الفصل الأول
عضويّةُ البناء

ـ مدخل
ـ البناء التوقيعيّ
ـ البناء المقطعيّ
ـ البناء القصصيّ
ـ البناء الدراميّ

الفصل الأول
عضويّةُ البناء

مدخل

تحتلّ قضية البناء الشعريّ أهمية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بوساطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير أدواته وتوفير أحدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته. وهو ما يتيح فرصة التخلّص الشعريّ الذكيّ من النماذج البنائية التقليدية التي قد لا تتلاءم مع طبيعة تجربته فتسقطها في أسر النمطية، التي تسعى عبر ممارسات شعرية صارت معروفة إلى أن تستمدّ جمالياتها من السائد والشائع والمألوف. إذ ((إنّ الحال الشعرية وما صاحبها من توقّد ذهني وإيقاعية ملحّة تسرع إلى مواقف مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس وكذلك بمضمونها المقرّر، والشاعر الكبير هو الذي يلتفت إلى تلك المشكلة أشدّ الالتفات ويحرص على أن لا يجعل لانفعاله هذه القوالب المتكررة، بل قد يكون له قاموسه التعبيريّ الخاصّ به، من غير أن يجترّ الصور اللغوية التي عرض لها من قبل))[1]، وعلى هذا يمكن أن يحقق تميزاً وتفرّداً يتمخّضان عن شخصية شعرية هي أوّل ما يطمح الشاعر الجاد إلى تحقيقه.

وربما كانت الشخصية الشعرية بمعناها الاستقلاليّ كفيلة بتكوين متن شعريّ ينتمي انتماءً حاسماً إلى الطبيعة الشعرية الخاصة لهذا الشاعر، في قدرته على تأصيل نموذجه في سياق النماذج المهيمنة على المشهد الشعريّ والإعلان عن تفرّده.

العلاقة بين البناء والتجربة يجب أن تكون جدلية، لأنّ أيّ خلل يعتمد إغلاق حالة التكافؤ والتوازن بينهما من شأنه أن يجعل نموّ العملية الإبداعية ناقصاً، فـ ((الشكل هو التركيبة المادية أو البناء الشكليّ الذي يحدّ المعنى الداخليّ داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى النظريّ للمضمون، والعلاقة بين المضمون والشكل في الفنّ تعادل وتشبه هيئة الكلمة ومعناها))[2]، على النحو الذي يجعل من النصّ الشعريّ كتلة إبداعية مشعّة وعالية التجانس والتلاؤم والتوحّد، لا يمكن بأيّة حال من الأحوال الحديث فيها عن شكل منفرد ينفصل عن رؤية مضمونية مستقلة.

غير أنّ هذه النتيجة التي تعتمد التوازن في العلاقة لا تتمّ في سياق الالتقاء المنسجم لطرفي العملية الإبداعية حسب، إنّما هناك عنصر يعدّ في غاية الأهمية يجب أن يضبط عملية الالتقاء ويحرّك موازناتها، ألا وهو ((حركة القصيدة وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات الداخلية فيها، أهي متقابلة أم متتابعة، أم مجتمعة حول بؤرة واحدة ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها، وتراكب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة))[3].

بمعنى أنّ ثمة حراكاً إبداعياً داخلياً يمور في باطنية التكوّن الجماليّ والفنيّ والثقافيّ للنصّ الشعريّ، وهو الذي يعمل على تكوين البنية الداخلية المؤسسة للبنية الخارجية له، ويمكن أن يوصف على هذا الأساس بأنه نظام القصيدة ((شعريتها)). وغالبا ما تلجأ القصيدة في ظلّ هذه الرؤية ولاسيّما ((في مرحلتها الأخيرة إلى نوع جديد من الحركة الداخلية، لا يتمّ على وفق المنطق الصوريّ ولكن طبقاً لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدليّ عميق بين الجزئيات المختلفة للعمل الشعريّ، ويفتقد المتلقي فيه خاصيّة الإشباع المستمرّ لتوقعاته ذات الطابع الاستطراديّ))[4]، بحيث يتوجّب عليه الانتباه إلى خاصية هذه الحركة الشعرية الداخلية الموّارة وهي تنتج جديداً ومفاجئاً دائماً.

وبهذا يمكن القول بأنّ الشعراء الجدد كانوا قد دخلوا في امتحان حقيقيّ للخروج من أسر السائد والمألوف في عملية البناء، فهم يستندون من جهة إلى تراثهم الشعريّ القديم الذي وفّر لهم نمطاً ((كلاسيكياً)) واحداً استمرّ مئات السنين فأثبت حضوره في الذائقة العربية، وشكّل مهيمنة ثقافية شاملة حكمت العلاقة بين مجتمع التلقّي العربيّ والنموذج الشعريّ طوال هذه الفترة. ويتطلّعون من جهة أخرى إلى نماذج البناء في القصيدة العالمية التي وردت إليهم بطرق مختلفة، إذ تسنّى لبعضهم ـ من الذين أتقنوا لغة أجنبية ـ الاطلاع على نماذج منها، في حين اطلع عليها القسم الآخر عن طريق الترجمة.

تعددت بذلك الاتجاهات الفنية وتنوّعت أنماط البناء وطُرُزه، وحاول الشعراء المزج بين الأنماط المتاحة للخروج بنموذج شعريّ ناجح وبحسب طبيعة كلّ تجربة. ونحسب أنّ القصيدة الجيدة تستلزم حشدَ أكبر قدر ممكن من نماذج البناء والتكوين والتشكيل، بشرط توافر حالة الانسجام التام والتلاقي في معطيات البناء المتعددة، فضلاً على التلاؤم مع خصوصية كلّ تجربة في كلّ قصيدة وعند كلّ شاعر.

سنتناول في هذا الفصل تجربة الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى بوصفها تجربة متميزة في مجال البناء الشعريّ، إذ إنّه استخدم في قصائده معظم نظم البناء الشعريّ الحديثة، وزاوج بين النظم الجديدة والنظم التقليدية بأسلوبية حداثية عمّقت تجربته في هذا السياق، على النحو الذي يحتاج إلى فحص نقديّ يتناول أهم النظم البنائية التي عرفتها التجربة الجديدة للقصيدة، والتي احتوتها تجربة هذا الشاعر في سياق حساسية شعرية عالية المستوى، تمكّنت من تخصيب الرؤى والمقولات والقيم التي سعت إلى تكريسها جمالياً وإبداعياً في المشهد الشعريّ العربيّ الحديث، وصار أمر الاشتغال النقديّ عليها واجباً في سياق تقويم تجربة الشعرية العربية الجديدة على صعيد التقانات الشعرية بخاصة، بوصفها الأرضية التشكيلية التي تنهض عليها الحداثة في مشروعها المطروح على مساحة التجربة.

البناءُ التوقيعيُّ

يعتمد البناء التوقيعيّ في القصيدة الجديدة على ما يمكن وصفه هنا بـ ((الضربة الشعرية)) التي تحقّق أكبر قدر ممكن من التركيز والتكثيف والتبئير، على النحو الذي يستوعب عموم التجربة بأقلّ مساحة كتابية ممكنة. والشاعر الأصيل المبدع الذي ((يهتمّ كثيراً بخاصيتي الإيجاز والتخطيط))[5]، يكون قادراً كما يقول ـ أرشيبالد مكليش ـ على أن ((يأسر الأرض والسماء داخل قفص الشكل))[6].

غير أنّ طبيعة البناء يجب أن تخضع لطبيعة التجربة ودرجة حساسيتها ونضجها وتنوّع مصادرها بالنسبة لطبيعة الشاعر الخاصّة، إذ لكلّ عمل إبداعيّ ((شكله الشخصيّ الخاصّ به الذي يمليه على نفسه والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية))[7]، ويجب النظر إليه ومعاينته بوصفه كياناً بنائياً خاصّاً لا يمكن نقل خصوصيته إلى كيان شعريّ آخر، وفحصه استناداً إلى هذه الخصوصية.

ونحسب أنّ هذا النموذج المتقدّم في البناء الشعريّ ((وإن بدا سهلاً إلّا أنّه يفشل في إحداث التأثير المطلوب، إنْ لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضاً عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة))[8]، إذ يحتاج الشاعر فيه إلى قدرة فنية كبيرة على الاقتصاد في اللغة، والتكثيف الصور، وحذف جميع الزوائد والاستطالات التي لا تضيف شيئاً إلى عموم القصيدة.

في قصيدته ((أسئلة من قلق)) يذهب الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى إلى نموذج القصيدة التوقيعية ليؤلّف تجربة القصيدة في حساسية التشكيل وفضاءاته:

لماذا تنامين في صحوتي
وتصحين فوق المنام ؟

.....
لماذا تقودين هذا الشروقَ
إلى مغرب طارىء ؟

.....
أنا الشاعر المتناثرُ بين كراسي الهواءِ
أنا وردة الناي إذ يتنفّسها الليل بعد اختناق الغناءِ
أنا مقعدٌ جالسٌ فوقه كلّ هذا الفضاءِ

.....
لماذا تضيقين عند اتساعي
وتنسكبين جليداً إذا بدأتْ رقصةُ الروح بالاندلاعِ ؟
أنا جنّة الماس شعّت بجوهرها الآدميّ
ولن أهبط الآن منها

لأحلمها في ضياعي...

.....

أنا كورسٌ من ضجيج الطبول الجحيميةِ
المتداخل بالمسرح العبثيّ الذي لا بدايةَ للدفق فيه
ولا خاتمةْ

.....

أميل بموتاي نحو يديكِ
لتبتكرا لغةَ القيامةْ
أعيدي إذاً كوكبي للمدار البدائيّ
يا امرأة اشعلت حطب الحبّ في القلبِ
واستعمرت أرض روحي...[9]

تحصر عتبةُ عنوان القصيدة فضاءَ التشكيل في مساحتين للعمل ((أسئلة من قلق))، فدالّ ((أسئلة)) يبني مشروعه الدلاليّ من دالّ ((قلق)) بدلالة حرف الجرّ الاستلاليّ ((من))، بحيث تتبلور الإمكانات الشعرية في صلب الدالّ ((أسئلة)) وتتشكّل في أعماقه ورؤاه، ويتمركز الحسّ الشعريّ في دائرته تمركزاً شديداً يحرّض القراءة على اعتماد سياسة التبئير في المعاينة.

تبدأ الأسئلة وقد تغذّت بطاقة محرّكها المركزيّ ((قلق)) بخلق إشكاليتها منذ عتبة الاستهلال، وهي تفضي إلى بناء معادلة جدلية تعكس حالة التحايث والتداخل بين طرفيها ((لماذا / تنامين في صحوتي / تصحين فوق المنام؟)) و ((لماذا / تقودين هذا الشروق / إلى مغرب طارىء؟)).

فالجدل الحاصل بين ((صحوتي / المنام ـ الشروق / مغرب)) يثير فكرة التمركز التكوينيّ حول بؤرة انبثاقية تعيد إنتاج الأجوبة الممكنة في نقطة انطلاق واحدة، على النحو الذي يشدد على دفع التشكيل الصوريّ باتجاه وضع شعريّ يخترق العام نحو الخاصّ. وهو ما يتّضح في المقطع اللاحق من القصيدة الذي يستظهر الأنا الشاعرة بشكل عالي التصريح والإعلان، إذ يتكرّر الدالّ الأنويّ ((أنا)) ثلاث مرات متعاقبة تتنوّع في رسم معالمها ووظائفها.

التكرار الأول ((أنا الشاعر)) يذهب بفضاء التصريح إلى منتهاه ولاسيّما بعد أن يرتبط بسياق وصفيّ يوسّع من شأن التمركز ويعيد إنتاج فكرة الشاعر النبوئية ((المتناثر بين كراسي الهواء)).

التكرار الثاني يعيد إنتاج التكرار الأول بأسلوبية استعارية موسّعاً مداها الشعريّ ليبلغ مدارج الطبيعة ويبثّ الشعر في طبقاتها ((أنا / وردة الناي.....))، مستفيداً من حالة الجدل الطباقيّ بمعناه البلاغيّ بين ((يتنفسها / اختناق)) ليخصّب الفكرة أكثر.

التكرار الثالث يستكمل الهيمنة الأنوية على مجمل الفضاء بحساسيته المكانية والزمنية ((أنا / مقعد جالس / فوق كل هذا الفضاء))، على النحو الذي يجعل الأنا الشاعرة مؤهّلة لمقاربة الأسئلة ومستعدة لمجاراتها واللعب معها.

من هنا تتّضح الآن ملامح بؤرتين مركزيتين في القصيدة تسهمان في رسم معالم النظام التوقيعيّ فيها، هما بؤرة الأسئلة وبؤرة التمركز الأنويّ للأنا الشاعرة.

تعود بعد فاصل نقطي ((.....)) ماكنة الأسئلة للعمل من جديد بعد أن تسلّحت بمرجعية وإحالة جديدة قادمة من البؤرتين السابقتين، لتضيّق مساحة الاستفهام وتقرّب بين مديات الصورة وتؤالف بين مكوناتها ((لماذا / تضيقين / عند اتساعي))، و ((تنسكبين جليدا إذا بدأت رقصة الروح بالاندلاع ؟))، بحيث تبقى فكرة الجدل فكرة محرّكة للتواصل بين الدوال ((تضيقين / اتساعي ـ جليدا / رقصة الروح))، تدفع الأنا الشاعرة إلى استخدام معطياتها الجديدة للارتفاع بنموذجها إلى مدارج جديدة في معالي نبوءتها ((أنا جنّة الماس شعّت بجوهرها الآدميّ))، يجعلها تتمسّك بموقعها العلويّ في نقل جديد لموقع التبئير الشعريّ يجعلها أكثر قدرة على التحكم بخيوط اللعبة.

في تفصيل لغويّ خارجيّ تطلق الأنا الشاعرة ملامح صورة للهيمنة السمعية والبصرية على المشهد وقد انتقل من الحياة الشعرية إلى المسرح المتصوّر ((أنا كورس من ضجيج..... / المتداخل بالمسرح العبثي....))، في اشارة إلى أن الحيوات الشعرية في القصيدة بدأت تتّجه إلى توقيع الحالة الشعرية في وضع شعريّ معيّن تقود دفّته الأنا الشاعرة وهي تتمرأى وتتمظهر بكلّ طاقتها.

تعود الأنا الشاعرة بطريقة لولبية إلى موطن الأسئلة وهي تتمركز في بؤرة المخاطبة لتكتب مفارقتها بين يديها ((أميل بموتاي / نحو يديك / لتبتكرا لغة للقيامة))، إذ تتمظهر الرؤية الحسيّة ((يديك)) في قدرة مخصّبة على الفعل والتشكيل والتخييل، في السبيل إلى الدعوة التي تطلقها الذات الشاعرة للعودة إلى المرجعية الأولى ((أعيدي إذاً كوكبي / للمدار البدائيّ))، وصولاً إلى الإقرار بتملّك الأسئلة واحتضان شرارتها في ((يا امرأة / أشعلت حطب الحبّ / في القلب))، وتمركز الإجوبة كلها بمعية أسئلتها في ((استعمرت أرض روحي...)) لتنام معاً، على أمل أن تبدأ بعد ذلك عصراً جديداً.

هذا الطراز من الصياغة الشعرية بتناغمه واتحاده وانفصاله وقربه وبعده وتداخلاته وانعطافاته وتلويناته، يشتغل في إطار القصيدة التوقيعية التي تحدد مسارات العمل وبؤر الإشعاع ومناطق البثّ في مساق أسلوبيّ محتشد ومكتظّ، ينمو نمواً بؤرياً باتجاه تسيير حركة القصيدة ضمن مدى شعريّ متجانس في تنافره ومتنافر في تجانسه على نحو يحقق فكرة الجدل الشعريّ في حساسية التوقيع الشعريّ داخل فضاء الشكل ونموذجه وعتباته.

البناءُ المقطعيُّ

إنّ نمط البناء المقطعيّ في القصيدة الجديدة يعتمد في بنيته الأساس على تعدّد مراكز الحدث الشعريّ، أو توزّع الحدث الرئيس على محاور عدّة، أو تجسيد حالات كثيرة تختلف في مضامينها وطبيعة تجربتها لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد يكون عادة غير مرئيّ، وهذا نمط مهم من الأنماط المركزية في الشعر الجديد. إذ يتوقف على أساسها نجاح القصيدة، لأنّ القصيدة إذا افتقدت التشكيل فإنّها ((تفتقد الكثير من مبررات وجودها))[10]، لذلك لا بدّ للشاعر أن يوفّر لتجاربه نماذج تشكيلية متنوّعة البناء لها القابلية والقدرة على الاستجابة لتنوّع أنماط تجاربه وتداخلها.

القصيدة الجديدة لم تعد شكلاً جاهزاً يستقبل كلّ أنواع التجارب باختلاف نماذجها وحساسيتها وعمقها ونضجها، بل هي ((عالم ذو أبعاد.. عالم متموّج متداخل، كثيف بشفافية عميق بتلألؤ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقلّ بنظامه الخاصّ))[11]، بعيداً عن أيّ خارج على النحو الذي يجب معاينته هو بكلّ ما ينطوي عليه من خصوصية وتفرّد، وفي قراءة حرّة لا تذعن لأيّ مؤثر خارجيّ.

فلكلّ تجربة نظامها التشكيليّ الخاصّ الذي يتقرّر بفعل من وعي الشاعر الاستثنائيّ، وهذا النموذج من البناء لا يصلح إلّا لنمط خاصّ من التجارب تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء.

وإذا كان الكثير من الشعراء غالباً ما يميلون إلى هذا النوع من البناء الشعريّ فإنّ الاتكاء عليه لا يقود دائما إلى قصائد جيدة، لأنّ البناء المقطعيّ بحاجة إلى وعي تشكيليّ عالي بضرورة الحاجة الفعلية إلى المقاطع من جهة، والقدرة على إحداث قدر عالٍ من التماسك النصّيّ من جهة أخرى.

أولى الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى هذا النوع من البناء أهمية كبرى، إذ نجده يتكرّر في الكثير من قصائده وعلى نحو ناجح غالباً، وسنعاين هنا قصيدته ((ردّاً على عينيك)) وقد جاءت على أربع مقاطع تبدأ باللازمة التي قدّمتها عتبة العنوان.

في المقطع الأول تستثير الأنا الشاعرة خيالها المونولوجيّ من أجل أن ترتقي إلى مستوى خلق ردّ يليق بالاقتحام الذي قادته ((عينيكِ)) ابتداءً من عتبة العنوان:

(1)

ردّاً على عينيكِ،
أجمعُ زهرة الغارديناا في ماء قلبي
ثم أنفثُ عطرها بين الأصابعِ،
سافري فيها،
ارتديها لحظة للصفو...
كم حمّلتها شغفي بعينيك اللتينِ
تخاطبان الصيفَ، حين أردّ من شجري
على ما تسألانْ
عيناكِ خارج لعبة الأوصاف، سرّاً تلعبانْ...

إنّ تكرار عبارة العتبة العنوانية يثبّت صورة تشكيلية تشتغل بوصفها لازمة تتكرّر في المقاطع جميعاً، وتعمل بوصفها آليّة تماسك نصّيّ تربط بين المقاطع ربطاً تشكيلياً أول الأمر.

تبدأ فعالية المقطع الأول بالأفعال المونولوجية ((أجمع / أنفث / أرتدي / أردّ)) وهي تتمحور حول رؤيا الذات الشاعرة في تبلور مناخ شعريّ نوعيّ يتمركز في التشكيلات الحسيّة ((زهرة الغارديناا / ماء قلبي / عطرها / الأصابع / لحظة للصفو / شغفي / الصيف / شجري))، التي تلتحم شعرياً لتخلق رؤية تمثل ردّ فعل الذات الشاعرة وهي تؤلّف نموذجها التشكيليّ في هذا المقطع، بحيث تتداخل المنظومة الفعلية والمنظومة الاسمية للوصول بالحال الشعرية إلى صنع إجابة ترتقي إلى مصاف الردّ ((حين أردّ من شجري على ما تسألان))، تتمخض شعرياً ورؤيوياً عن نتيجة تستقر عندها الحال الشعرية في المقطع الأول داخل الكاميرا الذهنية للذات وهي تصور حال الفاعل الشعريّ المركزيّ بهذه الصورة ((عيناك خارج لعبة الأوصاف / سرّاً تلعبان)). إذ تخرج الحالة مرة أخرى خارج قدرة المقطع على الاحتواء والتمثّل على النحو الذي يقود إلى ضرورة ولادة مقطع آخر يعالج القضية من وجهة نظر أخرى وزاوية أخرى.

في المقطع الثاني تخفّ وطأة الهيمنة الذاتية للذات الشاعرة على مقدرات المشهد الشعرية بعد أن أخفقت في التعامل معها في المقطع السابق، وتقترح احتمالاً آخر لاستيعاب القضية تتمثّل في نوع من الإذعان لقوة الفعل الكامن في ((عينيكِ))، والتحايل عليها في سياق تأهيل جديد لرؤيا الحال:

(2)

ردّاً على عينيكِ
قد أجدُ القصيدة في خطاكِ

وأنتِ تبتعدين فابتعدي كثيراً
النورُ من قدميكِ يهطلُ، سوف أجمعهُ
وأبني من تدفّقهِ
مزاراً للطيورِ
وقد أسوّي من كآباتي طيوراً...

إذ نشهد تحولاً واضحاً في حماس أفعال الأنا الشاعرة للتمحور حول الذات وتغذيتها بمزيد من الإمكانات المرتفعة إلى مصاف الرغبة في الردّ على ((عينيك))، يتجلى ذلك في الانفتاح الاستسلاميّ على هامش المخاطبة التي تتدخل في القصيدة بآلة ((عينيها))، وتصبح بمنأى عن تأثير الذات الشاعرة ((قد أجد القصيدة في خطاك / وأنت تبتعدين فابتعدي كثيراً)).

تتصاعد نبرة الإذعان والتهميش في ملاحقة سطوة المخاطبة حين تمعن الذات الشاعرة في أسطرتها ((النور من قدميك يهطل))، إذ تنتقل المعاينة من الأعلى ((عينيك)) إلى الأسفل ((قدميك)) في إشارة إلى سقوط الذات الشاعرة في دائرة السحر والانبهار والتبعية.

من هنا تتكشّف رؤية جديدة للذات الشاعرة وتأخذ أفعالها البانية مساراً آخر يتشكّل على أساس نتيجة المقطع الثاني ((أجمعه / أبني / أسوّي))، وهو يستقرّ عند صورة ((وقد أسوّي من كآباتي طيورا..)) التي تفتح مساراً جديداً لمقطع لاحق تحلّق فيه طيور الكآبة للذات الشاعرة، على أمل أن تجد حلاً لاختراع ردّ جديد على ((عينيها)).

حين تنجح الذات الشاعرة في الارتفاع مرة أخرى إلى الأعلى بما يوازي موقع العينيين، بفعل الانتقال إلى مرحلة الطيران وهي تحمل الكآبات في أجنحتها. فإنّ المقطع الثالث سيتحرّر بعض الشيء من ضغط الهيمنة التي تجلّت فيها الذات المخاطبة، وتتسلّل الذات الشاعرة بمهارة للدخول إلى الميدان في سياق منفذ جديد قادم من فضاء التأويل الفلسفيّ الذي تشتغل عليه في هذا المدار:

(3)

ردّاً على عينيكِ ينضجُ في الفضاء اللوزُ
والأبواب يفتح بعضها بعضاً،
ليبتدىء الصباح زيارة الأشجار في بيت القصيدةْ
ردّاً على عينيكِ داخل الأشياء أسماءٌ جديدةْ
ويد المعاني تستدير على أصابعها الخواتمُ،
كلما التمعتْ بروق الصمت في عينيكِ،
وانحنت السماء عليكِ،
أو صلّيتُ فيك فرائض الحزنِ النبيلْ...

تنقل الذات الشاعرة فضاء العمل الشعريّ خارج ميدانها وبعيداً عن التأثير العاطفيّ والوجدانيّ لحيواتها، وتخترع شبكة من الصور الشعرية ذات العمق الاستعاريّ العالي وهي تدور في فضاء لولبيّ ينتهي إلى النقطة التي بدأ منها.

وإذا ما حشدنا هذه الصور في مساق خطيّ واحد على هذا الشكل:

ـ ينضج في الفضاء اللوز ـ
ـ الأبواب يفتح بعضها بعضاً ـ
ـ يبتدىء الصباح زيارة الأشجار في بيت القصيدة ـ
ـ داخل الأشياء أسماءٌ جديدة ـ
ـ يد المعاني تستدير على أصابعها الخواتمُ ـ

لاكتشفنا أنّ الانشطار الدلاليّ الذي يمكن أن تشعّه هذه الصور يمكن أن يغطي عميقاً على أزمة الذات الشاعرة وهي تبحث لها عن حلّ، لذا نجد أنّ الصور وبخاصة الصورة الأخيرة تنفتح على مسار صوريّ تبريريّ ملحق بمنجز الصورة، ويمكن في هذا السبيل رصده خطّياً على الشكل الآتي موازياً للشكل الأول:

كلّما / ـ التمعت بروق الصمت في عينيك ـ
/ ـ انحنت السماء عليك ـ
/ ـ صلّيت فيك فرائض الحزن النبيل... ـ

منتهياً إلى الإعلاء من الوضع السماويّ للذات المخاطبة والإمعان في أسطرتها، سعياً وراء التماس حظوة ما أو موقع ما في مساحة هيمنتها وفعلها. وتلمح الجملة الشعرية الأخيرة في سياقها المتجلّي ((أو صليت فيك فرائض الحزن النبيل...)) إلى إطلاق إشارة سيميائية يمكن أن تجد صداها في المقطع الرابع الذي هو المقطع الأخير.

في المقطع الرابع والأخير تخرج الذات الشاعرة من أزمتها حين تبرّر لذاتها فرصة الاندماج مع الذات المخاطبة في فضاء صوفيّ، على النحو الذي تذهب فيه إلى الاستمرار في أسطرة الذات المخاطبة بعد أن اندمجت فيها وأصبحت معها كياناً واحداً:

(4)

ردّاً على عينيك أفرحُ بالملائكة الصغيرة في
يدي (فيروز) حين تباركان هواءنا
وأنا أنا
من ظلمة الذكرى أطلُّ على المدى
وأحاول استحضار مفردة تليق بنورك العالي،
فتخذلني الرموز
وأرى بأنكِ لست لؤلؤة وحسبُ،
وإنما كنز الكنوزْ
ويجوز لي ـ وأنا أحاولُ صيد مرجانِ الرؤى ـ ما لا
يجوزْ...[12]

إنّ بلوغ الحالة الشعرية التي طالما تمنّتها الذات الشاعرة في كلّ المراحل التي جسدتها المقاطع الشعرية ((ويجوز لي.... ما لا يجوز))، هو أفضل حالة إقفال شعرية يمكن أن تختتم بها المقاطع الأربعة حفلة القصيدة التنكّرية. إذ وجدنا أنّ البنية المقطعية في القصيدة كانت ضرورة تشكيلية لا يمكن صياغة النموذج الشعريّ في القصيدة من دونها، وقد تكشّفت عن وعي بطبيعة التجربة ووعي بطبيعة الحاجة البنائية إلى نموذج يحقّق شبكة الموازنات الحادّة بين حيوات القصيدة، ولاسيّما الحوار الأحاديّ الغامض والملتبس بين الذات الشاعرة وقرينتها المهيمنة ذات المخاطبة المصوّرة في أكثر من اتجاه وأكثر من صورة.

البناءُ القصصيّ

إنّ تطوّر النماذج البنائية للقصيدة الجديدة ارتبط منذ البداية بطبيعة استجابة النوع التشكيليّ الشعريّ لمقتضيات هذه النماذج ومعطياتها، بدليل أنّ القصيدة العربية القديمة لم تخضع طيلة عمرها الشعريّ لتطوّر بنيويّ متباين في نموذجها باستثناء محاولات خجولة لا يعتدّ بها، ولا يمكن إدراجها في سياق حداثيّ. فضلاً على أنّ الواقع الجديد الذي صاحب النقلة الشعرية الكبرى مطلع الخمسينيات فرض أجناساً أدبية وفنية جديدة بتأثير الاتصال الحضاريّ مع الغرب، فكانت الإفادة على نحو متزايد من إنجازات الفنون الأخرى، ومن المعطيات النقدية العالمية والنماذج الشعرية المتقدمة، وصولاً إلى إدراك نسبيّ لضرورة إخضاع البناء للحالة النفسية التي تسود التجربة الشعرية ومقتضيات الموضوع الشعريّ[13].

من هذه الفنون التي تركت آثاراً واضحة في عملية البناء الشعريّ هي ((القصة)) بأنواعها المختلفة، وبما فيها من مقوّمات فنية في السرد والوصف والحوار والشخصيات والتركيز على محور القصّ والحكي، وإهمال التفاصيل وغيرها.

كان لتطوّر الفنّ القصصيّ الحديث وهيمنته على مساحة واسعة من الاستئثار باهتمام المتلقين واتساع شكله دور مهم في توسيع ((استفادة الشعراء العرب من هذا الضرب الجديد، ومن اعتمادهم الكثير من مستلزماته. وقد يسّرت تجربة الشعر الحرّ ذلك للشعراء، ذلك إنّ الشكل الجديد كان مهيّئاً لأن يحتوي كثيراً من الإنجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليديّ، ومن ذلك الطابع القصصيّ))[14]. والسبب الرئيس في حاجة شعراء التجربة الجديدة إلى أنماط متعدّدة من البناء هو سعة التجربة الحضارية التي يعيشها الشاعر في العصر الراهن وتنوّعها وتعقيدها. وأهم مشكلة يعانيها هنا ((هي أن يحاول الربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه))[15] داخل منظور رؤيويّ فلسفيّ يحكم حركة الربط ويبرّرها ويمظهرها، إذ يقوده هذا إلى التفكير في أسلوب وتقانية إبداعية حديثة ((تحقّق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه))[16].

إنّ تحقيق مثل هذا الوجود عن طريق الشعر لا يمكن أن يتمّ إلّا في سياق إدراك خطورة هذه المهمة التي يمكن أن يضطلع بها الشعر، وشكل الدور الذي يمكن أن يقوم به على هذا الصعيد مما يتطلب ضرورةً وعياً تشكيلياً عالياً بطبيعة التنوّع الشكليّ والبنائيّ. على النحو الذي يكون بوسعه الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الحضارية في سياق هذه المسؤولية الصعبة، التي قد لا يكتب لها النجاح بسهولة إذا ما أغفل الشاعر أهمية أن ينظر إلى نصّه في سياق شكل المهمة والمسؤولية، بعيداً عن التهويمات الصوفية التي تسدّ منافذ التطوير والتجديد والتحديث أمام رغبة الشاعر في الانتقال دائماً إلى مراحل جديدة في التعبير والتشكيل.

الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى يتدخّل في مناسبات شعرية كثيرة في هذا الشكل البنائيّ، ويجتهد كثيراً أيضاً في الإفادة من معطيات الفنون الأخرى عامة، والفن القصصيّ بخاصة، وبأسلوبية فيها الكثير من الغنى الذي يحفظ دائماً للجنس الشعريّ تألقه. فهو ليس من بين الشعراء الذين يدعون إلى فتح النصّ الشعريّ على الفنّ القصصيّ بلا حدود، حتى وإن أثّر ذلك على سلامة النوع وصيرورته، لكنّه ينهل من معطياته كلّما وجد ذلك ضرورياً وممكناً ومناسباً بحيث تظل إشراقة الشعر بعيداً عن متناول التأثير السرديّ، الذي يمكن أحياناً أن يغرق النصّ الشعريّ بنثرية عالية بدعوى تعميق استثمار إمكانات القصة.

في قصيدته ((جسدي غرفة خمر)) يسعى إلى استعارة الكثير من تقانات السرد لتطوير النموذج البنائيّ الشعريّ في قصيدته، ولاسيمّا فكرة النموّ السرديّ في سياق المواقف والرؤى والشخصيات وبواسطة عنصري الزمن والمكان. وابتداءً من عتبة العنوان تبدأ مظاهر السرد القصصيّ وعناصره ومكوناته بالتجلّي والتمظهر والصيرورة، فالبنية المكانية الظاهرة واللافتة في عتبة العنونة ((جسدي / غرفة / خمر)) بتشكيلها الاستعاريّ المركّب، توسّع من حضور السرد وتستدعيه وتستحضر إمكانات عناصره الرئيسة.

إنّ التصوّر المكانيّ المغلق لبنية المكان ((غرفة)) وهي تتوسّط الدالين ((جسدي)) الذي يحيل على الصورة المرئية المجسمة للذات الساردة، و ((خمر)) الذي يُعبىء الفراغ المكانيّ بنموذج دلاليّ يحيل على نمط التشكيل الرؤيويّ في المكان، يأخذ أبعاده كاملة ويشرف على بثّ إيحاء أوّلي بطبيعة المقولة السرد ـ شعرية القادمة إلى فضاء النصّ بعد الهبوط إلى مساحة المتن.

تنفتح عتبة العنونة انفتاحاً حرّاً وديناميا على عتبة الاستهلال وهي تبدأ بالنفي المتكرّر الهابط عمودياً إلى الأسفل، من أجل إثبات صورة موجبة ما ستظهر في لاحق التطوّر السرديّ للمقولة الشعرية، ويمكن تلقّي فضاء النفي في إيحاءاته الشعرية أكثر من تمثّلاته السردية، إذ يظلّ المدى الشعريّ فيه سابقاً على المدى القصصيّ:

ليس محفوراً على ماء كلام الصحو، لا

ليس مرفوعاً إلى برج من الوهم ابتهالي
ليس منسوجاً من الريح قميص الفجر إذْ
يجمع أعضائي من البرد، ويلقي في جيوبي
ورقا مشتعلاً
ليس كهلاً ذلك الصوت العلائيّ، وإنْ قالتْ
عيونُ الدمِ :
كم هذا المغني اكتهلا

تتكرّر ((ليس)) النافية تكراراً عمودياً هابطاً أربع مرات منفتحة مباشرة على الأخبار المنصوبة المتقدمة على أسمائها نحوياً ((محفوراً / مرفوعاً / منسوجاً / كهلاً))، لتعود الأخبار إلى أسمائها المتأخرة بعد ذلك ((كلام الصحو / ابتهالي / قميص الفجر / ذلك الصوت العلائي))، التي لا تكتمل دلالاتها ولا تستقيم رؤاها إلّا بالاستعانة بأشباه الجمل التي تفصل أخبار ((ليس)) المتقدّمة عن أسمائها، هي على التتالي ((على ماء / إلى برج من الوهم / من الريح))، بحيث تتداخل الممكنات اللسانية جميعاً من أجل إنجاح عملية التشكيل انطلاقاً من الحدّ النحويّ، مروراً بالحدّ القصصيّ، وصولاً إلى الحدّ الشعريّ.

تقدّم بينة الاستهلال قيمة تعبيرية شعرية أكثر منها قيمة تعبيرية سردية، على الرغم من صعود مظاهر السرد إلى مدارج الاستهلال على نحو واضح وبارز ومعدّ للعمل في نطاق قصصيّ.

بعد ذلك تبدأ طبقات السرد القصصيّ الشعريّ بالتفتّح بحسب تطور سردية المقولة المزمع بناؤها في هذا السياق، وتشرع الأنا الشاعرة بتبنّي أولى هذه الطبقات:

أنت لي بوصلةٌ خضراءُ أو حمراءُ أو زرقاءُ قي ليلِ
الرمالْ
فلتعودي بحنييني لديارٍ سكنت فيها خيولٌ
كلما زوّجتُ آفاقي خيلاً، قتلا

تبدأ أنا الذات الشاعرة بالعمل وقيادة الحركة الشعرية في افتتاحها للسرد بوساطة ضمير الآخر ((أنت))، لأنّها ترتبط مباشرة بآليّة الاستحواذ الأنويّ في ((لي)).

تتبلور العلاقة بين الضميرين على نحو قصصيّ في سياق فكرة الاستدلال التي تستخدمها الأنا مع الـ ((أنت))، بوصفها الدليل الملوّن الذي يقودها نحو استشراف الحكاية ((بوصلة / خضراء / أو زرقاء / أو حمراء / في ليل الرمال)). وحين تتمركز هذه الرؤية الحكائية في المشهد، يصبح من السهل على الضمير السرديّ الأنويّ أن يطالب ذات الآخر الشريك الـ ((أنت)) باسترجاع رؤيا المكان والحال السردية في بوابة الذاكرة ((فلتعودي بحنيني لديار سكنت فيها خيول))، من أجل استعادة بؤرة

حكائية مركزية تفتح أفقاً شعرياً في مناخ الحدث ((كلما زوّجت آفاقي خيلاً، قتلا))، إذ تتزاوج هنا الرؤية الشعرية بتقاناتها الاستعارية الغارقة في انزياحها والرؤية السردية المرتكزة على بنية حدثية قابلة للتطور والاستمرار في قابل السرد الشعريّ.

تنفتح بتأثير ذلك مرحلة قصّ جديدة تتحرّك فيها آليّة محاورة تجترحها الذات الشعرية الساردة، تتضمّن توجيهاً شعرياً مشحوناً بالتدليل والإيحاء والإشارة إلى غنى الحركة في المشهد ((لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا))، في سياق تحريض واضح على الاستمرار في الأداء داخل فعالية الحدث بمعزل عن فكرة الاكتمال بوصفها فكرة تقتل الحركة وتقوّض المسيرة:

لا تكوني آخر الخطوات في الدرب الذي ما اكتملا
كحّلي عينيّ باللؤلؤ في عينيكِ،
ذرّيني على جسمك أمطاراً، أوافيكِ بلا
إيّ قاموسٍ وصايا
وأردّ الشهوة البكر إلى ينبوعها
ما كنتُ في ينبوعها الأولِ إلا أوّلا

ثم يستولد الراوي الشعريّ بوساطة استقدام فعل مستقبليّ يدعو الآخر فيه إلى إنجازه ليقابله بفعل يضاهيه، في حركة سردية لولبية وجدليّة تقيم نتيجة الفعل السرديّ اللاحق على طبيعة الفعل السرديّ السابق، ويمكن وضع هذا المرتسم ليوضح طبيعة البنية التشكيلية التي تنهض عليها هذه الفكرة السردية:

استقدام فعل الآخر استجابة فعل الأنا

كحّلي/عينيّ باللؤلؤ في عينيك**أوافيك**/بلا أيّ قاموسٍ وصايا
ذرّيني/على جسمك أمطارا **أردّ**/الشهوة البكر إلى ينبوعها

لتنتهي هذه العلاقة إلى استحواذ أنويّ تعلن فيه أنا الراوي الشعرية عن هويتها الشعرية المشحونة بالعلو والابتداء والسبق ((ما كنت في ينبوعها الأوّل إلّا أوّلا))، وتعمل هذه الجملة الاستحواذية في المجال الشعريّ الصرف خارج تطوّر البنية الحكائية السردية في المشهد، وكأنّها جملة شعرية اعتراضية، تدعم فكرة الاستحواذ الأنويّ بتعليق يدافع عن نموذجه ويقرّر سياقاً رغبوياً حالماً.

تتطوّر الحكاية الشعرية في مرحلة أخرى من مراحل تطوّرها لتستشرف بعد حكائياً جديداً، يتمثّل في حالة اتصال بين الشخصيتين المؤلفتين للمدار الحكائيّ في القصيدة وهما شخصية أنا الراوي وشخصية المخاطبة المؤنّثة:

نحن بعدانِ إذا ما اتصلا
أخذا العالمَ من أطرافهِ

ألقيا تحت رماد الكون سرّ الجمر كي يشتعلا...

يطرح الراوي الذاتيّ الشعريّ المعادلة بصورة حسابية رياضية تتمخّض عن طاقة تدليل سيميائيّ عالية ((نحن بعدان / إذا ما اتصلا))، فالبعدان شكل متحقّق من أشكال العلاقة، لكنّ الاتصال مشروع استقداميّ ترنو الشخصيتان إلى تحقيقه في الآتي، وهو ما يفتح الحكاية الشعرية على أفق تطوّر رهانيّ قادر على التأثير في المحيط الكلّيّ ((أخذا العالم من أطرافه))، في إشارة واضحة إلى قيمة أسطرة الخطوط السردية في الحكاية على النحو الذي يصبح تأثيرها في الماحول كلياً وشاملاً وحاوياً ومحرّكاً للحيوات والأشياء والرؤى.

ليس هذا حسب بل إن مستوى التأثير وقيمته وحدوده تتسع لتشمل القدرة على إعادة حكاية الكون بأكملها من جديد ((ألقيا / تحت رماد الكون / سرّ الجمر / كي يشتعلا))، فالعلاقة الإنتاجية الشعرية بين الدوال المؤلفة لحساسية الصورة ((رماد / الجمر / يشتعلا)) ترتبط بالدال السرديّ ((سرّ))، وهو يعلن بطاقته الأسطورية والرمزية عن ولادة آخرى للكون أحدثها هذا الاتصال بين الضميرين السرديين، ضمير الراوي الشعريّ وضمير المخاطبة.

يُستقدم الزمنُ المستقبلُ إلى زمن الحكاية الراهن ليجعل الحدث واقعاً متمظهراً في سياق رواية الحكاية، ويمنح الراوي الشعريّ فرصة التحكّم بدفّة السرد بكلّ حرية وقناعة بصيرورة الحدث واستمراريته، على النحو الذي يساعده على جمع الضميرين ((أنا / أنت)) في ضمير جمعيّ واحد يباشر فعل الحكي:

من هنا مزمارنا ينشدُ، من أنثى تحيطُ الرجلا
بذراعين من الفضّة، أو ساقين من قيثار زهر الياسمينْ
من هنا، أو من قفير فيه نُدعى عسلا

لذا فإن القصّ الشعريّ هنا يتجه إلى فضاء الوصف في حالة واضحة من الراحة والاسترخاء السرديّ، ليملأ الصورة المشهدية بثراء شعريّ في شبكة صور تتمتّع بثبات، يتمركز بشكل متبلور في نموذج مكانيّ يشير إلى مواقع الأشياء وأشكالها وصفاتها، ويمكن إخضاعها لمنظور بصريّ في هذا التحديد :

***من* / هنا ـــ مزمارنا ينشدُ**
من* / أنثى ـــ تحيط الرجلا / *بذراعين
***من* / الفضّة ـــ أو *ساقين*،**
من* / قيثار ـــ *زهر الياسمين
***من* / هنا ـــ أو**
من* / قفير ـــ فيه نُدعى / *عسلا

فالمكوّنات المؤلفة للحساسية المكانية بأنماطها المختلفة وهي تتمركز حول حرف الجر المشتغل هنا مكانيا ((من))، تحتشد بهذه الصورة المشتبكة ((هنا / أنثى /

الفضّة / قيثار / هنا / قفير))، لتفرغ شحناتها المكانية بواقعها القصصيّ في الأدوات الجسدية الفعالة في تكوّن المشهد السرديّ ((ذراعين / ساقين / زهر الياسمين / عسلا))، وهما يعودان بطبيعة الحال على الفاعلين السرديين ((أنثى / الرجلا)) وقد أخذ الاتصال المستدعى بينهما شكل التأثير الحكائيّ في العالم والأشياء، بما تمخّض عنه اتصالهما من تطوّر في بنية الحكاية الشعرية التي اشتغلت القصيدة على بنائها.

ثم ما يلبث الراوي الشعريّ بعد أن يطمئن على ما وصلت إليه حكايته من تطوّر في سياق السرد الشعريّ، ليتسلّم مرة أخرى زمام السرد ويقود الحكاية إلى حيث تتجلّى إمكاناته الشخصية ـ ولاسيّما الجسدية منها ـ في عودة إشارية إلى عتبة العنوان:

غيّمي أكثر كي أدخل في مجد السماوات العلى
جسدي غرفة خمر ثملتْ فادّاخلتْ جدرانها
لوحة عتّقها الفنانُ في جرّة ألوانٍ بكتْ ألوانها
جسدي يعقدُ خصر الأرض بالريح لتغدو أجملا
جسدي صمتُ (بيانو)
افردي فوقي أصابيعكِ ولتبدأ بعزفٍ مفردِ
جدّدي الإيقاع لطفاً جددي

إنّ المنعطف السرديّ الذي يسمح لإمكانات الراوي الذاتيّ الشعريّ بالتجلّي يتحدّد بدعوته الآخر المخاطب ((أنتِ)) إلى فعل سرديّ فضائيّ ((غيّمي أكثر))، يتيح له الدخول الأسطوريّ والرمزيّ في أوسع فضاء ممكن يجعل من مكانه الشخصيّ الذاتيّ ((جسدي)) مكاناً سحرياً قابلاً للاحتواء والفعل معاً.

تبدأ حكاية دخوله الفضائيّ الأسطوريّ بالتجلّي على نحو رحب وديناميّ ومريح ((كي أدخل في مجد السماوات العُلى))، ويؤهله هذا الدخول الرمزيّ لمعاينة (مكانه / جسده) ووصفه بآلة وصف شعرية تشتغل ببلاغة استعارية عالية، ويمكن رصف هذه السياقات الوصفية رصفاً خطياً أمام بصريّة القراءة على الشكل الآتي:

جسدي **ـ /غرفة خمر/ـــ ثملَتْ فادّاخلت ألوانها**
/ لوحة /ـــ عتّقها الفنان في جرّة ألوان بكت ألوانها
جسدي **ـــــــــ يعقد خصر الأرض بالريح لتغدو أجملا**
جسدي **ـــ / صمت (بيانو) / ـ.....**

وهنا تتاح فرصة أخرى للراوي الذاتيّ الشعريّ من أجل استدعاء الذات المخاطبة لاستثمار الإمكانات الجديدة للجسد الذاتويّ، نحو تحقيق اتصال سرديّ آخر في الأفعال ((افردي / جددي / جددي))، التي تقود إلى لقاء جماليّ ظاهره رؤية فنية وباطنه رؤية جسدية تعمّق صورة الحكاية الأصل في متن السرد.

يخرج الراوي الذاتيّ الشعريّ في المقطع اللاحق إلى مسار سرديّ آخر يعمّق روح التفاعل القصصيّ بين الشخصيتين، لكنه يشتغل شعرياً على حساب القصصيّ لأنّه ينشغل بالحوار الداخلي المشفوع بالأسئلة التي لا تستهدف الحصول على أجوبة ما:

نزفت رقصاً جراحاتي، على إيّ المقامات تغنينَ ؟
على البعد الخرافيّ أم العري السهاميّ
أم الفلّ الحليبيّ على مشرق نهدين يشقّان
الهواء المثقلا ؟...
وعلى أيّ المقامات سآتي عاشقا تزرعه النارُ،
فكوني منجلا

ويتشكّل المسار السرديّ على أساس فتح المجال الإيقاعيّ الصوتيّ الذي يعدّ قناة من القنوات المهمة التي تحقّق شكلاً معيّناً من أشكال اللقاء بين الشخصيتين، فضلاً على خلق استيهامات زمكانية تقلّل من قوة حضورها التشكيلات الوصفية الحاشدة ((البعد الخرافي / العري السهامي / الفلّ الحليبي / الهواء المثقلا....))، على نحو يضعف بهاء القصّ في المسار السرديّ وينحرف التعبير باتجاه شعريّ تقليديّ، ينتهي على العموم باستدعاء رمزيّ مثقل بإشاريته ((فكوني منجلا))، يحرّض سيميائياً على فعل ما مع الراوي.

وهو ما يقود إلى فتح المسار الختاميّ أمام الراوي الشعريّ لعرض المقولة المركزية التي انتهت إليها حكاية القصيدة:

وسأتي أمّةً تبني على جسر لغاتي دُولا
حجرا يسند بنيانكِ، حتى يختفي بين الغمامْ
ثمّ نهوي مطرا مكتملا(17)

تتلخّص الرؤية ببنية قصصية مركّزة جداً ومكثّفة جداً تعيد إنتاج الحكاية الشعرية بأسلوبية تعبير تلخّص المنظور الحكائيّ المستقدم زمنياً، لتبني عليه الجدوى السردية من الحكاية وقد آلت إلى منتهاها.

إنّ فعل القدوم الاستقباليّ ((سآتي)) يحيل على فكرة البعث الواحديّ عند النبي (إبراهيم) لفرط الخصوصية والتفرّد، ويستعمل ما هو متاح من الإمكانات المكانية والزمنية والحدثية الفعلية ((تبني..... / حتى يختفي.....))، وصولاً إلى الجملة الختامية التي تجمع الرؤية الشعرية والرؤية القصصية في صورة واحدة ((ثم / نهوي / حجراً مكتملا))، حيث يسدل الستار على الحكاية بعد أن تتّحد العناصر والمكونات جميعاً في مشهد اكتماليّ خصب واحد هابط إلى أرض السرد وأرض الحكاية وأرض القصيدة وأرض الراوي الشعريّ.

البناءُ الدراميُّ

يمكن القول إنّ من أنضج مراحل التطوّر في البناء الشعريّ هو البناء الدراميّ، إذ يحتاج تحقيق حالة من التوازن بين الوعي الفنيّ والفكريّ في شخصية الشاعر الإبداعية، ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق مخيلة الشاعر واتساعها، على أن تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنصّ كالحركة والنمو والتنوع والتداخل، واستمرار توهج الحدث ونضجه.

يبنى المشروع الشعريّ فيه من نقطة حرجة تبدأ بالتناقض والتنافر والصراع والتحدي، تُشيع في فضاء النصّ الشعريّ توتراً حاداً ((إنّه التوتّر الناجم عن محاولة توحيد التناقضات، والاتجاه بهذا التوتر إلى أعلى نقطة فيه، مما عرف في النقد الأدبي بالذروة، إلّا أنّ هذا المستوى من الوعي لأهمية الحركة والبناء يستلزم مستوى فكرياً عالياً))[18]، ينسجم مع تطوّر أحاسيسه ونموّ عواطفه ونضج أفكاره ووعيه بالنموذج البنائيّ ومستوياته وأسسه ومقتضياته. إذ يؤدي نشاطهما المتكافل إلى التشابك والاتحاد والتماهي ((ولا يستطيع الشاعر أن يميز بينهما، فيضطر إلى إبراز شكلهما الموحّد في لحظات من الإشراقة الخالدة))[19]، التي تعدّ الشرط الأساس والمركزيّ لنجاح العمل الأدبيّ وتألقه.

يمكن عدّ الشاعر محمد علاء الدين عبد المولى شاعراً درامياً من طراز رفيع، لكنّه لا يميل في شعريته الدرامية إلى فعل الدراما النوعيّ مثلما ينحاز إلى الفعل الشعريّ في شكله البيانيّ، لذا فإنّ فاعلية البناء الدراميّ في قصائده لا تتكشف عن قوة درامية بارزة، إنما تتمظهر في السياق الشعريّ وتتزيّا بمظاهره البلاغية ذات العمق البيانيّ الذي يزهو ببهاء شعريته دائماً.

ويمكن في هذا السبيل الإشكاليّ معاينة قصيدته ذات الطابع الدراميّ والموسومة بـ ((الشاعر موحشا))، إذ تشتغل على نَفَس دراميّ في أكثر من سياق وتفيد من الرؤية الدرامية العامة التي هيمنت هيمنة شبه كلية على واقع القصيدة.

لا شكّ في أنّ ارتكاز القصيدة في عتبة عنوانها على نقطة تبئير عالية تتمحور حول وحشة الشاعر، من شأنه أن يعمّق الروح الدرامية أولاً منذ المظلّة العنوانية التي تبثّ الإشارات المتنوعة باتجاه متن النصّ، في سعي لتوكيد المقولة الشعرية في القصيدة وتوطينها في المسار التعبيريّ والبنائيّ فيها.

تتمظهر أولى ملامح البنية الدرامية من بداية المقطع الاستهلاليّ الأول، الذي ينحدر سياقياً من عتبة العنوان حيث يتشكّل استناداً إلى معطى سابق يقود إلى نوع من الصراع:

يبدو إذاً أن الغريبَ هو الغريبُ..
وحالُ من يهوي كجرّةِ مغربٍ سقطتْ
ولم تعثر على أرضٍ تسيل على مآذنها

فسالت في القصيدةْ

تنبىء النتيجة التي يقرّرها المقطع في السطر الشعريّ الأول عن صورة درامية في توكيد معادلة الغريب الذي يظل غريباً ((يبدو إذاً أنّ الغريب هو الغريب))، وتقوم الصورة التوضيحية الملحقة بمضاعفة الطاقة الدرامية في المشهد، في سياق التحوّل السريع في الأحداث المكونة لها والانعطافات الصراعية الحادة في تشكيلها ((وحال من / **يهوي** / كجرّة مغرب / **سقطت** / **ولم تعثر** / على أرض **تسيل** على مآذنها / **فسالت** / في القصيدة))، فالمنظومة الفعلية المتنوعة المسارات أسهمت على نحو ما في تصعيد درامية المشهد الشعريّ.

تتدخّل الذات الشاعرة بعد عتبة الاستهلال الدراميّ لتثبّت موقعها في المشهد الدراميّ العام في القصيدة، لكنها تنشىء مناخاً شعرياً يتداخل فيه المكان الروحيّ بالمكان المتخيّل، على النحو الذي يشير إلى أنّ هذه الذات هي التي تعاني الغربة بالإحالة على منجز عتبة الاستهلال والاستضاءة بعتبة العنوان:

يبدو غروبي اعتيادياً إذاً
ومن البساطة أن تكون ضفاف قلبي
ملعباً للريح بعد رحيلِ ربّات النشيدِ
لوحشة الجزر البعيدةْ

تتكشف الذات عن سقوط في تغريبة تؤول إلى أرض القصيدة من نهاية المقطع الاستهلاليّ ((فسالت في القصيدة))، بحيث تكون أمراً واقعاً يناهض غربته وغروبه ((يبدو غروبي اعتيادياً / من البساطة....))، ويشكّل نموذج بنائه الدراميّ من الحركة اللولبية التي تبدأ من اعتيادية الغروب وبساطة التحوّل ((أن تكون ضفاف قلبي ـــ ملعبا للريح))، وهي تأتي نتيجة زمنية لفعل الرحيل الذي قامت به أسطورة الإيقاع الشعرية ((بعد رحيل ربّات النشيد))، وهي تنأى في فضاء الأقاصي على نحو دراميّ ((لوحشة الجزر البعيدة)).

إنّ المشهد هنا يخضع لنوع من التحوّل الدراميّ في سياق شعريّ يبني مرتكزاته على أرضية مهيأة للاستمرار والديمومة.

تظهر بعد ذلك أولى الشخصيات المؤلّفة لدرامية المشهد الشعريّ وهي شخصية (المغني)، الذي يخضع لتصاعد واضح في الحمّى الدرامية في الأفعال الضاغطة عليه:

سهلٌ إذاً نفي المغنّي عن كلام الفجر،
سهلٌ قذفه في أسفل الوادي،
وشطب خياله من جنّةٍ لبست مصابيحَ
اللغات لأجله،
وازّينتْ أرض له

لكنها لما رأت إغوائها يعلو،
رمته خارج الأسوار مرتطماً بوحدته الوحيدةْ
.....

يتشكّل المهاد الدراميّ من دال المرونة الذي يضع الأشياء في موضع ميسّر للعمل ((سهلٌ))، ثم تأتي شبكة المنظومة الفعلية والمصدرية لتطوّق حركة شخصية (المغني) بسلسلة من المسارات ذات الطابع الدراميّ المقوّض لفعله ونشاطه، ويمكن تلمّس ذلك بصرياً في هذا المرتسم الذي يوضح كثافة الضغط وقسوته:

***نفي* المغني ـــــ عن** كلام الفجر
***قذفه* ـــــ في** أسفل الوادي
***شطب* خياله ـــ من** جنّة.....
***رمته* ـــــ خارج** الأسوار
***مرتطما* ـــــ بوحدته** الوحيدة

لا شكّ في أنّ هذه الفعاليات اللسانية التي وقع ثقلها الدلاليّ والرمزيّ المؤسطر تضع الشخصية الإيقاعية ((المغني)) في موقع القهر والاضطهاد، على النحو الذي يخلق جوّاً درامياً كثيفاً في منطقة ابتدائية من مناطق حركية النصّ وفعاليته.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى محور مهم من محاورها الدرامية حين ينشأ نوع من الصراع الداخليّ في أعماق الراوي الشعريّ الدراميّ، على شكل مونودراما يعرض فيها الراوي محنته وصراعه مع ((الآخر)) المتدخّل بالضمير الجمعيّ.

يبدأ المحور فعالياته الدرامية في فضاء السؤال الدراميّ الذي يطلقه الراوي بقدر عالٍ من الاستغراب والتعجب والاستنكار:

أأنا الغريبُ ؟
كم اخترعتُ لرحلة العشّاق غاباتٍ
ومّددتُ النبات على أصابعهم،
وأنزلت السكينة في مضاجعهم،
فلما استأنسوا،
سحبوا مزاميري بعيداً،
غيّروا لون النوافذ والستائر والجهاتْ
حتى الصدى لم ينجُ من تزييفهم
لما وقفتُ مناديا وحدي بقايا الساحراتْ

تولد بؤرة الصراع الدراميّ من نقطة التضادّ الفعليّ بين أفعال الراوي / الشخصية المونودرامية والآخر، ففي حين تتّجه أفعال الراوي نحو مناخ إيجابيّ صانع لحياة ومفرداتها بكلّ حبّ ويسر ((كم **اخترعت**.... / **ومدّدت** النبات.... / **وأنزلت**

السكينة.....))، فإنّ الأفعال المضادّة بعد عتبة تحصيل النتائج ((فلمّا استأنسوا)) تتّجه اتجاهاً سلبياً مناقضاً تماماً لأفعال الراوي الإيجابية ((**سحبوا** مزاميري... / **غيّروا** لون الجهات... / حتى الصدى لم ينج من **تزييفهم**....))، إذ لا يكتفِ هذا المحور بإثارة هذه الصور بل يمضي في الأفق ذاته ليكشف عن مسارات أخرى تعمّق الصورة الدرامية للصراع:

أأنا الغريبُ ؟
وقد أعدتُ لهم من الأفعى مخيّلة الخلودِ
سرقتُ من أوكارها عشبَ الحياةْ

إذ يجتهد الراوي وفي فعالية درامية أسطورية إلى الارتفاع بمستوى الإنجاز نحو تجاوز (كلكامش) الذي سلّم بسرقة الأفعى لعشب الحياة ورجع خائباً، لكنّ الراوي هنا يعيد لهم هذه العشبة التي أخفق كلكامش في إحضارها، مما يؤكد قدرته على جلب إكسير الحياة وهزيمة موتهم بفعل عابر للأسطوريّ، وهو ما يضاعف من القيمة الدرامية للحدث في هذا المفصل.

ويمضي أكثر ليرتفع إنجازه مرتبة أعلى يجمع فيها الأديان ويوحّد فكرة الضياع في بهجة الحضور:

أأنا الغريبُ ؟
مآذنُ قلّدتها بيديَّ،
والأجراسُ قد علّقتها في برج ذاكرتي
لأدعو الضائعين إلى زفاف الضائعاتْ

تستمرّ آلة التعبير والتغيير والإنجاز التي يستخدمها الراوي الشعريّ الدراميّ في عرض صور قدراته وأفعاله، في حركية تمثيل وتفعيل عالية المستوى وكأنّه يتوجه إلى جمهور في قاعة يتلقّى أقواله وأفعاله متفاعلاً معه ومستجيباً لمنطقه ومتعاطفاً مع قضيته:

زيّنتُ أعناقاً بأشعاري
وأكتافاً بغيمي
والصدورُ : أدرتُ بين كرومها جَدَلَ العناقيد المقدّسَ...
فاكتستْ بضيائها الأقداحُ
واشتعلتْ خصور الراقصاتْ
لم أنس حتى أصغر العشّاق من شمع الصلاةْ

إذ ينشر فرحه على الأرواح والأجساد بطريقة خارقة تتجاوز حدود الفعل البشريّ، ولاسيّما ما تعلّق منها بالانتصار للأنثى في دفاعها عن نموذجها ((زيّنتُ / أعناقا... / وأكتافا... / والصدور.... / خصور الراقصات... / أصغر العشّاق...))، في

توجيه علاميّ ـ ثقافيّ لجزء من المقولة التي يسعى إلى تكريسها والدفاع عنها أمام حشد الجمهور السامع والمشاهد.

ثم يحلّ بعد ذلك تحوّلاً دراميا لافتاً حين يعلن الراوي المونودراميّ توقّفه عن الكلام في انتظار حدث متوقّع:

ووقفتُ أنتظرُ الهدية في النهاية...
فجأةً / حمل الحضور ظلالهمْ
لم ينتبه أحدٌ إلى قدميهِ،
كانت وردةُ الأشعار تبحثُ عن يدٍ بيضاءَ ترفعها،

إلّا أنّ الانفصال الدراميّ الذي حدث في قلب المشهد كسر السياق الدراميّ تماماً، بعد أن ترك (الحضور) مواقعهم المتخيّلة في الفضاء التخييليّ للراوي بشكل كلّيّ ونهائيّ ((حمل الحضور ظلالهم))، وظلّت البؤرة الدرامية ـ الصراعية ((وردة الأشعار)) حائرة في فضاء المشهد الدراميّ ((تبحث عن يد بيضاء ترفعها))، على النحو الذي يحرّض الراوي المونودراميّ على اكتشاف يده البيضاء مرة أخرى ليواصل فعله الإيجابيّ بعيداً عن درّة فعل الآخر الجاحدة الناكرة للجميل، وهو ما يقوده قبل إطلاق صوته في المشهد الدراميّ إلى دفع يده البيضاء للعمل وتغيير صورة المشهد على النحو الآتي:

انحنيتُ ألمُّ وردتيَ الحزينةَ
أو أعيدُ لها المساءُ المشتهى
فهويتُ بين جموعهم
ناديتهم : لطفاً قفوا
وليبقَ منكم واحدٌ قربي
يحنُّ على الكؤوس إذا انتشيتُ

إلّا أنّ هذه المناجاة الصوفية تذهب أدراج الرياح لأنّ المشهد خلا تماماً إلّا منه، بحيث لم تبقَ أمامه من فرصة سوى الإعلان عن النهاية والاتجاه نحو إسدال الستارة على آخر مشهد من مشاهد قصيدته الدرامية، وقد انفرد بوحدته ومحنته وقضيته وجها لوجه:

فرغ المكانُ من المكانْ
فرغ الفضاءُ من النجوم
فرغتُ، إلا من داخلي
ما زال يبدأُ كلما فيه انتهيتُ..[20]

على الرغم من الإشارة النبوئية ـ الصوفية التي تحمل بشارة ما في طيّاتها ((ما زال يبدأ كاما فيه انتهيت))، التي يمكن أن تحرق كلّ الفراغات السابقة ((فرغ / المكان / الفضاء / فرغت...))، وهي تعيد المشهد مرة أخرى إلى عتبة العنوان ((الشاعر

موحشا))، لتضع كلّ هذه الفعاليات المونودرامية التي حرّرها الراوي في المشهد داخل سياق تجربة شعرية تنطوي على الكثير من الغنى، حتى وإن اتكأت في أكثر مراحلها على الانصياع لبلاغة البيان على حساب بلاغة الدراما والإذعان لصوت الشعر على نفقة صوت المسرح.

هوامش الفصل الأول

(1) دراسات في النقد الأدبي، أحمد كمال زكي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980: 123.
(2) ما بعد القراءة الأولى ـ الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي ـ ياروسلاف استتكفيتش، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 4، القاهرة، 1984: 82.
(3) جماليات الفنون، د. كمال عيد، دار الجاحظ، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد (69)، بغداد: 46.
(4) البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث، كتاب مهرجان المربد الشعري الثاني، صبري حافظ، دار الحرية، بغداد، 1973: 278.
(5) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961: 91.
(6) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963: 16.
(7) النقد التحليلي، محمد محمد عناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 120.
(8) أنماط البناء في القصيدة الحديثة، ذو النون الأطرقجي، مجلة الأديب المعاصر، العدد 3، 1985، بغداد: 137.
(9) فتوح الفرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 154 - 155.
(10) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1969: 19.
(11) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1973: 158 - 159.
(12) على ضريح السراب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004: 57 - 59.
(13) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، 1978: 200.
(14) م. ن: 202.
(15) الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 74.
(16) م. ن: 62 - 63.
(17) فتوح الفرح: 41 - 43.
(18) الشعر الحر في العراق: 227.
(19) التجربة الخلاّقة، س. م. بورا، ترجمة سلافة حجاوي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1982: 12.
(20) على ضريح السراب: 107 - 110.