المبحث الرابع

ما بعد الفضاء

يتجلى حضور المكان أو الفضاء في المدونات الفلسفية، والثقافية، والمعرفية بفكرة ثنائية الزمان والمكان، ولحظة الوعي الإنساني في فهم الكون والوجود من خلال محاولة العقل تكوين صورة للوجود مجردة فكان المكان[1]، فالعلاقة هذه بين الوجود والمكان فتحت حدود المكان على حقول معرفية متنوعة انحدرت من إشكالية تعريف الوجود عند الفلاسفة ابتداء من أرسطو إلى الوقت الحاضر، منتقلة إلى صورة الوجود المكاني مما سبب اضطرابا في منظومة تأطيره الاصطلاحي والمفهومي متقلبا بين التفسير الحسي الميثولوجي (السماء والأرض والعالم السفلي)، وأبعاده الفلسفية المنطوية على فكرة الحركة والزمان، والتناهي، واللاتناهي، والجسم الطبيعي حيث عمل الإنسان بها على عقلنة الوجود لكي يفهمه، فكان مفهوم المكان يشكل محلا أو حاويا أو ممتدا محددا لموضع الإنسان[*].

ولعل هذه الإشكالية المفهومية والاصطلاحية للمكان في الفلسفة انتقلت إلى حقل النقد الأدبي بصور وأشكال متنوعة متمثلة في كونه (فضاء، حيز، زمكان، فراغ، مكان)[2]، وأن لكل تمظهر من هذه التمظهرات الاصطلاحية والمفهومية خلفيتها ومرجعيتها المعرفية، فمصطلح الفضاء في اللغة هو المكان الواسع من الأرض أو الفضاء الخالي[3]، ولا يبتعد كثيرا في الاصطلاح عن معنى الفضاء الواسع، فالفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه عناصر السرد

---

(1) ينظر الوجود والصيرورة والفعل، تيسير شيخ الأرض: 77.

(*) نجد أن أول استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة عند أفلاطون الذي عده حاويا وقابلا للشيء وعند أرسطو موجود وبين ولا يمكن نفيه أو أنكاره، وعند أقليدس ذو ثلاثة أبعاد الطول والعرض والعمق، أما عند ديكارت فهو الممتد في الأبعاد الثلاثة، أو هو الامتداد اللامتناهي عند اسبينوزا، وغير محدد عند جون لوك، وانه لحظة أنات ونقاط منفصلة عند هيوم، وللامتناهي والأزلي والأبدي والقديم وعديم الفناء عند نيوتن، ينظر نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية، ابن سينا نموذجا، حسن مجيد العبيدي: 17 - 32.

(2) ينظر الفضاء الروائي في الغربة، منيب محمد البوريمي: 20 - 29، وفضاء النص الروائي، محمد عزام: 111 - 120.ومعجم السرديات، مجموعة مؤلفين: 306 - 308، والسرد السينمائي، خطابات الحكي - تشكيل المكان - مراوغات الزمن، فاضل الأسود: 158،و في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: 141 - 162 ،وجماليات المكان، باشلار، ترجمة غالب هالسا: 7، وبلاغة المكان، فتحية كحلوش،: 17 - 30، وعالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماوي: 67 - 77، وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: 53.

(3) ينظر لسان العرب مادة: مج 7 / 122 - 123.

الروائي محتويا على أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها بدء من الفضاء الطباعي إلى المكان، الزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث، ووجهة النظر[1]، وأن هذا التوسع في حدود المصطلح أدى بعبد الملك مرتاض إلى رفضه؛ لأنه قاصر بالقياس إلى مصطلح الحيز وانفتاح معنى الفضاء على الخواء والفراغ، كذلك عدّ مرتاض الفضاء الطباعي تقنية كتابية لا ترتبط بجنس أدبي أو إبداعي، إنما حالة عامة في جميع الكتابات، فضلا عن أن ترجمة مصطلحي (Space, Space,) (بالفرنسي والانجليزي حسب مرتاض بالحيز[2]، ولا نتفق مع مرتاض في كون توسع تخوم المصطلح يعدّ عيبا إذ إن مصطلح الفضاء له مرجعية عربية تتساوق مع معنى التوسع تحتوي المكان الممتلئ والفارغ.

أما عن الفضاء الطباعي فإن الدارسات الحديثة ولاسيما في الشعر وبسبب حالة التجريب الشعري وقصيدة النثر وجدت من الفضاء الطباعي والشكل يحمل دلالة رمزية، وسيميائية، ولم يعد يعني تقنية كتابية محددة إنما الفضاء الدلالي، وأن ترجمة المصطلح إلى فضاء أو حيز شكل إشكالية لم تجد لها حلا في العالم العربي لعدم وجود هيئة أو مجمع علمي ومؤسسة لغوية تتفق على ترجمة المصطلح بشكل قار وثابت لأن الترجمات في النهاية اجتهادات شخصية، وإذا انتقلنا إلى مصطلح الحيز سنجده يتماهى مع مفهوم الفضاء في المظهر(الجغرافي، الخلفي، (المظهر غير المباشر)، المكان، الزمان، الحركة، البعد، الحجم، الوزن، المساحة، المسافة، الارتفاع، والانخفاض، والامتداد، حيز اللغة، رؤية الحيز)، وبذلك يكون الفضاء أوسع من الحيز من حيث احتواؤه على الخواء والفراغ، والحيز بالنسبة للمكان لا حدود له ولا انتهاء، والمكان له حدود تحده ونهاية ينتهي إليها، وكذلك يعد الحيز عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي من حيث ربطه بالشخصية، واللغة، والحدث ربطا عضويا[3].

ولكن هذه القارية للمفهوم (الحيز) انتهكت؛ لأنها لم ترتق إلى مستوى الثبات والتواطؤ، فهناك من يرى أن الحيز ما عرفت حدوده ونواحيه، فحيازة الشيء جمعه، والسيطرة عليه، والحيز الموضع من الأرض يحوزه الرجل حواليه سياجا، وبذلك يكون الحيز جزءا من كل أشمل وأوسع ونعني به اتساع المكان وترامي أطرافه إلى

---

(1) ينظر الفضاء الروائي في الغربة، منيب محمد البوريمي: 20 - 29، وفضاء النص الروائي، محمد عزام: 111 - 120.ومعجم السرديات: 306 - 308.

(2) ينظر في نظرية الرواية: 141 - 162،، وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 55 - 60.

(3) ينظر المصدر نفسه: 141 - 162.

خارج حدود التعيين، أو حواف الإطار المحدد[1]، فضلا عن أن الحيز مفهوم فلسفي مضطرب في الخطاب الفلسفي بكونه يرتبط بالفراغ، أو الخلاء الهيولي، أو الصورة المجردة، أو المكان الذي ليس فيه متمكن أي مكان مجرد؛ وبذلك يكون لاشيء مطلقا يدخل فيه الوجود والعدم[2]، مبتعدا عن التحديد والتأطير الذي يمثله المكان في المفهوم الاقليدسي ذي الإبعاد الثلاثة في الطول، والعرض، والعمق الذي اكتمل بالضلع الرابع عند اينشتاين في نظريته النسبية التي أثبتت أن العالم يتحرك على وفق حقيقة متصلة متبئرة في فكرة المحايثة الزمكانية؛ لأن الحقيقة توجد في الزمن والمكان الذي يجسد لحظة فهم الأشياء المتأطرة في الأبعاد الأربعة الطول والعرض والعمق التي لا يمكن أن تفهم إلا في حدود بعد رابع الزمان.

وبذلك شكل الزمان والمكان كتلة واحدة لا يمكن أن تنفصل إلا في إحساسنا، لأن وجود المكان ضروري جدا للإحساس بمرور الحوادث ومرور الوقت [3]، أما الإطار المفاهيمي للمكان، فإنه يشكل بناء متكاملا يتداخل في كينونة المصطلحات ومفاهيمها السابقة إذ يدخل المكان بوصفه عنصرا في الجهاز المفاهيمي لمصطلح الفضاء، والحيز، والفراغ، والزمكان، وبذلك نجده أقرب المصطلحات إلى مفهوم التأطير المكاني المتجسدة في مرجعياته وأصوله العربية والغربية فهو في اللغة الموضع، والمنزل، والكينونة، والمحل، والأين، والملأ، والحيز، والخلاء، والقوة، والفراغ[4]، ويتبلور في جميع تعريفاته الاصطلاحية بكونه يتبأر في فكرة الإطار والوعاء الكبير الذي تجري فيه الأحداث التي تتفاعل في حضور المكونات السردية والخيالية الشعرية للحدث، والشخصيات، والزمن واللغة[5].

ويعدّ على هذا الأساس من العناصر المهمة في نظرية السرد الحديثة إذ يرتبط في العالم الروائي بالشخصيات، والأحداث، والراوي، ووجهة النظر، واللغة، والدلالة، والوصف، والزمان، مكونا خلفية أو أرضية تجري فوقها الأحداث، وإن كانت الرواية[*] تعكس عالما أقرب إلى عالم الواقع، فإن القصيدة الحديثة ونظرا

---

(1) ينظر السرد السينمائي، خطابات الحكي ـ تشكيل المكان ـ مراوغات الزمن: 158، ولسان العرب، مادة حزّ: مج 2/ 654 - 657.

(2) ينظر نظرية المكان: 19 - 166.

(3) ينظر المصدر نفسه: 19، والنقد الأدبي الحديث، أبراهيم محمود خليل: 184.

(4) ينظر لسان العرب: مج 8 / 341 - 343 ، وعبقرية الصورة والمكان، ظاهر عبد مسلم: 22 - 25.

(5) ينظر عبقرية الصورة والمكان: 23 - 25.

(*) لم تعن الدراسات الشعرية والروائية في النقد الأدبي بمقاربة المكان بوصفه عنصرا مستقلا الا في الوقت الحاضر، إذ كان الزمن الروائي موضوعا للعديد من الدراسات وهذا ليس بمستغرب لان الزمن، زمن الخطاب وزمن القراءة هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه، في البداية كان الزمن فكانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي المعروض وذلك؛ لأن هذا

لتداخل الأجناس وانفتاحها على عوالم وتقنيات الدراما، والسرد، والمسرح، فإن حضور الفضاء مثّل قيمة دلالية ثرية خضعت للمقاربات الأدبية التي درست المكان بوصفه فكرة ودلالة، ورمزا، وإيقونة سيميائية، وتجربة ظاهراتية معيشة تواشجت مع خيال المؤول وتجربته وأحلام الطفولة عند باشلار[1]، وهناك من مسرحَ المكان أيضاً.

ولا بدّ من القول إن المكان الشعري في نصوص صابر قد خضع لتأثيرات النص المسرحي أو الأداء المسرحي من الواجهة الدرامية والعرض المرئي، فضلا عن التأثيرات الواقعية المحيطة بالنص الشعري الساعية إلى تعميق النص الشعري بواسطة بناء المكان بشكل موضوعي ومتوازن، كما لا بدّ من الإشارة إلى أن المكان في المسرح هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في اللامكان، إنما في مكان محدد ويرتبط بالشخصيات كاشفا المكان عن دوره المركز في المسرح الذي يمثل الخلفية الدرامية للنص الشعري، فضلا عن الجانب والبعد النفسي الذي يضفيه على مكنون الشخصية، والأبعاد الاجتماعية، والتاريخية، والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه[2].

ولا نجانب الصواب لو قلنا إن اختيارنا للفضاء بما يحمله من أبعاد لغوية ومكانية ورؤيوية، متأتٍ من أن الفضاء الشعري الحديث قد تجاوز الفضاء الإيقاعي المتجلي في عمود الشعر، وتفعيلة القصيدة الحرة، إلى منطقية قصيدة النثر وهيمنة الفضاء الإيقاع الداخلي وتجاوزها الوزن والقافية، فضلا عن تداخل الفضاءات والأجناس الأخرى مثل فضاء السرد، والمسرح، والسينما، والدراما التي على إثرها هيمنت أبعاد سمعية وبصرية أنعتقت عن حدود قصيدة الحداثة، ليشكل فضاء المخادعة أو السحر بعدا جديدا في ما بعد الفضاء الشعري من خلال تشكيل فضاء زائف مخادع، يؤسس لنموذج التماهي السحري الذي يمارس الإغواء لفرض إنتاجه الهيولي، ومجال خطابه السحري الذي يمثل فضاءً لا متناهيا يعمل على تغييب فكرة أيقونة الفضاء أو الحديث عن النهاية الفضائية للدالة الشعرية.

ويمكن عدّ طرح دريدا لفكرة وجودية الفضاء الإكراهي الذي يفضح سرائرنا ويبدي سوءاتنا نموذجا للما بعد الفضاء الشعري، إذ يقف متلقي ما بعد الفضاء الشعري عاجزا مشدودا أمام ما يحدث داخل تخوم اللامتناهي الفضائي الذي يتجاوز مفهوم النهايات، المرتبط بقدرة الشاعر على أنشاء وهم فضائي أو علامة فضائية

الأخير لا يمكنه أن يتحقق الا في الوقت الذي نشرع بالكتابة أو القراءة، ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 25.

(1) ينظر جماليات المكان: 6- 13، والفضاء الروائي في الغربة: 31،، وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: 60، 70.

(2) ينظر البحث عن النص، مدحت الجبار: 211 – 212.

تقوم على أنقاض عالم الشبح أو الطيف الدريدي المتبلور في كينونة اللاوجود وعالم ما بعد القيامة الدنيوية المحملة بتقنيته المرقمنة، والالكترونية، التي تشتغل في تخوم فضاء الأثير والحدود التي تتلاشى وتتآكل عاملة على تغيير العلاقات من خلال تكوينها للوسائط والميديائي الذي يرقمن اللغة والفضاء الشكلي للقصيدة واللغوي[1].

وبذلك يتحول الفضاء في الشعر الحديث أو المشرع الكتابي من كونه تكافؤا انطولوجيا للفضاء الخارجي إلى فضاء يتناسخ مع انطولوجيا الخيال الشعري[2]، محدثا أصلا وبداية جديدة تعيد إنتاج نفسها بصورة مستمرة. إنه عالم التجاوز والجدلية التشكيلية والفضائية غير المتناهية، ويمكن أن تنطلق مقاربة ما بعد الفضاء إلى انطولوجية الفضاء الشعري الجديد من خلال فكرة اللاشكل واللافضاء في سياق تقنيات وقدرة الشاعر على تشغيل حاسة السمع والبصر بوصفها إيقاعا تحاور معه الأطر الفضائية للسينما وتكنولوجية فلسفة الكونتم أو الكم، والبعد الآخر الذي يمكن أن يكشفه ما بعد الفضاء في البعد المكاني وتأثيثه اللوني والتخطيطي التشكيلي عبر فكرة الإطار والأطر، والشد الفراغي، والتفكير البصري ودوره في التحول من اللفظة، والرسم الفضائي اللغوي إلى الإيقاع الفضائي الذي لا يسلم دلالاته الا من خلال ما يقوله وما يعبر عنه من ألوان، وأشكال، وأنماط للحضور الإنساني في داخل[3] التشكيلات اللونية، والزخرفية، وتعلقاته الجزئية ومدى قدرتها على كسر الحدود والفوارق المكانية و الفضائية، وهي تتجلى في وسائطية عالم الميديائي الذي يشكله الفضاء الشعري بمعية إغراءاته الدلالية وشبكتها الافتراضية.

ففي قصيدة (تعريفات مشحونة بالرغبة) يكشف صابر في المقطع السادس عن انزياح فضائي يتجاوز عمود الشعر القديم وأفقية إيقاع قصيدة النثر، إذ تعمل أثرية الفضاء الشعري في هذا المقطع على تكوين أثر تقطيعي كتابي يتماهى مع الأثر النفسي، وتمرد القصيدة الحديثة وما بعد الفضاء على اللوغوس اللغوي التكاملي في إظهار القول والكلمة اللاليثيا (الحقيقة) وتحويلها إلى فضاء جسدي إيروسي[*]، فإن تقطيع كلمة ومجموعة كلمات هي دعوة دادائية لتحطيم وتهشيم اللغة وأنساقها، ونزوعها إلى التجريبية والتخلي عن الكلمة وعد الحروف والأصوات المواد

(1) ينظر الهرمينوطيقا والفلسفة، عبد الغني بارة: 388 – 390.
(2) ينظر الحقيقة والمنهج: 212 – 213.
(3) ينظر عبقرية الصورة والمكان: 146.
(*) إن فكرة الكلمة الايروسية أو الجسدية قد كانت المحور المهم في فلسفة نيتشه التي على أثرها انتقد الروح العلمية السقراطية التي حولت الكلمة الايروسية والبريئة إلى لوغوس ينطوي على تحريف الحقيقة التي تجاوزت براءة الكلمة الايروسية التي تعبر عن الحقيقة، ينظر الفلسفة في العصر الماسأوي الإغريقي، نتشه، سهيل النقاش: 22 - 88.

الأساسية للشعر[1]، وتقطيعها (الكلمات) إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة تظهر حالة اللاتحجب في حضور دور الصوت الذي يفتح عالم النص على وجودية إيحائية تزيد من قدرة الألفاظ على الإيحاء وإثارة الخيال وتنشيط التأويل، مكونة شكلا أو جسدا جديدا يستغل فيه الشاعر التقطيعات الصوتية والشكلية للمفردات والتراكيب لتزيد من قدرة الكلمة على الإيحاء والتوهج متأولا من مدلول السياق[2]، ويقدم دلالة بصرية وأثرا فضائيا ينمط لإيروسية الشكل مما يعبر عن نرجسية الشاعر في استخدام تقطيع الكلمات التي تعمل على هدم اللغة المألوفة ليخلق رؤية جديدة تؤطر الفضاء الكتابي المنطوي على روحية المعنى اللوغوسي (اللغوي) في أثر تأطير الجهات المكانية والزمانية، مما يشكل جسدية نصية تحرف وتزيح اللغة (اللوغوس) إلى براءة وروح اللغة الايروسية[3].

إن العدول اللفظي في تقطيع الكلمات ذو بعد نفسي لدلالة المفردة المتقطعة في القصيدة في حركة نفسية تعبر عن نفسها في إسقاطية شيئية ترتسم على فضاء جسد النص وأرضيته، كاشفة عن لحظة ولوج تستبطن ثنائية نفسية وتوجيهية بصرية للمؤول مشكلة بؤرة تعمل على حضور بصري[4] يعمل كفرشاة ترسم على فضاء الورقة البيضاء، مما يكون حالة تعويض عن الإيقاع العروضي، والقافية في سياق إيقاع بصري يعمل على وفق جدلية التحجب الأرض والعمق واللاتحجب العالم (الشكل) إذ يقول الشاعر:

قلتُ: اقتربي
قلتُ: أقتـ..
قلتُ....
ها..
هو..
ق ا د م[5]

تشتغل الأرضية والعمق والشكل الجشتالي أو الجشطالي في هذا النص على فضاء الأثر البصري كاشفا في تقطيع كلمة ((قلتُ)) أبعادا نفسية وإيروسية تختزن فعل الاقتراب من قدرة الكشف الكامنة في ((قلت))، التي تشي من خلال تقطيعها عن

(1) ينظر الإغراب في الشعر العراقي المعاصر: 134.
(2) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 200)، احمد جار الله: 231 ، ولغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد: 221.
(3) ينظر قلق النص، محارق الحداثة، غاليه خوجة: 179، ومشكاة المفاهيم،النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح: 191 - 195.
(4) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 200): 231
(5) هكذا أعبث برمل الكلام: 73.

حالة الاقتراب بصورة تدريجية وتنازلية منتهية بصوت ((ق)) فهو يعمل على انقطاع نفسي وبصري وارتباط إيروسي تفضحه كلمة ((ادم))، التي تستكمل مع الحرف (ق) المصدر (قادم) إعلاناً عن قدوم المُنتظَر الشعري، والتي توحي في سياق آخر حين ننظر إلى الأحرف ((ا د م)) على أنها تحيل باجتماعها على اسم ((آدم)) للدلالة الأصل الواحد والذكورية والفحولة والاقتراب والالتحام، محاولا الشاعر من خلال تقطيع الصوت (قلت) وهو يمثل الحضور والسلطة والقوة عاملا على استدراج المتلقي لفعل الرغبة الجنسية، إذ ترتبط كلمة قلت بشكلها المتقطع لتتكسر في شكل تنازلي إلى صوت واحد مما يكشف حالة الفناء والعدم والاتحاد، في كون القطع يدخل في حوار تناصي مع عنوان القصيدة تعريفات مشحونة بالرغبة التي تتماهى مع تجاوز مرحلة القول إلى الفعل، ويتماهى هذا الأثر البصري التقطيعي مع حالة تقطيع وتلاشٍ[1] وتهشيم القصيدة على شكل فراغات، تمنطق الفعل الشعري في فضاء يحفز موسوعية المتلقي وقدرته في تشكيل وملء الفراغ بما يجانس آماله وطموحاته. ففي قصيد (فزع يغزو المساء) في المقطع الرابع يقول الشاعر:

أُخيّركِ الآن بين احتمالين لا ثانيَ لهما!!
إما...أو...
بوسعكِ ملءَ الفراغاتِ،
وشحنها بالتطلّعِ،
وضخّها بحلمكِ المقيد أبدا.[2]

تسجل إستراتيجية النص ولاسيما من خلال لعبة الفراغات التي تمثّلت بأدوات (أما و أو) لعبة تحاول كسر خيبة أو أفق التوقع لدى المتلقي، في كون الفراغات واختياراتها الاحتمالية تعاضد فعل الاختيار بين حدود أو جدران لا ثالث لها، ولعل فعل الكتابة وملء الفراغ من قبل المتلقي يخضع لسياق النسق العام للقصيدة التي تتبلور حول محور ونواة وموضوع في غاية الجفاء والاشتياق، في محاولة أنا الشاعر الحفاظ على رابط الحب مع الآخر المحبوب مخيرية إياه بين أما الاقتراب أو الابتعاد، وتكمن لعبة وحيلة الاختيار في عملية تنشيط ذاكرة المترادفات الضدية الواقعة بين جدران الشرطية الواجبة التنفيذ (أما و أو) المتصل بطلب الهجرة والوصل والوفاء وعدم الوفاء، والعدم والوجود، والحضور والغياب الخ.

ويشكل هذا التجاوز لفضاء القصيدة إيقاعا قائما على فجوة فراغية كرافيكية تحاول أشراك المتلقي في ملئه بما تفرضه عليه ثقافته وسلطة المكبوتات في

(1) ينظر أثر الرسم في الشعر العراقي الحر (1968 - 2000): 217 - 219.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 286.

اللاوعي، ليتحول الفراغ إلى مرآة يكشف بها المتلقي كينونته الضائعة والغائبة، ولا يتوقف ما بعد الفضاء الصابري عند التجاوز الشكلي والتضاريسي لمعمارية القصيدة، إذ نجد أن ما بعد الفضاء في أيقونته المكانية تعمل في نصوص الشاعر على الأنعتاق من اللوغوس اللغوي إلى محاكاة المكان الشعري الذي يمثل نموذجا قائما على إستراتيجية النص وتكنيكه، فالنص الصابري متجاوز للأمكنة وانعكاساتها الواقعية، محولا الزمان والليل والنهار والطيف والهواء إلى أمكنة يستجيب لمنطقها العالم الشعري ففي قصيدة (انشغال) في المقطع الأول يقول الشاعر:

أقفل الليلُ على ذاكرتي أبوابَهُ
وأحتار في عطري اشتياقُ البرتقالْ
وتعالت كلّ أصوات المحبين على أرصفة الفجرِ
تناديني: تعال
فاعتراتني نوبةٌ ملحاحةٌ للبوحِ،
للوجهِ الذي أربك في جفني انخطافاتِ الضياءِ واهتزازاتٍ الظلالُ.[1]

من المعروف أن الشعر يؤثث المكان على أساس اللامنطق، إذ يتجلى في هذا المقطع بعدا مكانيا ينفتح على استعارة سريالية تعمل على تحويل الليل إلى مكان وحيز، يشي ويظهره فعل الإقفال الذي يتعالق بتبعية دلالية بالباب وما يحمله من شحنات تركيبية تضاعف من دلالة (إقفال الليل)، في كون القفل(*) يشي بجدلية ترتبط بفتح الباب وغلقه، وهي تجسد الفسحة والضيق الذي ينتاب أنا الشاعر في كون الليل يقفل الأبواب على الذاكرة من خلال تحفيزها على تمثيل الحاضر لشيء غائب، يسجل حضوره في الذاكرة بوصفه بصمة عشق أو حب يشتاق إليها العاشق على شكل صورة تستقر في الذاكرة على أساس حضور الحبيب وريحه.

ويمكن عدّ اشتغال حاسة الشم في هذا النص، ولاسيما ريحه الحبيب تناصا مع قصة يعقوب وهيمنة حاسة الشم وما تستدعيه من الاشتياق إلى ريح البرتقال، وأن إستراتيجية النص تفرض على المؤول دلالة للبرتقال تتحيز إلى الحقل الرمزي والدلالي للمرأة، إذ تتعالق دلالة المرأة مع سياق ونسق العبارة (وتعالت كلّ أصوات المحبين على أرصفة الفجرِ) التي تفشي بلحظة الالتقاء والتقارب والحب الدائم والمفضوح، في سياق ارتفاع الصوت الذي يظهره فعل النداء الذي يجسد الانكشاف وحضور الغائب، ممثلة لحظة بوح من قبل الشاعر الذي تجسد في قلقه الدائم الذي ينازعه بين البوح أو عدم البوح للمعشوق، ولكن معادلة البوح يفضحها قلق الليل

---

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 55.

(*) لابد من القول إن فكرة الانفتاح والانغلاق من خلال ذكر أيقونة فتح وغلق عتبة الباب والنافذة تمثل فسحة نفسية تتجلى في جدلية الوطن والغربة و تتردد بوصفها ظاهرة في أشعار كثيرة مثل شعر سعدي يوسف، وفاضل العزاوي،والشاعر عز الدين المناصرة والبياتي، ينظر بلاغة المكان: 191 - 208.

وعدم القدرة على مقاومة جاذبية وجه المحبوب لأنه حرّك جذوة العشق، مشكلا بوابة انفتاح على الضياء أو النور الذي يمثله الحب والعشق، ولا يتوقف القلق الداخلي على تحويل الزمان والليل إلى مكان يفرض عليه فعل الانغلاق، إنما يمكن أن تضيق مساحة المكان حتى تتقنن بوصفها خرم إبرة في قول الشاعر في قصيدة قصيرة عنوانها ((ضجيجٌ مثخنٌ باللذة)):

غادرْ فضاءَك بلا حسرةٍ
وادخل في خرمِ الإبرةِ بلا عناء[1]

تشكل جدلية المغادرة والدخول بعدا ينتمي إلى فضاء المتناهي بالصغر (تقنية النانو)، والمتناهي بالكبر، إذ تتجلى إرادة الشاعر بالهرب من المعوقات المادية والمعنوية والفضاء الخارجي، والبحث عن فسحة ولو كانت ضيقة تجسد حرية تخلق من اللاشيء شيئا في عوالم تتحول نحو قابلية تبصّرية تتجاوز كل الفضاءات والحريات وتشتغل على المسكوت عنه أو اللامفكر به (خرم الإبرة)، ويمكن القول إن للشعر منطقه الخاص الذي يملأ الفجوات النفسية والانطولوجية وقلق الإنسان الدائم من ضيق الجسد والحريات.

ويمكن أن نضيف تجاوزا فضائيا ارتبط بما بعد الفضاء في نصوص صابر إذ لم يكتف بتوظيفه لعمق الفضاء الورقي أو اللغوي، إنما انطلق إلى قوة الأثر السينمائي من خلال صنع المشاهد من حيث توظيف السيناريو، الذي يعيد صياغة المكان بوصفه ميديا مرئيا يحفز نشاط الحواس الخمسة عند المتلقي التي تعمل على تخليق المكان، محاولا صابر تقريب المكان الشعري من نص الشاشة المرئي والمسموع مما ضاعف من قدرته التأثيرية والتفاعلية مع المتلقي، لأن تقنية الشاشة المازجة والمذوبة للفنون السمعية والبصرية عملت على جعل ما هو ذهني أكثر قربا مما هو واقعي ويومي ومألوف، في كون المكان السينمائي يوفر للشاعر عددا لا يحصى من الرموز العاطفية التي يصعب التعبير عنها بالكلمات، وهكذا نجد هذا التكييف المكاني قد أخضعه صابر لشروط الميديا وتجسيداتها المرئية ففي قصيدة (طقوس رسمية للوهج الآتي) في المقطع الأول يقول الشاعر:

حين يسطعُ في أسطورتك البيضاء رمزُ السنابلْ،
وتقرأ موسيقى الأرض كتاب الفرحِ
وتهتزُّ مويجاتُ الأجراس.. في حربِ الحبرِ وحبّ البحرِ...،
بك أستضيء[2]

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 202.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 76.

بتوغلنا في المرئيات والسمعيات في هذا النص الذي يفيض برموز متحولة إلى عرض فرجوي يستجيب له المتلقي، إذ يصور هذا المشهد حركة الإنسان والأشياء التي تؤسطر الحقيقة البيضاء التي تحفز حاسة البصر وذاكرة المتلقي البصرية، وما يمثله لون الأبيض من راحة وصفاء وجمال بالنسبة للنساء تتساوق مع صورة السنابل وعمقها البصري وما يفرضه من رموز العطاء والخير، وبذلك جمع الشاعر للمشاهد رمزية البياض والسنبلة التي تركّب دلالة متجانسة ترتبط بالصفاء والخير والعطاء، وإن كان رمز السنبلة في الثقافات العالمية لا يبتعد عن كونه رمزا للحياة والوجود، إذ إن أغلب الأشياء النافعة استخرجت من السنابل[1].

ويمكن تصوير الجانب المرئي للبياض ورمزية السنابل بتساوقها مع الموسيقى ودلالتها السمعية إلى تعبر عن الفرح والبهجة، وما تقدمه ذاكرة الموسيقى من الاحتفالات التعبدية والدينية في المعابد القديمة التي تشكلت في الموروث الشعبي بالاحتفال بالزواج وغيرها من المناسبات الدينية والأسطورية، وأن هذا المشهد السينمائي الذي حفز حاسة البصر والسمع ودلالته المرتبطة بالصفاء والبهجة والعطاء التي تدعم حالة الاهتزاز والموجات المتواصلة من حركات ودقات الأجراس، وقد مثلت حافزا صوتيا ومنبها يتقدم على الصراع بين حرب الحبر الكتابة وما تمثله من دور تقنيي يشكل عوالم من الافتراض والسيطرة، وحب البحر الذي يمكن أن نؤول كلمة البحر بالفضاء الواسع والعظمة والرهبة، مضفيا بعدا إنسانيا للجوى الفرح والاحتفال، إذ إن كلمات حرب الحبر تعجز عن التعبير عن عمق هاجس الحب الكبير الذي يطوق أنا الشاعر حين تعجز العبارات والكلمات في الكشف عنه، وأن أتحاذ الشاعر من المحبوب أيقونة إضاءة مشكلة زمانية مستقبلية وأمل وطموح غير متناهٍ، ولكون الكلمات تعجز عن الكشف والإظهار، فإن الشاعر استعان بالجانب المرئي والسمعي، ليحفز القدرة الفرجوية والمشاهدة التي يتغلب بها عنصر المتعة واللذة حيث يجدها المتلقي من خلال تجانس الحواس السمعية والبصرية والفكرية وتبلورها في بؤرة فعل المشاهدة.

الفصل الثاني

(1) الرموز: 292.