الفصل الثاني
عضويّةُ اللغة

ـ مدخل
ـ اللغة: الوسيلةُ والوظيفةُ
ـ اللغةُ وجدلُ الموقف
ـ تنوّعُ الأساليب وثراؤها

الفصل الثاني
عضويّةُ اللغة

مدخل

تعدّ اللغة في إطار عضويتها التشكيلية الشعرية من أهم وسائل التعبير الفنية في النصّ الشعريّ الحديث وأخطرها، على النحو الذي يضعها في مجال المغامرة وحيّز التمرّد على الأطر والقياسات والصياغات والألفة المعهودة. وتأتي هذه الأهمية والخطورة من خصوصية اللغة الداخلة في كون جديد لا يسمح لها بالتمحور والتقوقع داخل سياق مُبأر دلالياً، بل الانتفاض للانقضاض على حيوات ومديات فضاء مختلف ومتمايز، لأنها المادة الجوهرية الأساس التي يتألف منها التشكيل الشعريّ ويعتمد عليها في بنائه النصّيّ.

وفي الوقت الذي تدخل فيه اللغة بروحيتها الجديدة واندفاعها العالي في صناعة النسيج النصّيّ فإنّها بالضرورة تتحوّل إلى لغة ثانية، لغة ثانية بكلّ ما تعنيه حساسية الثانية من دلالة وجدّة ودلالة ومغايرة، لغة ثانية تناهض وتتحدّى وتشاكس وتبتعد كثيراً عن حدود اللغة الأولى وقياساتها ومألوفيتها وطبيعيتها، منزاحة عنها ومنفتحة على فعاليات لسانية ذات قوة تعبيرية تتجاوز منطقة المرجع المعجميّ وتتجاوزه وتتفوّق عليه وتخترق حدوده.

بمعنى أنّ قوة (الشعرنة) تكمن في كون الشعر هو الذي يخلق لغة جديدة تتمخّض عن قيم ومعطيات وفعاليات وأنشطة ورؤى وأخلاقيات لسانية مبتكرة وحديثة ذات طابع خاصّ وشديد الفرادة، ويتوقّف مستوى هذه المعطيات وجدلها وحداثتها على مدى قوة النصّ وفاعلية تشكيله وانعتاق فضاءاته وحرية خياله، وفي حساسية التعبير عن مداه وعن كونه وعن فضائه الخاصّ.

اللغة تدخل في التفاصيل والجزئيات والهوامش والظلال والحيثيات والتخوم والشواطىء والحدود كلها بلا قيد أو شرط، وتفتح منافذ متجددة وذات مرونة عالية وكفاءة مضاعفة تتطوّر باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنصّ، ومرايا تعمل على عكس مصوراتها في الاتجاهات كلها.

اللغة في النصّ الشعريّ الجديد لغة متحفزة وموضوعة في صيغ الطوارىء وحافلة بالإنذار والتوقّد، فهي على هذا الصعيد ثائرة ومستنفرة ومستفزة على الدوام، قائمة على التحدّي والنقض والمراوغة والإيهام والتغميض، لا تعتمد على الاستقرار ولا تتواطأ مع الممكن والمدرك والمألوف.

إنّها رفض لكلّ أشكال التحديد والمعقول والمنطق والتناسب المقيّد بين بداية انطلاق الدال ونهاية استقرار المدلول، وهي في حدود الفعل الشعريّ الداخل بكلّ نشاطه وحيويته وحرارته تشكيل لا منطقيّ ولا معقول، لأنّها عندما تنطلق من حدود

المدى الدلاليّ المعجميّ ذي المرجعية القارّة، فإنّها تبدأ بتشكيل عالمها وفضائها الخاصّ لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ في صيغته المعجمية المتداولة، بسبب انفتاحها على المحتمل الدلاليّ المتعدّد والمشحون بالجدّة والحداثة والمرتهن بالمجازيّ والرمزيّ والأسطوريّ والسيميائيّ، بعيداً وعميقاً ومنشطراً في مدياته المعنوية الضاربة في أعماق النصّ.

إذ يصبح الموروث المعجميّ القارّ بعيداً جداً وسلبياً بإزاء شعرية وضعها الجديد وطاقتها الحبلى بالاحتمال والقابلة لمزيد من القراءة والحفر والتأويل، لأنها مزوّد بطاقة ثرة وخصبة وغنية ذات مرونة وشفافية عالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراف، على النحو الذي يموّنها بحساسية خارج الحدود والقياسات التقليدية المعروفة والمدركة في العقل المتآلف والقياسيّ الراهن.

إنّ اللغة الشعرية في صيرورتها الفضائية والتشكيلية ليست جزءاً من النصّ بوصف تقاسم الوظيفة العامة وتجزئتها على شكل استقلاليّ يفصل بين العناصر ويفردها في مناطق معزولة، على النحو الذي يمارسه نشاط وسائل التعبير الأخرى بمختلف أشكاله ونماذجه وأجناسه ومساقاته وإجراءاته. إذ إنّها العنصر الوحيد المتمتع باستقلاليته العضوية المتينة والجوهرية داخل النشاط العام للنصّ، بمعنى أنّ لها دوراً رئيساً قائداً ورائداً في عملية التكوين والتشكيل داخل عمارتها الشعرية، فهي كما وصفها جان بول سارتر ((ذات كيان مستقلّ كالأشياء)) ويجب أن تفهم مطلقاً على هذا النحو.

إنّ استقلاليتها ليست استقلالية تفوقية، استعلائية، جافة، بل استقلالية خصبة وفاعلة ومرنة وانسيابية وقادرة دائماً على التأثير في كلّ ما حولها بلا استثناء، تعمل في مهمتها الأولى والمركزية على كسر دائرة المعنى القارّ وتحطيم حدوده المقتضبة القابلة للتحديد والتصنيف والمنطقة، وفتحه على أفق جديد.

فتبقى في حركة ((زئبقية)) لا تمنح معنى جاهزاً مسيطَراً عليه في المواجهة الأولى البسيطة من مواجهات القراءة، إنّ كلّ ما تفعله على هذا المستوى هو أنّها تمنح ومضات وإضاءات تشكّل في ذهن المتلقي الذكيّ خطوطاً احتمالية لمقترح المعنى، لظلال المعنى وطبقاته وتموّجاته وتلويناته، للتيار السرّيّ الذي يجري في قلب المعنى الديناميّ،لمقتربات المعنى وتخومه، لانعكاسات مباشرة وغير مباشرة لبانوراما المعنى، لإيقاع خفيّ متداخل يولّد موجات متنوعة للمعنى بطرق وأساليب مختلفة ومغايرة.

إذاً اللغة في النصّ الشعريّ الحديث يجب أن تؤدي المعنى بطريقة متفردة ومختلفة ـ غير قياسية ـ، كأنّها ترد بهذا الشكل للمرة الأولى، ولا يمكن أن تتكرّر حتى لا تسقط في قبضة التقليد وتفقد خصوصيتها البرقية والإشارية.

إنّها لا تعتمد في فعاليتها الإرسالية على الرسالة الواحدة ذات الموجة الواحدة والطبقة المفردة، بل تنهض على بعث مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة، ويجري الإرسال والاستلام حسب قوة آليّات المرسل والمستقبِل وفاعليتة وثقافتة.

فبقدر ما تتمتّع به هذه الآليّات المتقابلة من نشاط متنوّع وغزير وديناميّ وفعّال وحركيّ، على درجة قريبة من التكافؤ والتمرّد على التمحور القياسيّ المقيّد داخل الحدود، تنجح اللغة في إيراد احتمالات المعنى على وفق نواظم إيحائية إشعاعية قابلة لتركيز شدّة الإضاءة في منطقة التلقي.

اللغة في النصّ الشعريّ الحديث حساسية متجاوزة تلعب بالعناصر، وفضاءٌ غريبٌ ينتج بعثاً وانبثاقاً وإشعاعاً وفيضاً من أعماق الداخل ومغاراته وتضاريسه، وإيقاظٌ مفاجئٌ لمكنونات المفردة وحيواتها الكامنة والثاوية في الأعماق وتحريرها من هيمنة ذاتها. إنّها عملية فضح لأسرارها وخفائها واستنطاق حيّ ومتناغم لخارطتها الصماء وجغرافيتها المعقّدة وتاريخيتها القارّة، وتهديم بنائها التقليديّ القائم وتخريب تصميمه وتشكيله، في السبيل إلى استشراف بناء آخر يقوم على تصميم آخر وتشكيل آخر.

تقوم سلطة الشعر بهيبتها وقوة حيواتها وطاقة تخييلها بتكبير ذرات المفردة ونويّاتها ملايين المرات بحسب الموضوع الذي تمثّله والشكل الذي تقترحه، إلى المستوى المتعالي الذي تتحقّق فيه أعلى درجات الانبهار والإدهاش والهيمنة. بحيث ينسى المتلقي شكل المفردة وحدودها ومعالمها القديمة التي يعرفها ويألفها ويأنس لحدودها الواضحة، عندما يدخل في عوالمها الداخلية الملوّنة المتشابكة ليمتلىء سحراً وغرابةً وجنوناً وتيهاً، وينفتح على فضاء جديد عليه التعلّم منه والانسجام معه وتجديد آليّات تلقيه على النحو الذي يناسبها.

تشحنه المفردة الشعرية بطاقة جمالية لم يسبق له أن عهدها، تفتحه عليها وتختبر ذكاءه الاستقباليّ بها، فيصبح التعامل عندئذ تعاملاً امتزاجياً متفاعلاً لا تعاملاً استقرائياً وصفياً خارجياً.

يصبح النصّ الشعريّ الحديث بلغته الكيانية الحديثة جزءاً من قلق المتلقي وطموحه ووعي وشخصيته، وهو يطمح إلى الدخول بها والتواصل معها والتفاعل مع خصوصياتها، لتنتقل اللغة الشعرية من وظيفتها التوصيلية المحضّ إلى وظيفة انبعاثية تتدخّل في أدق خصوصيات الشخصية وموقفها من الجمال والفكر والأشياء، وتعيد صياغتها وإنتاجها من جديد. وهذا إنما يتوجّب انطلاقاً حرّاً في إيقاظ المناطق المظلمة في المفردة واستفزازها وتحريرها من وضعها الدائريّ المغلق، وبهذا يتوجّه الشاعر نحو بناء لغة ثانية لها فقهها ومواضعاتها وقيمها.

ولا شكّ في أنّ أصالتها وسحريتها وقوتها التعبيرية تنبع من توافر شَرطي الحرية والكينونة الحية، إذ من دونهما تفقد اللغة أصالتها وسحريتها وقوّة حضورها الشعريّ في مكوناتها، لأنه من غير الممكن خلق القدرة على فتح ممكن المفردة على لا ممكنها من دون هذين الشرطين المركزيين في فلسفة الإبداع.

لا تتمّ مطلقاً إمكانية إبداع قصيدة عظيمة بغير تأسيس لغة بالمستوى ذاته وبالقدر نفسه من الطموح والتطلّع والحلم، فتفوّق اللغة وتعاليها وانفتاحها وتمردها وتموّجها هو سر عظمة النصّ الشعريّ بوصفه سرّ اللغة، والعلاقة بين النصّ ولغته فضلاً على جدليتها والتحاميتها وصدق تفاعلها فإنّها ذات تأثير متبادل. ففي الوقت الذي تقوم فيه اللغة بإنهاض النصّ على نحو من السموّ والتألق وقوة التدليل، فإنّ النصّ يعمل على تنشيط خلايا اللغة وإنضاجها وتطوير مستوى فاعلياتها وتعجيله.

اللغةُ: الوسيلةُ والوظيفةُ

تعدّ اللغة استناداً إلى هذه المعطيات من أهم وسائل التعبير وأخطرها على صعيد تركيز الدلالة في الفن الشعري، فهي الوسيلة العضوية التي تحتضن الوسائل التعبيرية الأخرى وتحتويها وتصرّف عضويتها في المجال الشعري الميداني، وبوساطتها تنتقل الرسالة الشعرية من الشاعر إلى المتلقي. وربما من هنا بالذات تنشأ أولى مظاهر خطورتها، فللمتلقي لغة متداولة ((يومية)) يستخدمها في حياته العملية وقد أخذت عنده شيئاً من الاستقرار والثبات من حيث الصيغة والأداة، وغالباً ما تكون مفرداته محكومة بدلالاتها المتعاهد عليها ضمناً.

في حين تنهض لغة الشعر على تجاوز هذه الدلالات وتخطّيها واختراقها، فـ ((الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداةً، وقد اختار طريق اختيار لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعريّ في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعانٍ))[1]، ومن هنا بالذات تنبع شعرية الكلمة في اللغة الشعرية. بهذا تخرج المفردات من أسر المعاني الجاهزة المألوفة لتدخل في مناخ جديد من الاستقلالية والصيرورة والتشعرن، لكونها ((ذات كيان مستقلّ كالأشياء))[2].

هذا الكيان الجديد يحمل خصوصيته في ذاته ويمنح المفردة تكاملاً وتكافؤاً واتحاداً بين قطبيها ((اللفظ والمعنى / الدالّ والمدلول))، إذ تنشيء بينهما على هذا الصعيد ((علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة))[3]، وتتجاوز المفردة فيها محدودية الأداء وتكسر دائرة المعنى المحدود والمقنن بطريقة ما، إذ ما دامت اللغة استناداً إلى هذه المعطيات ((عنصراً من عناصر الشعر المهمة لا بدّ للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً ليستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول))[4].

هذه الطريقة المختلفة التي يمكن وصفها بـ ((الشعرية)) هي الخيط السحريّ المتموّج الذي يفصل لغة المتكلم عن لغة الشاعر، إذ ((إنّ المتكلم هو في موقف من

اللغة محاصر من قبل الكلمات التي هي استطالات لحواسه، وهو محاط بجسد لفظيّ لا يكاد يعيه، ييسط عمله على العالم، أما الشعر فهو خارج اللغة، يرى الكلمات بالمعكوس كأنّه لا يمتّ بصلة إلى الشرط الإنسانيّ، ويصطدم وهو قادم إلى البشر بالكلمة أولا كأنها سدّ))[5]، متحرراً من العلاقة الأولية الفطرية بينه وبينها، والقائمة على المعرفة والمصالحة لتقوم على أنقاضها علاقة جديدة قائمة على التحدّي.

تستفزّ اللغة في علاقتها الجديدة مع الأشياء قدرات الشاعر على التخطّي والاختراق والاكتشاف، فيستفزّ ممكناته الإبداعية وطاقة التخيّل عنده، لتحقيق شوقه العارم ورغبته النوعية في السعي إلى بناء ((لغة أصيلة سحرية))[6]، تعتمد اللغة النثرية مادة أولية حسب، إذ تنفصل عنها بمجرد استخدامها شعرياً وضخّ حياة جديدة فيها، فتغادر موقعها القديم كأداة جاهزة لتتحوّل إلى ((تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانية للوجود الإنسانيّ))[7]، إذ تتحصّل على معطيات وقيم تعبيرية جديدة يشتغل فيها الرمز والمجاز وفاعلية الأسطرة، على نحو جديد تماماً لا يمت بأية صلة لقدراتها القديمة على الرغم من أنها تظلّ على الصعيد المعجميّ مرتبطة بجذر دلاليّ مشترك.

وقد لا يتدخّل التخطيط والوعي تدخلاً كبيراً في اختيار اللفظة عند الشاعر إذ يؤثرها على غيرها لأسباب تنطوي على قدر من الغموض، ولكنها ذات تأثير حاسم في نجاح عمله الفنيّ[8]، فتنتقل من كونها لفظة مجردة إلى ((عالم صغير))[9] دينامي ومتموّج ومتحوّل ومثقل بالاحتمال وعدم التوقّع والمفاجأة.

تتكوّن في تشابك هذه العوالم الصغيرة اللغة الأصيلة السحرية، لغة الشعر الحبلى ببذور التشظّي والانفجار ليصبح الإنجاز الشعريّ إنجازاً لغوياً بالدرجة الأساس، ففي ((داخل كل قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة))[10]، غير أنّها على الرغم من ذلك يجب أن لا تفقد صفة التجذّر والأصالة، بحيث تبدو مغرّبة ومقتلعة من جذورها وهنا تبدو مسؤولية الشاعر أكبر لأنها مسؤولية مزدوجة.

فعلى الشاعر في هذا السياق واستناداً إلى هذه الرؤية التي تحوّله على نحو ما إلى صانع للغة، ((أن ينفث في الألفاظ والتراكيب اللغوية روحاً حيّةً.. ويشحنها بقيم ومضامين التجدد والانبعاث من دون أن يقتلعها أصلاً أو يجتثّها جذراً من الأرض التي تنغرز في أحشائها))[11].

هذا الدور الذي ينهض به الشعر يعدّ دوراً حضارياً كبيراً في تنشيط خلايا اللغة وتخصيب حيواتها، إذ إنّه ((يستطيع إلى حدّ ما أن يصون جمال اللغة، وأن يبعث هذا الجمال من جديد، وهو يستطيع بل ينبغي أن يساعد اللغة على التطوّر، بحيث تخدم ظروف الحياة العصرية المعقّدة ومطالبها المتغيرة))[12]. لذلك فإنّ اللغة الشعرية في هذه الحالة تخرج من كونها أداة تعبيرية موصلة حسب، إنّما يقوم الشاعر بوساطتها ((بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل الزمان والمكان معاً ببنية ذات

دلالــة))[13]، فــالمفردات فيهــا ليســت محايــدة أو مكتفيــة بــدور التوصــيل القــوليّ والمضمونيّ، بل يدفعها الشاعر إلى التزاوج والتضافر وحتى الصراع فيما بينها كي ((تكتسب معنى جديداً، وتنشأ هذه الجدّة من جدلية اللغة، من التفاعل بين العلامات داخل القصيدة، ومن أن كلّ كلمة لا تنقل محتوى فحسب، بل يمكن أن يقال إنها محتوى في حدّ ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها))[14].

ومن هنا اكتسبت اللغة بآليتها الشعرية هذه الأهمية في النصّ الشعريّ الجديد ووعى الشاعر الجديد أهميتها وخطورتها في تشكيل حداثة نصه الشعري وجدّته.

في هذا الفصل المشتغل على عضوية اللغة سننتخب لقراءتنا الإجرائية نموذجاً شعرياً أنثوياً، يعكس تصورات أخرى عن حيوية اللغة الشعرية وهي تؤلّف خطابها ضمن سياقين متحالفين ومتحايثين هما السياق الشعريّ والسياق الأنثويّ، على النحو الذي تتجلى فيه صورة التمايز والتغاير والخصوصية والشعرنة على أمثل ما يكون.

هذا النموذج هو للشاعرة بشرى البستاني التي تنطوي تجربتها على إمكانات ثرّة على صعيد الاشتغال على اللغة وهي تتمخّض تمخّضاً حرّاً في التجربة العميقة، فاللغة عندها على الرغم من شعرية خطابها الأنثويّ الحادّ والصميميّ الخالص إلّا أنّها تتمرآى بمرايا عديدة، وتعيد إنتاج ذاتها باستمرار بكلّ حيوية ونشاط.

في هذا المفصل من مفاصل قراءة تجربة عضوية اللغة في شعرها نحاول التدخّل في قصيدتها ((المرأة))، ولا شكّ في أنّ خصوصية التسمية العنوانية يمكن أن تكشف عن سرّ ما من أسرار التشكيل اللغويّ عند الشاعرة. فالاستقلال الحاصل في تربّع المفردة على عرش العنونة ((المرأة)) يعكس اهتماماً واضحاً وعميقاً وأصيلاً بين القطبين، قطب الشعر المتمثّل الذي تعلنه القصيدة في سياقها الهيكليّ العام والراهن، والقطب الأنثويّ المتمثّل بـ ((المرأة)) بوصفها عنواناً للقصيدة الذاهبة إلى فضاء الشعر بتصريح واضح، وهو ما يفتح خيال اللغة على الكثير من الفروض والاحتمالات التي يمكن أن تنشأ في هذه المعادلة التي تأخذ في المجال الشعريّ أكبر حيوية ممكنة.

تؤسّس هذه الانتمائية الحاسمة بين عتبة العنوان وفضاء الشعر المحتوي لها لنمط من العلاقة الشعرية التي تعد بالكثير، على صعيد حساسية التشكيل اللغويّ الشعريّ ذاته، وعلى صعيد انكشاف الحالة الشعرية القادمة في المتن على رؤى خصبة لا محدودة أيضاً.

بهذا المستوى من الارتباط العلائقيّ بينهما يؤسس الخطاب الشعريّ اللغويّ بوصفه وسيلةً تعبيريةً بالدرجة الأولى وظيفته، ويزاوج بين النسق الوسائليّ والنسق الوظيفيّ في دائرة عمل شعرية واحدة، تتّجه نحو إنتاج نصّ شعريّ يستجيب للمنطلقات ويجتهد في تحقيق براهينه على أساس فروضها واحتمالاتها.

في المفتتح الاستهلاليّ الذي يشتغل على فتح المجال الشعريّ المكانيّ للوصول إلى مقترب نوعيّ يسهّل عمل الشخصية التمحدّرة من فضاء العنونة، يتجلّى التذكير بالتاريخ ومشاغله وتجاربه على صعيد تجربة الذات الشاعرة، على نحو يسعى إلى المزج بين وسائل اللغة التعبيرية ووظائفها الدلالية في الوصول إلى المقولة الشعرية بكامل حرارتها ودفقها وحيويتها وإيحاءيتها:

بعيدٌ هو الدربُ ما بين مكة والقدسِ
خلف النخيل تدلّي السماءُ وجوه العذارى الشهيداتِ،
خلف النخيل وفي ليلة الوعدِ
جئتِ تجوسين هذا الخرابَ

فالوحدات المكانية والزمنية ـ جغرافياً وتاريخياً ـ المحتشدة في هذا المفتتح الاستهلاليّ ((الدرب / مكة / القدس / النخيل / النخيل / ليلة الوعد / الخراب))، إنّما تُخضِع المناخ الشعريّ اللغويّ لاستقبال هذه الصورة الدالّة ((تدلّي السماء وجوه العذارى الشهيدات))، حيث تأخذ صورة ((المرأة)) في عتبة العنوان أول ملمح من ملامحها في الصيغة الجمعية التي جاءت عليها ((العذارى / الشهيدات))، بكلّ ما ينطوي عليه هذا الوصف من حرمان وتعلّق حالم بتحويل هذا الحرمان إلى ارتواء ولذّة في العالم الآخر.

ثم يبدأ التفصيل اللغويّ والصوريّ للمشهد بوساطة المكان، حيث تنفتح الجغرافيا عن خارطتها لتخضع للوصف:

نساء الجزيرة يغرقن في لجج الرملِ
يذبلن في هامش الليلِ،

أوّل نموذج من نماذج ((المرأة)) الذي تتكشف عنه لغة الخطاب الشعريّ هو ((نساء الجزيرة))، في صورة دالّة لا تحتاج إلى كثير من التأويل ((يغرقن / لجج الرمل / يذبلن / هامش الليل))، تضع جزءاً من فضاء العنونة في مسار الغياب.

هنا تتدخّل الذات الشاعرة بوصفها راوياً لصورة ((المرأة)) ومرويّاً له أيضاً تستقيبل الصورة في إطار انتمائها إلى عموم فضاء ((المرأة)) المتنعلقة في ذاكرة العنوان:

إني رأيت وجوه النساءِ كرات جنوبيَّ لبنان
إني عبرتُ جسورَ العذابِ
فلم أرَ فيما ترى العينُ زهرة
ولم أبصر امرأة العصر تشعلُ شمعة

فالبدء بضمير المتكلّم المؤكّد ((إني / إني)) ينضمّ إلى فعلين اجتيازيين اختراقيين، الأول اجتياز بصري ((رأيت))، والثاني اجتياز فضائيّ رمزيّ ((عبرت))، يقتحمان مجالين لغويين متضايفين في موقع المفعول به ((وجوه النساء /

جسور العذاب))، ويقودان إلى نتيجة سلبية صادمة ((لم أرَ / لم أبصر)) ما كان يمكن أن تتوقعه في حلم بحثها عن احتمال ((المرأة)) المتمثلة بـ ((زهرة / تشعل شمعة))، مما يضع ((المرأة)) مرة أخرى في سياق صادّ يعلّق صفات سلبية بالصورة العنوانية.

ثم ما تلبث الذات الشاعرة أن تستدعي الذات الأنثوية المخاطبة وهي تختلط على نحو ما بها لتمزج بين الوسيلة والوظيفة في تعبيرية النسق الشعريّ، إذ تبدأ الذات بالتحوّل إلى راوٍ كلّي العلم ينفصل انفصالاً رمزياً عن حدوده ليروي مسيرة ((المرأة)):

وجئتِ..
تضمّين وجه السماء وتُطلِعُكِ الأرضُ ريحانة
إن صرح العذاب تهاوى بصرختكِ البِكرِ
إن نوافذَ فجرك تختضُّ بالشوقِ
آه..

تنفتح صورة المرأة الفاعلة عن وضع آخر مختلف يشتغل في فضاء جديد من الأمل الذي يناسب حلم الذات في بناء هيكيلة ((المرأة))/العنوان على النحو المناسب. فانكشاف القدرة الفائقة التي تتمتع بها أنثى القصيدة بعد مجيئها القَدَريّ المعطوف على ما قبله ((وجئت))، تتمثل بآليّة الاحتواء ((تضمّين وجه السماء)) في حالة من السمو والارتفاع، وآليّة الاستيلاد الأرضيّ الطبيعيّ الباعث على الحياة والمتعة والأمل ((وتطلعك الأرض ريحانة))، للإعلان عن الانتصار ((إن صرح العذاب تهاوى)) بفعل الإيقاع الهادر في ولادة صوت المرأة من رحم التجربة ((بصرختك البكر))، وهو ويملأ الفضاء بالعاطفة والشوق والأمل الواعد ((إن نوافذ فجرك تختضّ بالشوق)).

وتعود الذات الشاعرة لتتدخل في صلب حركة القصيدة ومسار الذات المخاطبة مختلطة بها علناً:

وفي ليلك الظامىء الوجد
في ليلك الكالحِ الوجهِ
كنتُ أفجّرُ لغم العبيد
ويصرخُ قلبك.. لا. لا.
أهزّ الجريمة،
أوقظُ جثّتها اليومَ

لتسلخ الحلم من جلد الحالة الشعرية وتعيد الأمور إلى حقيقتها المرهونة بالزمن والمكان والحدث والفضاء ((ليلك / الظامىء الوجد / ليلك / الكالح الوجه))، في محاورة تتصارع فيها إرادة ((المرأة)) الراوية مع المرأة المخاطبة المنضوية على نحو ما تحت عباءة الأولى، تصوّر طبيعة الصراع والجدل بين رغبة التحرر ورغبة

الإبقاء السلبيّ على الحال ((كنت أفجّر لغم العبيد ـــ يصرخ قلبك.. لا. لا.))، إذ يتمخّض ذلك عن إظهار واسع للرغبة الأولى ((أهزّ الجريمة / أوقظ جثتها اليوم)).

لتبلغ الحال الشعرية مرحلة السؤال الذي لا يبحث ضرورةً عن نتيجة ما، بقدر ما يثير ملامح الإشكال في فضاء الصورة:

أين العيون / تراك كما أنت،
أين العيون ؟

السؤال عن أداة الرؤية البصريّة هو سؤال حيويّ يقينيّ يبحث عن استقصاء الحقيقة بكلّ مرارتها وعنفها.

تتوجّه كاميرا الراوي الذاتيّ في سياق لغة الخطاب الحواريّ الحوار ذاتها لتستلهم من المرأة المخاطبة حلم الثورة، لإرساء وضع جديد لها يغادر سلبيتها وتمترسها في دائرة الخنوع والقبول بالأمر الواقع، ثورة تضع الأشياء في نصابها الصحيح وتعيد الفضاء المتكافىء إلى مجراه الطبيعيّ بكلّ كفاءة ومنطقية وعدالة:

تثورين..
ينفتح العصرُ بغتة
ويطلعُ وجهك في قمة العصر بغتة
تمدّين ساعدك الغصنَ
أبصر هذي الأصابع تُسقط وردا
وترنين..
أبصر هذي العيون تنثّ المحار

فالأفعال التي حمّلتها الذات الشاعرة لذات المخاطبة ((تثورين / تمدّين / ترنين)) تقود إلى استيلاد منظومة فعلية تعمل في الاتجاه الصحيح المرسوم لها أساساً ((يطلع / أبصر / تسقط / أبصر / تنثّ))، في سياق النماذج المكوّنة للمشهد ((العصر / وجهك / العصر / الأصابع / وردا / العيون / المحار))، في محاولة استكمال الصورة بدلالة كثافة اللغة في المحيط الصوري.

وفي ظلّ هذه الإمكانات التي يمكن أن تحوّل الحلم إلى واقع يتمرأى في لغة القصيدة وخطابها ـ وسيلةً ووظيفةً ـ، فإنّ الدعوة إلى المجيء تأتي حافلة بمظهر شعري بانورامي يتسع للأزمنة والأمكنة والتاريخ والجغرافيا وكلّ شيء:

تعالي..
على السور ليلكة بابلية
وليلكة مغربية
تسائل عينيك عن يوم تأتين
ـ أخبرت الليل ـ

تشرق أعراس حيفا
وتخضرّ سينا
ويطلع بدر من الشرقِ
يقذف هذي الروابي بزَهرة
فيشعل كلّ الغصونِ

حيث تتحرّر الذات الشاعرة الراوية هنا من ضغط الحلم وإجراءاته واستحقاقاته الشعرية والعاطفية والوجدانية، لترسم هذا المشهد الشعريّ المفعم بلغة الحلم والأمل الذي مافتىء يهيمن على الفضاء منذ الإيحاءات الأولى التي تعرضها عتبة العنوان.

وحين يتضاعف نداء استدعاء المجيء تسقط الحدود بين الأنا الراوية والأنا المخاطبة بحيث تصبحان شيئاً واحداً تقريباً، على نحو تحتشد فيه الرغبة في التواصل لرسم صورة الوظيفة المتركزة في عمق المقولة الشعرية في سياق شكل الوسيلة وطاقتها وقوة تعبيريتها:

تعالي.. تعالي.
أصيلَ عرجتُ إليكِ تناثر تفاح عكّة
ينزف كلّ الشجر
وكانت جداول عينيك تطلع فلاًّ
وتنشر هذي الصحارى سماوات زهو، تظلّ
غدَ الحلم، قلتُ : تعالي..
تكونين لائحة العصرِ
شامَتَه اليومَ

فاللغة تنكشف عن ذاتية واضحة في حلمها وحساسية نطاقها التعبيريّ، وتخضع وسائليتها لوظيفتها خضوعاً تاماً في إطار التعبير عن لغة ذات حضور وظيفية مرهون بآليّات الوسائل، إذ تتجلى صورة ((المرأة)) تجلّياً واضحاً وهي تتمرأى ببهجة الطبيعة وتطلّعها إلى فضاء أكثر جمالاً وأكثر إشراقاً يصل ((المرأة)) بالحياة، كما يصلها بالقصيدة في سياق تنوّع حيواتها وقدرتها على الوصول، في كثافة الحضور الشعريّ للذات الساردة وتعدّد مستوياتها.

وتختتم القصيدة مشروعها المثاليّ النابع من عمق التحدّي في مواجهة العناءات والتالوهات والحدود والخطوط الحمر، وهي ترسم مشهداً ختامياً حالماً بالآتي في سياقات مختلفة تتلاءم وتتآزر لتأليف صورة مشوقة يمكن أن تنتهي بها لوحة ((المرأة)):

إنّ غزالات نجدٍ تكحّلن بالحزنِ
إنّ بدور الشآم تعطّرن بالحلمِ

إنّ قناديل بغداد تختضّ بالفرح الطفلِ
جذر لها في عيون الشمالِ
وقلبٌ يفجّرُ عمر الليالي
تعالي..
تعالي.. (15)

على النحو الذي تقوم فيه اللغة بدور بارز في توكيد حساسية الأدوات والتقانات المؤلّفة لوسائل التعبير، والشروع في إيصال المشروع اللغويّ المُشكّل لطبيعة الخطاب الشعريّ في القصيدة إلى نموذج يؤدي وظيفة شعرية خارج السياق، يلهم طبقات القصيدة ومنظوماتها اللغوية طاقة مضافة ومضاعفة على رسم حدود جديدة للتعبير، ضمن أفق الحساسية الجديدة التي تتقدّم بها عضوية اللغة الشعرية في تأسيس عمارة شعرية تعلن عنها القصيدة.

اللغةُ وجدلُ الموقف

بعد أن تتأسس الفعالية الديناميّة للغة الشعر على هذا المستوى من تأثيت العلاقة بين وسائلية اللغة الشعرية ووظائفيتها، فإنّ خطابها يتّجه إلى بناء موقف شعريّ يتضمّن في أعماقه كلّ المواقف الممكنة الأخرى التي لا تجور على خصوصيته الشعرية، لأنّ شرط بقاء التوهّج الشعريّ حال بروز الموقف أمر لا محيد عنه في الأحوال كلها، حتى يظلّ الخطاب بعضويته اللغوية مشتغلاً في دائرة الشعر وليس في أيّة دائرة لغوية أخرى.

ينشىء الموقف هنا جدلاً من نوع ما بين طبيعته الأيديولوجية في المستوى الاصطلاحيّ الأولّي، وبلوغه درجة الشعرية وهو يعبّر عن فضاء الموقف بفعالية أسلوبية أخرى، على النحو الذي يتحوّل فيه الموقف من درجة الصفر الأيديولوجية إلى مرتبة شعرية، تحمل طاقة الموقف وروحه ورؤيته لكنها تشتغل على إنتاجه بصورة أخرى وشكل آخر وفعالية أخرى وخطاب آخر.

العلاقة بين اللغة الشعرية والموقف الشعريّ علاقة جدل لا يمكن للطبيعة الشعرية داخل القصيدة أن تأخذ حظّها من الحضور والتأثير إلا بوساطة هذا التحقّق بينهما، فاللغة الشعرية تسعى باستثمار آليّاتها وتقاناتها وإمكاناتها الشعرية للتدليل على قوة حضور الموقف، والتعبير عنه بطرق ووسائل مختلفة حسب تنوّع الموضوع وغناه وقدرته على فتح اللغة على كامل إمكاناته التعبيرية.

في قصيدة ((زيارة)) للشاعرة بشرى البستاني تلتبس الرؤية بالرؤيا داخل فضاء سرد ـ شعري يحكي قصة موقف ذاتيّ عميق، كان على اللغة الشعرية بوسائلها

المتعددة والمتنوعة أن تنجح في صياغته وتشعيره، على النحو الذي تتمظهر فيه العلاقة بين الموقف بوصفه الحكائيّ واللغة بوصفها التعبيريّ.

قصيدة ((زيارة)) تقدّم في عتبة عنوانها لحظة تماس محتملة بين زائر مجهول في شاشة اللغة الشعرية ومستقبِل ظاهر ومبنين ومشتغل ومسهم في صياغة المشهد، لأنّ فعل الزيارة لا يتحقّق إلّا بحصول هذا التماس وما ينتج عنه من حركة حدث حوارية تستكمل تحقق الحكاية المفترضة، على الرغم من أن بنية التنكير التي جاءت عليها عتبة العنوان ((زيارة)) تُبقي الحكاية في دائرة الاحتمال، وتضفي عليها قدراً من الغموض والاستتار.

تبدأ الذات الشعرية السارِدة بافتتاح لغة القصيدة واستهلالها بلغة سردية إبلاغية لمحتوى المفتتح الحكائيّ:

الزائر الغريب
يطرق بابي كلّ يوم خائفاً
يطرق في منتصف الليل
وفي الضحى

إذ تتشكّل المعالم الحكائية لعناصر السرد عبر لغة وصفية زمكانية تحدد نوع الزائر وتصفه بـ ((الغريب)) بعد أن تعرّفه ((الزائر))، وتحدّد أسلوب الدخول في مجال الحكي بالفعل المكرر ((يطرق / يطرق)) ذي الإيقاع الصوتيّ القويّ، وتحدّد وضعه الحالي ((خائفاً)) لترسم صورته التي تعطي للزيارة مقصداً معيّناً لا يخلو من إشكال، ومن ثم تحدّد الفضاء الزمنيّ المتعدّد الذي يجري فيه الحدث/الموقف وتشتغل فيه اللغة ((منتصف الليل / الضحى)).

تتقدّم اللغة في مسار جدليّ حكائيّ يذهب ببلاغته إلى تشكيل نموذج طباقيّ ملتبس، يجعل لغة الصوت أو صوت اللغة في تباين وتناقض موضعيّ بين حدود الإرسال وحدود الاستلام:

يسمع ما أقولُ،
لا أسمعُ ما يقولْ

فالصوت المنطلق من الداخل إلى الخارج مسموع لـ ((الطارق)) إلّا أنّ الصوت القادم من الخارج إلى الداخل ضائع ومتبدد وغير مسموع، مما يثير إشكالاً تواصلياً في عمل اللغة وهي تستهدف التوصيل حتى على صعيد بنيتها الصوتية غير المنطوقة، لأنّ الطرق على الباب إشارة تنطوي على لغة يفهمها السامع وينبني عليها حوار الأسئلة بين الخارج الزائر والداخل المُزار. إذن التضادّ الصوتيّ في الإرسال والاستلام يخلق إشكالاً على مستوى وظيفة اللغة في تحقيق الفهم، مما يقود إلى إدراك موقف معيّن في سياق سوء الفهم هذا.

تنفتح اللغة بعد ذلك على صورة صوتية تشرح شعرياً الإشكال التضاديّ بين الطرفين:

أصيح :
منْ بالبابِ.. ؟
لا يجيب..
يطرق دونما كللْ
وعندما أشرع شبّاكي له..
يغيبْ..
*

فالصوت العالي الخائف المنطلق من الداخل نحو الخارج والمستفسر عن هوية الطارق ((أصيح : / من بالباب..؟)) يصطدم بالصمت ((لا يجيب..))، يقابله صوت الطرق المسموع في الداخل ((دونما كلل)) تعبيراً عن استمرارية الأداء الذاهب نحو الإبلاغ بكلّ إصرار وتحدٍّ، على النحو الذي ينشيء معادلة ضدّية بين الطرفين. إلّا أنّ الاستئناف السرديّ الصوريّ يفتح مجالاً جديداً لعمل اللغة في مناسبة الموقف ((أفتح شباكي / يغيب))، إذ تتحوّل المعادلة من صوتية إلى صورية.

ففي حين يسمع الداخل ولا يسمع الخارج، يجتهد الداخل في تحقيق رؤية للخارج لكن غيابه يفسد هذه الرغبة ويحيل دون تحقيقها، لأنّ الخارج لحظة توافر احتمال تمكّن الداخل من القبض عليه بصرياً يغيب فيتملّص من محاولة الاعتقال البصريّ.

تواصل الذات الشعرية الساردة فتح الحكاية الشعرية على مجال لغويّ أوسع يحرّر أجزاءً أخرى من التباس الموقف وغموضه، في السبيل إلى حشد طاقة صدّ أكبر لدرء الخوف وإبعاد شبح الغموض والالتباس والوحشة التي يغذيها ظلام الليل خاصة:

الطارق المريبْ
يطلبني في الليلْ
أردّ..
لا يجيبْ
أصرخُ :
من هناك.. ؟
يستريبْ

إذ يتواصل الفعل وردّ الفعل على كلّ المستويات من دون أن يتخلّص الموقف من هيمنة فضاء لغة الالتباس والخوف والدفاع المستمر عن الوجود، في سياق

التكرار وإعادة رسم الموقف وشحن لغة التواصل المقطوع بين الجانبين بمزيد من التضادّ، بحيث ينخلق مسار من التوازي بين رغبة الداخل في التعرّف لتصديق الحلم، ورغبة الخارج المحلومة بالدخول من دون جدوى. إلى أن تتكشّف الحكاية في الموقف عن دخول عنصر جديد في مسار الحكاية الشعرية يتمثّل بحلم استحضار المنقذ، على النحو الذي تدخل فيه الحكاية في مجال لغويّ جديد يختلط فيه ((الزائر الغريب / الطارق المريب)) بالمنقذ المحلوم به:

يضربُ دونما كللْ..
فيجفل المكانْ
وتستجير الروح بكْ
وتكبر الثقوبُ في الجسدْ
فلا تجيء به إليّ
لا تجيء،

إنّ الصور المرسومة للمنقذ الحلميّ الذي تستجير الروح به للقضاء على فضاء الخوف تكشف عن وهمية الحكاية واصطناعها، فالذات الشعرية الساردة الحالمة أبداً بأن يكون المنقذ هو ((الزائر الغريب / الطارق المريب))، تقع في دائرة الوهم المُتمنى من أجل أن تجد فرصة للاستجارة بهذا الزائر الذي لا يأتي، على نحو يختلط فيه بالزائر المتخيّل الباعث على الخوف الذي يتطلّب الاستجارة.

لذا فإنّ لحظة الإقفال التي تضع اللغة الشعرية فيها نهايةً بدت وكأنها معلومة للـ ((زيارة))، خفّفت كثيراً من مناخ الرعب والخوف الذي خلفته الزيارة المفترضة، مما يؤكّد أنّ الذات الشاعرة هي من خلقت هذا المناخ في ظلّ حلم مقتول بتحقق مثل هذه الزيارة، على النحو الذي تختتم فيه اللعبة بالعودة إلى لغة الهدوء والرضا بالموقف السلبيّ المستقّ، في الدعوة إلى إبقاء كلّ شيء على حاله:

دع الزمان غافياً،
والجرحَ في رَغَدْ (16)

بحيث تبدو الدعوة بوساطة الفعل الأمريّ ((دعْ)) لا معنى لها لأنّ المخاطب غائب غياباً كلياً، بدلالة نوم الزمن ((غافياً)) وسعادة الجرح في مثوله الدائم للألم ((الجرح في رغد))، في تصالح نموذجيّ بين لغة الخطاب الشعريّ وواحدية الموقف الشعريّ.

تنوّعُ الأساليب وثراؤها

اللغة الشعرية بطبيعتها عالية الثراء وتقبل تنوّعاً عالياً في استخدامها الأسلوبيّ، ويخضع ذلك بطبيعة الحال للإمكانات الفريدة التي يستخدم الشاعر فيها اللغة في القصيدة وكأنّها تستخدم لأول مرّة، وبما أنّ اللغة تخضع منذ زمن نشأتها للاستخدام

ذاته في التعبير الشعريّ، فإنّ بلوغ القدرة على استخدام فريد يعدّ أول رهان أمام الشاعر من أجل أن ينجح في استخدام خاصّ لها يبدو وكأنّه لم يستخدم من قبل.

إنّ مهمة الشاعر في هذا الإطار هي ((أن يرسم رسماً فوق آخر، ويكتب كتابة فوق أخرى. الكتابة الجديدة تخطّ فوق الأخرى التي كادت تمحى))[17]، وهو ما يجعل الشعر يبدو ((ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات مرهفة، لكلّ قطعة شعرية حيوات سابقة تطوى ذكراها إلى حدّ أنّ الجهد المبذول لإحياء الذكرى لا يستعيد إلّا بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطعة المعنيّة))[18].

الشاعرة بشرى البستاني في حيوية استخدامها اللغة الشعرية تسعى إلى إحداث قدر عالٍ من التلاؤم بين لغتها ومقولتها الشعرية، وهو ما ينعكس إيجابياً على أسلوبية التعبير الشعري ويرفع اللغة إلى مصاف الشعر، لأنّ مثل هذا التضافر يثري اللغة التي تقوم بدورها بإثراء الحال الشعرية وتعميق الحساسية الشعرية في عموم الخطاب.

في قصيدتها ((الحلم)) تخضع اللغة الشعرية لتنوّع ثريّ في تشكيلها وتركيبها وحيوية استخدامها، في سياق التنوّع في الأساليب والرؤى التي تشغلها وتحرّكها في ميدان القصيدة.

وإذا كان عنوان القصيدة مما يدخل ابتداءً في سياق العنونة التقليدية إذ ربما كانت هناك الآف القصائد التي حفلت بهذه التسمية، وربما ليس هناك شاعر في العالم لم يعنون إحدى قصائده بهذا العنوان وتجلياته وفضاءاته، لما تنطوي عليه مفردة ((الحلم)) من حساسية شعرية خاصة بسبب اشتغال الشعر في محور مركزيّ أساس من محاوره على فعالية الحلم وتمظهراته، إلّا أنّ الطريقة التي يرسم فيها كلّ شاعر حلمه تقوده إلى أن يجعل منه حلماً خاصاً ينتمي إليه انتماءً حاسماً، على النحو الذي لا يشبه فيه أيّ حلم لأيّ شاعر آخر، وهذ هو الامتياز والفرادة التي تجعل الشاعر مختلفاً ومغايراً.

سنقارب ((حلم)) بشرى البستاني هنا مقاربة لغوية ـ شعرية تحاول اكتشاف خصوصية الاستخدام وثراءه، في سياق التنوّع الذي حظيت به في أساليب تعبيرها الشعرية.

تنفتح القصيدة على استهلال معطوف يتوجّه حوارياً إلى آخر قريب جداً بصرياً ووجدانياً:

وعيناكَ نافورتان..
ألملمُ أطراف ثوبي
يجيء الندى،
والنداء،
ألملمُ شعري،
يجيء الندى والنداء،
فيشعل في عمق قلبي

الأسى،
الشجرَ
الذكرياتْ.

الحوارية التي تشتغل عليها اللغة حوارية مركبة في تشكيلها الشعريّ، ففي حين تتوجه لغة الوصف إلى الآخر بطاقة بصرية مولّدة ((وعيناكَ نافورتان..))، فإنّ الضغط الوصفيّ ينعكس على لغة الذات الشاعرة ليجعلها تستجيب لفعل التوليد الذي تمخض عن آليّة الوصف، داخل فعل حركيّ ينهض على طاقة الجمع والإخفاء وتجنّب الانصياع والانقياد للتدفّق القادم من منصّة ((عيناك نافورتان))، يتشكّل بصورتين، الأولى سفلية ((ألملم أطرف ثوبي)) والثانية علوية ((ألملم شعري))، تنتجان فضاءً واحداً ((يجيء الندى والنداء)) داخل إطار بصريّ ـ سمعيّ، يهيىء المجال الشعريّ لولوج استئناف سرديّ تحويليّ ينتقل فيه الأداء اللغويّ على نحو متسامٍ من الفضاء المائيّ ((نافورتان / الندى / الندى)) إلى فضاء منزاح ((فيشعل في عمق قلبي...))، يتحرّك على حقول متنوعة في تمظهراتها الحسية والذهنية والحلمية ((الأسى / الشجر / الذكريات))، في إطار وحدة أسلوبية حكائية تنفتح على مسارات لاحقة تأخذ فيها اللغة الشعرية حريتها داخل الخطاب.

تنجح اللغة بعد ذلك في إحداث تطوّر سريع في توسيع مجال الاشتغال الشعريّ لتخفي مصادرها الأولى، وتمعن في تصوير الحال الشعرية المنتقلة من الفضاء الأرضيّ إلى الفضاء السماويّ:

تصيرُ الغيومُ براكينَ
تندلعُ النارُ فيها،
فتغدو السماوات مرجلَ شوقٍ
وتسقطُ أوراقنا في الهشيمِ..

إنّ ((الغيوم / السماوات)) ترفع السياق الشعريّ إلى ما فوق مستوى البصر لتتراءى الأشياء على نحو آخر، وتفعل ((براكين / النار / مرجل شوق)) فعلها في شحن الصورة بطاقة تدليل نابعة من الدلالة المشتركة التي تؤثثها الدوال، وصولاً إلى مفردة ((شوق)) التي تعيد المسار الشعريّ إلى منطلقاته وحدوده الأولى، بما يحدث انعطافة كبيرة في تسلسل الحدث السرديّ الذاهب نحو حرق الأسى ومحو الشجر وقتل الذكريات، لبلوغ مساحة لغوية أخرى تتحرّر من ضغط الحكاية وترتدّ إلى حكمتها لتردّد في سياق منطقيّ مقولتها:

النهاياتُ وادٍ،
تطلّ عليه نوافذُ مكسورة الجفنِ،

إذ تخرج اللغة خارج حساسيتها الحكائية التي اشتغلت بكلّ تلك الحرارة والتدفّق وترسم صورة يأخذ التشكيل حصته الكبيرة فيها.

تنتقل اللغة في سياق خطابها الحواري إلى مفصل آخر من مفاصل التنوّع الأسلوبيّ، وهو ينقل السرد الشعريّ من نموذج السرد الذاتيّ الذي ينهض به راوٍ متكلّم إلى نموذج السرد الموضوعيّ الذي يقوم فيه راوٍ كلّي العلم، في لحظة تخفٍّ أسلوبية تمنح الذات الشعرية الساردة فرصة تمثّل تطور لغة الحكاية عبر قناع لسانيّ:

قالت لقافلة الذاهبينَ:
خذوني..
فما اهتزّ فيهم جوابْ..
تعلّمتُ أن وعودكَ دينٌ
وأنّ الرحيل بعينيك دينٌ،
وأنّ هواك عذاب..

وهنا تأخذ الشخصية المقوّلة ((قالت)) أقصى حريتها في القول، على الرغم من أن الضغط اللغويّ العالي الذي يحصل في دائرة الحكي يشفّ عن حضور قسريّ للذات، قد يتجاوز على نحو ما لعبة التقنّع الضميريّ خلف ضمير السرد الموضوعيّ، ويفضح هيمنة الذات الشعرية وطغيانها الأسلوبيّ على اللعبة الحكائية.

تتفلّت الذات الشعرية الساردة من أسار انقيادها للراوي كلّي العلم لكي تتمظهر تمظهراً ضميرياً حرّاً، وتنتمي إلى نفسها انتماءً مطلقاً وتنظر في خصوصيات ذاتها ومناخها وفضائها وعالمها:

أقول.. أجيءُ..
فيكبر رجع صدايَ،
ويمتدّ نحوك نهرين،
يختضّ رمل شواطيهما باشتياقٍ،
فأمسك قلبيَ :
هذي نرابع نجدٍ،
وأقبضُ كفيَ :
هذي رمال المحيطِ،
وأغمض عينيَ :
تلك شواطىء حيفا..
ويسقط وجهك في قاع قلبي
صريعاً..
وأسقطُ صرعا..
وأوقن.. أن اللقاء اغترابْ..

إنّ أفعال الذات المتواشجة تواشجا دراميا مكثّفاً وغزيراً ((أقول / أجيء / أمسك / أقبض / أغمض / أسقط / أوقن))، وهي تتوازى بصرياًوتتفاعل ضمنياً مع

الأفعال التي تنتمي في حراكها الشعريّ إلى الآخر المنوّع ((يكبر / يمتدّ / يختضّ / يسقط))، تمثّل منظومة فعلية كليّة تنوّع في أسلوبيتها الشعرية وتثري المغزى الشعريّ الذي يتجسّد بنموّ الفعالية الجسدية للذات الشاعرة ((قلبي / كفّي / عينيّ))، والمنحى الإيروتيكيّ المرمّز في صورة ((ويمتدّ نحوك نهرين / يختضّ رمل شواطيهما باشتياق))، وهو يتعرّض لتحويل سيميائيّ من الخاصّ إلى العام في تفعيل حساسية المكان الدالّ ((مرابع نجد / رمال المحيط / شواطىء حيفا))، لتشتيت الحسّ الإيروتيكيّ العميق وتخفيف غلوائه في باطنية اللغة الشعرية وهي تتحدّى المقولة وتعبّر عن وجعها باحتشاد لغويّ لافت ((يسقط وجهك في قاع قلبي / صريعاً.. / وأسقط صرعاً.. / وأوقن.. أو اللقاء اغتراب)).

سرعان ما تعود الأنا الشاعرة إلى مناخها الذاتيّ الصافي لتنتمي إليه انتماءً أصيلاً في مسار شعريّ يبدو وكأنه يتحرّك بحرية كبيرة خارج أيّة محددات أو ضوابط، إنها لحظة إشراق الذات الشعرية على لغتها الحقيقية وخطابها المثاليّ النموذجي بلا وسائط:

تجيىء إليّ..
يفتّح قلبي مصاريعه،
والرياضُ
تصفق أغصانها،
والطيورُ..
تموتُ اشتياقاً،
وتبعثَ
أيتها الغازلاتُ غلائل عرسي
إليكنّ وجهي رهاناً..

ينفصل الفضاء الشعريّ هنا ويستقل بخطاب لغويّ أسلوبيّ ثريّ في تعبيريته عن محنة الذات وتجربتها في الحلم، إذ تتجلّى صورة الفرح الحالم على أرحب ما يكون ((يفتّح قلبي مصاريعه / الرياض تصفق أغصانها))، وينبثق الشوق الحال على أحرّ مل يكون ((الطيور تموت اشتياقاً))، إلى الدرجة التي يتفجّر فيها الحلم عن رهان سيميائيّ يرفع الحلم إلى درجة اللغة ويمزج اللغة بحرارة الحلم، في تنويع أسلوبيّ مدهش ((أيتها الغازلات غلائل عرسي / إليكن وجهي رهاناً)).

وأمام هذا الضغط الأسلوبيّ الكثيف في منطقة الذات الشعرية وهي تتمظهر بلغتها الشخصية الصرف، تعود لغة القصيدة لتنفتح على الذات الشعرية الكبرى وهي تمتدّ إلى الخارج، لتساعدها في توفير حماية كفوءة تحفظ لها منجزها الذاتيّ وتحرّرها من عقدة الفرح الداخليّ وإثم الاختلاء الحرّ في المناطق المحرّمة:

سأزرعُ لي فلّة في الجليلِ،

وآتي..
وأزرعُ لي نخلةً في عيون الصحارى
وأكمل مرسوم عرسي،
فمهريَ بين يديّ،
وأبوابك الليل تشرع للرائحين،
وها أنا أحمل وجهي إليكَ
وأعدو..
إلى الحلم المستحيلْ..[19]

إذ على الرغم من أنّ الانفتاح على الذات الشعرية الأوسع ((سأزرع فلّة في الجليل)) أحدثت تحويلاً تنويعياً في لغة الخطاب الشعريّ، إلّا أنّ المنظومة الفعلية ما تلبث أن تتجرّد من من قيد هذا التحويل وتواصل العمل الشعريّ داخل المنطقة الأثيرة، وقد شهدت تخصيباً لغوياً عالي المستوى في كلّ مراحلها السابقة، فالفعل اللاحق للجملة الأولى ((وآتي..)) إنّما يعبّر عن نوع من الاتداد السريع إلى الفضاء اللغويّ الذاتيّ، الذي تستمرّ أفعاله في الإخلاص لذاتيتها وخصوصية عالمها الجوّانيّ المهموم بالتجربة الذاتية أولً ((أزرع / أكمل / أحمل / أعدو..).

إلّا أنّها في القفلة النهائية التي تختتم فيها القصيدة حفلتها التنكرية التي اشتغلت فيها اللغة اشتغالاً مراوغاً وملتبساً ((وأعدو.. / إلى الحلم المستحيل))، تكشف تماماً ضراوة التجربة وكثافة أزمتها وحرارة ألمها وعنائها، حيث يتكسّر ((الحلم)) الذي بقي صامداً من عتبة العنوان حتى ما قبل لحظة الإقفال الشعريّ، فالصفة التي لحقت ((الحلم)) في آخر وحدة لغوية اسدلت الستار على حفل الكلام الشعريّ في القصيدة كانت صفة ماحية ((المستحيل))، أيقظت الذات الشعرية من وهمها وجعلت من الفعل ((أعدو..)) فعلاً مارثونياً يشتغل في فضاء سرابيّ لا ينتهي ولا يوصل ولا يحقق، لكنه على الرغم من ذلك مستمرّ في لعبته التي جعلت من الوهم ((الحلم المستحي)) نظاماً في الحياة لا بديل له ولا غنى عنه، فهو المبرّر الوحيد الذي يمكن أن يجعل الحياة قائمة واللغة مشتغلة.

هوامش الفصل الثاني

(1) ما الأدب، جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971: 8.
(2) م. ن: 10.
(3) م. ن: 10.
(4) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت: 8.
(5) الشعر العربي وروح العصر، جليل كمال الدين، دار العلم للملايين، بيروت، 1974: 339.
(6) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971: 36.
(7) في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة وتقديم عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963: 86.
(8) دراسة الأدب العربي، د. مصطفة ناصف، دار الأندلس، بيروت، 1981: 138.
(9) ما الأدب: 11.
(10) ديوان الشعر العربي، أدونيس، ج 2، دار العودة، بيروت، 1978: 101.
(11) مواقف في اللغة والأدب والفكر، محمد مبارك، دار الفارابي، بيروت: 166 - 167.
(12) مقالات في النقد الأدبي، ت. س. إليوت، ترجمة لطفية الزيات: 55.
(13) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت: 56.
(14) ضرورة الفن، فيشر: 222.
(15) زهر الحدائق، بشرى البستاني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1984: 51 - 56.
(16) البحر يصطاد الضفاف، بشرى البستاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000: 57 - 59.
(17) الكتابة والتناسخ ـ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية ـ، عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985: 20.
(18) م. ن: 22 - 23.
(19) ما تركته الريح، بشرى البستاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001: 35 - 39.