من إنتاج الدلالة إلى شعرية المفارقة..

الدال الرياضي وتمظهراته في الخطاب الشعري
لدى الشاعر البحريني علي الشرقاوي

ثمةُ أشياء يتوقعها القارئ مني في ضوء قراءته للعنوان الذي وسمت به هذه القراءة:

- أول هذه الأشياء هو أن ثمة مقاربة نظرية مستفيضة حول "الدال الرياضي" لغةً واصطلاحاً سوف تدشن الدخول لتلك القراءة.
- وثانيها أن هذه الدراسة تتوكأ على منهجٍ علميٍ ذي فروضٍ ونظرياتٍ محددة يمكن تطبيقه عملياً في مقاربة النص الشعري من منظور رياضي بحت.

وللخلاص مما تفرضه تلك التوقعات وأسئلتها النظرية المعتقة في إسار المنهج وغاويات التنظير، نقول:

- إن ما تسعى إليه هذه القراءة هو فقط الإجابة غير المباشرة - في إطار تجريبي أولي- على سؤالين محددين هما:

١ -إلى أي حد يمكن الاستفادة من المحمول الرياضي/ الرقمي/ الحسابي/ الهندسي/ الطبيعي(نسبة إلى علم الفيزياء) لعدد

من المفاهيم والمفردات السائدة في العلوم البحتة مثل مفاهيم(السقوط، والانعكاس ، والانكسار والدالة والمتغير والمتوالية) في تدشين و إثراء المنظومة الدلالية للخطاب الشعري؟.

٢ -وإلى أي مدى يمكن استعارة ظواهر طبيعية بعينها في تدشين وبناء الخطاب الشعري ومن ثم النقدي؟"

- إن إرضاء غرور المنهج و البحث المؤسس على النظريات والفروض التي تحققت عملياً، أو يمكن لها أن تتحقق عملياً لا يصب - في بعض الأحيان- إن لم يكن في معظمها- في مصلحة التجريب والمقاربات الأولية التي تعد اللبنات الأولى في بناء النظريات والمناهج التي تأتي لاحقاً مؤسسةً على ذلك التجريب وتلك المقاربات الأولية.

لذا سنكتفي- هنا – بالقول الموجز: إن ما نقصده بالدال الرياضي هنا هو كل دال يمكن حسابه على العلوم الطبيعية المؤسسة- أصلاً- على المعادلات، والأرقام، والدوال الرياضية، والمتغيرات الرمزية التي تتشكل منها تلك الدوال.

يستثمر الخطاب الشعري لدى علي الشرقاوي بعضاً من الدوال المشار إليها سابقاً
لإثراء المشهد الدلالي لديه ولفتح نوافذ أخرى في مخيلة التلقي ما كان لها ان تتفتح بغير تلك الدوال ففي قصيدته **وراء اللغة** من ديوانه **الوعلة(1)** يحضر البعد الثالث للكلام بصفته البعد المتخيل الذي يجب على التأويل ألا يغفله، بل لابد للتلقي أن يتخيله ويعيشه ويستثمره في بناء فرضيته ونتائجه ومنظومته الدلالية، مثلما هو الحال في علم الهندسة و الهندسة الفراغية التي يقع الخيال منها موقعاً أساساً في الفهم والممارسة، فكثيرٌ من الأبعادِ التي تُكَوِّنُ الشكل الهندسي في علم الهندسة خاصةً الهندسة الفراغية هي أبعاد متخيلة:
للكلام يدٌ ثالثة

وسبعُ رئات
وخمسُ عيون
للكلام فمٌ
يشبه الذئب في لحظة الفتك
يغزل فتوى الجفاف
بذاكرة
تركض الآن
ما بين كان وما سيكون
للكلام كلام
تلاحقه في السراب

فقد صاغ الشرقاوي في القصيدة السابقة مجموعة من الحقائق/ المسلمات المتخيلة التي يجب على التأويل أن يتخذها معطىً أساساً في بناءِ منظومتِهِ الدلاليةِ المنبثقةِ من عناصر المشهد الشعري مجتمعةً في شكل استنتاج رياضي هندسي:
فالبعد الثالث للكلام الذي عبرت عنه دالة **" للكلام يدٌ ثالثة"** والرئات السبع، والعيون الخمس، والفم المفرد الأوحد يمكن النظرُ إليها على أنها معطيات يصوغها المشهد لبرهنةِ مطلوبٍ واحدٍ يأتي في نهاية السياق هو انتشار الكلام / التأويل في شكل توليدي انشطاري إلى الحد الذي يصعب ملاحقته في أركان المخيلة التي بدت على اتساعها وكأنها السراب الذي لا تدرك مسافاته. ويمكن ترسيم المشهد الاستدلالي هذا على النحو التالي:

المعطيات:
1 - للكلام يدٌ ثالثة
وسبع رئات
و خمس عيون
2 – للكلام فمٌ
يشبه الذئب في لحظة الفتك

يغزل فتوى الجفاف
بذاكرة
تركض الآن
ما بين كان وما سيكون

3- للكلام كلام
تلاحقه في السراب.

من المقاطع المرقمة (1) و(2) و(3) نستنتج ما يلي:

أ - بما أن للكلام يداً ثالثة/ بعداً ثالثاً فهو مهيمن **منتشر يتفوق على الخلق العادي بقدرة غير عادية.**

ب - و بما أن له(أي للكلام) سبع رئات [تذكر الرقم (7) المعجز في حد ذاته]، وخمس عيون، فهو يتمتع بقدرة غير عادية وهو أيضاً **خلْقٌ غير عادي كما في**(1) يتطلب من التخيل قدرة خارقة تتمدد باتجاهه محاولة إدراك مراميه.

وبما أن له فماً، ففمه هذا يمكن أن يكون قوياً **مثل فم الذئب في لحظة الفتك. كما في**(2)

ج - وبما أنه من الخلق غير العادي، والقدرة غير العادية،فإنه يصعبُ على المخيلة/ الذاكرة إدراكه لكونها مشتتة ما تلبث ان تدرك ما كان منه حتى يعييها ما سيكون كما في (2) أيضاً.

من (أ) و(ب) و(ج) نستنتج المآل المنشودَ من منظومةِ الدلالة:

إن الكلام من القوة والقدرة والولوج في أغشية المعنى والتخفي وراءها والانتشار في مدى مفتوح مطلق يتماهى مع السراب بحيث يظلُ عبقرياً يتيه على التأويل والمخيلة.

يصر الشرقاوي على اكتناه ذلك العبقري واللهاث وراءه ليس لإدراكه فحسب، وإنما لإدراك توابعه وما يختفي وراءه:

صمتٌ قزحيٌ

كرصيف الشهوة في برق الأخضر
يدخل بين صباح المسكوت عليه
و ليل الماء المكسور بإبهام الضوء
لهذا المتقزح في اقيانوس الرغبة
مازلت أنطُ كلحن جراد الرأس على ما بعد المعنى
لاظل كما عاش المعيوف الصاعد في بحر الوقت
بريئاً كخيال الرعد
فتياً

كسؤال النجمة قبل النطق (2). ولترسيم محاولات الإدراك وما يكتنفها من إصرار طرفها الأول (الشاعر) ومراوغة طرفها الثاني (الكلام) استدعى الشرقاوي دالته المستمدة من علوم الطبيعة، والمبنية على ظاهرة انكسار الضوء، تلك الدالة التي توكأت متغيراتها على مفردات (قزحي/ رصيف / برق/ الأخضر/ صباح/ ليل الماء/ المكسور/ الضوء/ المتقزح/ اقيانوس.

فقد استلهم الشرقاوي ظاهرة انكسار الضوء من علم الطبيعة ليبني منظومته الدلالية مرتكزاً على وعي مفارق يقوم على تقنيتين:

- **اللعب في المتغيرات الأصلية لدالة الضوء وانكساره:**

ويتم ذلك اللعب عبر استعارة تلك المتغيرات نفسها وجعلها تتجاور مع أخرى ليست من نسيجها بالمرة، بل هي متغيرات لا تكون إلا في الوعي الشعري. فالمتغيرات:

(صمتٌ / المسكوت عليه/إبهام/ الرغبة/ الوقت/خيال/ سؤال) التي يمكن أن تشكل منظومةً من الوعي الشعري المهادن التقليدي يحولها الشرقاوي إلى عناصر فاعلة في منظومةٍ من الوعي الشعري المفارق المنتهك. وذلك من خلال استخدامه لهذه المتغيرات صفاتٍ، أو مضافاتٍ، أو مضافاتٍ إليها لمتغيرات ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بظاهرة انكسار الضوء ،**فتتحول بذلك الدوال المهادنة إلى دوال مفارقة منتهكة:**

صمتٌ قزحيٌ / صباح المسكوت عليه/إبهام الضوء/ خيال الرغبة/ بحر الوقت/خيال الرعد/ سؤال النجمة).

- **التوظيف الانقلابي لمعطى الظاهرة الطبيعية:**

إذ لا يكتفي الخطاب الشعري لدى الشرقاوي بالانزياح بتلك المتغيرات ، وإعادة توظيفها من جديد بغية تحقيق المفارقة، وإنما يسعى إلى التوظيف الانقلابي لحقيقة الظواهر الطبيعية وثوابتها، فالضوء المنكسر في الظاهرة الطبيعية يتحول إلى فاعل/ كاسر لغيره في الخطاب الشعري:

و ليل الماء المكسور بإبهام الضوء.

كما أن ظاهرة انعكاس الضوء في علم الطبيعة تتحول في خطاب الشرقاوي إلى حالة توحدٍ مرجوٍ (يتمنى الشاعر تحقيقه) بين العاكس والمعكوس:

عيناها هادئةُ الأزرق
وعيوني ريشُ الضوء الحنطاوي
لماذا
لا نتعاكسُ
كالجملةِ في اللغة الشجراءِ
توهجني بطراوتها
و أتوجها بالحلمِ
تكون الملكة
وأكونُ فضاءاتِ العرشْ (3)

وهذا التوحد المطلق المرجو تحقيقه يتوخى في حدوثه تراتبية المشهد عبردوالٍ/ صور ثلاثٍ يتحقق من خلالها التوظيف الانقلابي المفارق للظاهرة/ الدالة الطبيعية وعناصرها الفاعلة:

الدالة/ الصورة الأولى :الضوء الساقط:

عيناها هادئةُ الأزرق
وعيوني ريشُ الضوء الحنطاوي

الدالة/ الصورة الثانية: جدلية الانعكاس وأفعاله المرتبطة به

لماذا
لا نتعاكسُ
كالجملةِ في اللغة الشجراءِ
توهجني بطراوتها
و أتوجها بالحلمِ

الدالة/ الصورة الثالثة: مشهد الاحتواء:

تكون الملكة
وأكونُ فضاءاتِ العرشْ.

ففعل الانعكاس في الظاهرة الطبيعية يتحول – هنا- في الخطاب الشعري إلى جدلية يتقاسمها فاعلان **(نتعاكس). ثم يتحول المشهد الجدلي المفارق هذا إلى مشهد احتواء** يتجاوز فيه ريش الضوء قدرة أي فاعل على عكسه، بل يتحول (ريشُ الضوء / الشاعر) إلى فضاءات احتواء شاسعة للحبيبة الملكة.

هذا ويظل الدال الرياضي لدى الشرقاوي - عبر معظم دواوينه الشعرية - عنصراً فاعلاً - ضمن عناصر أخرى- في بناء متواليات الدلالة وإنتاج شعرية المفارقة. غير أن هذا الدال الذي يتفاوت حضوراً وغياباً من ديوان لآخر في تجربة الشرقاوي أكد فعاليته وحضوره الشديدين في ديوانه "رؤيا الفتوح" (4). فقد جاءت غالبية عناوين قصائد هذا الديوان دوالاً رياضية رمزية استعارية مفسِّرةً للنص مفسَّرةً به وهذا ما تُجليه عمليات القراءة التي تكامل -دلالياً- بين النصوص وعناوينها. فالمسار الدلالي التجريدي الذي تنحاه نصوص الديوان المذكور هو مسار موجه بتلك الدوال الرياضية التي تتوزع عبر فضاءات النصوص بدءاً من عناوينها.

وسنكتفي - هنا - في الأخير بالتركيز على دال **" المربع"** وحسب.ذلك الدال الذي عنون به الشاعر أغلب قصائد هذا الديوان(المربع1، المربع 2، المربع 3،.....المربع15)، وكيف يتجاوز ذلك الدال بوصفه عنواناً للنص دوره الاستعاري المكثف لمنظومة الدلالة للنصوص الموسومة به إلى دوره الأهم في تأسيس لعبة الانتهاك والمفارقة من خلال تكاملية أداء كلٍ من العنوان والنص معاً.

ففي قصيدته**" المربع1"** يقول الشرقاوي:

إثنان هنا
الأولُ يعصرُ للزئبق خمرَ الغضبِ الشتوي
الثاني ينثر للأزرق خبز التعب القزحي
وأنا
أشلاء ضنى،
أتمزق وجداً،
أسكبُ للأيام حليب الرؤيا
وأراسل همي.
لي همٌ يتدفق في الصحراءِ
يغوص بجلد الصخر وفي الأصداف،
ولا أحدُ يسمع.
في الليلِ أزاملُ خطَ الشيبِ
وخط الحزن الأصلعْ
قد أخرجُ من حدس الصمت إلى جرسٍ يقرعْ(5)

تتجلى - **هنا في هذه القصيدة-** المفارقة في أوسع مآلاتها الدلالية عندما تضيق زوايا المربع بالشاعر،على الرغم من سعتها بغيره وعلى الرغم من اتفاق الرياضيين والمعماريين ومن قبلهم الطبيعة على أن المربع هو الشكل الذي ترتاح له الفطرة مسكناً ومأوىً وذلك لكون زواياه القائمة هي الزوايا التي ارتاح لها الكون منذ نشأته، لأنها الزوايا الوسط بين الحادة التي تحدث اختناقاً للجالس فيها وبين المنفرجة التي قد تسرب أحاسيس الوحشةِ والغربة للجالس فيها وتفقده

السيطرة على المكان وإخضاعه وتوظيفه بصرياً وجمالياً(6)، مع الاحتفاظ أيضاً بما يوحي به الانفراج، والزاوية المنفرجة من رحابة واتساع إذا تم تحميلهما دلالة تجريدية غير بصرية، وإذا ما تم لهما ذلك التحميل فإن سؤالاً مهما يباغت التلقي والتأويل في تلك الحال وهو:

لماذا لم يعنون النص بالمثلث المنفرج بدلاً من المربع؟!. وللتوضيح نعيد صياغة السؤال ثانيةً هكذا:

لماذا لم يعنون النص -هنا- بـ"المثلث المنفرج" مثلاً الذي يحتل فيه الشاعر زاويته المنفرجة صارفاً همه ورؤيته عمن هم في زاويتيه الحادتين؟!

وإجابة السؤال تكمن هنا فيما يسعى النص إلى قوله:

فما يريد النص قوله هنا هو إن المساحة المتاحة تتسع للجميع كون المربع جميع زواياه قوائم(مع الأخذ في الاعتبار درجة القرابة بين المستطيل والمربع؛فبإمكاننا أن نعتبر المستطيل مربعاً استطال ضلعان متقابلان منه بنفس القدر) وهو الشكل المألوف بصرياً، ووجدانياً للعيش والتعايش و المسكن (قلت المسكن وأقصد السكن بما توحي به المفردة من الطمأنينة والسكينة والهدوء والمؤانسة والتآلف والمحايثة ، وما إلى ذلك من صفات التوافق والاتفاق بين البشر من جهة والأمكنة التي تستوعبهم من الجهة الأخرى). فقد ألفت وتآلفت عيون البشر(وربما أيضا عيون العديد من الكائنات الحية الأخرى) وأرواحهم مع الغرف المربعة الجدران واطمأنت بها ولها دون غيرها من الغرف ذوات الأشكال الهندسية الأخرى. ومن هنا أراد الشاعر باختيار المربع عنواناً لقصيدته(بل لمعظم قصائد **ديوانه رؤيا الفتوح)** رغبةً منه في تصوير غربته واغترابه من منظور وجودي تجريدي يتوكأ على لعبة المفارقة التي توسلت بالمربع الشكل الهندسي الذي على الرغم من كونه أكثر الأشكال قدرةً على الاستيعاب وتحقيق شروط التعايش والمحايثة،نجد أنه ضاق بالشاعر دون غيره ممن كانت لهم حظوة البقاء الرحب والسعة داخل ذلك المربع بما يحتمله من دلالة جغرافية وبصرية ونفسية واجتماعية... إلخ.

وكما يتوسل الشاعر بـ " المربع 1" عنواناً لقصيدته الثانية من ديوان " رؤيا الفتوح" ليصف غربته واغترابه من منظور وجودي، فإنه يتوسل بـ**" المربع 2"** عنواناً لقصيدته الرابعة من الديوان نفسه ليؤكد رغبته وإصراره، بل وقدرته على كسر تلك الغربة وذلك الاغتراب، وتحطيمهما، ومن ثمَّ ليؤكد وجوده ويحوِّلَ كل محاولات إقصاء ذلك الوجود إلى رد فعل قوي ومؤثر يجابه فعل الإقصاء:

لي زاويةٌ
أتربع فيها بين مربع آلامي
وأناقشُ رعدًا في قلبي
أو وعداً ينهض بي
وأغني كالطمي الطافح في عرس النهرْ
كالطير الجارح يحمل اعزاق الفجر

صوتي.
ليس جميلاً صوتي،
لكن أجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ
لي زاويةٌ أتنفس فيها أيامي
أتسكع فيها مثل خروج السنجاب من الفروة.
أتكركرُ
واللحنُ الأخضر يأخذني
والأزرق يغسلني بالحب.
يا أنتم
هذي زاويتي،
هذا زمني،
أتربع فيه وفيَّ غرابة خمر الصحوه.

يا أنتم
كل همومي مائدةٌ للشعر

ونافذةٌ للفجرِ النازل في وطني
من يخبرني؟
هل صدر سواكم يغسلني؟(7)

وقد بدأ الشاعر قصيدته بما يفيد امتلاكه وتملكه لزاوية من زوايا المربع، ذلك الامتلاك الذي عبر عنه الشاعر بدال الملكية الأقوى في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد هذا الديوان. تلك القصائد التي عنونها الشاعر بـ **" المربع 1"** و **" المربع2"** و**" المربع 3"....** ووصولاً إلى المربع الخامس عشر.

بدأ الشاعر بداله **" لي"** ليؤكد خطاً من الحرية اختطه الشاعر لنفسه، ليمارس من خلاله ما يجعله يكسر عزلته التي فرضت عليه في **"المربع1".**
ولاستكمال مشهد الخصوصية، وحرية التصرف، وممارسة ما من شأنه أن يكسر عزلته واغترابه فقد جاء بالدال المستمر **" أتربعُ"** ليضفي على تلك الممارسة صفتي السعة والرحابة اللتين حضرتا مرتديتين عباءة المجاز، فقد حدث فعل التربع في زاوية مجازية في مربع الآلام، وحدث أيضاً في الزمن ليصل الشاعر (مجازاً) إلى أقصى درجة ممكنة من الحرية والرحابة، لاحظ – هنا - أننا نقول مجازاً لنؤكد أن مشهد الحرية حضر في صورته المجازية أي أن الأفعال التي يمارسها الشاعر (مدعيا حريته) هي أفعال تمارس في الفضاء المعنوي المجرد لا في الفضاءات الحسية الملموسة، وهي أفعال جاءت تعويضاً عن نظيرتها التي يجب - تحقيقاً لشرط الحرية- أن تحدث في تلك الفضاءات نفسها.فالثابت الطبيعي البديهي أن مشهد الحرية لا يكتمل إلا بحضور الأفعال ببعديها المجازي المعنوي، والحقيقي الملموس.

إذاً مشهد الحرية هنا هو مشهد مجازي معنوي جاءت كل أفعاله موجهة للداخل الإنساني لداخل الشاعر وليست إلى خارجه، فالنقاش موجه إلى القلب، أو إلى العقل أو لنقل إلى طبقات وعي الشاعر:

وأناقشُ رعدًا في قلبي

أو وعداً ينهض بي

حتى الأفعال الحسية التي لا تحقق غايتها إلا بالتفاعل والتلقي واستجابة العالم الخارجي مثل فعل الغناء لا يمكن القبول به هنا فعلاً حسياً، لأنه يأتي هنا من الطير الجارح أو من الطمي الذي كلما تغنى تعكر له صفو الماء بما يؤكد أن الغناء يحقق غايته وتأثيره فقط على مستوى ذات الشاعر وليست على مستوى العالم الخارجي،فكأن الشاعر أراد أن يكسر عزلته بالغناء لنفسه داخل مربع آلامه:

وأغني كالطمي الطافح في عرس النهرْ

كالطير الجارح يحمل اعزاق الفجر.

هذا الغناء لا يحقق غاية العالم الخارجي ولا يكتمل مشهده كونه يأتي من حنجرة لا يطرب لصوتها إلا صاحبها/ المغني/ الشاعر الذي لجأ للغناء على الرغم من كونه متأكداً من أن صوته ليس جميلاً، فإنه يرى أنه أفضل من الصمت:

صوتي.

ليس جميلاً صوتي،

لكن أجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ

والأمر ليس قاصراً على فعل الغناء فحسب، وإنما أيضاً على بقية الأفعال التي يمارسها داخل مربع الآلام:

فبنية المفارقة التي أضافت ما هو مادي ملموس ومحسوس إلى ما هو معنوي غير ملموس قلبت الحسي إلى معنوي، والحقيقي إلى مجازي مثلما هو الحال في **" مربع آلامي"** وفي سائر دوال القصيدة. فبنى المفارقة التي وظفها الشاعر

عبر خطابه الشعري هنا في **" رؤيا الفتوح"** جعلت المربع ضيقاً إلى حد القيد، ومن ثمَّ فإن الأفعال التي ستمارس داخل هذا المربع هي أفعال مقيدة. فالحرية هنا تمارس في مستويات مجازية وفي فضاءات مجازية وهذا أقصى ما رسمه الشاعر لنفسه خروجاً على قيود العزلة والاغتراب التي رسمها في مشهده الشعري في "قصيدة المربع1".

وهكذا تستمر أفعال الشاعر وممارسته – مجازًا – لحريته قاصرة عليه وحده فطقوس ممارسة هذه الحرية موجهة نحو داخل الشاعر، وحسب:

هاكم صوتي سفراً لا يرحل إلا في الممنوع
هاكم شفتي أبريقاً للشوق المغلي بسكر هذي الغربه
هاكم.
كلماتي قنديل يحرقني
لا تقتربوا
فأنا نارٌ من ماء الحلم نَمَتْ
لهبي يمتدُ ويحرقكم
هل يرعبكم؟
أن أكسر ألوان الطيف؟
أقرأ بين شتاء الشعرِ نخيل الصيفْ
هاكم.
للأسودِ رائحة التينْ
للأخضرِ جرح جنينٍ يخرج قبل التكوينْ
للبني عصيٌّ تضرب أيامي الطفليه يوماً يوماً
للأبيض طعم الكافور.
لا تقتربوا

مني لا تقتربوا
لي كل غرور الكشفْ
وعناء الحرف الخارج من خاصرة الحرفْ
لي شفةٌ ألتفُ بها
في رحلة صوت الحلمه
أو في حلمة صحو النزف.(8)

فأفعال الحرية وطقوس ممارستها لدى الشاعر تخلت عن فاعليتها المطلقة واكتفت فقط بفاعلية نسبية محدودة التأثير. فصوت الشاعر سفر لا يرحل إلا في الممنوع، وشفتاه أبريق للشوق المغلي بسكر الغربة، وكلماته قنديل لا ينير وإنما يحرق الشاعر ومن ثمَّ فإنه سيحرق كل من يقترب منه ومن هنا جاء التحذير:

لا تقتربوا
فأنا نارٌ من ماء الحلم نَمَتْ
لهبي يمتدُ ويحرقكم

فتخلي القنديل عن فعل الإنارة واكتفاؤه فقط بفعل الحرق ينفي أي تفاعل إيجابي يمكن حدوثه من العالم الخارجي مع الذات الشاعرة، مما يكرس مشهد الانعزال والغربة اللذين يحياهما الشاعر منذ مطلع ديوانه هذا (على الرغم من أن الأفعال -هنا- في هذه القصيدة قد جاءت محملة بدلالات ثورية متمردة تريد كسر إسار الانعزال المضروب عليها).

ثم عاد الشاعر ليكرر تحذيره مرةً أخرى مما يشي برغبته لا في إحراق العالم/ المربع الذي اغترب واعتزل بداخله وإنما في الحرص على نجاة هذا العالم وسلامته.

لا تقتربوا
مني لا تقتربوا

لي كل غرور الكشفْ
وعناء الحرف الخارج من خاصرة الحرفْ
لي شفةٌ ألتفُ بها
في رحلة صوت الحلمه
أو في حلمة صحو النزف.

ما يؤكد ضيق المربعات/ العوالم التي يشير إليها الشاعر في قصائده(على الرغم مما يحمله دال المربع بصريا من رحابة وسعة)، ويؤكد نسبية تأثير أفعاله وطقوسه المدعية ممارسته حريته هو أسئلته الشاكية الباكية في قصيدته**"المربع 4"** (9)

لماذا تؤلمني؟
و لماذا صمتك في الصحراءِ يقيدني؟

ثم توسلاته في القصيدة نفسها:

اتركني.
اطلق كفي من أضراسك
اطلقني.

فهذه الأسئلة، وتلك التوسلات جاءت لتؤكد نسبية تأثيره، بل ومحدودية ذلك التأثير في العالم الخارجي، بعد الدوال الثورية الحادة التي جاءت في مستهل القصيدة:

لاتخمدْ نيراني
فأنا جمرٌ
كالضلع الخارج من أضلع آدمْ
كالغسق العارمْ
كالهتكِ أنا
كالفتكِ.

ويستمر المربع في التخلي عن رحابته والإصرار على التضييق على الذات الشاعرة.. وعلى الرغم من هذا التضييق تصر هذه الذات على الفكاك منه ولكن ليس بممارسة أفعال ثورية حادة هذه المرة إنما عبر إطلاق عنان الحواس لتخلق لنفسها أجواءً من الهدوء والصفاء والمرح:

أسمع زقزقة العشاقِ المنسكبين على عتباتِ
الطقسِ
أشتم غبار الطين الجواني الناتجِ من عري النفس
يلوح لي
ويحدق مثل الصحراءِ الوحشيه بي
فاحرِّض فيَّ الفيروزي الواقف بين دمي كالمهرةِ
والوله العاصف منخطفٌ
بالرعشِ ومرتجفٌ
هل أعني شيئاً أن ما اصطدتُ ثمار الشمس!
وجررتُ الكوكب بعد الكوكب يرقص في حفلةِ
عرسي؟(10)

هنا تأتي الأفعال الهادئة المدثرة بالحِلمِ والصفاء والنزعة الإنسانية الراقية الحالمة لتواجه أفعالاً عنيفة في هذه القصيدة التي عنونها الشاعر بـ **"المربع5".**

ففعل التلويح والتحديق المتوحش الموجه من قبل المربع المحيط بالذات الشاعرة تقابله الذات الشاعرة بأفعال حالمة هادئة تتوخى الصفح والسماح عن تلك الأفعال، وتخلق جواً من الرحابة يعادل به الشاعر أجواء الحنق التي تخلقها الذوات المحيطة:

أسمع زقزقة العشاقِ
المنسكبين على عتبات الطقسِ
.....
.....
.....
أحرضُ فيَّ الفيروزي الواقف بين دمي كالمهرةِ

والوله العاصف منخطفٌ
بالرعشِ ومرتجفٌ
فالتحريض والعصف يحملان هنا دلالات منزاحة تبتعد بهما عن التمرد والعصف نهائياً إلى دلالات التسامح الحالمة التي يتوخى بها الشاعر خلق أجواء مجازية/ خيالية/ معنوية من الرحابة والسعة تواجه الضيق والحنق الحقيقيين اللذين ملآ أجواء المربع.

وهكذا يستمر الشاعر في إصراره على معادلة ضيق المربع تدريجياً بدوال من شانها أن تبدد أجواء الألم والضيق و الغربة والانعزال التي بلغت ذروتها في **"المربعات 1 و 2 و 3 و 4**، ثم تراجعت إلى حدٍ ما في **"المربع " 5**، ثمَّ تراجعت كثيراً في المربعات **6 و 7 و 8** لكنها سرعان ما تعود أشدَّ وطئاً وكثافةً في المربعات من التاسع إلى الخامس عشر التي نقاربها فيما يلي:

المربع9:
لي قلب فاض فغاض الدمع بأعماقي،
أتخلص، مماذا أتخلصُ،
من شفتي،
لغتي
أو من ساقي،
أتقلص،
في روحي نغمٌ بحاريٌ
من يطلقني منهُ؟
من يطلقه مني؟
من؟...
أتدثر مثل العصفور البردانِ بأوراقي
فأنامُ ويسهرُ في جسدي وهَجَ الآهات
وتعزفُ في شفتي لُجج الكلمات.(11)
تأتي الأفعال الموجهة نحو خلق معادل نفسي لحالة الانعزال والاغتراب- أفعالاً ذات دلالات سلبية كونها تبدأ من الداخل وتوجه

إليه، فما أن تبارح القلب حتى تصل إلى العين ليحدث فعل البكاء، ثمَّ تعود منكفئةً على الروح التي تحتاج – هنا – إلى من يطرق عليها ليخلصها من صدى نشيد العزلة.
كما أنها (أي الأفعال) وإن كانت تبدو ثوريةً – هنا- في بداية المشهد الشعري:

لي قلب فاض، فغاض الدمع بأعماقي،
أتخلصُ

ثمَّ لا تلبث أن تعود إلى طور المهادنة والتكيف مع المربع بعد فقدانها الطريق الأمثل لتوجيه فعل الثورة المتمثل في **أتخلصُ**.وذلك من خلال أفعالِها الجديدة الأكثر مهادنة وتكيفاً:

أتقلص،
في روحي نغمٌ بحاريٌ،
من يطلقني منه؟
من يطلقه مني؟
مَنْ ؟...

إلى أن تتحول الأفعال في نهاية المشهد إلى أفعال موجهة جميعاً نحو داخل الشاعر بما يشي باستسلام الذات الشاعرة استسلاماً تم التعبير عنه شعراً بطريقة استطاعت تحويل نظر التلقي من بؤرة مشهد الاستسلام هذا، إلى مشهد ضمني خلفي يهدف إلى تعرية سوءة هذا المربع، و تحميله مسئولية مشهد الانعزال والغربة الذي تعيشه الذات الشاعرة إلى أقصى الحدود الممكنة من السبر والكشف:

أتدثر مثل العصفور البردانِ بأوراقي
فأنامُ ويسهرُ في جسدي وهَجَ الآهات
وتعزفُ في شفتي لُجج الكلمات.

المربع 10:
أشتاق لنحنحة الحب الداخل في صدري كالرمحْ
أشتاق إلى صوت الأم يشف عن الفرحة بالصبحْ
أشتاقُ.

أنا هذي القطرة،
أزهرت النهرَ الشائخَ،
أصبحت محيط بنفسجْ
أرتجُّ.
أشيخ أعودُ ذبيح الهمْ
أنا الطفل الهرم المنسوجة مني أشرعة الحلمْ،
لا ماءٌ يستوعبني
لا قرطاسٌ
يا كل الناس المندفعين بسيل فتوح إلى قلبي
يا كل الناس المرتفعين إلى قلبي
أخبركم
مزقت قميص فتوحِ،
رأيت صرير الأحمرَ قدَّ الزمن المآسِ
تحولت إلى...
أوقفني الحراسْ
و أنا لم أبدأ كرع الكآس.

تكشف هذه القصيدة دالتين فرعيتين منبثقتين عن دالة العزلة الدالة الأم في قصائد المربعات جميعها. وهاتان الدلاتان هما:دالة الغربة، ودالة الوحشة اللتين تم التعبير عنهما بمتغيرات تخصهما. وهذه المتغيرات هي:

- **أشتاق:** الفعل الذي كرره الشاعر ثلاث مرات ليؤكد مرارة الشوق وجسارة الوحشة التي تضيق من مساحة المربع على الذات الشاعرة.
- **أرتجُّ، أشيخ، أنا الطفل الهرم، لاماءٌ يستوعبني، لا قرطاسٌ،** وهي متغيرات تشكل في مجموعها دالة الغربة التي أحكم جدرانها المربع حول الذات، حتى أن محولات الفكاك منها غدت سراباً وضرباً من أحلام اليقظة:

أوقفني الحراس
وأنا لم ابدأ قرع الكآس.

المربع 11:

يبدأ الشاعر هذه القصيدة بوصف الحال التي أدت إلى التعاطي السلبي (المدثر بشيءٍ من الإيجابية المقَنَّعَة) مع مربعه. وقد تفيأ في ذلك دوالاً قويةً، ضاربةً في عمق التراث والمتخيل الديني للعقل الجمعي.

في الغمد قصيرٌ اجلس،
لكن لي زاوية أتربعُ فيها كالخنجرْ
لم يكسرني جبٌ
لكن كسرتني الذئبة
وأنا أغرس رؤياي الصعبة
في أعمق قيعان التربة
لم يأكلني ذئبٌ
لكن أكلتني اللعبةْ
و أنا أسمع منكسراً يتلوى فوق العتبة

وعلى الرغم من براءة الذئب- هنا – من دم الذات الشاعرة وكذلك براءة الجب إلا أن متهماً آخر (هو اللعبة نفسها التي تمارس بين ذلك المربع وتلك الذات) لا يزال أقوى من الجب والذئب، ولا يزال يمارس طقوسه في سبيل كسر عنفوان الذات وإجبارها على التراجع إلى أقصى مساحة ممكنة من المربع.

لكن الذات الشاعرة تصر على ممارسة فعل الحرية في الداخل بطريقتها وبأقل ما توافر لها من إمكانيات الممارسة:

في الغمد قصيرٌ محتقنٌ في زاويتي الرطبة
فسرّتُ دمي
فتناثر من لغتي ألقاً نزقاً
يتساقط من لهفته الشوق.
من يعتقني مني؟

فانا طلِقٌ أحيا.
ثم يأتي الدال الدافع لممارسة حرية الداخل ممثلاً في كون غيرها من حريات العالم الخارجي طوقا يشل حركة هذا النوع الحقيقي من الحرية:
أرفض حباً يأسرني بالطوق.

فقد جاء هذا السطر الشعري في نهاية القصيدة فلسفةً شارحةً ومبررةً أسباب توجيه أفعال الحرية إلى الداخل أي ممارستها ليس في المحيط الخارجي للشاعر، وإنما في محيط الذات الشاعرة من الداخل، ليس هذا فحسب، بل جاء سطره الشعري الأخير هذا ليؤكد إيجابية تلك الأفعال، وكأنه أراد بذلك أن يقول أن أفعال الحرية وممارستها تبدأ من الداخل أولاً، بل أن ممارستها على مستوى الداخل الإنساني/ الذوات الإنسانية يمهد لكسر الأطواق المضروبة خارجيا حول تلك الذوات.

المربع 12
لي همٌ عاصٍ يستعصي
ويكاد يعصبنِي ضدي
ما ذنبي أعشق من مهدي
وارى الكوكب منفعلا في دمع الفقراء
يبكي ويبادلني بعدي
يا كوكب أيامي.
إنزل
ناولني الشاهق من سنوات الشهدِ
ناولني العمر الضائع في البعدِ.
فالوجدُ العارمُ يقتلني.
ناري هل احملها وحدي؟
سأسعى في مقاربتي هذا النص/ المربع إلى استخدام كلمة الدوال بمعناها الرياضي وإن كنت سأستعملها أحيانا بمعناها اللغوي /

الشعري المتعارف عليه. وما سعيي هذا المتوسل بالمعنيين المشار إليهما للدوال إلا محاولة لتوصيف واكتناه العلاقات بين الدوال الكبرى (بالمعنى الشعري) للنص ودواله الصغرى (بالمعنى ذاته). أو بتعبير أدق يمكن القول: إن مقاربة النص - هنا - من خلال البحث عن علاقات بين دواله بالمعنى الرياضي ما هي إلا وسيلة للكشف عن طبيعة العلاقات التي تربط بين دواله الكبرى والصغرى بمعناها الشعري.

تسعى القصيدة/ المربع الثاني عشر هنا إلى ترسيم المشاهد الكبرى للمأساة التي تحيط بالذات الشاعرة، وتضرب حولها بسياجها القوية المانعة مثل مشاهد **الإقصاء والتهميش، والقهر** تلك المشاهد التي تم التعبير عنها – هنا – بمفردات(لاحظ هنا أنني قلت المفردات ولم أقل "الدوال" حتى لاتلتبس على القارئ معاني الدوال بمفهومها الرياضي ومعناها بمفهومها الدلالي) لا تتعالق مباشرة معها...وإنما تتعالق وبقوة مع المتغيرات الجزئية التي تكونها، أو ربما – بتعبير أدق- التي تفرزها تلك المشاهد(التي سنسميها هنا الدوال الكبرى أو الدوال الأم بالمفهوم الرياضي لا بالمفهوم الدلالي رغبة منا في مقاربة النص بشكل جديدٍ، ربما تماشياً مع دال المربع الذي حمله الشاعر بدلالات شعرية لغوية لم يكن له أن يحملها لولا توظيفه إبداعياً بهذه الطريقة) ، فهي _ أي المتغيرات- وإن كانت تشكل وتكون الدوال بالمعنى الرياضي ، فإنها- بالمعنى الدلالي/ الشعري- تنتج وتتوالد من تلك الدوال، بمعنى أنه من الممكن أن نقارب هذا النص/ المربع دلالياً بطريقة جديدة تختلف عن مثيلاتها التي قاربنا بها ما سبقه من النصوص/ المربعات (مع الأخذ في الاعتبار أن طريقة المقاربة هنا تصلح أيضا لمقاربة ما سبق من النصوص)، وذلك بأن نقسم دوال النص إلى قسمين :

1 - الدوال الكبرى بالمفهوم الرياضي:

وهي تلك الدوال التي أسميناها من قبل المشهد/ المشاهد العامة للنص وهي التي تدخل – هنا - في نطاق البنية العميقة للغةِ النَّص.

2- الدوال الصغرى:

وهي تلك المتغيرات التي تكون الدوال الكبرى بالمعنى الرياضي، وتنتج وتتوالد منها بالمعنى الدلالي:

فالدوال الكبرى هنا هي دوال **الحزن/ الإقصاء/ التهميش/ الازدراء** ... وقد تم التعبير عنها هنا بمتغيرات/ دوال صغرى ضاربة في جذور الهم المستعصي العاصب المتخذ من الذات الشاعرة موقفَ الضدِ والخصمِ المعاندِ المكابرِ، بل والحاسد الذات نفسها على موقفها العاشق/ الحالم/ المتفاعل مع من يماهيها هماً وتهميشاً وإقصاءً.

ويمكن التعبير رياضياً - هنا- عن العلاقة بين الدوال الكبرى/ المشاهد العامة من جهة، والمتغيرات/ الدوال الصغرى من جهةٍ بالمعادلات أو المتساويات الرياضية الدلالية التالية:

١ - المتساوية الأولى:

الحزن = همٌ عاص + يستعصي + يعصبني+ الوجد العارم + العمر الضائع+ سنوات الشهد...

2 - المتساوية الثانية:

الإقصاء = بعدي+ البعدِ + وحدي..

٢ - المتساوية الثالثة:

التهميش والازدراء = ضدي+ ازدراء ضمني محذوف الدال، تم التعبير عنه بسؤال الدهشة الذي جاء ازدراءً مضاداً لذلك الازدراء الضمني المحذوف الدال الممارس ضد الذات الشاعرة من قبل المربع المحيط بها" ما ذنبي أعشق من مهدي / وأرى الكوكب منفعلاً في دمع الفقراء؟".....

المربع 13

أتبادل أحلامي
وأحاول أن اجتث من الذات بقايا الطعنات
أعرفُ.
للحزن يدٌ
للماء يدٌ
وأنا جهة أخرى في الحلمْ
لا كف على كفي
لا حرف على حرفي
جهةٌ.
تصل الصحراء بجذر الماءْ
تصلُ الغامض بالرافضِ في حقلِ (الراء)
تتواصل بي.
جهةٌ
لا يعرفها إلا من ذاق الحرقْ
وتلابسَ طعم البرق.
أتبادل آلامي في البعد وأيامي
فتعال معي نرقص في الألف الناهضْ
وتعال معي نعزف فوق الطين سنين الضيق الراكِضِ
في قلب الحالم.
فالرقصة سندان العالمْ
إطرقْ
إطرقني.
لا توقف هذا الطرقْ
أليس أنا الغيمة في حالة طلقْ؟!!

تحول المربع الثالث عشر هنا من كونه مربعاً (بالمعنى المجازي) حانقاً، حاد الزوايا ضيقها، حاقداً، مضطهداً الذات الشاعرة، ضارباً

بحصاره المحكم عليها فيما سبقه من مربعات - إلى مربعٍ بالمعنى الرياضي قائم الزوايا لا يسبب اختناقاً للذات الشاعرة، أو ضيقاً أو تهميشاً لها، كما انه (أي المربع) الذي نتحدث عنه هنا لم ينفرج تلقاء نفسه ، كما انه لا ينفرج أو يتمدد وتتسع زواياه واقعاً وحقيقةً وإنما تمدد واتسعت زواياه وانفرجت حلقاته في مخيلة الشاعر وفي نفسه،أي أرادت الذات الشاعرة أن ترى المربع كما شاءت هي لا كما شاء هو لها وذلك لتعادل من أفعال تهميشه ومضايقته لها بأفعال الانفراج وعدم الاكتراث بتلك المضايقة بل وتحويلها إلى ممارسات شتى لفعل الحرية تمارسها الذات الشاعرة، حتى يتحول المشهد تدريجياً إلى مربعٍ يستمر في التضييق والمضايقة، و ذاتٍ شاعرة ترفض ذلك الضيق وتلك المضايقة، وتعمل خيالها في أن ترى المربع براحاً، وسعةً. وكأننا- هنا - في مواجهةٍ قويةٍ، وسجالٍ لا ينقطع بين مربعٍ يضيق ويهمش ويزدري ، وذات تتحدى وتتفاءل وتواجه الازدراء والتهميش بلا مبالاةٍ وعدم اكتراث إيجابيين لم يأتيا بأفعال اقصائية،أو تدميرية وإنما بأفعال تتماهى مع منظومة القيم الإنسانية الراقية التي تتعاطاها تلك الذات:

نعزف / أتبادل/ أحلامي/أجتث من الذات بقايا الطعنات / نرقص / فالرقصة سندان العالمْ / أليس أنا الغيمة في حالة طلقْ؟!!

المربع 14

أخذوني للبرد الصحراوي القاطن أسوار الداكن
وضعوا بين فمي وفتوح قوانين الموتْ
ضحك النزف الباطن في صدري وانفعل الصوت
من منكم يجهل هذا الألم الراهن؟
من منكم يجهلني؟
بابٌ مفتوحٌ هذا الصدر.

من منكم لم يدخل صدري؟
ها أخلعُهُ.
للريح الضمأ المغبونه،
للبرق الغامرِ،
للميناء،
أنا الكافر بالقانونِ.
رفضتُ وأرفضُ حتى أكسره أو يكسرني
ما أقربني
من ماء الحلم وما أكثرني
في الصحراء الممتدة بين فضاء القلب الراعد
بالزمنِ؟!
يا وطنَ الكأس المعتدل المائل.
يا وطن الفأس المجنون الداخل في قعر الفتحة،
ضيقٌة هذه الفتحةُ،
إضربْ.
هذا صوتي يتحدى بالقبلة أصنام الشمع
يتحدى بالوردة حد السكينْ
هذا نغمي.
ودمي الخارج في وطني.
منْ يكسرني؟!

تبدأ هذه القصيدة / المربع الرابع عشر بذكر بعض أفعال المربع وممارساته ممثلةً في فاعل جمعي تمثله **(واو)** الجماعة ومفعولٍ فردي واحد تمثله الذات الشاعرة، وعلى الرغم من أن المشهد يبدأ بأفعالٍ/ دوال التضييق الممارس جمعياً(هكذا اقصدها بوضع الياء بعد الباء) تجاه تلك الذات الوحيدة في مواجهة بين جمعي وفردي.... بين ذوات متعددة تمارس كل ما من شانه قهر الآخر(الذات الشاعرة) وتهميشه وإقصاؤه و ذاتٍ واحدة متفردة عزلاء... على الرغم من كل ذلك فإن تلك الذات توجه أفعالها القوية المركزة المكثفة التي تواجه بحسم تلك الأفعال الجمعية، إلى أن يتحول المشهد إلى نصرٍ حاسم

لتلك الذات على كل ذات تحاول أن تسومها سوء الازدراء والقهر والتهميش. فعلى الرغم من قوة الدوال المختارة لتوصيف أفعال الازدراء والقهر والتهميش والإقصاء، فإن الدوال التي اختيرت لتصف قوة الردع الذي تمارسه الذات ضد ما تواجه به من أفعال المربع أشدَّ قوةً وأكثر حسماً. فأفعال المربع وممارساته المستمرة الموجهة ضد الذات الشاعرة، و التي تم التعبير عنها بالدوال الكبيرة مثل دالة الأخذ والوضع في" **أخذوني للبرد الصحراوي القاطن أسوار الداكن/ وضعوا بين فمي وفتوح قوانين الموتْ** لم تجدي أمام سلطان الردع القوي الموجه من قِبل تلك الذات القوية الأبية، ذلك الردع القوي الذي عبرت عنه دالة السخرية في: **ضحك النزف الباطن في صدري وانفعل الصوت** ، ودوال الاستنكار **من منكم يجهل هذا الألم الراهن؟/من منكم يجهلني؟/...../من منكم لم يدخل صدري؟**، ودوال التحدي ونفي قدرة المربع على كسر هذه الذات الأبية أو ثنيها: **أنا الكافر بالقانونِ/ رفضتُ وأرفضُ...، ما أقربني.../وما أكثرني...../ هذا صوتي يتحدى بالقبلة أصنام الشمع / يتحدى بالوردة حد السكينْ..../ منْ يكسرني؟!**

فكأن كلَّ أفعال/ محاولات التهميش والازدراء والقهر والإقصاء التي مورست تجاه تلك الذات منذ المربع الأول وحتى مطلع المربع الرابع عشر - لم تفلح في تحقيق مقاصدها الرامية لكسر ذاتٍ قوية عصية على الترويض أبيةٍ في مواجهة القيد.

ويمكن تقسيم دوال النصوص المربعات من الأول حتى المربع الرابع عشر تبعاً لذلك المشهد إلى ما يلي:

دوال الفعل:

وهي دوال التضييق والتهميش والازدراء والقهر التي يكونها المربع وأفعاله وممارساته – عبر معظم إن لم يكن عبر كل قصائد المربعات - تجاه الذات الشاعرة.

دوال رد الفعل:

وهي تلك الدوال التي صيغت بوصفها ممارساتٍ وأفعالٍ تنتجها مخيلةُ الذات الشاعرة في سعيها لمواجهةٍ ضمنيةٍ لأفعال المربع.

كما يمكن مقاربة ملامح المواجهة تلك من خلال تمثيلها بالمصفوفة التالية التي تتضمن - على سبيل المثال لا الحصر- نماذج من دوال الفعل وأخرى من دوال رد الفعل:

دوال الفعل	دوال رد الفعل
لماذا تؤلمني؟	لي
و لماذا صمتك في الصحراءِ يقيدني	أتربعُ وأناقشُ رعدًا في قلبي أو وعداً ينهض بي
	وأغني كالطمي الطافح في عرس النهرْ كالطير الجارح يحمل اعزاق الفجر
صوتي. ليس جميلاً صوتي،	لكن أجمل من صمتي القابع في ظلمات الصخبْ .... هذا صوتي يتحدى بالقبلة أصنام الشمع يتحدى بالوردة حد السكينْ هذا نغمي
أخذوني للبرد الصحراوي القاطن أسوار الداكن	لا تقتربوا فأنا نارٌ من ماء الحلم نَمَتْ .... أنا الكافر بالقانونِ. رفضتُ وأرفضُ حتى أكسره أو يكسرني

.....	.....
.....	.....

ويمكن- لقارئ تجربة الشرقاوي- بعد هذا التحليل وفي ضوئه أن يرسم من المصفوفات الدالة التي تدور في فلك الفعل، ورد الفعل ما شاءت له قدرته على القراءة والرسم.

المربع 15

أنتِ الرعشةُ في جسدي.
وأنا النشوةُ في ذوبان القامةِ وقت الآه
يا كل رحيل الخمرةِ تحت البشره، يا غنوة قلبٍ تاه
لا صدرٌ غيرك يحملني.
لاجسدٌ غيرك يغسلني من هذا البعدْ
إن غبت طويلاً من عينيك
أعودُ إليكِ
فبين يديك أرى وطني.

جاءت هذه القصيدة/ المربع حاسمةً / حاسماً الصراع بين الذات الشاعرة ومربعاتها الخانقة لصالح تلك الذات القوية التي أصرت على الانتصار لنفسها أولاً، ثم الانتصار لسائر الذوات الإنسانية ثانياً، إذ أن كل دوال هذه القصيدة جاءت تصب في ذلك المعنى الذي يتحول معه مشهد الاغتراب إلى مشهد غاية في الرومانسية يتجلى فيه ومنه مشهد العودة وما يرتبط به من أحاسيس الأمن والأمان والطمأنينة والسكينة التي تنتصر على كل محاولات التغريب:

أعودُ إليكِ
فبين يديك أرى وطني.

وهكذا نرى كيف يستلهم الخطاب الشعري لدى الشرقاوي الكثيرَ من الدوال الرياضية والظواهر الطبيعية التي لا تقاربها سوى المعادلات والأرقام والقياسات والزوايا، ليحقق قصديته في بناء منظوماته الدلالية التي تتحقق من خلالها شعرية المفارقة.

المراجع والهوامش

(1) ديوان الوعلة ط 1 المنامة 1998 ص 9).
(2) قصيدة تجميع أول ..ديوان من أوراق ابن الحوبة المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت لبنان ط 1 2002م ص 9).
(3) قصيدة تزمر وقتي من ديوانه كتاب الشين الصادر عن منشورات نون البحرين ط1 1998م ص 195).
(4) ديوان رؤيا الفتوح، دار الغد- البحرين، و دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض، السعودية ط 1 1983.
(5) الديوان السابق نفسه ص 9
(6) انظر في هذا فاطمة ناعوت " العمارة والشعر"الرابط الإلكتروني المباشر:

http://www.smartwebonline.com/NewCulture/cont/017500160004.asp
(7) قصيدة " المربع2 " ديوان رؤيا الفتوح ص 12
(8) قصيدة " المربع 3" الديوان نفسه ص 19: 20
(9) قصيدة " المربع 4" الديوان نفسه ص26:27
(10)قصيدة "المربع5" الديوان نفسه ص 30
(11)قصيدة "المربع9" نفسه ص72