتنويعاتها مثل ((المكان/الزمن/التاريخ المعلن والغيّب)) ـ وهي تشتغل دائماً على مدار اللغة ـ أن تنتج شبكة الدلالة أو ((المجال الدلاليّ)):

كيف السبيل وكلما تركت الآثار في حقل ألغام الربيع

لعلعت الطيور والأحطاب في أشراكها
كخليط من الطعنات../.. والاتصال ما همّنا أن تكون الأثريات
كوكباً آخر يشبه الفقاعة والدبابيس تشبه أقدامنا.. واللهاثات
أدلاء دائخون وسط الحقل والألغام سال لعابها
كقبضة تزمزم وهي أزيز المسدسات والنشاب
إلى الأهداف/كيف السبيل إلى بائرات لا يدمعن في العلن
إذ كيف يدمع من لم يعصف بع بعد ومتن الأثريات متنه
إلى التنقيب في جحيم نمرود والغبار قد كدّس الحشود
بينما الهواء يغتسل بذكرى لأشوريا وهي تفتّش عن شروحات
لتعريفات قائمة الكنوز والذكرى غصناً تقدّمت إلى العكاز
والغصن يغص في جعبته الربيع (ربيع شفرة
تحكّ كل صباح ذكريات الصباح الفائت
ليعلن الديك عن عسلٍ مرّ ولعبة شفرة وذقون تمر)
وهو يخفق مرة في السرير ومرات فوق الجياد. [1]

اقتطعت هذا المشهد من قصيدة الشاعر رعد فاضل ((فليتقدم الدهاء إلى المكيدة)) لا على سبيل التعيين والانتقاء والاختيار، لافتراضي أنّ الاستشهاد النقديّ لغرض القراءة التشكيلية العميقة لا يكون إلّا بالقصيدة كاملة، لأنّها تعمل على مسرح دائريّ مشتبك ومتداخل وعميق التشابك والتضافر، ولأنّها تفقد تماماً عنصر الإيحاء بالمعنى المتعارف عليه في ملاحقة الدوال والتشكيلات الشعرية المؤلفة لها. بمعنى أنّها تجرّب اجتراح أفق جديد للتمثيل للتوصيل والمحاكاة، لا يبدأ من التفاهم الأولي المجرّد أو من خلق أرضية مشتركة تقوم على التصالح والتآلف والتوافق، إنّما على العكس يبدأ الصراع والجدل والتنافس والتضاد والاحتكاك من حساسية الاصطدام واللاتفاهم، ليتمكّن من ثمّ من فتح فجوة مغايرة في العلاقة بين الشريكين، تسهم في تأسيس قوانين تلقٍ جديدة، فاعلة، غير حيادية، تجعل المتلقّي طرفاً مشاركاً وحاضراً وحاسماً في جدل النصّ، إذ إنه لم يعد قارئاً سياحياً يتعامل من مظاهر وأهرامات لغوية جاهزة، بل هو جزء أكيد من عذاب التجربة ومحنتها وجماليات تشكيلها.

إنّ نصف مشكلة قصيدة النثر الحديثة في سياقها التداوليّ هي مشكلة تلقٍ، وهي ـ كما يبدو لنا في ظلّ هذا الفهم القَبَليّ للقصيدة ـ شبه مستعصية، الكلّ يعمل بحماس متطرّف وبأسباب مختلفة على تعقيدها لا على حلّها، لذلك فإنّ عملية الهدم والتقويض التي يقودها النصّ الشعريّ الحديث لا تلائم كسل المتلقّي التقليديّ في الاستسلام لأساليب الاستقبال الفجّة والركون إلى الطرائق التقليدية في القراءة.

وهذا مما يجعل سوء التفاهم بينهما سلبياً قد لا يفضي إلى شيء محدّد وواضح، إذا ما استطاعت الثقافة الطائفية الفنية والإبداعية والجمالية المصممة للقهر والاستبداد

وفرض النسق، أن تضع الحدود والجدران العالية بين وأمام تطور الذائقة وتغيّر المزاج، على النحو الذي تتغيّر فيه الحساسية على نحو عميق وفعّال بوسعه أن يحرّر فضاء التداول المرهون بقيم معيّنة إلى فضاء ديمقراطيّ حرّ.

((كتاب الدهاء/كتاب المكيدة)) الجزء الساطع والمركّز في تجربة هذه القصيدة الواسعة الكليّة ((فليتقدم الدهاء إلى المكيدة))، القصيدة التي تشتغل بوصفها تجربة في إحداث توافق بين تراكمية السيرة الشخصية بكلّ ذكرياتها وتعقيداتها وظنونها وأوهامها وطموحاتها المقتولة من جهة، وبين تراكمية البنية اللغوية بكلّ بلاغتها وإعجازها وعجزها وتشظّيها وبؤرها وتعقيدها وإشكالاتها، وتقديمها شائكة كما هي من دون إخضاعها لمشرط الجراح وهندسة التكوين من جهة أخرى. هذه التراكمية المدهشة وهي تحتشد في نسق تشكيليّ واحد تغري أحياناً بالتمادي في إعلاء وتوسيع وتعقيد شكل هرم النصّ اللغويّ، على النحو الذي يدفعه خارج مساحة الفعل حيث الترهل والعتمة وإعاقة نشاط اللعبة الشعرية.

قصيدة ((فليتقدّم الدهاء إلى المكيدة)) للشاعر رعد فاضل تراهن كثيراً على لعبة اللغة بوصفها فضاءً قابلاً للحراك والدهاء وصنع المكائد، اللغة بوصفها جوهر المغامرة الشعرية وآلتها الثقافية المتقدمة في جسد الكلام، تؤسس ركاماً لغوياً هرمياً يتفادى التجانس والمصالحة ويبتعد عن النفاق والتسييس ومداهنة مجتمع التلقّي، في سبيل خلق غابة لغوية مكتظّة بالألوان ومحتشدة بالتشكيلات وعصيّة على الكشف، مفخخة بالمفاجآت، لا يتآلف نسيجها المتماسك من محاولة استكشاف المدى الدلاليّ الحسابيّ القائم على فعالية الصور وأنماط تأليفها، بل تخضع لمولّد دلاليّ وإيقاعيّ يخفي روافده وإحالاته ويعمل في الظلّ أو في ما ندعوه هنا على سبيل الاصطلاح الإجرائيّ بـ ((النيّات المغيّبة)).

ثمة إصرار خفيّ ومقصود لجعل هذا المشروع مشروعاً شخصياً خالصاً، بعيداً عن أيّة مقاربات جماعية خارجية محتملة، فلو حاولنا متابعة تكوّن النسيج الداخليّ للحمة النصّ عبر جميع حلقاته ومرتكزاته ومنظوماته المبعثرة عمداً من دون أيّ تنسيق أو تنظيم أو مجاراة للسائد والمألوف، لأدركنا سرّ هذه القصدية التي تعود إلى هدف نظريّ مُسبق تشتغل عليه القصيدة، يكرّس فكرة كون قصيدة النثر الحديثة تمثّل نصاً شخصياً فردانياً بالدرجة الأساس، لكنه ليس شخصياً بالمعنى الكينونيّ الاعتباريّ، إنّما بالمعنى الوجوديّ وهو يأخذ كامل مدياته بلا حواجز أو عوائق.

لهذا فإنّ ((كتاب الدهاء / كتاب المكيدة)) يتجاوز كثيراً وهم التموضع الشخصيّ، ليصبح لعبة في الحياة والتاريخ واللغة تنطوي على قدر جاحد من الخطورة، قد تصل أحياناً إلى احتمال ضياع النصّ بأكمله أو تفكّكه على أقل تقدير، فهو نصّ يهدم بعضه بعضاً بهدف تفسير الحياة والزمن تفسيراً مختلفاً.

لا شكّ في أنّ اللغة بمعناها الشعريّ الإجرائيّ هنا تلعب بالتاريخ والزمن وتطمح إلى إعادة إنتاجهما إنتاجاً شخصياً، هل يمكن النظر إلى هذا النصّ على أنه نشاط مرغوب فيه داخل المشهد المضلّل لقصيدة النثر العراقية؟ أم أنّه استهداف نظريّ مقصود لعرقلة هذا النشاط والتعتيم عليه؟ ولا شكّ في أنّ استحضار صورة المشهد "وهي صورة ناقصة دائماً"، قد لا تفضي إلى نتيجة حاسمة في إمكانية وضع حلول ومعالجات سهلة لانقلاب جذريّ غاية في التعقيد والإحراج والصلابة.

وإذا ما عرفنا أنّ السيرة تقبع في أسفل سلّم الأنواع الإبداعية، والشعر في أعلى قمّة هذا السلّم، من جهة التوغّل والاشتغال في حقل التخييل وسلّم ترتيب الأنواع الإبداعية الكتابية، فإنّ عملية معالجة السيرة معالجة شعرية - على سبيل التهجين الإجناسيّ - أمر محفوف بألوان كثيرة من المخاطر، ينتج معظمها عن طبيعة الاصطدام "النوعي" بين الفنين، ولاسيّما ما يتعلّق منها بالتسابق إلى فرض قوانين أحد النوعين على الآخر ومحاولة سحبه إلى منطقته الإبداعية، لأنّ اللعب بين منطقتين إحداهما تنتمي إلى الفضاء الوقائعيّ، وأخرى إلى الفضاء التخييليّ، هو بحاجة إلى قضية وتجربة وإمكانات عالية ووعي بأهمية ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة السيرذاتية))[2].

فضاءاتُ اليد الرائية

يحاول الخطاب الشعريّ استثمار كلّ القوى المؤلفة المهيئة عند الشاعر للإعداد والتخطيط والبناء والصياغة، وفي مقدمتها طاقة الحواس بمستوييها المباشر السطحيّ المتمثل بالحواس التقليدية الخمس وهي تمثل حاضنات لنقل الواقعة الشعرية بكامل فضائها وعلاقاتها، والمستوى الآخر وهو ينطوي على الطاقات المستورة المولدة التي لا حصر لعددها ولا لقوّة تأثيرها وأدائها.

قصائد ((اليد تكتشف)) للشاعر عبد الزهرة زكي تقترب كثيراً من وعي الحواس، ومن اكتشاف مفرداتها وممكناتها وقواها الخفية، في سبيل توظيفها شعرياً بما يناسب فلسفة الخطاب وإشكالية المقولة الشعرية عنده.

يتقدّم العنوان بوصفه موجّهاً دائرياً يتحرّك حول النصّ مع تضييق أكبر في الدائرة بعد كلّ دورة، وصولاً إلى بؤرة النصّ ومحرقها الفاعل شعرياً، بحيث تصبح (البؤرة) مركز إشعاع وتشظية يوصل إلى العنوان، والعنوان مساحة دائرة تضيق بنظام حركيّ متوازن حتى يستقرّ في البؤرة.

بهذا الأفق سننظر في ((اليد..... تكتشف)) على أنّه تطوير تزامنيّ حسّيّ للكشف عن محرق الدلالة، في سياق تحويل الطاقة اللمسيّة إلى شاشة تظهر عليها فعاليات خفيّة ورسائل سريّة تحاكي الوعي والمخيلة، فيختلط عمل الحواس ويتّحد أداؤها.

(اليد) التي (تكتشف) عند عبد الزهرة زكي عبارة عن منظومة عيون تعمل بكامل طاقتها الإنتاجية، من أجل أن توصل ((الاكتشاف)) إلى مرحلة ((الخلق)) لا الاكتشاف المجرّد، ومن هنا يبدأ النظام الشعريّ في النصّ بالتكوّن والحركة.

يقدّم الشاعر لغة بصريّة حادة، بمعنى أنّ بصريّة الرؤية تصنع لغة مغايرة، لها قابلية شعرية غير عادية على الأداء وإنتاج الدلالة:

في المكان الذي لا يُرى
كان يستبدل جنونه
ويسوّي الآخرون
من حوله وجهات نظرهم

الفعل ((لا يُرى)) هنا هو الفعل المنفيّ النوعيّ الذي يخلق عالم الشاعر ((السرّيّ))، إحساساً منه بقدرة نصّه على صنع المفاجأة وإثارة الدهشة، عالمان متوازيان يتحرّكان باتجاه واحد، أحدهما في مجال الرؤية البصرية والآخر خارج هذا المجال، وثمة صراع خفيّ بينهما لا يوصل إلى شيء.

في ظلّ هذه المفارقة المدهشة يتحرك النصّ باتجاه مزج عمل الذاكرة بعمل الحلم على طريقة التوازي المتحفز نفسها:

أتذكّر الشجرة المكسوّة بالثلج
تلك التي لم أرها

فسهم التذكّر مرئيّ يسير بعكس اتجاه الحلم السرّيّ، إذ إنّ طاقة الحلم هيّأت له مشهداً مرئياً على الرغم من رغبة الذاكرة التي لم يعثر تاريخها الشخصيّ على هذه الواقعة، فللحلم عين رائية اكتشفت فعلاً شعرياً تمكّن من مراوغة شبكة الذاكرة والإفلات منها، ثم ينقل الذاكرة وظيفياً إلى منطقة الحلم ويهيئ لها أساليب رؤية جديدة عن طريق استبدال نظامها الوظيفيّ العمليّ:

إنني هنا
أتذكّر
كلّ ما لم أره
بعد

بمعنى أنّ ذاكرته الشعرية ليست ذاكرة استرجاعية نسقية، إنّما هي منظومة بصرية مرسلة إلى المستقبل.

الرؤية البصريّة في النصّ هي التي تحرّر الأشياء وتمنحها ماهية ما، فالمسافة بين الرؤية والمرئيّ هي مسافة الدلالة ومستوى الشعرية:

إخفاقه لا يكمن فيه
إنه يكمن في النظرة إليه

فالنصّ إذاً يكوّن نظامه بعد أن يصل سرد الواقعة الشعرية إلى مرحلة التماسّ المباشر مع الحدث، أي أنّ الإشارة البصرية التي انطلقت فجأة من موقع ما في النصّ خلقت زاوية نظر شعرية، ونقلت الحدث من مستوى السرد الحكائيّ التفاصيليّ إلى مستوى الخطاب الشعريّ الإلماحيّ.

النصّ يعي على نحو واضح أنه يشتغل في أرض شعرية بكر بهدف الاكتشاف/الخلق، وذلك باستخدام منظومة عيون تختفي وراء ((اليد)) بوصفها الأداة الحسيّة المعلنة التي تنطق بقوّة غيرها، وتعمل بموجبها:

الملائكة
يكتشفون في انحراف النهار
ما لا تراه الأصابع
وهي تتحسس المكان الأشدّ يقيناً

فالتركيبة اللغوية التي يطرحها النصّ ((الملائكة/انحراف النهار/ما لا تراه/الأشدّ يقيناً)) تفضي إلى قوّة إشارية يمثلها النسيج المتكوّن من تلازم هذه الوحدات اللغوية وتعاقبها، وهي تؤسس مستوى دلالياً يؤكد الفلسفة الشعرية ذات البطانة السيميائية التي ينهض عليها النصّ بمجمل صوره وفعالياته.

ويستقدم النصّ في ظلّ حراكه التشكيليّ المشهد المرئيّ، بعد أن يُقصي مقومات الرؤية البصرية المباشرة من دائرة النصّ اللغوية، ويستعيض بها عن قوة دلالية لوحدات لغوية مجاورة ومتشابكة:

الأحلام
لا تحدد شكل صوابها
عواؤها
أن ما تشوهه
هو ما تفكّر فيه حقاً

بمعنى أنّ الأحلام تصنعها الأفكار التي تخترع على وفق النيّات الحرّة غير المستندة إلى سلطة القيود وسجون القيم.

وينفتح مجال الرؤية البصرية عن إمكانات استثنائية في ((خلق)) المرئيّ وصياغته على وفق ضرورات بصرية شعرية جديدة، لها القابلية على النفاذ واستيلاء المرئيّ من مجال الرؤية المعدوم:

الفتاة المموهة تولد في الظلام
إنها تقرأ في المنديل
كل ما لم تمسسه رغباتها بعد

إنّ حلقات الرؤية كلّها تتحرك في مضمار يشتغل بعيداً عن الحدود المحتملة لقوّة النفاذ البصريّ المألوف، لذا فإنّ العين الشعرية تعمد إلى إرسال قواها البصرية

إلى مناطق مجهولة غامضة وغير مألوفة، من أجل الكشف عن سرّيتها وخفائها بحيث تتجلّى في ظروف غير طبيعية وفي وسط لا تسمح تقاليده بذلك:

في قوّة الظلام

الليل يفضح الأسرار

النصّ هنا يؤنسن الليل ويشخصنه، ويفيد من طاقاته على العمل في مناخ آخر (محجوب) خارج الأبعاد التقليدية لقوّة الرؤية البصرية، وبالقدر الذي يعمل فيه الوسط ـ الذي يعمل فيه الليل بوصفه قوة كاشفة ـ منطوياً على ظلام مكثّف موغل في الغياب، فإنّ الليل يتكشّف عن طاقات رؤية جبارة لا تتوقف عند حدّ كشف الأسرار بل ((فضحها)) وإشاعتها، وإقلاق فضاء الرؤية بتشغيل آلة الإيحاء بالمنظور.

إذاً ((اليد)) التي تكشف بقوة غيرها تحرر طاقات الجسد كاملة:

اليد تكتشف.. الجسد يتحرّر

إنّ الجسد الذي يتحرر يتحوّل إلى منظومة عيون تكتشف تجاوز دائرة الكشف إلى الخلق، إذ إنّ قدرة اليد على الاكتشاف هي التي تتيح فرصة للجسد لأن يتحرّر، بمعنى أنّ اليد بشكلها وحركتها وفعاليتها وقدرتها على الأداء الوظيفيّ المميز جسدياً، هي التي تمثّل العلامة الجسدية الأولى في فعل الخلق والإنجاز.

تجلّيات الأنا الشاعرة

إنّ الضمير الأنويّ يهيمن على مساحة واسعة جداً من الاشتغال الشعريّ لدى الشاعر العربيّ منذ أقدم العصور الشعرية، وتقلّ هذه الهيمنة كلّما تقدمنا باتجاه الحاضر الشعريّ بسبب عوامل حضارية وإنسانية وثقافية وفنية غاية في التداخل والاحتشاد والتكثيف والتعقيد، لعلّ في مقدمتها اكتشاف أنواع شعرية جديدة، كان حظّ الغناء فيها محدوداً قياساً إلى غنائية القصيدة العربية التقليدية التي غالباً ما تكون عالية.

تضعف هذه الهيمنة كثيراً على يد قصيدة النثر وتأخذ شكلاً آخر يتنازل عن النبرة الصوتية العالية للحساسية الغنائية، ويذوب قسم من طاقتها الغنائية في وسائل اشتغال شعرية جديدة، ويتحوّل القسم الآخر إلى تمظهرات ضميرية أخرى تُعلي من شأن الطاقة الدرامية والسردية فيها، وما يتبقّى من هذا الضمير الأنويّ الظاهر الحضور والتسلّط يجتهد في أن ينحرف ما بوسعه خارج مسطرة المألوف في ميراثه الشعريّ، ولا يقدّم لنا ((الأنا)) بوصفها محرق العملية الشعرية وبؤرتها المتمركزة، بل يحاول تصريفها بأساليب أقلّ حدّة وأكثر تأثيراً في صناعة المعادلة الشعرية في النصّ.

في النصوص المنتخبة من مجموعة قصائد ((سأقف في هوائه النظيف)) للشاعر شاكر مجيد سيفو تتجلّى هذه الرؤية الشعرية على هذا النحو:

1 ـ **في ليلة مكثّفة بالفاتنات أيقظتُ فروسيتي وخاتمي، وأدميتُ جبين أيامي الذهبية.**
2 ـ **وفجأة أقبض على دموع نهارٍ ثقيلٍ وأفقئ عينيه.**
3 ـ **أعبئ أحلامي في كريستال اللّغة.**
4 ـ **عميان يتكسّرون بين أصابعي وتجمعهم مراياي.**
5 ـ **إنني سعيدٌ لأنني محظوظٌ بخروقات عينيّ.**
6 ـ **عمْ سعيداً أيها القبر، فليس لديّ متّسعٌ من التراب لأهيله على جسدي.**
7 ـ **أستغيث بدرّاجة يقودها بورخس.**
8 ـ **كلما كنت أستعير ذراعك، كان جسدي يعيرك نبضه.**
9 ـ **في مثل هذا الليل يخرج كلّ العالم من رأسيويدخل في كفن.**
10 ـ **عندما أحدّق كثيراً في عيون القمر، أتأمله وكأنه ينبح عليّ.**

تظهر ثلاثة مستويات لعمل الضمير الأنويّ، الأول المصرّح به ((إنني)) ويتكرّر في النصّ الخامس مرتين، ليكرّس نرجسية شعرية تقليدية ومألوفة ومتداولة، لكنّه يتمظهر في المستوى الثاني "فعلياً" بوساطة الاندماج ((أيقظت/أدميت/أقبض/استغيث/استعير/أحدّق/أتأمله))، وهي تسعى إلى الاندماج بـ ((الآخر)) مهما كانت صفته، من أجل تفادي الوقوع في فخّ الأنوية الصارخة. وربما كانت أولى محاولات التخلّص من ديكتاتورية الأنا وهيمنتها الطاغية في القصيدة العربية، هي تهريبها إلى الضمير الأنويّ الجمعيّ ((الأعلى)) المتجسّد بـ ((نحن))، بما ينطوي عليه من أفق أوسع وتحرير جزئي للنرجسية.

غير أنّه يمكن أن يتحوّل في بعض الأحيان إلى ((أنا)) متضخّمة ذات سلطة أنوية متجاوزة، إذا ما انساقت وراء إغراء الهيمنة وصوت الغناء العالي، على النحو الذي قد يسقط النصّ في فخّ أنوي يجهض حلمه الحداثيّ المغاير.

لنتأمل هذه النصوص:

1 ـ **نحن نذهب أيتها الكلمة فلا تدخلي زيتنا، نحن نضيء.**
2 ـ **أيها النقيض، يا خرافة الكائنات دعنا نتعرّف على ميتاتنا الألف.**
3 ـ **هكذا ننأى حتى نبلغ ظلالنا وحتى روائحنا.**
4 ـ **أيّامٌ ضيّقةٌ تزكم أعمارنا وتهرّبنا في صناديق النقود.**
5 ـ **الليلة سنأتي إلى أجسادنا ونبتلعها.**
6 ـ **وردة عمياء تتسلّل إلى أجسادنا في انشغالاتنا بالبرد والوظيفة.**
7 ـ **لأجل حراسة هذا الفراغ ينبغي أن نبطل العتمة.**
8 ـ **ظلّ الليل يحتطب النهار، ويدخل أجسادنا دون قدمين.**
9 ـ **الشمس قبلنا تدخل معطف الربّ حين تدهمها الغيوم.**

في هذه النصوص الشعرية الوامضة تنجح ((الأنا)) المهرّبة إلى الـ ((نحن)) وفي مستوياتها الثلاثة أيضاً، في التحرّر بنسبة عالية جداً من استعذاب التغنّي بالذات،

والاندماج بالضمير الجمعيّ وهو يشتغل في أكثر تمظهراته، بما يفضي إليه ((نحوياً/دلالياً))، على إثر النجاح ((لغوياً/حيوياً)) في انتقاء هموم ((شخصجماعية)) تنفلت برشاقة من احتمال اتهام الذاتية الصرف.

يتقدّم الضمير المصرّح به ((نحن)) مكرراً في النصّ الأول، إمعاناً في تكريس الصفة الجمعية والابتعاد عن الفردية، بما ينطوي عليه النصّ من بعد تاريخيّ ـ أسطوريّ ـ حضاريّ ـ صوفيّ، وفي المستوى ((الفعليّ)) المتنوّع الصيغ ((لا تذهب/نضيء/نتعرّف/نظلّ/نبلغ/ نبطل ـ تهرّبنا/ نبتلعها ـ دعنا))، تبقى الصفة الجمعية طاغية، على الرغم من الشطحات القليلة التي تسعى فيها الأنا للارتكاز على تفرّدها الأنوي وإبرازه.

أمّا في المستوى الثاني ((الاسميّ)) فإنّ البعد الفيزيقيّ ـ الجسديّ يتقدّم ليعمل على استحالة فصل الأنا عن النحن ((أجسادنا/أجسادنا/ أجسادنا/ زيتنا))، ويتدخّل البعد الفضائيّ بوصفه مجاوراً ومحايثاً للبعد الأول ((ميانتنا/ظلالنا/روائحنا/أعمارنا/قبلنا)).

وبهذا تنجح قصيدة النثر في استحداث أسلوبية جديدة في الكتابة الشعرية، ربّما تتوافر أشكالها في النموذجين الآخرين من القصيدة العربية إلّا أنّها هنا تسعى إلى ذلك على نحو مقصود ومصمّم، على النحو الذي تحوّل فيه مسار الغنائية الشعرية العربية من التلبّث كثيراً عند الحدود الضيّقة للأنا، بلغتها المتمرّسة داخل حدود شبه مرسومة ومتّفق عليها، والاشتغال داخل قوس الفصاحة والجزالة التقليديتين ضمن إطار النسق العام، إلى الانفتاح على لغة عارية لا عاصم لها، عصيّة على الانضباط، خارجة على منطق المألوف وقانون الحصانة اللغوية، ومن هذا التمرّد تصنع إيقاعها الفريد.

ويخرج التصرّف بالضمير الأنويّ إلى استخدامات أخرى تشتّت صلابته وتضعف جموحه، إلى الدرجة التي يغادر فيها استقلاليته، ويشتغل داخل النصّ بوعي جديد وشكل نحويّ وتعبيريّ آخر، فصيغة المنادى الجمعيّ في:

طوبى لك أيتها الأجساد،

أعيادك مقدّسة في تقاويم الربّ

تعمل على أسطرة الحلم الجنسيّ في الذاكرة البشرية من مستوى عزل نسختها الحيوانية المرتبطة باللذّة المجرّدة، بأفق ميتافيزيقيّ ـ قَدَريّ يرتفع باللذّة إلى مرتبة القداسة، إنّه تأويل شعريّ مصنوع يقتنص شرعيته بأساليب حلمية.

وصيغة المخاطب المفرد بدلالته ((الفعلية)):

(هش....!) هذا ضريح قديسة، انزع عينيك

وضعهما فوقه بدلاً من إكليل الزهور

تشتغل هنا بوصفها قناعاً للأنا المختفية في الكلام المرتدّ إلى الداخل بأسلوب المونولوج الداخليّ، لأنّ جملة ((انزع عينيك)) ـ بما تحمله من سيمياء الحبّ

والتضحية والشهادة ـ لا تصلح شعرياً للمخاطب قدر صلاحيتها للمتكلّم، فالفاعل المستتر المقدّر فيها، المقنّع بضمير المخاطب الوهميّ ((أنت)) يخفي في بطانته ((أنا)) عاشقة، متفانية ذات حلم متعالٍ، لا تتمكّن من تشغيل حلمها إلّا بعزل الأنا عزلاً رمزياً عن الذات.

وتظهر صورة الأنا أكثر في صيغة المخاطب المفرد بدلالته الاسمية:

ثقبٌ في مراياك

حماقاتٌ في الورقة

إذ إنّ الصورة ((ثقب في مراياك)) تتكرّر في الطرف الثاني من المعادلة الشعرية ((حماقات في الورقة))، والحماقات هي القول الخارج على قوانين السوق اللغويّ، والمرايا هي الورقة، وكاف المخاطب هي أنا الشاعر التي تتقبّل العزاء النصّيّ.

إلّا أنّه في الغائب الجمعيّ:

يحلمون بالخواتم وبأصابع ليست لهم

يُظهر صورة ((الآخرين)) المهجوّة معزولة تماماً عن ((أناه))، وما يتصل بها من فضاءات وعوالم.

رمزيّة الغياب

في مجموعة قصائد ((أقحوانة الكاهن)) للشاعر نامق سلطان تتحرّك بنية الغياب بتمظهراتها المتشعبة والمهيمنة، لتغطي جانباً كبيراً من الجهد الشعريّ المتجلّي في هذا العمل، ونحسب أنّ هذه البنية تشتغل في قصيدة النثر الحديثة بأسلوبية متفردة ومغايرة خارج ما أنجزته القصيدة الحرّة من تقدّم في صياغة شخصية متميزة لقصيدة الغياب في نموذجها القناعيّ أو الاستعاديّ، لأنّ نموذج الغياب بكلّ معانيه ودلالاته هنا يقترب من حساسية جديدة، تتأقلم وتستجيب وتنفتح لطبيعة وكيفية الخارج المتسلّط، وهو يغذّي رمزية النموذج ويموّنها بمزيد من الحسّ والحراك العاطفيّ والانفعاليّ، على النحو الذي يضاعف من كثافة التجلّي الوجدانيّ في المناخ الشعريّ.

لنلاحظ رمز ((الثلج)) بوصفه علامة ذات مناخات تعبيرية ودلالية معروفة ومتداولة، كيف يتشكّل في المقطع الثالث من قصيدة ((صبايا)) المتكرر أربع مرات، وكيف يؤلّف علاماته ويشحن دلالاته:

الثلج...

الثلج يا امرأة مرسومة في الهواء

يدثر ملامحك الحادة

ويمحو تفاصيل قلبك المضطرب

الثلج...

صوتك الخائب
المتروك في انتظار الثلج
وفي انتظار أن يصرخ
من أجل لا شيء
ومن أجل أن تلمسي الفراغ
وتضيئيه
بأصابعك الطرية
ناقصة الخبرة

يمثل نموذج الحاضر (المحكوم بالتقدم نحو الغياب) وهو يعمل بموازاة الرمز المقابل ((امرأة مرسومة في الهواء)) بصفاتها الأربع ((ملامحك الحادة ـ قلبك المضطرب ـ صوتك الخائف ـ أصابعك الطرية)).

كلّ تكرار للرمز (الثلج) يضرب صفة من صفات الرمز المقابل، بمباركة تفاصيل المشهد الخلفيّ للصورة الشعرية الذي تقتسمه بنية الانتظار ((في انتظار ـ في انتظار))، وبنية التلاشي ((من أجل لا شيء ـ من أجل أن تلمسي الفراغ))، إذ إنّ الرغبة في إيقاف مسلسل الغياب في النصّ لا ينقذ الحلم الشعريّ من خيبة التوقع، مهما كان القصد ضاغطاً على حرية اللغة ومستفزّ لعلامة دوالها.

اللغة هنا ـ وفي أكثر أنساقها الشعرية صيرورة وقوة وفاعلية ـ تبدو مغيبة أو مؤجلة أو مبطّنة أو مقنّعة، تتحرّك داخل فضاء آخر.

في قصيدة ((فتور)) التي تتسلّط اللغة فيها لتعالج مشكلة الزمن في نطاقها الشعريّ، تظهر بنية الغياب عبر استنطاق النموذج المتجسّد عميقاً في باطن الذاكرة:

أي صديقي القديم
أيها المولع بجمع الهواء في حقيبته
والسفر إلى صباح اصطناعي
باحثاً عن رغباته التي تبعثرت
بين الورق والدخان
إننا ما زلنا في المكان ذاته
حاملين الأسماء ذاتها التي
نودينا بها كثيراً
حين استدرجنا إلى المصائد
يا صديق العثرات الكثيرة
الأشياء الباقية كما كانت
سوى أن الدروب التفت على بعضها
ورائحة الوقت

صارت أقرب إلى رائحة الطلقة
التي تفاجئك
من مكان قريب وآمن

إذ يبدأ بأسلوب مناداة تأمليّ استرجاعيّ ((أي صديقي القديم)) متوسّل بالزمن، ليفتح النافذة الذاكراتية على الصوت المتوغّل في الرجوع، ويسمح لصورة المونولوج الداخلي بالتشكّل والتبنين والصيرورة، مجتهداً في سبيل خلق أسلوبية إيقاعية تتلاءم والطبيعة الدلالية والفضائية لأنساق النصّ.

ينتزع السرد الشعريّ حريته في استدراج الحكاية ومزج ضمير الراوي العليم بضمير الشخصية المستدعاة في بنية غياب متّحدة بالصوت، تستعين بألفة المكان والزمان من أجل التخفيف عن كاهل اللغة في حمل هذا الوضع الشعريّ الثقيل. لذا فإنّ المشهد السرد ـ شعريّ الأول في هذه الصورة الشعرية يختتم بجملة حياد ((الأشياء باقية كما كانت)) ملغومة بالإيهام، ما تلبث أن تنسف بأداة الاستثناء (سوى) وهي تمثل استثناء سردياً قلب نسق الحكاية وكيّف أسلوبية روايتها بما يتلاءم مع نية الخروج بالمكان إلى ((بنية تغييب))، تمتزج فيها وحدات المكان وتختلط مع صياغة الزمن بوصفه آليّة تغييب مفخخة، تستخدم وحدة المكان بما تنطوي عليه من إيهام بالاستكانة والألفة، لإحداث الغياب الكامل في الصورة.

اللغة السرد ـ شعرية التي اشتغلت على رواية الحكاية روايةً شعريةً كانت من البساطة بمكان بحيث بدا إيقاعها بطيئاً جداً، وعلى الرغم من عنف المستويات الدلالية التي يمكن أن ينتجها التأويل في سياق قراءة مباشرة، إلّا أنّ الهدف العام لإنتاج طبقات دلالية يبدو غير مقصود، وهذا ما يؤلف ـ في تقديرنا ـ شعرية فضاء نوعيّ لا يتكالب على الانفراد بقوّة تدليل قريبة، بل ينفتح على رحابة تشكّل دلاليّ سيميائيّ يتأتى بمرور القراءة، وهو ما تكاد تنفرد به قصيدة النثر الحديثة.

يقدم عنوان القصيدة ((صورة تذكارية)) الزمن الغائب حاوياً على دلالة عبثية تؤكد استحالة التشبث به والاستقرار على فضائه، من حساسيّة فكرة القبض على صورته الهاربة في المدى أبداً، وما يلبث هذا الغياب أن يتسرّب إلى متن القصيدة بأنساقها العاملة على إنجاز الغياب النصيّ بطرائق تصويرية مختلفة:

وما هي إلّا لحظة
وإذا بالأرض تفلت من تحتنا
وأشلاؤنا تتطاير مثل الذباب
هل كان ذلك قبل هطول المراثي على الكون
أو بعد ابتكار الخراب
لا أتذكّر..

فـ ((لحظة)) وهي تمثّل صورة الزمن المستغرق بين تحوّل بنية الحضور إلى بنية غياب، يفضي إلى انهيار بنية المكان ((الأرض تفلت من حولنا)) أو تحطيم مكانية المكان، كما يفضي الاستفهام النصّيّ ((هل كان ذلك)) إلى مستوى قَدَريّ - جبريّ في نسق ((قبل هطول المراثي))، أو مستوى ذهنيّ اختياريّ في نسق آخر ((ابتكار الخراب)) ويحصل على نتيجة ((لا أتذكّر)) إذ إنّ الذاكرة لا تسعف ولا تستعيد بنية.

إنّ غياب ((الأنوثة)) غياباً تاماً هنا - حتى الضمير الجمعيّ يظهر مهزوماً قابلاً للغياب - إنما يؤكد لغة الغياب في القصيدة، وما انسحاب الحال الفعلية أمام الحال الاسمية والظرفية إلّا مراهنة على هيمنة الغياب، في صورته القائمة على ضعف الاشتغال الفعليّ والانعدام النسبيّ للحركية.

وتتمظهر صورة الغياب بأجلى صورها في قصيدة ((أقحوانة الكاهن)):

الجدار الرطب ينزّ رائحة امرأة
ذات رغبة معاندة
وقلبها مغمور بالدخان
بينما قلب العصفور الغائب في الظل
مرتجف الأصابع

اللغة الشعرية في الجزء الأول من النموذج المنتخب تؤلف أنساقها وتخطّط لمشهدها بوحي من صور وصفات تشتغل على لوحة الغياب ((الجدار - الرطب' رائحة - امرأة' رغبة - معاندة' قلب - مغمور بالدخان))، وتحدّد شكلاً معيناً لها في ضوء العلاقات الممكنة بين الدوال في حراكها المتآلف أو المتضاد.

وفي الجزء الثاني الذي يعقب تدخّل آلة الفصل والمقارنة الصورية ((بينما)) يأخذ غياباً مركباً ((لغوياً - صورياً)) ودلالياً أيضاً.

تشتغل الطبيعة السردية للحكاية قي ((قصائد جبلية أخرى)) اشتغالاً مختلفاً عن الزمن السرديّ، ففي النصّ الآتي:

1- **كان يصعد نحو سماوات تلمع كالفضّة حيث اشتملت فيه خيول متوحشة وأشعلت الليل.**
2 - **وكان سيخرج مكشوف الصدر أمام نساء ينشدن له ويضمخن فتوته بأنوثتهن.**
3 - **لولا أن أدركه الموت سريعاً فعاد وحيداً دون بطولات.**

تضفي الجملة الشعرية [1] ماضوية صرفاً على الواقع الفعلي الشعريّ في مساحته الميدانية، وتأخذ حريتها الكاملة في التشكيل الصوريّ في ظل حماية الحدود السردية وهي تتيح له فرصة التشكّل الحكائيّ. إلّا أنّ الجملة [2] تنحرف - من حيث السياق الفعليّ السرديّ - انحرافاً كلياً باستخدام (سين الاستقبال) في ((سيخرج))، وهي تنطوي على بعد زمنيّ جديد لا يستجيب للحدود السردية المحتملة في فضاء

الحكاية الشعرية، وهو في هذا السياق ((مستقبل محتمل)) لا يمكن ضمان نتائجه على صعيد اقتراح دلالة محددة. وتأتي الجملة [3] ذات النكوص السرديّ والدلاليّ الحادّ، لتلوّن الجمل الثلاث بفضاء من الغياب الكلّي الذي ينعكس على عموم النصّ ليجعله نصاً في غائراً في الغياب.

تظلّ قصيدة النثر الحديثة في هذا المضمار جادّة في انتهاك الأشكال التقليدية وقهر أنماطها، ومن ثمّ صياغة أشكال مغايرة تنفلت شعريتها من أسباب مغايرتها ومبرراتها، ثمّة فعل شعريّ مغاير في متن ((قصيدة الشجرة)):

كان الرمل يرصد البحر
والغيمة ترقب الطرق الضيّقة
في الغابات

الفعلان ((يرصد/ترقب)) فعلان بصريان ينطويان ـ في المستوى الرمزيّ العام والمستوى السرديّ الخاصّ ـ على أهداف دلالية واضحة فيها الكثير من الاستهداف والنية والاستعداد، ومنظوماتها بهذا الأفق الاشتغاليّ لا تعمل بالسياق الأفقيّ المطلوب كما هو متعاهد عليه، بل تخضع لقوانين الصورة الشعرية في العمل.

ولو اعتمدنا النسق البصريّ الأفقي أساساً لرسم الفضاء البصريّ الذي تنهض عليه الصورة، فإننا سنضع ((الرمل)) في الجهة اليمنى و ((الطرق الضيّقة)) في الجهة اليسرى على طرفي النسق البصريّ المستقيم أفقياً، بما يشكّل عموداً أفقياً يقاطعه النسق العموديّ الهابط من الأعلى ((الغيمة)) إلى الأسفل ((البحر)).

منظومة الأفعال داخل النصّ تعمل عمودياً من الأعلى إلى الأسفل:

الرمل /يرصد / البحر
الغيمة /ترقب/ الطرق الضيّقة

لذا فإنّ النسق الأفقيّ المفترض شعرياً داخل كيان الصورة نسق خامل، والنسق العموديّ هو النسق الفاعل، وإذا كان الجزء الأول من الصورة يعمل من يمين النسق الأفقيّ ((الرمل)) إلى الأسفل ((البحر)) فإنّ الجزء الثاني يعمل من يسار النسق الأفقيّ ((الطرق الضيّقة)) إلى الأعلى ((الغيمة)) وبهذا تتشكّل الصورة تشكّلاً محورياً.

هوامش الفصل الثالث

(1) أخذت النصوص المنتخبة للقراءة النقدية من دواوين صغيرة طبع أغلبها على نفقة الشعراء أنفسهم أو على نفقة بعض المؤسسات، طباعة فقيرة تنطوي على كلّ مظاهر الاقتصاد والمحدودية في كلّ شيء.

(2) ينظر كتابنا السيرة الذاتية الشعرية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2007: 114.

الفصل الرابع