تمنُّع النص الشعري عند عبد الحكم العلامي

1- التمنع الفني:

ربما كان هذا العنوان غريباً لأنه يدخل مفهوماً جنسياً أو حسياً في دراسة نص شعري يبعد تماماً عن الابتذال الجسدي، أو حتى عند تناول الجسد بصورة صريحة، فالتمنع هنا خاص بالدلالة الشعرية ودلالها، حيث إن التمنع هنا يكتسب دلالتين مختلفتين، ولكنهما مرتبطتان في نفس الوقت. التمنع بمعنى الدلال الذي يؤدي إلى زيادة الرغبة، الرغبة في القراءة طبعاً. فربما يجد القارئ صعوبة في الإمساك بكل جوانب القصيدة لأول مرة. فالقصيدة تغريه بإعادة قراءتها مرة ومرات حتى يستطيع أن يحصل منها على إشباع فني ووجداني وروحي. كما أن التمنع له جانب آخر، ألا وهو تمنع الذكرى على صوت الشاعر. فالشاعر يحاول كثيراً الإمساك بالذكرى البعيدة، لكنها تراوغه وتستعصي عليه، فلا يبين منها إلا جانب صغير في قصيدة هنا أوقصيدة هناك، فبالرغم من أن الذكرى محفورة في لاوعي الصوت، إلا أن

هذا اللاوعي يلبسها ملابس ذات قطع عديدة، وعندما يحاول الصوت الشعري أن يكشف هذه الذكرى، لا ينكشف منها إلا جزء صغير بحجم قطعة من ملابسها المرقعة في اللاوعي. مما يزيد الصوت رغبة في تعرية هذه الذكرى الأمر الذي يدفعه إلى التعامل مع هذه الذكرى على أنـها روح تسري في كيانه، روح بعيدة عن تفاصيل مادية/جسدية قد تخنق التجربة الروحية التي تجمع الصوت والذكرى. ويقودنا هذا المفهوم إلى جانب ثالث من تجربة **"عبد الحكم العلامي"** الشعرية ألا وهو الإرجاء حسب مفهوم **"جاك دريدا"**، إرجاء الدلالة الشعرية بالطبع. فتمنع الذكرى ودلال النص الشعري يؤديان إلى حالة من اللامجانية. فالنص لا يكشف كل أوراقه مرة واحدة، ولا يقدم كل ما لديه من إمكانات وسلع جمالية جملة واحدة، وإنما يعرض فقط ما يخدم أغراض الصوت الجمالية، مما يمكنه من إحداث أكبر قدر من التأثير في نفس المتلقي حسب خطة محكمة واستراتيجية خطابية/ قولية/جمالية ذات هدف جمالي لكي يتم تحقيقه على مراحل أو يتم التمنع والإرجاء ليخلقا منظومة شعرية متكاملة تهدف

إلى إغراء المتلقي بالدخول في النص والحصول على أكبر قدر من المتعة الفنية، تلك المتعة التي يحصل عليـها الصوت الشعري أيضاً من سعادته بتكشف قدراته الفنية وتأثيره على المتلقي؛ فالنص الشعري عند **"عبد الحكم العلامي"** -والنص قد يجمع كل النصوص المنشورة في الديوان– يشبه عارضة الإستربتيز، لكنه لا يعرض لمفاتن الجسد، وإنما يعرض لمفاتن الروح.

2- العتبات:

إذا انتقلنا إلى العنوان **"لا وقت يبقى"** وجدناه يكشف بقدر ما يخفي؛ فإذا نظرنا إلى العنوان على أنه أول موضع أو نقطة في جسد الديوان، وجدنا أن تكشّفه تكشف مراوغ، تكشف يوحي بالمغامرة والاستعداد: هيا بنا لنفعل شيئاً ما، فلقد حان وقته. لكن هذا التكشف يظهر الرغبة في الفعل، دون أن يشير أدنى إشارة إلى طبيعة الفعل ذاته، وكأنه يحاول أن يشد انتباه المتلقي ويثير حماسه لمتابعة التجربة الشعرية التي تشي بالمغامرة وارتياد المجهول واستكشاف

مناطق بكر لم يرتدها أحد. كما أن العنوان يدل على الصراع مع الزمن، فالزمن يجري غير عابئ بأحد، ولا يمكن التوقف أمام هذا الجريان اللامبالي، لكن هل سيجري الصوت الشعري مع الزمن ملاحقاً حركته، أم سيتخذ خطوة مخالفة لخطوة الزمن مناقضة له، أي أن يعيد الالتفات إلى المناطق الحميمة التي طواها الزمن في الذاكرة؟ سؤال تظل إجابته مرجأة أو متمنعة. فلا يمكن للمتلقي أن يجد إجابة شافية على هذا السؤال إلا إذا تأمل كل قصائد الديوان جيداً حتى يستطيع أن يحدد نوع الحركة التي يقوم بـها الصوت. كما أن العنوان يبتر مفهوم البقاء: هل يبقى الزمن بجريانه اللاهث دون تدبر أفعاله السابقة، أم ستبقى هذه الأفعال والأعمال والذكريات التي خلفها الزمن وراءه؟، هل ستبقى الكتابات الشعرية اللاهثة التي لا تتدبر أدواتها ولا تتمكن من إحداث آثار جمالية، أم ستجري لاهثة أيضاً إلى مخلفات الماضي؟، هل سيساير الديوان الكتابات الشعرية اللاهثة، أم سيحتفظ بخصوصيته وتفرده، تلك الخصوصية وهذا التفرد اللذان يجعلانه يصير جزءاً أساسياً من مكونات الذاكرة الشعرية،

بكل ما تحمله كلمة الذاكرة من الصفاء والتجريد والانتقاء؟، هل يدل العنوان بالإشارة النوعية التي ترد بعده مباشرة "شعر" – على أن الصوت الشعري يعلن تمرده على القوالب الشعرية الجوفاء المهيمنة على الساحة، وبالتالي يمكننا أن نفسر العنوان على أنه لا وقت يبقى أمامنا إلا أن نكتب شعراً صادقاً، شعراً يخضع فيه الشكل لمتطلبات التجربة الشعرية، دون أدنى عشوائية أو حشو لفظي فاقد لشروط إنتاجيته؟ لا نجد إجابات على كل هذه الأسئلة المرجأة إلا إذا جبنا عوالم الديوان واستكشفنا جوانبها الجمالية.

قبل أن نصل إلى قصائد الديوان نمر بثلاث عتبات، كل عتبة منها تزودنا ببعض المفاتيح الدلالية التي تساعدنا في تسليط الضوء على ما انغلق علينا استيعابه من جوانب التجربة الجمالية. وهذه العتبات تتمثل في شيء قريب من المفتتح أو فاتحة الديوان، والإهداء، واقتباس من نص لبلاجيه كونسكي.

يمكننا أن نعتبر المفتتح الذي لا يتخذ عنواناً امتداداً لعنوان الديوان امتداد يربط بين العنوان والمفتتح ربطاً وثيقاً لدرجة أنهما يعتبران جملة واحدة تتوزع مفرداتها ما بين العنوان والمفتتح، يقول المفتتح:

لا وقـت يبـقى

غير ارتجاف خافت

ينـداح

في هـذا البـدد

يحدد هذا المفتتح إحدى دلالات العنوان. ولكنها دلالة فعّالة وتتخذ موقفاً إيجابياً من الظلال السلبية التي تشع من العنوان. فنجد هنا أن الشاعر"**يزمّن**" الارتجاف الخافت. فإذا كان العنوان يوحي في أحد جوانبه بسرعة الزمن وجريانه اللاهث غير العابئ بأي شيء، فإن الشاعر يحاول أن يستنبط زمناً خاصاً به، زمناً يخالف الزمن المتعارف عليه، زمناً يصنع هويته بنفسه، وبالتالي يخترع حركة جديدة غير حركة الزمن، حركة تقضي على لـهاث الزمن الأصلي

بل وتوقفه. فالشاعر يجعل الارتجاف الخافت يكتسب مفهوماً زمنياً، وبالتالي يـزيح المفهوم الحركي أو الجسدي المتعارف عليه في الارتجاف، وكأن هذا الارتجاف أصبح بديلاً جيداً يستغني به الشاعر عن حركة الزمن التي لا يستطيع مجاراتها.

كلمة الارتجاف هنا توحي بالعديد من الظلال الدلالية، فقد توحي بالخوف من شيء ما، ربما الزمن اللاهث، وقد توحي بارتجاف الأبدان واهتزازها وحركتـها الشبقية، مما يدل على التوحد الجنسي الروحي وبالتالي الولادة الجديدة وعشق الحياة، وكذلك الميلاد والنماء. كما أنها قد توحي بالاضطراب والرجفة والزلزلة وبالتالي دنو الأجل واقتراب الموت. تجتمع كل هذه الدلالات في المفردة الواحدة لتؤكد تمنع النص ودلاله التأويلي. فهي تجمع المتناقضات: الموت والحياة، بالإضافة إلى الخوف وما يستتبعه من صراعات خفية أو ظاهرة. يوصف الارتجاف بأنه خافت، أي إنه يوصف بالسكوت والسكون والضعف والانخفاض. فالانخفاض يعكس الخوف، والسكون يعكس الموت،

والسكوت والضعف قد يعكسان هدوء الجسد بعد المعاشرة الجنسية العنيفة على مستوى الروح والجسد. وكل هذه الصفات مجتمعة قد تشي بالحصار، والخوف من عدو يتربص بالأبدان المرتجفة. كما أنها تشي بالتكتم خوفاً وحرصاً على البقاء. لكن المفردة التالية – **ينداح** – تحتل سطراً شعرياً كاملاً مما يدل على بروزها الدلالي، وبالتالي أهميتها القصوى في سياق النص. وهذه المفردة توحي بالاتساع والطول والتمدد. وكلها تشجب إيحاءات الخوف. ففي ضوء هذه المفردة، يتلاشى الخوف ويصبح الخفوت هدوءاً بعد العاصفة، ربما عاصفة التجربة الجنسية العنيفة التي تبطن حياة مرتقبة ونماء منتظراً وعشقاً للحياة، ذلك الهدوء أو السكون الذي يأتي بعد بذل مجهود كبير، هدوء لا يدل على التوقف وإنما على التقاط الأنفاس استعداداً لجولة أخرى، أو مرحلة جديدة مترتبة على المرحلة السابقة. وإذا انتقلنا إلى السطر الأخير من هذا المفتتح، وجدنا أن كلمة "البدد" تؤكد إيحاءات "**ينداح**"، فهذه الكلمة توحي بالاتساع والفضاء والطول، كما أنها توحي - وهذا هو الأكثر أهمية -

بالرنو والتطلع وإدامة النظر. والإيحاءات الأخيرة تدل على شبقية الروح، فالجسدان بعد التحامهما وارتجافهما وخفوتهما، لم ينفصلا في تقزر، وإنما ظلت عينا الحبيبين تتطلعان إلى بعضهما مما يوحي بمدى عمق علاقتهما الروحية والوجدانية، تطلعاً قد يشير إلى الإعجاب بنتيجة ما فعله الحبيبان، ألا وهو الميلاد الكامن والبداية الجديدة والاستمرارية وتواصل الأفعال، تطلع يوحي بالثقة والانتصار على الزمن اللاهث بإخراج كائن يحمل صفات الحبيبين في النسيان، لأن هذا الكائن استمرار لهما وتخليد لذكراهما.

عندما نتأمل الاقتباس الذي يقتبسه الشاعر من **بلاجيه كونسكي**، نجد أنه يطور مفهوم الخفوت، ويدخله في مجال الشعرية، ويربطه بالصوت في القصيدة:

لا تجهد نفسك لكي تراني،

إنني أمضي في سبيلي،

وسيصعب عليك أن تفهمني

إنني كالنهر الذي يجري في باطن الأرض

تحت الحجر الجيري الأبيض للأيام

ومنبعي:

هو ليلة الطفولة البعيدة

فهذا النوع من التناص، أو تداخل المعاني -إن شئت- يثري المفتتح ويحصر دلالته في آن. هذا التداخل يوحي بخفوت الصوت الشعري، بالتمنع الدلالي، بالفنية المغرية، بانعدام المباشرة. الصوت روح هائم تحس به لكنك لا تستطيع أن تراه وكما أن هذا الاقتباس يلقي الضوء على التجربة الشعرية بأكملها بين دفتي الديوان، فالصوت الحاضر الغائب يدل على رمزية التجربة الشعرية وأنها تخفي شيئاً آخر غير الذي يظهر على سطح النص. كما أنه يوحي بتمنع النص، فلا يمنح النص نفسه إلا لمن يجاهد بصره القاصر وإدراكاته المحدودة وتلقيه المقيد ويعمل بصيرته وحواسه الفنية الكامنة حتى يستشف ما يخبئه هذا النص من جماليات كامنة تحت السطح.

يتحدى هذا الاقتباس قدرات المتلقي الجمالية، مما يزيد رغبة هذا المتلقي في ولوج النص حتى يثبت خطأ زعم هذا الصوت، وكأن الصوت يثير هذا المتلقي ويحثه على قراءة الديوان بطريقة غير مباشرة، كما أن الصوت يغازل المتلقي ويتمنع عليه في آن حتى يجعله يصمم على المغامرة القرائية في نصوص الديوان مما يرضي غرور الصوت في النهاية. وأثناء ذلك يمد الصوت المتلقي ببعض المفاتيح التي يستطيع بها أن يتعامل مع نصوص الديوان. فهذه النصوص كالنهر، ترتبط كلها ببعضها في انسيابية وتدفق، كما أن هذا النهر يختبئ تحت الحجر الجيري للأيام وكأنه يداري نفسه من عبث الزمن ولهوه، من صخب الحياة وهديرها، من الشعرية الزائفة وبريقها. قصائد الديوان، كأي نهر، لها منبع ومصب، المنبع هو **"ليلة الطفولة البعيدة"** والمصب هو القارئ بالطبع. فالشاعر يتكئ على تجارب الطفولة، تلك التجارب التي يحاول الإمساك بها وإلقاءها في نهر الشعر المختبئ الرقراق. كما أن الطفولة أصبحت ذكرى بعيدة، يحاول الصوت أن يلتقط بعض جوانبها والإمساك بها في

لحظات شعرية مراوغة، فما أن يمسكها حتى تهرب منه ثانية. فالصوت ينبش الحجر الجيري للأيام حتى يستطيع أن يصل إلى بعض جوانب الطفولة أو الذكرى ويركبها مع بعضها في قصائد انسيابية. فكل القصائد استمرار لهذا المنبع، منبع الطفولة والذكرى، وبالتالي تخليد لهذه الذكرى حتى تقف صامدة في وجه الأيام والزمن. هذا بالإضافة إلى أن نهر الشعر لا ينحصر في هذه الطفولة، فكل بقعة يمر بها هذا النهر تكسبه أبعاداً جديدة تثري تجربة الطفولة وتخرجها من مفهومها العمري المحض لتلتحم بكل ما هو عزيز على النفس، وكل ما هو خال من التشويه المادي. لذلك نجد أن هذا الاقتباس يكشف عن التجربة الشعرية للشاعر، كما أنه يدعو القارئ للسباحة في هذا النهر المترقرق المنساب.

تتمثل العتبة الأخيرة لهذا الديوان في الإهداء، ذلك الإهداء الذي يتوجه به **عبد الحكم العلامي** إلى شخص ما، **مشهور فواز**، شاعر مثله، لكن هذا الشخص ليس مقصوداً في حد ذاته، وإنما يقصد إطار مجال الشعر الذي يربطهما

بعضهما البعض. فهذا الإهداء يسقط إضاءة أخيرة على قصائد الديوان:

مشهور فواز

إنه الشعر

ذلك الغبار الذي يقوم في وجوهنا

صباح كل يوم

يشتمل هذا الإهداء على ثلاث مفردات محورية تستقطب كل المفردات الأخرى: الشعر، الغبار، الصباح. يدل الشعر في العتبات على التمنع والتخفي والدلال والمجاهدة القرائية أو المعرفية. وقد يدل الغبار على العاصفة أو الانفجار أو الاستنفار أو الحركة. كما أن الصباح يدل على مشرق الشمس والبداية والتغير والخروج من طور لآخر.عندما يقترن الشعر بالغبار، نجد أن تَخَفِّيه ما هو إلا قناع خارجي يمكن كشفه بسهولة إذا استنفر المتلقي كل إمكاناته الجمالية والذوقية عند مجابهة النص. وعندما يقترن الشعر والغبار بالصباح -صباح كل يوم– نجد أن الشاعر

يركز على أن الشاعرية صفة أساسية فيه، صفة تحكم إنتاجه الأدبي وتميزه عن غيره، لأنها من أحد مكوناته الأساسية، تلك المكونات التي تمتزج بذوقه وأحاسيسه ومعرفته ووجدانه وعقله وقلبه، وكل ما يمت له بصلة، إذن هي شاعرية خاصة له. كما أن مفردة الصباح عندما تقترن بالمفردتين الأخريين، تدل على المفارقة والتجاوز والتجديد، والطزاجة، والطاقة المتجددة، وبالتالي الحركة النشيطة التي تهدف إلى البناء.

هل يمكننا أن نقول: إن الشعر الذي يحتوي عليه الديوان بداية جديدة، تغير، تحول، شعر مليء بالحركة والغليان، غليان خفي بالطبع، فالحركة فيه ارتجاف خافت، همس لا يكاد يبين، رقرقة لا تكاد تحسها، حركات انسيابية مفعمة بالتمنع والرجاء، بالرغبة والصد، التمنع في ظاهر النص والرغبة المتدفقة في باطنه. النص هنا تحول إلى منطقة حميمة من التجربة الإنسانية.

3- الحركات المبرمجة للديوان:

يؤكد الشاعر هذه الحركة تأكيداً كبيراً في القسم الأول من أقسام الديوان الخمسة، الذي يتخذ عنوان **"أربع حركات شعرية"** تعتبر هذه الحركات الميكانزم الذي ينظم قصائد الديوان والبرنامج الذي يشغّل دلالتها وينسق هذه الدلالات ويربطها ببعضها البعض في منظومة فنية متجانسة. وعلينا الآن أن نتأمل هذه الحركات منفصلة ثم نجمعها إلى بعضها البعض بعد ذلك.

تستند الحركة الأولى في فعاليتها الدلالية على عتبات الديوان حيث تستدعى إيحاءات الارتجاف والخفوت والنهر والشعر والبرد:

الحركة الأولى:

فتنة

الأرض تكمل نقصها بسخونة الأبدانْ

تفرخ نازفين على البراري

تغريهما بنداوة الأشجارْ

وتحطُّ جنبَ الماء فتنتها

وتمضي !!

فالعنوان الفرعي لهذه الحركة – **فتنة** – غير مُشَكّل. لذلك يحمل هذا العنوان كل إيحاءات الكلمة. فهي تعني الابتلاء والإعجاب والتدلّه والاضطراب والعذاب والضلال والوسواس، وكذلك شجر السنط بزهره وعطره وشوكه. وقبل أن نثبت دلالة مهيمنة للعنوان من بين هذه الدلالات، علينا أن نتأمل الحركة بأكملها.

يقيم السطر الأول ثنائيتين: النقص/الإكمال، الأرض/سخونة الأبدان. الأرض ناقصة، في حاجة إلى من/ما يكملها، بكل ما تحمله كلمة الأرض من دلالات وإيحاءات الأرض في مقابل السماء، الجفاف في مقابل الماء، الدنيا في مقابل الآخرة، الوجود المحدود في مقابل الوجود المطلق، الماديات في مقابل الروحانيات، الغرائز البهيمية في مقابل المشاعر والأحاسيس الصوفية، القيد في مقابل الحرية

والانطلاق. إذن المكمّل يكمن في الشق الثاني من هذه الثنائيات. وكما تعلمنا من جاك دريدا، ليست التكملة أو المكمل شيئاً زائداً أو فائضاً أو ثانوياً، فهي أهم من الأصل لأن بها يتحقق للأصل كماله ويكتسب هويته، وتسد فجواته. إذن الشق الثاني من تلك الثنائيات أهم من الشق الأول الذي تمثله الأرض. وعندما تلجأ الأرض إلى الالتحام بالشق الثاني، فإنها لا تفعل ذلك من أجل "العيون السود" لهذا الشق، وإنما من أجل مصلحتها الخاصة حتى تستطيع أن تتجاوز القيود الكامنة فيها وتتخطى حواجزها.

في القصيدة يتمثل الشق الثاني من تلك الثنائيات في"سخونة الأبدان". والسخونة هنا تحمل دلالاتها الأولية المتمثلة في ارتفاع حرارة الجسم، تلك الحرارة التي تنبع عن الحركة الزائدة المتمثلة في العميلة الجنسية، كما أن سخونة الأبدان توحي أيضاً بسخونة المشاعر الفائرة في هذه الأبدان وحميميتها ودفئها. والحركة هنا تستدعي دلالات النهر الانسيابية الرقراقة المتدفقة، كما أنها تستحضر همس الارتجاف الخافت ورقته. تتجمع كل هذه الدلالات لتشي

بالانسياب الموسيقي لحركة الجسد، وصوفية الأحاسيس الجنسية وتجلي روح المحب على سطح جسده وهو يتوحد في ثنايا المحبوب. وإذن، تكتمل الأرض/الجسد بالتوحد في الروح الرقيقة الولهانة الهائمة الشاعرية المنسابة الصوفية حسياً. الأرض في حاجة إلى تجربة جنسية فيها قدر من الصوفية والتوحد الوجداني حتى تكمل نقصها وتداري عريها المادي، ذلك العري الذي أكسبها أبونا آدم وأمنا حواء إياه عندما هبطا إلى الأرض ليعمرا الأرض ويكفّرا عن ذنبهما في حق الإله الرحيم.

لكن ما نتيجة هذا الإكمال؟ تتمثل هذه النتيجة في الإفراخ. والإفراخ يوحي بالنمو والميلاد والخروج من حالة الكمون إلى حالة الوجود، من حالة الفكرة والتصور إلى حالة التحقق والتجسد. ما طبيعة هذا الإفراخ؟ إنه إفراخ "نازفين على البراري". النزيف يدل على الفقد والإفناء والإضعاف واستنفاد الطاقة. ما علاقة النزيف بالسخونة؟ ربما كانت التجربة الجنسية شديدة الروحية والسمو لدرجة أنها استنفدت كل طاقات الحبيبين الروحية والوجدانية والنفسية والجسدية

بالطبع. فهذه التجربة مثل لحظة الإبداع أو التجربة الشعرية التي تقضي على كل إمكانات المبدع، مؤقتاً بالطبع. لكن ما علاقة النزيف بالمكان الذي يحدث فيه، أي البراري؟ يبدو أن البراري هنا هي صحراء الحياة، والنازفان هما الميلاد الجديد الذي يحل بهذه الصحراء، ليضحي بنفسه كي تكتمل الأرض، فيما يشبه الفداء. ولأن الأرض تدرك حجم التضحية التي من المفترض أن يضطلع أو يقوم بها النازفان، فإنها تقوم بعملية إغراء كبيرة حتى تستهويهما وتبعد عنهما أية أفكار قد تثنيهما عن مواصلة الوجود في صحراء الحياة. لذلك تغريهما بنداوة الأشجار ويتم فصل الإغراء لحاجة في نفس الأرض، حيث إنها تريد هذين النازفين أن يكملا المشوار ويعوضا نقصهما، كما أنها في حاجة ماسة إلى تجربتهما الصوفية/الروحية /الجنسية حتى تكتمل. ونداوة الأشجار هنا توحي بالأمل المتمثل في الخضرة والنماء اللذين سيقضيان على صحراوية الحياة. يصاحب هذه النداوة وهذا الإغراء تجدد من الفتنة التي تحطها الأرض جنب الماء. والفتنة هنا تحتمل كل أوجه معانيها الأصلية، فبكسر

الفاء تدل على الابتلاء والإعجاب والعذاب وكلها تجمع النقيضين: المتعة والعذاب، أي إنها تمثل المتناقضات.

وكل هذه المتناقضات تتجمع في المعنى الآخر لكلمة **"فُتنة"**، بضم الفاء، حيث تعني شجر السنط ذا الزهر الأصفر العطر، ذلك الشجر المليء بالأشواك، ولا يستطيع الإنسان أن يركن إلى ظله، حيث إن أشواكه كثيرة التساقط وتنتثر تحته بصورة كبيرة. من الملاحظ أن الأرض تحط فتنتها بجانب الماء، بكل ما يحمله الماء في الاقتباس السابق من دلالات وإيحاءات العذوبة والانسياب والرقرقة والشاعرية والصفاء، والتواصل والامتداد. لذلك يمكننا أن نقول: إن الحركة الأولى من تلك الحركات الأربع تمثل بوابة الحياة على الأرض، حيث إنها ترمز إلى الإنسان الأول – آدم وحواء – الذي نزل إلى الأرض تكفيراً عن خطيئة ارتكبها، ورغبة إلهية في تعمير الأرض، ذلك التعمير الذي يجعل الحياة تدب على الأرض وتكمل نقصها بحركة الإنسان عليها، ذلك الإنسان الذي يعبد الله طائعاً وليس مسخراً مثل الملائكة، لذلك فإن عبادته هذه تمثل لذة خاصة للذات الإلهية،

لذة تثبت ألوهية الله وصفاته الرحيمة عندما يتوجه إليه الإنسان طالباً أو داعياً.

إذا انتقلنا إلى الحركة الثانية التي تتخذ عنواناً فرعياً، **"محاجة"** وجدنا أنها تنبني على الحركة الأولى بقدر من التتابع والتدرج:

بعد قليلٍ

تدخلُ هذي السوقْ

بعد قليلٍ أكثرْ

تخسرْ؛

لأنك قد فوَّت عليكَ الفرصةْ

ولأنك بعد قليلٍ أكثرْ

سيكون عليكَ

- بحكم الخبرة -

obeikandl.com

أن تتدبر في بيعتك

يبدو أن الصوت الشعري هنا على دراية كبيرة بما يجري في سوق الكلام/الشعر؛ حيث إنه يدرك جيداً مخاطر الاشتراك في تلك السوق، بكل ما تحمله كلمة السوق من إيحاءات ودلالات الابتذال، السوقة، الإسفاف، الغوغائية، التسويق، الإعلان، الدعاية، التجميل، الاهتمام بالمظهر دون الجوهر، والتركيز على عرض السلعة جيداً بطريقة تجذب الزبون لشرائها دون أن تكون هذه السلعة ذات قيمة تناسب ما يزعمه فيها البائع أو المسوّق. عندما تجتمع هذه الصفات في الشعر، نجده ينقسم إلى قسمين: قسم مبتذل مسف يميل إلى استدرار واستحسان الجمهور، دون أن تكون له بنية شكلية ذات فنية جيدة، وقسم له علاقات دلالية منسابة كالنهر في ثنايا القصيدة. وكلا النوعين مرفوضان من قبل الصوت في القصيدة، حيث إنه يربطهما بالخسران. فالصوت هنا يخاطب صوتاً آخر، ربما كان هذا الشخص يتمثل في ذاته، ويحذره من مغبة الدخول في هذه السوق التي لا تمت للشعر بصلة، هذه السوق التي ترتبط بالتلميع الإعلامي والإعلانات

الشعرية المغرضة؛ لأنه عندما يدخل هذه السوق، عليه أن يخضع نفسه وفنه لمتطلباتها الخاصة وآلياتها الداخلية التي لا تعرف الصدق مع النفس ولا اقتران الجودة الشكلية بالجودة الجوهرية. وعندما يتم هذا الخضوع، يبتعد الصوت عن الشعر ويجد نفسه يعتنق قانون السوق ديناً وفناً. لذلك يخاطب الصوت ذاته/الذات الأخرى، محذراً إياها من الاستسلام لقانون السوق، وناصحاً إياها بالخروج من هذه السوق بالمرة:

لأنك لو عالجت خيارك

قبل دخولك هذي السوقْ

وحسمت الأمرْ

لكنت رجعت تؤنب نفسكْ

كيف رضخت لهذي العجلةْ ؟!!

يرى الصوت أن الاتجاه إلى السوق يعني البعد عن متطلبات النص، ففي السوق القولي يتم تحسين السلعة الشعرية حتى تجد شارياً ينجذب إلى مظهرها البراق، دون

أن يدل هذا المظهر على قيمة حقيقية. فالشعر عند الصوت لا يقبل التجميل غير المبرر ولا المظهر الفارغ؛ لأنه لا يخضع لمتطلبات السوق، كما أنه لا يكشف عن نفسه بسهولة، وبالتالي فإنه لا يمكن أن يتحول إلى سلعة. لذلك يقترن دخول السوق بتأنيب الضمير، كمن ارتكب جرماً كبيراً فيستنكر الصوت الرضوخ لمتطلبات السوق؛ حيث يعد الشعر سلعة تباع وتشترى؛ ومن هنا يقرن صوت الرضوخ للسوق بالعجلة، والعجلة في عرفنا اللغوي تعني الندامة والحسرة والخسران.

إذن الحركة الثانية هنا تتعلق بالشعر، وبالتالي الفن في مجمله. وتؤكد هذه الحركة تميز الشعر عن المعاملات اليومية النفعية وتحتفظ له بمكانة خاصة، مكانة تقترب من منبع الحياة، حيث إن الحركة الثانية تأتي بعد الحركة الأولى مباشرة، تلك الحركة التي تؤكد على بدء الحياة وهبوط الإنسان على الأرض. وكون الشعر يقترن ببدء الحياة يوحي بأن الشعر أصيل في النفس البشرية، خاصة في الجزء القار الداخلي من هذه النفس. ومادام كذلك فإنه لا يمكن إدراجه في

السلع الوقتية التي قد يقبل عليها المرء في لحظة ما ويعافها في لحظة أخرى. لذلك يمكننا أن نقول: إن الحركة الثانية تحدد موقف الشاعر من السلعة الشعرية التي يتم تسويقها في هذه الأيام أو منذ سنوات. وهو موقف سلبي بالطبع، موقف يقترن بالنص والرفض وتأنيب النفس. ومن الملاحظ هنا أن كلمة التأنيب تقترن بالنفس، وفي العرف اللغوي العادي تقترن هذه الكلمة بالضمير، مما يجعلنا ننظر إلى النفس على أنها مساوية للضمير. وهذا يعني أن الشاعر يجب عليه أن يكون ضمير شعره، فلا يطرح على القارئ إلا ما يمليه هذا الضمير الشعري، ذلك الضمير الذي يستوعب ما تم كتابته قبل ذلك على مر الأجيال ويخرج ما يعبر عن خصائص النفس البشرية وسخونة الأبدان والارتجاف الخافت والنهر الخفي الظاهر ومنبع الحياة الجميل الرقراق الصاخب في آن.

ترتبط الحركة الثالثة التي تتخذ عنواناً جانبياً – هذا اللص – بالشعر ذاته، أو بالأحرى تَلقِّي الشعر. فإذا كانت الحركة الثانية تتناول صناعة الشعر ذاته، فإن الحركة الثالثة تتناول نظرة الشاعر إلى شعره بعد أن كتبه:

الحركة الثالثة:

هذا اللصْ

سأطلق الكلام في حضورهِ

ليسرقهْ

لأنني أريد أن أعيشَ

خالياً منِّي

إذا كانت الحركة الثانية تؤكد على ضرورة خضوع الشاعر لضميره الفني عند الكتابة، وحتمية البعد عن قانون السوق والدعاية والتسويق، فإن الحركة الثالثة تتناول المرحلة التالية من حياة النص الشعري. فإذا كان النص يعبر عن ضمير الشاعر الفني، لا يعني ذلك أن النص منغلق على ذاته، أو أن شفرته "في بطن الشاعر" كما يقولون. فلابد للنص بعد اكتمال فنيته أن ينطلق إلى سوق التلقي الواسع، حيث يقبل عليه المتلقي بإرادته دون تزويق أو تلميع أو تجميل أو دعاية مخادعة.

obeikandl.com

وهنا يستخدم الصوت مفهوم السرقة، حيث إنه سيطلق شعره أمام "هذا اللص" ليسرقه. من المعروف أن اللص لا يسرق إلا ما علت قيمته. وكون الصوت يساوي إضماراً بين شعره والقيمة العالية، يدل على اعتزازه بشعره وأن هذا الشعر هو الشيء الأكبر قيمة في حياته. كما أن هذه السرقة لا تقصد في حد ذاتها أو من أجل "جمال" هذا اللص، وإنما يتعمدها الصوت حتى يحقق لشعره الانتشار والتلقي الجيد، حيث إن اللص لابد له وأن يستفيد من سرقته، أي إنه يستفيد بكل سطر من شعر الصوت. كما أن الصوت يدلي بسبب آخر لتعمد هذه السرقة، فهو يريد أن يعيش خالياً منه، أي يخرجه من "بطنه" إلى "بطن" العالم الوسيع، وبالتالي يفقد الشاعر سلطته على النص بعد كتابته وإتقانه، ليخضع لسلطة المتلقي.

تشي الحركة الثالثة بتمنعها: فالشاعر الذي يريد أن يعيش خالياً من نفسه يكشف عن لؤمه، فهو يريد اللص أن يسرق شعره، حتى يصل إلى هذا الشعر ويستوعبه جيداً. وبالتالي فإن مفهوم السرقة هنا يخدم غرضين متكاملين:

أولاً: يساعد على نشر النصوص الشعرية وتداولها بين القراء، وفي نفس الوقت يجبر اللص/المتلقي على أن يطور من آليات تلقيه للشعر حتى يستطيع أن يتمتع بما سرقه/ بالشعر تمتعاً جيداً.

تأتي الحركة الرابعة نتيجة منطقية للحركتين السابقتين: فإذا كانت الحركة الثانية تتناول ضرورة الخضوع لمتطلبات النص، وكانت الحركة الثالثة تصر على ضرورة الانتشار والوصول إلى نقطة ما تجمع بين النص والمتلقي، بأن يطور هذا المتلقي أدوات تلقيه للنص، فإن الحركة الرابعة تلقي الضوء على مصير النص بعد موت المؤلف على المستوى الجسدي:

الحركة الرابعة:

نفي

ما خلَّفتُكِ تتولين إذاعة نعيي

بعدي

أبداً

يا أيتها الذكرى!!

يقترن النفي الذي يجيء في عنوان هذه الحركة الرابعة بالنفي المضمر في الحركة الثانية. ففي الحركة الثانية، ينفي الصوت خضوع الشعر لمتطلبات السوق، ويثبت ضرورة خضوعه لمتطلبات النص أو الفن الجيد. ويأتي النفي في الحركة الرابعة ليؤكد محاسن النفي السابق: فعندما يخضع النص لمتطلبات الفن، فإنه يتحرر من العوامل الوقتية التي قد تميته أو تحييه ويظل روحاً سرمدية محلقة في آفاق كل القراء. يتحرر النص من العوامل التي أدت إلى إنتاجه ومن ظروف عصره وتغيرات هذا العصر، بالرغم من أنه يحمل قدراً منها، ليحلق في آفاق الفن الخالد الذي يتجاوز الحدود ويصمد أمام تقلبات الزمن. لذلك يلوم الشاعر ذكراه بعد موته، تلك الذكرى التي تظن أن الشاعر قد مات فتظل تنعاه وتنوح نادبة حياته ومآثره. فالشاعر يرى أنه لم يمت. فشعره قد سرق، ومادام كذلك، فإنه وصل إلى المتلقي بالتأكيد. وهذا الوصول يجعل شعره خالداً إلى أن تنتهي الحياة من على هذه الأرض. فهذا الشعر يحتوي بالتأكيد على قدر من سخونة

الأبدان التي يحس بها المتلقي عندما يقرأ النص الشعري في أي وقت. كما أنه يحدث ارتجافاً خافتاً في روح كل متلقٍ مرتقب، هذا بالإضافة إلى أنه عندما ينظر المتلقي إلى أي نهر رقراق، يتذكر شعر الشاعر. كما أن الشعر متدفق بالحركة. ومادامت الحركة ملمحاً جوهرياً من الحياة على الأرض، فإن هذه الحركة تحمل شعر الشاعر طيها وتذكر به دوماً. الشاعر ما زال حياً فيما كتبه وفي لاوعي المتلقي، سواء أكان المتلقي الحالي أو المتلقي المرتقب.

إذن القسم الأول الذي يحتوي على الحركات الشعرية الأربع يعتبر شعراً متجاوزاً مما يطلق عليه في النقد الغربي metafictional أو metapoetic، أي إنه يتجاوز ذاته ليكشف عن فنية قصائد الديوان، وفي نفس الوقت يكسر الإيهام الشعري ليقول لنا: إن ما يقدمه لنا هذا الديوان لا يمثل واقعاً مادياً، وإنما يمثل فناً يكتب أمامنا، فننظر إليه ونتأمل فنيته وجماليته حتى يتسنى لنا أن نتدبر مغزاها وما يرمي إليه الشاعر من ورائها. ما يقدم أمامنا فن، ومادام كذلك فإنه لا يمت للواقع المادي بصلة مباشرة، إنه شيء متخيل،

مخترع مصنوع أمام أعيننا، يتشكل أمامنا وفي لاوعينا. لذلك يجب علينا أن نسأل أنفسنا: لماذا يقدم بهذه الطريقة دون سواها؟ ما دلالة هذه الطريقة في التناول؟ هل يهدف الشاعر إلى توصيل رسالة ما من خلال قصائده؟ وإن كان كذلك، فما هذه الرسالة؟ هل تتواشج القصائد مع بعضها البعض كالنهر الرقراق الخفي في عتبات الديوان؟ تجعلنا الحركات الشعرية الأربع نطرح هذه الأسئلة على أنفسنا ونحاول أن نجد إجابة لها من خلال تأمل قصائد الديوان.

4- جدل الماضي والحاضر:

يتكون القسم التالي – **خيانة الأعضاء** – من أربع قصائد أيضاً، يمكننا أن نعتبر القصيدة الأولى – **نقش على خزف قديم** – اللحن الرئيس، بينما القصائد الثلاث الأخرى – **وهم الأصابع، ديمومة، سبتمبرية** – تنويعات مختلفة على اللحن الرئيس، تنويعات قد تطور إحدى الجوانب المسكوت عنها في اللحن الرئيس، أو تخالف هذا اللحن مخالفة فيها هذا القدر من النشاز الجميل الذي يتخذ خطوة تالية للحن الرئيس،

خطوة تكمل هذا اللحن وتثريه في شبه شبكة متداخلة الخيوط.

فلنبدأ باللحن الرئيس حتى نرصد حركاته وأنغامه ودلالته. تتكون قصيدة **"نقش على خزف قديم"** من ثلاثة أجزاء: **ملصق خارجي، ملصق داخلي، ملصق مكرر**، وكأن هذا اللحن يتخذ حركتين: حركة للخارج وحركة للداخل، بكل ما تمثله هذه الثنائية - **الداخل والخارج** -، ثم يعود ليكرر إحدى الحركتين خاتماً بها تموجاته وتدفقاته.

من خلال العنوان، يؤكد الشاعر على قدم الخزف، أي إنه لا يراه يمت للحاضر بصلة، وإنما الخزف مجرد تراث ينتمي للماضي البعيد، أي إن قيمته تكمن في قدمه وماضيته. كما أن هذا الخزف يشتمل على نقش يمثل كل ما له من قيمة عند القدماء لدرجة أنهم دونوه على هذا الخزف حتى يصمد أمام الزمن ويصل إلى الأجيال اللاحقة. وهذا الصمود وذلك القدم يثيران علاقة الحاضر بالماضي على المستوى الحضاري والفني والجمالي والذوقي أيضاً. يثير العنوان هذه

الإشكالية دون أن يجيب عليها، ويظل ينظر إلينا بعيون مغرية خبيثة وكأنه يدفعنا لقراءة النص حتى نجد حلاً لهذه الإشكالية. ولا نملك بدورنا إلا أن ننقاد لدلال العنوان وسحره، فلنلج النص باحثين عما أثاره العنوان.

يمثل الملصق الخارجي إحدى المقطوعات أو الوصلات الأساسية من اللحن. وكونه يجيء في الصدارة يجعلنا نعتبره الافتتاحية الموسيقية والحركة التي تهيئ الأذهان والوجدان لتمثل جماليات اللحن والاستمتاع بالأحاسيس التي يثيرها فنياً:

ملصق خارجي:

الأيدي التي جرحت سكونَ السطحْ

شغلت بملمسها الفراغَ

وشكلت خلل المساحةْ

واستهدفت حفظ المواقيت التي كانت لنا

الأيدي التي جرحت سكون السطحْ

قالت شهادتها

وخلَّتنا عرايا

فرّجتنا زهونا

واستشرفتْ هذا الأسى

يقيم السطر الأول علاقة بين الأيدي والسطح، الجرح والسكون. تنتمي الأيدي والجرح للذات الفاعلة في النص، وينتمي السطح والسكون للذات المفعول فيها أي النقش. ويدل هذا السطر على أن السطح كان ساكناً قبل أن تتجه إليه الذات الفاعلة وتزيح الغبار من عليه وتنفض عنه غفوته وجموده. كل ذلك يقدمه الشاعر في صورة جملة وصل تجعل دلالتها تكمن في الخلفية، فالشاعر لا يقدمها في حد ذاتها، وإنما يقدمها ليمهد بها للحركة التالية أو ليظهر بها نتيجة هذا الالتحام بين الماضي والحاضر. تتمثل هذه الحركة في ثلاثة أفعال: شغلت، شكلت، استهدفت. يدل الفعل الأول منها على انعدام الفعل، وبالتالي السكون وكأن الأيدي اتخذت بعض صفات الشيء الذي تلمسه. فهذا الفعل لا يدل على حركة أو

عمل إيجابي، لأنه فعل حالة، إذا جازت لنا هذه التسمية. إذا كان الجرح يدل على حالة تغيير الماضي، وربما بعثه للحياة، فإن الفراغ إحساس طبيعي ناتج عن هذا الجرح، فالذات الفاعلة هنا تستشعر مدى الفاصل الزمني والوجداني والنفسي بين الماضي والحاضر. تحس هذه الذات بالفجوة التي تفصل العالمين، تلك الفجوة التي لا توجد بها حلقات وصل أو تدرج ما بين الماضي والحاضر، وإنما كل منهما منفصل عن الآخر في شبه عزلة تامة. لذلك تسعى هذه الذات إلى تشكيل خلل المساحة بين العالمين، أي إنها تحاول أن تتصور الطريقة التي يمكن بها سد هذه الفجوة وعمل حلقة وصل بين الماضي والحاضر. لكن يبدو أن هذه الذات الفاعلة أدركت مدى عمق الفجوة، وبالتالي العجز عن سدها، لذلك استهدفت حفظ المواقيت التي كانت لنا، أي إنها استسلمت لفكرة حفظ الماضي كما هو عليه دون تغيير أو تطوير. وبالرغم من موقفها السلبي هذا، فإنها أعلنت عن وجود هذه الفجوة وندبت عمقها ونددت باستفحالها. لذلك يتحول دورها إلى دور النذير الذي ينذر من العزلة عن التراث وعدم

تطويره أو الاستفادة منه فتقول شهادتها التي ترصد نقائص الحاضر في علاقته بالتراث أو الماضي. وهنا ينتقل النص تلقائياً إلى أثر هذه الشهادة على أبناء هذا الحاضر. فيبدو أن أبناء الحاضر يقعون في مأزق حضاري مما يجعلهم

يمتلكون وعياً حاداً وبصيرة ثاقبة تستوعب مدلولات تلك الشهادة. لذلك يتأرجح وعيهم بين الإحساس بالعري واكتشاف زهوهم الزائف بتراثهم وبالتالي إدراكهم لحجم المأساة التي وجدوا أنفسهم فيها. الإحساس بالعري لا يدل على الشفافية أو النقاء أو الصفاء أو شيء من هذا القبيل يمكن أن يثيره اللفظ، وإنما يدل على الفضيحة وغياب الهوية وفقدان الذات. فمن المعروف أن الزي أو الملبس يميز شعباً عن آخر، فكل شعب له أزياؤه التي تدل عليه وتضرب بجذورها في تاريخه. وعندما يحس الإنسان بالعري، فإنه يدرك أن عيوبه ونقائصه مكشوفة للآخرين، وأنه لا يرتدي زياً يميزه عن غيره، وبالتالي فإنه يحس بأنه منقطع الصلة عن تاريخه وتراثه. ويستتبع ذلك أن يشعر المرء بأن زهوه بتراثه زهو زائف لا يستند إلى الحقيقة أو الواقع، لأنه لا يفهم

هذا التراث ولا يحاول أن يتصل به وبالتالي فإنه يحتفظ به كديكور أو أداة للزينة والفخر، دون أن يتمثل قيمته أو يستفيد من خبرة هذا التراث والنتيجة المنطقية لذلك العري وهذا الزهو تتمثل في الحزن العميق الذي استشرفته الذات الفاعلة، ويحس بوطأته أبناء العصر.

من الملاحظ هنا أن الملصق الخارجي يتدرج في بناء شبه منطقي: ففي المقطوعة الأولى: نجد الفراغ الذي يؤدي إلى نقيضه وهو الخلل، ويتركب من هذين النقيضين الحفظ. وكذلك الأمر في المقطوعة الثانية، نجد الإحساس بالعري ثم الزهو، وعندما يجتمع الإحساس بالعري والزهو معاً ينتج عنهما الحزن العميق الذي يتولد ربما ليسد خلل المساحة ويكون دافعاً للجوء إلى ذلك التراث حتى نمده على طول مئات السنين التي تفصله عنا ليتخذ ثوباً جديداً من عمرنا ويمدنا كذلك بثوب يستر عرينا ويفيقنا من زهونا. إذن، يمثل الملصق الخارجي الحجر الذي ألقي في ماء آسن، فأثار زوبعة لن تهدأ أبداً؛ لأن في هدوئها عرينا وحزننا وانفصالنا عن ذواتنا وعن الخيوط التي تربطنا بخصوصيتنا. يفاجئنا

الملصق الداخلي بصوت ضدٍ أو نقيض، ربما كان صوت الماضي نفسه. ويتوزع هذا الصوت ما بين الحفاظ على الماضي كما هو وبين إعادة قراءته للاستفادة منه في الحاضر:

لا تجرح الخزف القديمْ

دُسّ انكسارَك في النقوشِ

وغطّهِ

للموت حرمتهُ

ويدا أبيك مدانتان

بصماته مشهودة بين النقوشْ

لا تجرح الخزف القديمْ

وغطّهِ

في الليلْ

تسعى الخيانةُ كالأفاعي

والليل مسبحة ودرويشٌ

obeikandl.com

والليل حاجة أمةٍ

لقراءة أخرى في خطة الماضي

لا تجرح الخزف القديمَ

وغطّهِ

يمكننا أن نقسم هذا الملصق الداخلي إلى قسمين متميزين وبالتالي نقسم الصوت إلى صوتين شعريين مختلفين: يبدأ القسم الأول من بداية الملصق حتى **"وغطّه"** ثانية، أما القسم الثاني فيبدأ من **"في الليل"** حتى نهاية الملصق. ومن هنا يمكن أن نؤول كلمة **"داخل"** التي تظهر في عنوان هذا الملصق تأويلين مختلفين: إما أنها تشير إلى داخل التراث نفسه أو داخل من يعيشون في الحاضر بوجدان الماضي، وإما أنها تشير إلى داخل النفس الجمعية التي أحست بعريها وانقشاع زهوها. ينتهي التأويل الأول إلى القسم الأول من هذا الملصق، وبالتالي يختص بصوت الماضى. أما التأويل الثاني فيسري على القسم الثاني وينتقل إلى صوت الحاضر، ذلك الحاضر الذي اكتسب وعياً جديداً

عندما أدرك خلل المساحة التي تفصله عن ماضيه وبالتالي هويته ووجوده المتواصل في الزمن.

إذا كان الجرح في الملصق الخارجي يدل على تحريك السكون ومحاولة بعث الماضي في الحاضر، فإن الجرح في الملصق الداخلي، خاصة في القسم الأول، يعني التشويه والتحريف والتدنيس من وجهة نظر صوت الماضي أو من يعيشون في الحاضر بوجدان الماضي. فبينما يأتي الجرح في الملصق الخارجي في صورة جملة وصل تحتل مرتبة ثانوية على مستوى الدلالة، نجد أن الجرح في الملصق الداخلي يحتل المرتبة الأولى على مستوى التركيب والدلالة في صيغة فعل أمر، أمر ينهي من يجرح سكون السطح بأن يكف عن ذلك ويكتفي بأن يدس انكساره وهزائمه في النقوش، أي أن يرجع للماضي بدلاً من أن يمد يده لهذا الماضي ليقوده إلى الحاضر. فصوت الماضي هنا، أو الصوت الماضوي إذا تحرينا الدقة، يرى أن الماضي مجرد جثة لها حرمتها، لذلك لا ينبغي علينا أن ننتهك حرمة الموتى، وأننا علينا أن نذهب إلى هذا الماضي للتبرك أو

الفخر أو الزهو أو الترحم، تلك المقاصد التي تبين عبثها أو لا جدواها في الملصق الخارجي. لا يكتفي الصوت الماضوي بهذا النهي الجازم، وإنما يزدري من يجرح الخزف القديم بأن يعيّره بتورط أبيه في جرح الخزف القديم حيث إن بصماته دامغة على النقوش. ومن الواضح أن الصوت الماضوي يرى أن محاولة جرح الخزف القديم عار يستحق التعيير والاستهجان. لذلك يكرر أمره بتغطية الخزف القديم وحفظ **"حرمته"** أمام هذا الصوت الجامد الرجعي الذي يرى أن هذا الماضي نص مقدس لا يمكن المساس به، يأتي صوت آخر، صوت ينقص رؤية الصوت السابق ويبين انغلاقها ولا جدواها. لذلك يرى أن موقف الصوت الماضوي خيانة للماضي ذاته، خيانة تسعى كالأفاعي التي تلدغ كل من يقترب من الماضي أو يحاول أن يؤوله تأويلاً جديداً. والخيانة في عرفنا الديني ترتبط بالنفاق، بل هي واحدة من الصفات الثلاث التي يتصف بها المنافق، وذكرها رسولنا صلى الله عليه وسلم في حديثه المشهور. لذلك يعلي الصوت النقيض من مفهوم المسبحة والدرويش. تستخدم المسبحة

لتسبيح الله العلي القدير وتنزيهه عن كل نقص وسوء وكذلك تقديسه. ومن هنا يفترض في المسبّح أن يلتزم بالصفات التي أمره الله بالالتزام بها، وأهمها الأمانة. كما أن مفهوم الدرويش يعني الزهد في الأغراض النفعية والتجوال في الأرض حتى يتأمل صنائع الله وما يملكه الأقوام الآخرون حتى يتسنى له أن يقارن بين ما لديه وما عند غيره وبالتالي يوسع من أفقه ويستفيد بما عند الآخرين. فالله يأمرنا دوماً بأن نسير في الأرض لكي نتدبر أحوال الدنيا وندرك ما حدث لمن قبلنا ونستمتع بعظمة الخلق وجلال الإبداع الإلهي (الروم9، العنكبوت20، الخ). ففي هذا السير نرتاد نفعاً ونزداد معرفة ونتسع أفقاً، ويتلاشى انغلاقنا ونزداد موضوعية. ومن هنا يؤدي مفهوم الدرويش في النص وظيفة دلالية كبيرة، ألا وهي عدم الانغلاق على الذات وعدم تقديس الماضي، لأنه مجرد عمل في بقعة معينة على الأرض، وهناك أعمال أخرى قام بها أناس آخرون في بقاع أخرى. فلا يجب علينا أن ننغلق على ذاتنا أو نحفظ ماضينا على حالته ونقدس هذه الحالة لأن تقديسها يقارب مرتبة الكفر بالله

لأن الله وحده هو الجدير بالتقديس؛ حيث إنه خلق كل شيء من العدم. هل يحسن الماضويون صنعاً عندما يضعون التراث في مرتبة تقارب مرتبة الإله، وهو الذي صنع هذا الماضي ذاته؟.في ضوء هذه الخلفية المعرفية التي يثيرها مفهوما المسبحة والدرويش، ينتقل الصوت النقيض إلى رؤيته الخاصة في التعامل مع الماضي أو التراث. تتمثل هذه الرؤية في "الليل"، ومفهوم الليل هنا يختلف عن المفهوم الذي ينسب له في العرف الأدبي. فيرتبط الليل في هذا العرف بالظلمة والهم والخوف والحزن والتخلف والسكون بدءاً من قول الشاعر القديم: "ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي...." حتى الوقت الحاضر، حيث يرتبط في لا وعينا السياسي بالاستعمار والاحتلال، ويرتبط في لا وعينا المعرفي بعصور الظلام والرجعية والتخلف وغياب الإبداع. يتبنى الشاعر هنا مفهوم أم كلثوم وإبراهيم ناجي لليل في الأطلال، حيث يعتبر أن الليل ممثلٌ لكل ما هو جميل ولذيذ ورائع وسامٍ وطفولي وبريء وصادق ونقي، في مقابل الفجر الذي يجيء نذيراً طالعاً ليقضي على كل ما يمثله الليل. كما

أننا يمكننا أن نجد جذوراً لمفهوم الليل في الديوان ذاته. ففي العتبات والحركة الأولى نجد أن الزمن غير المذكور الذي يحدث فيه الارتجاف الخافت وسخونة الأبدان هو الليل.

ويرسّخ الديوان لهذين الفعلين – **الارتجاف والسخونة** – مفهوم الإبداع والخلق والحركة والتدفق والانسياب. كما أن مفهوم التجربة الجنسية التي يتكئ عليها الشاعر كأصل للحياة وللإبداع تتم في جو الليل الشاعري في الغالب، مما يضفي هذه المفاهيم مجتمعة على الليل:

والليل حاجة أمة

لقراءة أخرى

في خطة الماضي

إذن، إبداعنا وحياتنا وحركتنا وتدفقنا وانسيابنا، يتمثلون في إعادة قراءة الماضي، قراءة لا تظلم الماضي وفي نفس الوقت تعيد تجديده وقتله فهماً كما يقول أستاذنا أمين الخولي، حتى نبعثه حياً بيننا ليتخذ مكانته الجدير بها بيننا. ولا تقتصر نتيجة هذا البعث على فرد بعينه أو

مجموعة أفراد، وإنما تشمل الأمة كلها عندما تتواصل مع تراثها وتستفيد من منجزات العقل العربي على مر العصور السابقة. ويؤكد الصوت النقيض قوله بأن يعيد جزءاً من خطاب الصوت الماضوي في نبرة سخرية فاجعة، سخرية تـنقض دعاوى الصوت الماضوي وتبين عبثها وكأن الصوت النقيض يقول للصوت الماضوي ها أنذا أكرر جزءاً من خطابك كما هو دون تغيير، فهل يفيد هذا التكرار خطابك أم يبين عريه وعدم مناسبته لسياق خطابي:

لا تجرح الخزف القديم

وغطّه

لا يهدف هذا التكرار إلا أن يبين سخف مطالب الصوت الماضوي ولا منطقيتها. ها أنذا فعلت بخطابك ما تطالب به أنت في علاقتنا بالماضي، ألا يظهر قولك سخيفاً بعد قولي، ألا يبدو في غير موضعه. لا يمكن جلب الماضي كما هو إلى ساحة الحاضر. لو فعلنا ذلك سنكون كمن جاء

بشخص من الماضي يقود جملاً ونطلب منه أن يقود طائرة أو حتى سيارة. عندئذ سيحدث دمار شامل.

لكي يزيد الشاعر من إحساسنا بلا جدوى خطاب الصوت الماضوي، يقارن بينه وبين صوت الذات الفاعلة في الملصق الخارجي. وتتم هذه المقارنة من خلال تكرار جزء من خطاب الملصق الخارجي. من المعروف أن التكرار لا يمثل نسخاً أو إعادة أو نقلاً حرفياً. فالسياق يجعل التكرار تنويعاً وإعادة إنتاج وصياغة جديدة. ففي الملصق الداخلي رأينا كيف أن تكرار جزء من خطاب الصوت الماضوي أدى وظيفة ازدرائية، تهدم خطاب الصوت الماضوي في مجمله.

وبالمثل، فإن تكرار جزء من الملصق الخارجي، لا يمثل حشواً أو رتابة أو نقلاً حرفياً. فهذا التكرار جاء ليؤكد الوعي الجديد الذي أثارته الذات الفاعلة في الملصق الخارجي، ويؤكد أيضاً رد الفعل المناهض لموقف الصوت الماضوي. كما أن هذا التكرار يزيد من إحساسنا بلا معقولية طلب الصوت الماضوي. ماذا لو جرح الخزف القديم؟ ماذا

لو كشفناه ليستنشق هواء الحاضر؟ هل ننكس رؤوسنا في الرمال حرصاً على حرمة الموت الماضي؟ فليبصم كل منا بصمته على النقوش القديمة حتى نهبها جزءاً من نفسنا أو روحنا كي نمنحها قبلة الحياة ونخرجها إلى النور، وبالتالي تزيل عنا إحساسنا بالعري، وتبدد زهونا للأبد، ذلك الزهو الذي يمكن أن يعود بصورة جديدة عندما نحس أننا ابتعثنا ماضينا وطورناه ليلائم احتياجاتنا ومتطلباتنا الحاضرة، وبالتالي أصبح ماضينا جزءاً من حاضرنا، مجرد جزء، لكنه جزء فاعل.

عندما ننتقل إلى قصيدة "**وهم الأصابع**" نجد أنها تنويع على وتر "**نقش على خزف قديم**"، خاصة على وتر الصوت النقيض، حيث يعلن الصوت في القصيدة عن موقفه الثنائي من التاريخ:

سأسَرِّحُ التاريخَ من فتن الكتابةِ،

أتقي كيدَ النساء بلوحهِ،

وغوايةَ السلطانْ.

يفصل الصوت هنا بين عالمين: عالم التاريخ وعالم الكتابة أو الفن. فيرى الصوت أن التاريخ يقف خارج الكتابة، وإن تداخل معها فيما سبق من كتابات يقال عنها إنها واقعية، أو أعمال تعيد نسخ التاريخ.

فالفن لا يعرف النقل الحرفي ولا الاستنساخ. كما أنه لا يعرف التكرار أو التصوير الفوتوغرافي. فكل هذه الأشياء لا تمت للفن بصلة. لذلك يبعد الشاعر التاريخ بواقعيته الصارمة وحقيقته المحددة عن الكتابة بمراوغتها وتمنعها الجمالي والدلالي ودلاليتها المتأرجحة حمّالة الأوجه المختلفة. ويبقى التاريخ مستقلاً يستفيد منه المرء ويستخلص منه العبر والدروس. ومن الواضح هنا أن الشاعر يقرن الفتن الحقيقية بالكتابة بينما يرى في فتن النساء زيفاً وخداعاً وكيداً، تلك الفتن النسوية التي يستطيع أن يتقيها باستلهام الدروس من التاريخ، سواء أكان تاريخاً قريباً أم تاريخاً قديماً يرجع إلى عهد سيدنا يوسف وزليخة أو ما قبل ذلك إلى زوجة سيدنا لوط، مروراً بعصر جاسوسية المرأة حتى فترة قريبة. والمركب الاسمي **"غواية السلطان"** هنا يتأرجح تركيبياً فلا

نعرف ما إذا كان مفعولاً معطوفاً على التاريخ أم معطوفاً على كيد النساء. على كل، يحتل هذا المركب الاسمي كلا الموقعين: ففي الحالة الأولى، يستبعد الشاعر تناول الموضوعات السياسية المباشرة، خاصة الموضوعات المتعلقة بضلال القيادة السياسية وتعسفها، عن مجال الفن، فالفن ليس خطبة سياسية ثورية وليس تمرداً على أمور السياسة. وإنما يدخلها في بحر الدلالات الفنية المتمعنة التي تخفي أكثر مما تظهر، والقارىء الذي يصبر على تمنعها يمكنه أن يصل إلى ما تخفيه. أما في الحالة الثانية،فإن الشاعر يتقي استبداد القيادة السياسية بالقراءة المتأنية في لوح التاريخ ليزداد دبلوماسية وقدرة على المناورة والمراوغة وقول ما يود أن يقوله دون أن "يمسك" عليه أحد شيئاً. من الملاحظ في هذه البداية النصية أن الشاعر يستخدم كلمة "**يسّرح**" التي تستخدم في المصطلحات الحربية في العرف اللغوي. ومن المعروف أن التسريح يتم عند تلاشي الصراع واختفاء إمكانية نشوب حرب. ومن الملاحظ هنا أن الصراع هو صراع الماضي والحاضر، ذلك الصراع الذي قد ينشب

في بعض النفوس أحادية الرؤية التي ترى الشيء من جانب واحد دون أن تتقصّى الجوانب الأخرى أو تحاول أن تصل إلى رؤية متجانسة شبه متكاملة. لذلك فإن التسريح هنا يدل على فض اشتباك هذا الصراع الوهمي، كما يوحي بالتوافق التام بين الماضي والحاضر، حيث إنهما نقطتان متتاليتان على نفس الخط الحضاري. فإذا فهمنا الماضي في ضوء معطياته الخاصة والظروف التاريخية والحضارية التي أنتجته، أمكننا أن نوفيه حقه، وبالتالي نستطيع أن نستخلص منه الجوانب التي تمتلك إمكانية الامتداد في الزمن لتصل إلى الحاضر وتثريه.

كما أن التسريح يرتبط في الآونة الأخيرة بفصل العمال من الشركات بعد خصخصتها. وسواء اتفقنا مع هذا التسريح أو اختلفنا معه، فإنه يعني التخلص من العناصر الزائدة التي لا تستطيع أن تكون فاعلة بما فيه الكفاية، وإحلال عناصر فعّالة ماهرة مكانها تستطيع أن تحقق أكبر قدر من الإنتاجية وأجودها. وإذا ربطنا ذلك بالكتابة التي يتحدث عنها الشاعر، وجدنا أنه يخلّص الكتابة من الشوائب اللفظية التي يمكن أن

تعوق إنتاج الدلالة، ولا تؤدي دوراً فعالاً في النص. لذلك يحتفظ فقط بالعناصر القادرة، رغم قلتها، على إنتاج أفضل دلالة في أقل عدد من الألفاظ، ومن هنا يأتي قصر نصوص "**عبد الحكم العلامي**" الشعرية وقلة مفرداتها، بالرغم من أن هذه النصوص حبلى بالدلالات التي تتفاعل مع بعضها البعض، وتمد خيوطاً جمالية بين أجزائها، تلك الخيوط التي تضطرنا لأن نفهم النص في ضوء النصوص الأخرى، مما يلفت انتباهنا إلى تمنع الدلالة الشعرية وتواشج النصوص على المستوى الدلالي والجمالي، حيث يشير كل نص إلى النص الآخر، ونجد كل نص حاضراً في النص الآخر.

بعد هذا التسريح وذلك الاتقاء، يتوجه الصوت في القصيدة مخاطباً الطفل القديم. وحضور الطفل القديم هنا يذكرنا بمفهومي الطفولة والقدم فيما سبق، ويستحضر "**الطفولة البعيدة**" من الاقتباس وكذلك "الخزف القديم" من قصيدة "**نقش على خزف قديم**" فيجمع هذا الطفل بين الطفولة البعيدة، التي هي منبع الشعر، وبين الخزف القديم بعد إعادة قراءته:

وأقول للطفل القديمْ

الآن تَقْدِرُ تلمس الذكرى

تتحسس الماضين

تقلقهمْ

وتشغل حالهم بالأسئلةْ

تسطيع تجلية الغبارِ،

عن انتساب يديك لك

كلمة القديم هنا لا تدل على القدم بقدر ما تدل على التفاعل الإيجابي وإعادة التأويل واستنهاض همم التلقي. كما أن الطفولة هنا لا تدل على مرحلة تاريخية ولّت، وإنما هي منبع الإبداع وجذر الحاضر، هي حضور دائم فعّال، يربط ما بين الماضي والحاضر في انسجام واضح. وهذا الانسجام لا يدل على السكون أو الجمود أو الركود، وإنما على التبادل والتحاور والجدل الذكي. ومن الواضح أن الشاعر يستخدم الفعل " **تقدر**" ولا يستخدم الفعل "**تستطيع**". لأن القدرة لا تتأتى من مصدر خارجي، وإنما هي إمكانات كامنة داخل

obeikandl.com

المرء ويمكنه أن يخرجها في أي وقت. أما الاستطاعة فتعني أن هناك قوة خارجية تدخلت لتمكن المرء من عمل شيء ما. كما أن الفعل **"تلمس"** يستحضر الأيدي التي لمست الخزف القديم في **"ملصق خارجي"** مع الفارق في الرؤية.

فإذا كان الصوت الماضوي في الملصق الداخلي يحرم هذا اللمس ويعتبره انتهاكاً لحرمة الموت/التراث/الذكرى، فإن الصوت الشعرى هنا يخاطب ظله أو ذاته الأخرى ويعلن لها أنها تستطيع أن تلمس الذكرى كيفما شاءت لأن الصراع المزعوم بين الحاضر والماضي قد انفض وتلاشى.

ومن الملاحظ هنا أن اللمس يطور من دلالات اللمس في الملصق الخارجي. فإذا كان اللمس هناك يرتبط بالجرح والإحساس بالفراغ وإدراك خلل المساحة بين الماضي والحاضر، فإن اللمس هنا يعني التواصل والتفاعل واللقاء الحي بين الماضي والحاضر. حيث إن الصوت يعبر عن إمكانية إقلاق الماضي بالأسئلة، تلك الأسئلة التي تستحضر إعادة القراءة في خطة الماضي التي يدعو لها الصوت

النقيض في الملصق الداخلي. كما أن الشاعر يستخدم هنا الفعل "**يتحسس**" بالإشارة إلى الماضين، وعندما يتحسس الطفل القديم الماضين، فإنه يتلمس طريقه بنفسه، في محاولة لمعرفة كنه هؤلاء الماضين وحالهم، كالطفل الصغير الذي يتعرف على العالم الكبير حوله من خلال حواسه، ومن تحسسه للشيء كي يعرف ما هو، لأن هذا الشيء ليس له مفهوم ما عنده. كما أنه يشبه من يتحسس طريقه في الظلام، فهنا لا يرى الشخص شيئاً، وإنما يتحسس الأشياء من حوله كي لا يضل أو يتوه أو يسقط. والفعل يتحسس هنا يدل على طريقة شخصية في الوصول إلى حقيقة الماضين دون وساطة الصوت الماضوي أو أي صوت آخر. وهذا التحسس يولد التساؤل والتفاعل والجدل، فيطرح الطفل القديم السؤال تلو السؤال عن حال الماضين، أي عن صفتهم وهويتهم وأعمالهم ومواقيتهم. وهذه الأسئلة تجعلنا ندرك أن الطفل القديم يقف على النبع الأول للحياة حيث لا توجد معرفة سابقة أو لا توجد وساطة بين الإنسان والموجودات حوله. من الملاحظ أن هذا التحسس وذلك الإقلاق وهذه الأسئلة تهدف

إلى زيادة وعي الطفل القديم وإحاطته بما حوله علماً. كما تدل أيضاً على أن الماضين يمثلون سراً أو لغزاً بالنسبة للطفل القديم، ولا يهدأ هذا الطفل إلا بعد أن يرضي فضوله بالإجابة على أسئلته، وهذه الإجابات التي قد يصل إليها بالحدس أو من خلال الماضين أنفسهم تؤدي إلى توطيد علاقته بهذا الماضي وفهمه، كما تؤدي إلى التوافق بين الماضي والحاضر. لذلك يعلن الصوت في القصيدة عن بدء التصالح التام بين الماضي والحاضر:

تسطيع تجلية الغبار

عن انتساب يديك لك

من الملاحظ أن هذا الغبار هو الغبار التي حاولت الأيدي أن تزيحه من على النقش الذي على الخزف القديم في الملصق الخارجي، حيث يتم التخلص من هجران الماضي، فالغبار رمز للسنين التي تراكمت على النقش وأدرجته طي العزلة والنسيان، كما أن اليد التي جرحت الخزف القديم وأدانها الصوت الماضوي على ذلك في الملصق الداخلي تجد

الآن من يبارك فعالها، فلم يعد الماضي معزولاً عن الحاضر. يستطيع الطفل القديم الآن أن يعلن دون خوف أن يديه تتحسس الخزف القديم وتلمس النبض الذي يسري فيه. تلمس الماضي وتتحسسه، والذين يفعلون ذلك هم الذين يبعثون هذا الماضي حياً في الحاضر ليمهد الطريق نحو المستقبل.

تأتي نهاية القصيدة لتقدم حلاً مقبولاً يكشف عن نتيجة الأفعال التي قام بها الطفل القديم في علاقته بالماضي:

وأقول للطفل القديم:

الآن تقدر تتقي وهم الأصابعْ

تسطيع كشف خيانة الأعضاءْ

فما قام به الطفل القديم من تفاعل إيجابي مع الماضي وجدل خصب معه يبدد وهم الأصابع بأنها تتعرف على الماضي دون أن تتفاعل معه بإيجابية. مجرد اللمس لا يفيد، وإنما يؤدي إلى مجرد وهم بأن المرء تعرف على الماضي. لا يتولد التعرف إلا من خلال المساءلة والجدل والإقلاق

والإرباك ورفض المسلمات. ومن الجدير بالذكر هنا أن الفعل "**تتقي**" يذكرنا باتقاء كيد النساء وغواية السلطان في مطلع القصيدة، مما يجعلنا ننظر إلى وهم الأصابع على أنه مساو لكيد النساء وغواية السلطان بكل ما يمثلانه من آثار مهلكة بالغة الضرر. ومن الملاحظ هنا أن السطر الأخير من القصيدة يفارق صيغة الضمائر المستخدمة في القصيدة ككل، حيث إن ضمائر الفاعل المتصلة بالأفعال في القصيدة تتمثل في ضمير المتكلم بالنسبة للصوت في القصيدة وضمير المخاطب بالنسبة للطفل القديم. أما السطر الأخير فيستخدم ضمير المتكلم الجمع الذي يشمل الصوت والطفل القديم ويحتمل دخول أفراد آخرين تحت لواء هذا الضمير، حيث إنه ضمير شامل يمكن أن يغطي أمة بأكملها. وهذا التغير في استخدام الضمير يبرز ضمير المتكلم الجمع دلالياً ويجعله يكتسب أهمية دلالية قصوى في سياق النص، حيث إنه مغاير لنسق استخدام الضمائر في هذا النص. وهذه المغايرة تنتج من اختراق العرف اللغوي المهيمن على القصيدة. وهذا الاختراق لا يحدث مجاناً أو بلا مقابل، إنه يعلن عن فتح

الطريق للمجتمع بأكمله في علاقته بالماضي. فإذا استخدمنا الطريقة التي استخدمها الطفل القديم، أمكننا أن نفهم الماضي بل وندمجه عنصراً حياً في حاضرنا. كما أن هذا الضمير يلتصق بالفعل "**تستطيع**" الذي يدل على أن هناك قوة خارجية تمكّن الضمير الملتصق بهذا الفعل من أن يفعل شيئاً. وتتمثل هذه القوة الخارجية في أسلوب الطفل القديم في التعامل مع الماضي، حيث إن هذا الأسلوب هو الضوء الذي أضاء الطريق أمامنا وعرفنا كيف نتعامل مع الماضي. كما يرتبط هذا الفعل بكشف خيانة الأعضاء. يكتسب المركب الاسمي "**خيانة الأعضاء**" هنا مكانة دلالية كبيرة، فهو عنوان القسم الثاني من الديوان بأكمله. والخيانة هنا تستحضر الخيانة التي تسعى في الليل كالأفاعي في الملصق الداخلي. والخيانة في ذلك الملصق الداخلي تعني تحنيط الماضي وتقديسه والنظر إليه على أنه شيء جامد لا يقبل المساءلة ولا التفاعل الإيجابي النقدي معه. تستحضر الخيانة هنا تلك الدلالات وتضيف إليها دلالات أخرى، تلك الدلالات الخاصة بالأعضاء. فإذا كانت يد الطفل التي تساءلت وأقلقت

وأربكت وتفاعلت قد نالت شرفاً كبيراً بأن جلت الغبار من على الخزف القديم، وبالتالي أعلنت عن انتسابها لصاحبها، حيث يفخر الطفل القديم بانتساب يديه له، فإن الأعضاء الخائنة هنا هي الأعضاء التي تخون الخزف القديم: لا تتساءل ولا تقلق ولا تربك ولا تتلمس الماضي أو تتحسسه حتى تعرف حقيقته أو تتوصل إلى النقاط التي يمكن الاستفادة منها في الحاضر.

5 – صراع الصوت الواقعي والصوت الذكروي:

إذا كان الشاعر في القصيدة السابقة، **"وهم الأصابع"**، قد فض الاشتباك الموهوم بين الحاضر والماضي البعيد، فإنه في قصيدة **"ديمومة"** يمسرح الصراع الضاري بين الحاضر والماضي القريب، ذلك الماضي المتمثل في النبع أو منبع الطفولة البعيدة كما يتضح من العتبات. وهنا تتكئ القصيدة على ضمير المخاطب، حيث نجد الصوت المضمر في القصيدة يخاطب شخصاً آخر، ربما كان الجانب المتعلق بالشاعر في شخصيته. حيث يشخص الصوت الشاعر في

داخله ويخرجه في شكل شخصية أخرى يرصد حركاتها وحيرتها ولحظة إبداعها:

ستكون أنت على حدود النبع،

تحصي زحمة للشوق شاردةً

توجل صيدةً

وترد ميقاتاً

ويكون أنْ ألقاكَ مرتاباً

ترتّب موعداً

لأهله خوّانة

يبصر الصوت ذاته الشاعرة شخصاً آخر، شخصاً يقف على حدود منبع الشعر والإبداع، منبع الحياة الأولى الطازجة الملغزة البكر. يولد هذا الألغاز صراعاً داخل الذات الشاعرة، صراعاً يربكها ويشل قدراتها الإبداعية. فالمنبع البكر مليء بالمواد الإبداعية الصالحة للالتقاط في قصيدة أو أي نص فني آخر، وأمام هذا الرخم الإبداعي تقف الذات الشاعرة

مترددة حائرة لا تعرف ماذا تفعل. لذلك تؤجل اصطياد لحظة الإبداع المحيطة بها، ظناً منها أن هذه اللحظة لم تكتمل بعد أو أن هناك لحظات أفضل. كما أن ذلك النبع قد يمثل منبع الطفولة البعيدة، أي منبع الذكرى والماضي الشخصي. وهنا نجد أن هذه الذكرى تراوغ الذات الشاعرة وتتمنع عليها. فتؤجل هذه الذات اصطياد اللحظة الشعرية، وتستبدلها بموعد مع الذكرى، لكنها لا تستطيع الاجتماع بالذكرى، فتظل مرتبكة حائرة لا تدري ماذا تفعل، فتحدد موعداً آخر. لكن الذكرى تتحول إلى زمن خائن، كلما تقدم، أخفي الجوانب التي تود الذات الشاعرة أن تستردها. وهنا يطفو الهم على هذه الذات لأنها لا تستطيع أن تستحضر الزمن الفائت. ويولد هذا الهم صراعاً أبدياً في نفس هذه الذات:

ويكون أن ألقاك مهتماً

برتق فواصل الأيام

تواقاً لوضع نهاية مقبولة

لعراكك الأبدي

محتاجاً لوقت آخر

تلقى به الشجن الملول

ستكون وحدك

عندها

ستجيء قافلةٌ

وترحل قافلةْ

وتكون أنت على حدود النبعِ

منشغلاً بعجز يديكْ

يشتعل الصراع داخل الذات الشاعرة بين المرجو والمتاح، وتعجز الأيام عن سد الفجوات التي تفصل هذه الذات عما ترجوه من مواقيت فاتت، ولحظات لا يمكن أن تستعاد. يتأزم هذا الصراع، ولا يصل إلى أية منطقة وسط. لذلك تركن الذات الشاعرة إلى العزلة والوحدة وتتحول هذه الوحدة إلى سجن يحاصر الذات الشاعرة وهنا يستحضر الشاعر جانباً من قصة سيدنا يوسف، يوسف الذي ألقي في

obeikandl.com

البئر وينتظر قافلة تخرجه منه ليلحق بمجده القادم. والشاعر هنا يركز على وجود الذات الشاعرة في البئر. تجيء القوافل وترحل القوافل، وتظل الذات الشاعرة حبيسة البئر، ذلك البئر الذي يمثل الذكريات العصيبة السادية التي تعذب الذات الشاعرة دون أن ينال منها شيئاً. فلا هو يواكب الحاضر، وما هو بمستطيع أن يمسك باللحظات الحميمة في الماضي، ويظل معلقاً بين الماضي والحاضر، عاجزاً عن أن يصل إلى أيهما. وهنا تنشغل الذات الشاعرة بعجز يديها. وإذا كانت اليد لها دلالة خاصة في الديوان، حيث إنها هي التي تتحسس وتتلمس وتدرك وتتعرف وتعرف وتعي وتتواصل وتتجاوب وتتفاعل، فإن يد الذات الشاعرة هنا تفتقد كل هذه الأفعال، فلا تستطيع أن تتلمس الذكرى أو تتحسسها، وبالتالي تعجز عن الإمساك بهذه الذكرى أو إقتناصها.

أمام هذا العجز، تحتاج الذات الشاعرة إلى لحظة توقف، تستعيد فيها مواقفها وتتدبرها لتدرك ما حققته وما عجزت عن تحقيقه. لذلك نجد أن الشاعر يستغل حلول شهر سبتمبر، ذلك الشهر الذي يرمز للذكرى حيث إنه الشهر الذي

ولد فيه، ويبدأ في تدبر موقفه ومساءلة أفعاله. يقول في قصيدة "**سبتمبرية**":

في سبتمبرْ

تحتاج لوقت تعلن فيه

حاجة قلبكَ

في أن يبرا

أو يستغفرْ!

أنت طرقت الصحوْ

والغابة في بادئة الصحو

طيور جارحةٌ

ووحوش جائعةٌ

والطرقات عثارْ

والسهل المفضي لمواقيت الذكرى

حيات لادغة تسعى

obeikandl.com

إن عيد الميلاد وقت ملائم جداً للتوقف وحساب النفس لإدراك مدى التوفيق في الطموحات السابقة. ويقنص الشاعر ذلك الوقت لكي يسائل ذاته عن جدوى الصراع الذي يستشري فيها بين الحاضر والماضي، قريباً كان أم بعيداً. ومن الملاحظ هنا أن الصراع صراع وجداني يدور في القلب، وليس العقل، وكما في القصيدة السابقة، يقوم الشاعر هنا بشطر نفسه إلى قسمين، أي إن صراع لحظة الإبداع لديه صراع داخلي، يجعل قسماً يناجي الآخر ويكاشفه. ويطرح الشاعر على ذاته طريقتين لحل هذا الصراع، سواء أكان صراعاً حقيقياً أم صراعاً متوهماً: إما أن يبرأ من ذكراه ويترك هذه الذكرى مخنوقة في تلافيف التاريخ، أو أن يستغفر ربه لأنه اصطنع هذا الصراع وصدقه.

وبالرغم من أنه يتوقف ليسائل نفسه، فإنه يعود إلى موضوعه المفضل ألا وهو الذكرى والحنين إليها. ومن الملاحظ هنا أن من يحن ليس صاحب الصوت الأساسي في القصيدة، ذلك الصوت الذي يدرك أبعاد الحاضر واستحالة استعادة الذكرى. صوت يمكننا أن نطلق عليه **"صوت**

واقعى". فمن يحن هو المخاطب في القصيدة، أي إنه جانب من جوانب شخصية الشاعر، ويمكننا أن نطلق عليه الصوت الذكروي، أي من يتعلق بالذكرى ويهيم بها. وهنا يرصد الصوت الواقعي موقف الصوت الذكروي ويبين مدى عبث محاولاته في استعادة الذكرى، فالطريق المؤدي إلى هذه الذكرى مليء بالحيات اللادغة والطيور الجارحة والوحوش الجائعة والعثرات المهلكة، وكأننا في بداية الطريق الموصل إلى بلاد الواق واق الأسطورية، تلك البلاد التي لا توجد في الواقع، على الأقل في الواقع البشري، وإنما تخص كائنات غير آدمية، ومن هنا تنبع لامعقولية الحنين إليها من قبل البشر. وما يؤكد أسطورية هذه البلاد وعدم التيقن منها استحضار الشاعر للحيات التي تسعى، تلك الحيات التي أوهم بها السحرة سيدنا موسى عندما جمعهم فرعون ليتغلبوا بسحرهم عما يظنه من سحر سيدنا موسى. وهنا لا يستحضر الشاعر القصة كلها، وإنما يستدعي الحيات، لكي يثبت أن الطريق المؤدي إلى الذكرى ما هو إلا وهم، وبالتالي فإن هذه الذكرى بعيدة المنال، لأنها أصبحت جزءاً من الماضي ولا

يمكن الوصول إليها بأية طريقة من الطرق. فإذا تلاشت الطرق الموصلة إلى مكان ما، فإن هذا المكان ليس له وجود في إدراكنا أو أفق نظرنا، لأنه يتخذ هويته من إدراكنا له وتلمسنا إياه.

يكشف الصوت الواقعي عن كل ذلك وهو يكاشف الصوت الذكروي ويبصره بحقيقة وضعه:

لا وقت لفض عراكك في سبتمبر

بدداً

يستعرضك الوقت

وأنت تفرج نفسك في مرآة حضور هشْ

تنتصر لوهم منك

والأيام عليك،

تحن لوخز خطاك الأولى

ثم تفر إلى ينبوع ضحل

في صحراء ضحلة

تغترف الطين

وتحلم بالمرجان

تلقي هذه السطور الشعرية الضوء على الفرق بين الواقع والخيال وعلى استحالة اجتماع الذكرى والحاضر. فالصوت الذكروي يحاول أن يستعيد الماضي وبالتالي يلم شتات المراحل الزمنية المختلفة ليجمعها في كل متصل ومتناعم تمتد بين أجزائه قنوات اتصال سهلة وسريعة. فتبوء هذه المحاولة بالفشل الذريع. فالوقت ذاته أو الزمن يستعرض الذات الذكروية بدداً أي أجزاء مبعثرة وشطايا لا تلتئم أو تتجمع من جديد، وكأن الزمن ينتقم من هذه الذات ويرد على محاولتها الفاشلة بمحاولة ناجحة جداً. فبدلاً من أن تلم الذات الذكروية شتات الزمن، يقوم الزمن بتفتيت هذه الذات الذكروية وتشتيت أجزائها. وهنا يسخر الصوت الواقعي من الصوت الذكروي فيبرز الفارق بين تصور الصوت الذكروي لما يفعله، وبين حقيقة هذا الفعل. فما حضور الصوت الذكروي إلا حضور هش، أي إنه حضور ناقص أو

إنه يمثل غياب الحضور أو الغياب في الحضور. فها هو يحن إلى نبع طفولته الأولى المنساب الرقراق، وبالتالي يبذل كل ما يتوهم أنه يوصله إلى هذا النبع، ولكنه يجد نفسه أمام ينبوع ضحل لا يرتبط بالنبع الأول من قريب أو بعيد. لكن توهمه لا يجعله يدرك أن هذا الينبوع ضحل، أو إنه لا يمثل نبع الطفولة الجميلة، فوهمه يقنعه أن هذا الينبوع الضحل نبع خطاه الأولى، لذلك يمد يده داخل هذا الينبوع فتمتلىء بالطين، لكنه لا يراه طيناً، وإنما يراه مرجاناً محملاً بزخائر الذكرى ونفائسها. يمتلك الصوت الواقعي الوعي الكافي الذي يمكِّنه من إدراك أبعاد موقف الصوت الذكروي، لذلك ينجح في تجسيد أو مسرحة هذا الموقف في حركات مادية تبين سرابيّة الذكرى وزئبقيتها. وهذا الوعي يجعل الصوت الواقعي يحلم بالانفصال التام عن الصوت الذكروي:

إني الآن

وأنا في سبتمبر

أحتاج لوقت يخلو منك

أحتاج لوقت آخر

لا ألقاك عليه

حتى أقدر – وأنا أرجم فيك بوار خطاي،

أكون بمنأي عن تأنيب عيونك لي

تستحضر هذه السطور الختامية الحركتين الثانية والثالثة من الحركات الشعرية الأربع للقسم الأول من الديوان. فالصوت الواقعي هنا يريد أن يخلو من الصوت الذكروي، كما لو كان هذا الصوت الذكروي شعره الذي يتركه للص ليسرقه حتى يصل إلى الناس ويخلد في مقابل فناء الجسد. كما أن الصوت الواقعي يحتاج لوقت آخر لا يلقى فيه الصوت الذكروي مرتاباً مهتماً منحصراً في عراكه الأبدي كما في قصيدة **"ديمومة"**. وهنا نجد أن هذا الصوت ينشد الانسجام الذاتي والسلام الداخلي اللذين يخففان من حدة العراك الأبدي والصراعات التي ليس لها "نهاية مقبولة". وعندما يمتلك الصوت الواقعي هذين الوقتين يستطيع أن ينشر الخصوبة التي تقضي على البوّار، خصوبة اللحظة

الشعرية بالطبع، تلك الخصوبة التي تجمع بين الذكرى والحاضر والمستقبل في انسجام ثري، في شعرية متعددة الأبعاد. وعندما يصل إلى هذه الحالة، سيكف الصوت الذكروي عن تأنيب الصوت الواقعي. ويرتبط التأنيب في الحركة الشعرية الثانية بالخضوع لمتطلبات السوق القولي، لا متطلبات النص. هذا التأنيب يسحب دلالاته السابقة إلى **"سبتمبرية"**، تلك الدلالات التي تصير سلبية هنا، لأن الصوت الواقعي يصل إلى مرحلة الانسجام الذاتي بينه وبين الصوت الذكروي، أي إنه يتخلص من انقسامه على ذاته ويحقق التوافق بين شطري الذات، لأنه استطاع أن يحقق صلحاً فنياً بين الذات الواقعية والذات الذكروية.

6- بين التوحد والانقسام:

عندما يصل الصوت إلى حالة التصالح بين الحاضر والذكرى، تتضح هذه الذكرى في مخيلته، ويستطيع أن يجمع ملامحها بنجاح من تلافيف عقله. وهنا يقف من هذه الذكرى موقف المتأمل الذي يعي ما يفعله تماماً. ففي قصيدة **"الذي**

قبل الكلام"، يجسد لنا مشهداً من سفر تكوين علاقته بالمحبوبة:

أنا لا أفسر

غير أني عندما يحلو لقلبي أن يكلم

هاجساً يخفي عليه مسرة تعتاده،

يخفي هو لغة السؤال،

ويقتفي أثر الذي قالته هي

ففي السطر الأول يعلن الصوت عن موقفه من الذكرى: لا يعلق على هذه الذكرى، وإنما يقدمها كما كانت، كأن تأمله لها مشاهدة متأنية تركز على الجانب البصري والحركي كما حدث، وكأن ذاكرته راقت وصفت وأصبحت لوحاً حساساً يشف عما كان يظهره بوضوح. وتدل هذه الشفافية، (ولا توحي الشفافية هنا بأية إيحاءات سلبية للمدلولات الغبية التي يستخدمها بها السياسيون) على مدى تمكن الذكرى من قلب الصوت ومدى عذوبتها وحيويتها. فالذكرى هنا تمثل المعنى القائم في النفس وكل ما يدور في

هذه النفس من أحاديث وأفكار. والصوت يحلو له أن يكلم ما يدور في النفس قبل أن يخرج في شكل ألفاظ. إذن، الذكرى هنا تمثل المهد، البرزخ، ما قبل التكوين، النهر المنساب، كفاءة الأحاسيس (مثل الكفاءة اللغوية في مقابل الأداء اللغوي)، الشيء قبل أن يتخذ شكلاً واضحاً. ومادامت الذكرى بهذا الشكل، فإن أي تعبير (أدبي) عنها يعتبر مجرد وجه من وجوهها، وجه ناقص لا يستطيع أن يمثل إلا جانباً صغيراً منها. لذلك لا يستطيع الصوت إلا أن يقتفي أثر ما قالته المحبوبة. واقتفاء الأثر هنا يدل على ثلاثة أشياء: أن المحبوبة ليست معه الآن، وإنما هي مجرد أثر وماض ولّى، أي إن اللحظة الحالية لحظة استرجاع بالرغم من أنها مكتوبة بصيغة المضارع. كما أن اقتفاء الأثر يدل على أن هذه المحبوبة هادية راشدة، فلكي يصل الصوت إلى بر الأمان أو "محل" القلب، عليه أن يقتفي أثر ما قالته وكأنه تائه أو ضال وهذا الأثر هو الذي سيوصله إلى الأمان أو الرشاد. هذا بالإضافة إلى أن اقتفاء الأثر يوحي بأن المحبوبة لا تدرك كلية لعظمها وجلال قدرها، لذلك لا يمكن أن يتكشف

للصوت إلا جزءاً منها. كل هذا يمنح الصوت طاقة خلاقة وقدرة تحريرية كبيرة. فيصير طيراً رامزاً للحرية والانطلاق، تلك الحرية التي لا تسعه، فيحاول أن يمنح جزءاً منها للقاعدين، ربما كانوا أهل المحبوبة الذين يقفون عائقاً بينه وبينها:

فيحثه خجل البراح بصوتها لمسافة

تقتاده طيراً إلى شجر البراري

مرسلاً،

يحصي الكثير من القيام،

ويلتقي بالقاعدين

يرتاد موسم رقصهم

فيحلهم من حالهم.

يذكرنا البراح هنا بالبدد الذي ينداح فيه الارتجاف الخافت، بكل ما يمثله الارتجاف من العشق وتدفق الحياة واللذة. وإذا كسا الخجل تدفق الحياة، فإنه يدفع الصوت إلى

تجاوز ذلك الكساء، كما يدفعه أيضاً إلى التمسك بهذا الخجل. وهذان الفعلان المتناقضان ظاهرياً يمثلان الحياة بما فيها من متناقضات تتعايش وتتآلف، بدلاً من التنافر والصراع. كما أن هذا الخجل يلقي الضوء على مسافة ما بين الصوت والمحبوبة، مسافة قصيرة بالطبع، حيث إن حرف الجر يجيء ملتصقاً بكلمة مسافة مما يدل على ضيق هذه المسافة، في مقابل المسافة الطويلة التي تأتي بعد ذلك في النص، عندما ينفصل حرف الجر عن كلمة مسافة. تمنح هذه المسافة للصوت قدرة سحرية يتحول بها إلى طير، قوة تمثل قوة تحرير وخلاص. تحرير من أو تخليص من؟ شجر البراري بما تمثله البراري في الحركة الشعرية الأولى من العشق والحياة البكر الخصبة، سواء أكانت حياة كامنة أم ظاهرة. ويكتسب التحرير والتخليص بعداً دينيا إلهياً، حيث إنهما يقترنان بالرسالة، فالطير هنا "مرسل" وكأنه نبي مرسل لتحرير البشر مما يعوق تدفق الحياة البكر الأولى الطازجة فيهم. وهنا يجد هذا الطير الرسول البشر منقسمين إلى قسمين: القائمين والقاعدين، مما يستلهم القرآن في مقارنته

بين من هبّوا للجهاد والدفاع عن الدين الوليد، ومن ارتضوا أن يكونوا مع الخوالف والقاعدين، إحجاماً عن الجهاد وخوفاً من القتل، وكشفاً لعدم توطد النزعة الإيمانية في قلوبهم. ومن الطبيعي أن يقوم هذا الطير الرسول بتركيز جهوده على القاعدين، لذلك يقوم بمجرد عملية إحصاء للقائمين، ويلتقي بالقاعدين حتى "يقيهم" ويخلصهم من قعودهم المهلك الذي يكبت نبضة الحياة في قلوبهم. لذلك يختار لحظة يمكنها أن تحل قيود الجسد وتطلق إمكانات الروح، ألا وهي موسم الرقص. فالرقص حركة انساييية تستحضر انسياب نهر الحياة أو نهر الشعر في الاقتباس، كما أنها تذكرنا بالحركات التكوينية الأربع في بداية الديوان. فيستغل الطير كل إمكانات هذه اللحظة مما يؤدي إلى أن يتخلص القاعدون من قعودهم، ويتغير حالهم. وهنا يحس الشاعر أنه وصل إلى مرحلة انفراج العقدة أو الأزمة في القصة/القصيدة، فيضع نقطة بعد كلمة "حالهم". وكون هذه النقطة أول نقطة في النص ككل يكسبها أهمية كبيرة ويدل على أن ما سبق حتى الآن يمثل مرحلة متميزة، ويمكن أن

يكون لها قيمة في حد ذاتها. كما يوحي بأن جزءاً كبيراً من مهمة الطير الرسول قد أنجزت. لذلك يضع نقطة كي يختم بها هذا الجزء من الحدث، وهذه المرحلة الحاسمة من المهمة/الرسالة.

إذا كانت النقطة السابقة قد دلت على اكتمال وحدة سردية/شعرية، طويلة نوعاً ما، فإن النقطة التالية تدل على فعل مستتبع وحركة ضرورية تمثل وحدة سردية أخرى:

من بينهم

يختار وحدة قلبه،

ينجو بها

يبدو أن الطير هنا رسول جوّال، ما أن يهدي قوماً حتى يرحل عنهم إلى قوم آخرين. وبما أن أحد أسباب رسالته يكمن في تمهيد قلوب القاعدين لتقبل علاقته بالمحبوبة، تلك المحبوبة التي تنتمي لهم، فإن هذا الطير "يخطف" هذه المحبوبة من بينهم. ووحدة القلب هنا لا تعني العزلة والاغتراب، وإنما تعني التوحد في المحبوبة، ذلك التوحد

الذي يجمع الطير والمحبوبة في ذات واحدة، راجعاً بالعلاقة بين الرجل والمرأة إلى ما قبل خلق أمنا حواء، حيث كانت حواء ماثلة في سيدنا آدم، ولم تنفصل عنه، وكأن هذا التوحد عودة إلى الحالة المكتملة في بداية الخلق، تلك البداية التي تدل على التماهي وخصب التكوين والوجود التام للرجل في المرأة والمرأة في الرجل، تدل على الاكتفاء الذاتي والسمو الروحي قبل أن يرتكب الإنسان الخطيئة وتظهر الأعضاء والغريزة ومحاولة التكفير عن الذنب. وحدة القلب رجوع إلى النعيم والجنة حيث يمرح الإنسان سعيداً في كنف الله الخالق الرحيم الذي يشمل الإنسان بعطفه ومحبته ورعايته. لذلك ينجو الصوت/ الطير بنفبوبته (**بنفسه** + **محبوبته**)، وكأن هذه النفبوبة هي المسيح الذي رفعه الله إلى السماء، عندما رأي الخطر يحدق بنبي المحبة والسلام.

من الطبيعي أن يثير هذا الخلاص وهذه العدنية (نسبة إلى جنة عدن) حفيظة القاعدين سابقاً. لذلك نجد أنهم يتربصون بالطير/الرسول، وكأنهم يريدون أن يصلبوه أو

يقتلوه، ظانين أنهم عندما يقتلونه أو يصلبونه، يستطيعون أن يسترجعوا "بنتهم" من وحدة قلبه:

محلقين يحفهم

.....

.....

لكنه يبقى له أن يستفيد من البكور

إلى الطيور مسافة

يفشي بها قدامهم شوق العليل

إلى النخيل

فهنا نجد أن القاعدين يرتدون إلى قعودهم عن إيمانهم/رقصهم/انسيابيتهم/ حركتهم، وكأن حلهم من حالهم كان مؤقتاً، فيبدو أنهم لم يأخذوا من الرقص انسيابيته وحركته وقواه التحريرية الجسد والروح معاً، وإنما أخذوا منه دائريته والتفافه حول نفسه وبالتالي شرنقته. لذلك نجدهم يرتدون إلى حالتهم الأولى إلى قعودهم وضمور أرواحهم.

ومن هنا يتحلقون بالطير ليتخلصوا منه. ولا يتم هذا من خلال القتل، وإنما من خلال إرجاع الطير إلى حالة التشظي أو الانقسام قبل الوحدة، وبالتالي يفقدونه محبوبته، وتنقسم النفبوبة إلى: **النفس** + **المحبوبة**، بل: **النفس** × **المحبوبة**. ويعتبر هذا الإفقاد بمثابة التقييد بالأرض التي لا تعرف الحرية ولا الانطلاق ولا المرح في آفاق السماء، وكأن هذه الأرض هي الصخرة التي وثّق فيها بروميثيوس بالأغلال لأنه أراد أن يهب البشر النار المقدسة. وحتى يثبت الشاعر مفهوم الانقسام هذا، يرسم خطين متوازيين كما هو مبين أعلاه، كي يدلل كتابياً على تشتت الوحدة وتشظي النفبوبة. ولأن الصوت لا يعرف اليأس أو القنوط، فإن الشاعر يستخدم كلمة "لكن" التي تدل سياقياً على التحدي والصمود وتجاوز المعوقات، ولو بشكل مؤقت. لذلك يحافظ على عادته الطيرية في البكور حتى يستفيد من صحو الحياة في بداية اليوم. وبما أن الانقسام قضى جزئياً على طيريته، فإن الشاعر يستخدم حرف الجر "إلى" مع كلمة مسافة، بدلاً من اتحادهما في "المسافة" سابقاً. كما أنه يضع كلمة الطيور

حاجزاً بين حرف الجر ومسافة كي يدلل على بعد الطيرر الرسول عن الطيور، ذلك البعد الذي سببه الانقسام، حيث إن القاعدين أحدثوا صدعاً في طيرية الطير الرسول. يستغل الطير الصامد هذه المسافة ويجعلها مسافة تقدم، لا مسافة تأخر، لذلك نجد أنه يتقدمهم، ذلك التقدم الذي يناقض القعود، ويمكن أن يكون رمزياً، على مستوى الشعور أو الرغبة الروحية فقط. كما أن هذا التقدم ليس مقصوداً في حد ذاته، وإنما هو وسيلة لكشف الطير عن شوقه إلى النخيل، ذلك النخيل الذر يرمز إلى العلو والسمو والسموق، وبالتالي الكرامة والحرية، والشموخ فوق القمم. كما أن النخيل يرتبط في لاوعينا الجمعي، مسلمين كنا أم مسيحيين، بالنخلة التي هزت بجذعها سيدتنا الروحية مريم العذراء كي تقتات برطبها، وبالتالي تغذي سيدنا المسيح داعي المحبة والسلام والاقتراب من الله بشكل شخصي حميم مفعم بالمحبة والعشق، وبالتالي يرمز النخيل هنا إلى الرجوع إلى نبع الحياة الأولى، حيث يتم الخلق من خلال نفخة من روح الإله، وبالتالي يعتبر رجوعاً إلى آدم النفبوبي قبل أن تخلق حواء،

تلك النفبوبة المتمثلة أيضاً في المسيح المكتفي بذاته الذي لم يتزوج. كما أن النخيل مكان مفضل للطيور لتبني فيه أعشاشها، وبالتالي يرمز إلى الطيرية والحرية والانطلاق. هذا بالإضافة إلى أن النخيل من أشجار الجنة كما يذكر القرآن، وبالتالي يعتبر الشوق إلى النخيل شوقاً إلى الحياة العدنية الأولى، أو حياة وحدة القلب إذا كان ما قبل الخطين المتوازيين يعتبر كلاماً حقيقياً أو يدل على حقيقة كانت مجسدة، فإن ما بعد هذين الخطين حتى كلمة النخيل يعتبر كلاماً نفسياً أو داخلياً، يدل على حياة نفسية منقسمة وليست حياة نفبوبية متوحدة.

تعتبر كلمة النخيل بالنقطة التي تليها مرحلة فاصلة في سياق النص. فبعدها يكف الصوت في القصيدة عن إظهار كلام قلبه للهاجس، ويبدأ في مرحلة تقييم حاله بعد هذا الكلام. ويبرز هذا التقييم دلالات وحدة القلب وعدنية النخيل ونفبوبة الوجود:

يا ليته كان الذي قبل الكلام!!

.....

.....

نهران من لبن لنا

كانا

هنا!!

وهنا يتحسر الصوت على ضياع المعنى وعدم مقدرة الكلمات على التعبير عن الكلام النفسى أو كفاءة الأحاسيس داخله. فالأداء اللغوي قاصر على تمثل جوانب هذه الكفاءة، وبالتالي تعجز اللغة عن أن تقول ما يفيض في هذه الكفاءة من أحاسيس ومشاعر وأفكار نفبوبية. لذلك يرسم الشاعر خطين آخرين، لكنهما لا يدلان على التوازي في هذه الحالة، وإنما على الفيض والانسياب وكأن هذين الخطين هما ضفتا أنهار اللبن المصفي التي تنساب في الجنة. اللغة قاصرة، عاجزة، ضعيفة، لا تستطيع أن تعبر عن نفبوبية العلاقة أو عن عدنية الحياة المتوحدة المتكفية بذاتها، حيث فيها ما لا

obeikandl.com

عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. لذلك يلجأ الشاعر إلى الرمز الخطي الذي يمكنه أن يتجاوز بعض أوجه قصور اللغة. كما أنه يؤكد ماضوية الحياة النفبوبية، وبالتالي شوقه إلى هذه الحياة، فيرسم نهرين من لبن، عله يسبح فيهما ويستطيع يوماً ما أن يصل إلى هذه النفبوبية.

7 – تصعيد الروح:

يبدو أن هذه الرغبة في السباحة تدفع الصوت إلى تصعيد الروح وتعبئة كافة إمكاناتها وتتويجها ملكة على الجسد. يأتي ذلك في شكل رحلة معراجية، تذكرنا بمعراج سيدنا محمد من المسجد الأقصى مروراً بالسماوات السبع حتى سدرة المنتهي. كما أن الروح تذكرنا بسيدنا المسيح، حيث إنه يمثل، في أحد جوانبه المسيحية، الروح القدس. يقول الصوت في قصيدة معراج:

للروح معراج،

تعلو على درج شفيف

تستحث هجوعها

وتقوم فور حضورها

تلقي إجابتها لأول سائل،

وتفك موثوق الكلام

من المعروف أن أحد أسباب رحلة الإسراء والمعراج يتمثل في التخفيف عن النبي الذي أوذي وهو ينشر دعوته، لدرجة أنه أدمي، وألقى به أهل القرية التي كان ينشر فيها الدعوة خارجها، وتركوه موزعاً بين الألم النفسى، الأكثر من كونه عضوياً، وبين مرارة اليأس، اليأس من هؤلاء القوم "القاعدة" أرواحهم. بالمثل يبدو أن معراج الروح في مطلع القصيدة يهدف إلى تخفيف ألم الصوت، ذلك الألم الذي ألحقه به "القاعدون" الذين أحدثوا الانقسام في النفبوبة. فبعد هذا الانقسام وانشطار وحدة القلب لتتقيد بالأرضي المادي، كان لابد للروح أن تسمو وتتجاوز هذا القيد وذلك الرتاج. كما أن المعراج يهدف في جانب آخر منه إلى تشريع الصلاة، تلك الصلاة التي لا يصح الإيمان إلا بها، ومعراج الروح هنا خطوة ضرورية لاستقامة سموها وتعاليها، وبالتالي عدنيتها.

علاوة على أن استحضار جوانب السماحة واللين والرقة والوداعة والمحبة والسلام المتمثلة في الروح/المسيح، بالإضافة إلى سماحة وصبر وسعة قلب سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) عندما لم يدعُ على أولئك القوم بالهلاك، ورفض عرض جبريل عليه السلام بأن يطبق عليهم الأخشبين، عسى أن يخرج من بين ظهورهم من يعبد الله ويؤمن بسمو الروح – كل هذه الأنواع من الحضور الحضارى في مطلع القصيدة تبرز موقف الصوت من القاعدين في "الذي قبل الكلام" حيث إنه يقبل انقسام النفبوبة في هدوء وسماحة عسى أن تتوحد مرة أخرى في قادم الأيام، كما أن معراج الروح يمثل إحدى الخطوات الإيجابية لإحداث هذا التوحد.

تصعد الروح على درج شفيف، درج ذي شفافية تستدعي شفافية الذاكرة وتجسد الذكرى في "**الذي قبل الكلام**"، كما أنها تستحضر شفافية الأثير الذي صعد عليه البراق الذي يحمل سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم). وهنا نجد أن هذه الشفافية تتجاوز الأسباب المادية وعلاقة العلة

بالمعلول. ليست الروح في حاجة إلى شيء مادى تصعد عليه، وإنما تكفيها شفافيتها وصفاؤها. كل ما يلزمها هو أن تستحث هجوعها وسكونها على تغيير حالهما، فتخرج من هذا الهجوع وذلك السكون، حتى تصل إلى قمة حضورها. ويرتبط حضورها هنا بالقيام، في مقابل القعود في القصيدة السابقة، ذلك القيام الكامن في فِعل "تقوم"، عندما يكتمل حضورها وينتصب قيامها تلغى الحدود بين الخارج والداخل، وتصل الشفافية إلى قمتها. وعندما تلغى هذه الحدود، تقوم الروح بفعلين متلازمين: الصراحة التامة في تعاملاتها وعلاقاتها، فتجيب على أي سائل يسألها، بل ويمكن أن تبادر الناس بالكلام، بما يذكرنا بسيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) أثناء صعوده إلى السماء السابعة وهو يلقي السلام على الأنبياء من سماء إلى أخرى. كما أن هذه الشفافية تجعل الروح تقضي على عجز اللغة الذي بدا واضحاً في **"الذي قبل الكلام"** فينفتح البرزخ بين الروح، وفيض الأحاسيس قبل الكلام، لتعرف الروح كيف تعبر عن هذا الفيض وتلك الكفاءة، لتنهل منهما معانياً صافية لذة للسامعين

والمتكلمين. وفك الروح لموثوق الكلام يقارب التخلص من القيد الأرضي الذي قيد به القاعدون الطير في "**الذي قبل الكلام**". فالروح هنا تتخطى القيود والعجز والمعوقات والحواجز.

مثلما تحول الصوت إلى طير، وحمل على عاتقه مسؤولية "الرسالة" في "**الذي قبل الكلام**"، نجد الروح هنا تحس بمسؤوليتها عن القفر الذي يجتاح العالم ويعبث فيه. لذلك نجدها تقطع انطلاقها وسباحتها في الأثير لترسو على هذا القفر حتى تبكيه وتظهر أسفها على عدم انطلاق روح هذا القفر:

للروح أن ترسو

على قفرين:

جسدٍ خرابْ

ورتاج بابْ

تبكيهما

إحساس الروح بعمرانها و"وحدتها" (الوحدة بالمفهوم المتمثل في وحدة القلب في **"الذي قبل الكلام"**) ونفبوبيتها يجعلها تود أن ترى كل الموجودات مثلها، حيث تغيب الأنانية والنفعية والأثرة. لكنها تصطدم بقفر بعض الموجودات وخرابها: الجسد الخراب الخاوى من فيض الروح والسمو والسكينة، والأقفال التي تغلق وتصد وتعوق وتقيد وتحجز وتمنع، الأقفال التي تناقض الحرية والانطلاق والطيرية والمرح في آفاق السماء. وهنا لا تشمت الروح بقفر نقيضها، وإنما تبكيه، رغبة في أن يصير هذا النقيض مثلها، وبالتالي يكتمل بما ليس فيه. وكون الشاعر يورد هذا النقيض في شكل جسد ورتاج يدل على المادية التي تجتاح العالم وتفقده طيريته. وهذا الإيراد المادي يعلي من قيمة الروح ويحث على الاقتداء بها، أو اقتفاء أثرها إن شئت، وبالتالي يلقي الضوء على الجانب المفتقد في حياتنا، جانب الروح والوجدان. هذه الصدمة في الجسد والرتاج يشغلان بال الروح، مثلما شغل الطير نفسه بالقاعدين:

وتعود شاغلة خطاها بالأنام،

ولها – على كل –

عراك دائم

تتلوه وقت نزوحها

ولها قداسة ما ترى

لا ريب فيما ترتئيه

للروح سقف موحش

ولها – على كل –

سيادة وقتها

من الملاحظ هنا أن الشاعر يستخدم كلمة "تعود" مع الروح، ليدل على أن الروح كانت في مهمة إلى القفرين. لكنها لم تستطع أن تفعل لهما شيئاً لأن الروح لا تفرض، فالكائن هو الذي يسمو بروحه أو يحط منها أو يقتلها. كما أن الشاعر يستخدم "خطاها" بعد "شاغلة"، منحرفاً عن العرف اللغوي الذي يقضي أن يجيء بعد هذه الكلمة اسم معنوي

مثل: البال، العقل، القلب، الخ. لكن الشاعر يأتي بشيء عضوي -خطاها- وبالتالي ينتهك العرف اللغوي. وهذا الانتهاك الدلالي في الأساس لا يحدث مجاناً. فالشاعر يستخدم هذه الكلمة ليدل على حركية الروح وحيويتها وطيريتها وتحليقها وانطلاقها. كما أن هذا الانتهاك ذاته يدل على انشغال الروح، وبالتالي الحد من حركيتها وطيرتيها، حيث إنها مشغولة بالقفر الذي يسيطر على الأنام، مثلما شغل الطير نفسه بالقاعدين. ويجعلنا هذا نتوقع أن تقوم الروح بتغيير حال الأنام، مثلما حلَّ الطير القاعدين من حالهم. لكن الشاعر يترك هذه القضية دون حل، وينتقل إلى عراك الروح، ذلك العراك الذي يذكرنا بالعراك الأبدي في "ديمومة" والعراك الذي لا يفض في "**سبتمبرية**". وإذا كان العراك في هاتين القصيدتين يتعلق بالصراع بين الحاضر والذكرى، فإن العراك في "معراج" يجسد الصراع بين المرجو والمتاح أو المثال والواقع، أو بين الحاضر والمستقبل. فالروح لا تقنع بما تجد الأنام عليه وتريد أن تغيرهم للأفضل، أي أن تنفخ فيهم قبساً من فيضها حتى تدب

فيهم "الحياة" ويتلاشى خرابهم وقفرهم. ويتولد هذا العراك أو الصراع بعد أن تصطدم الروح بالقفرين وضحالة التمظهرات الروحية للبشر. وإذا كان الشاعر أكد "زيف" العراك في **"ديمومة"** وإلى حد ما في **"سبتمبرية"**، فإنه يؤكد هنا قداسة هذا العراك، فالروح لا تعرف الزيف ولا الخداع، فكل ما تراه مقدس. كما أن الشاعر يؤكد صدق ما تراه الروح، بعكس ما تراه الحواس العادية. فنحن عندما ننظر إلى شيء ما لا نرى حقيقته، وإنما نرى صورته في أذهاننا حسب تفضيلاتنا وآرائنا السابقة وتصوراتنا ورؤانا ومنظورنا الخاص. أي إننا نرى الشيء حسب الصورة التي نود أن نراه عليها. فعندما ننظر كمجموعة أشخاص، إلى نفس الشيء، سواء أكان هذا الشيء مادياً أم فكرياً، فإننا نراه بطرق مختلفة، لأن رؤيتنا تتأثر بأفكارنا وأحاسيسنا وتصوراتنا ورؤيتنا للعالم ومناظيرنا. وكل هذه الأشياء تغير من طبيعة الشيء المرئي وتكون له في عقل كل فرد منا صورة مختلفة. أما الروح فترى الشيء على حقيقته، حيث

إن رؤيتها ذات قداسة وتكتسب صفات الرؤيا الصادقة حسب المضمون الديني لهذه الرؤيا.

وبالرغم من قداسة الروح ورؤياها الصادقة، فإن لها سقفاً موحشاً، سقفاً يتمثل في الجسد نفسه الذي ترتبط به الروح على الأرض، سقفاً يقيد انطلاقها وهيامها في الوجود وما وراء الحجب. فالحرية التامة للروح لا توجد على الأرض، لأن الأرض ذاتها تعني القيد والرتاج والحد والعائق. كما أن الروح لا تستطيع أن تكتفي بذاتها، مثل اكتفاء النفبوبة. فكما قسّم القاعدون النفبوبة، وقيدوا الطائر بالأرض، نجد أن الجسد يقيد الروح بالأرض ويبرز محدوديتها ما دامت على الأرض. لكن الروح لها سيادة وقتها، بعكس النفبوبة التي لم تستطع أن تتواجد في كل الأوقات. للروح وقتها الخاص الذي يناقض حركة الزمن اللاهثة في بداية الديوان. فالروح لا تخضع لهذه الحركة، وبالتالي فإنها تجمع الماضي والحاضر في ذاتها، ويمكنها أن تستشرف المستقبل، ولا تجمعه في ذاتها، لأنها إذا جمعته، تخلصت من قيدها وأصبحت مطلقة.

عندما يدرك الصوت حدود السقف الموحش لروحه ويعي القيود التي توثقه بالأرض والمحدود، يتوق إلى اللامحدود. وبما أن اللامحدود لا يوجد على الأرض، وإنما في السماء، فإن الصوت يتوق إلى الصعود إلى الذات الإلهية، إلى السماء، حيث تلغى الحدود، ويتلاشى الفناء ويعم النعيم والسعادة الأبدية في كنف الإله الرحيم الذي يحب من يجاهد خراب الجسد ورتاج المادة. لذلك يكمل الشاعر في قصيدة "جند القلب" رغبة الروح في تجاوز المحدود والجسد، والوصول إلى السماء، وهنا يبدأ الصوت في الإفصاح عن فنائه في عشق الذات الإلهية:

ألقيت عليك شباكي

وحبستك لي

صرت رهين شؤوني

فاستر سوءةَ حالي

تتكئ هذه البداية على الحديث القدسي الذي يقول فيه الله، فيما معناه: أنا عند ظن عبدي بي، فإذا تقرب مني شبراً،

تقربت منه ذراعاً، وإذا تقرب مني ذراعاً تقربت منه باعاً... وإذا ذكرني في نفسه، ذكرته في نفسي، وإذا ذكرني في ملأ، ذكرته في ملأ خير منهم. فهنا يتضرع الصوت لله عز وجل، حتى يحس بقرب الله منه وقربه من الله، وكأن عشقه لله يجعل عناية الله تملك عليه جوانحه وتستولي على كل ذرة منه. ولا يمكننا أن نفسر هذه البداية إلا على محمل رمزي، حيث لا شباك وحبس أو رهين، وإنما هناك علاقة حب جامحة بين الصوت والذات الإلهية، حيث يرجو الصوت الله أن يخلصه من عجزه ويبدد سقف الروح ويفك موثوق الكلام. لذلك يطلب الصوت من الله أن يستر سوءة حاله، مستدعياً ظهور سوءة سيدنا آدم وأمنا حواء بعد أن أكلا من الشجرة المحرمة عليهما، كما يستدعي الإحساس بالعري في بداية الديوان. وكلا النوعين من الاستدعاء أو الحضور الحضاري في النص يدلان على إحساس الصوت بقصوره ووعيه بسوءته وإدراكه لحاجته إلى لقاء الله حتى تتلاشى نواقصه وقيوده وأسقف روحه، ففي كنف الله الخلود الدائم.

عندما يصل الصوت إلى ذلك الوعي وهذا الإدراك، يبدأ في إلقاء الضوء على نواقصه وقيوده:

لُمّ شتاتي

صرّفْ قلبي أنّى شئت

باشر حقك في ترويض دماي

هم القلب إليك

فهمُ

جسمي يستصرخني

يتخطفني عشقك

أطفئ وقدة هذا القلب

في هذه المناجاة الإلهية التي تتخذ شكل التضرع والتكشف، يكشف الصوت عما آل إليه من انقسام وتوزع وكذلك من عشق وسكر من خمرة الحب الإلهي. وهنا يستحضر انقسام النفبوبة في "الذي قبل الكلام". وهذا الاستحضار يعلي من الرغبة في التوحد مرة أخرى، توحد

يتحول ويتغير في سياق القصيدة ليعني التوحد في الذات الإلهية، بدلاً من المحبوبة، وكأن الصوت أحس بقصور التوحد مع المحبوبة، وأدرك التوحد الذي يسمو فوق كل توحد والعشق الذي يفوق أي عشق أرضي. لذلك يطلب الصوت من الله أن يلم شتاته، وكأن هذا الشتات خطيئة تستحضر تيه وشتات بني إسرائيل بعد أن عصوا الله، فقدر عليهم أن يتوهوا في الأرض أربعين عاماً. كما أن هذا الشتات يستحضر انقسام الذات في القصائد السابقة، وبالتالي الصراع بين الحاضر والماضي، أو الحاضر والذكرى، أو الواقع والمرجو، أو الأرضي والسماوي. وهنا يدعو الصوت الله أن يؤلف بين هذه الثنائيات ويناغم ما بين المتناقض حتى يحصل على السكينة والطمأنينة والسلام الداخلي الذي يجعلونه يمرح في كنف محبة الله وعشقه. ويركز الصوت على قلبه، مما يستحضر حاجة القلب في أن يبرأ أو يستغفر كما في "**سبتمبرية**"، أو كلام القلب مع الهاجس والخاطر والكلام النفسي كما في "الذي قبل الكلام". فبدلاً من العلة والسقم والذنب والخواطر والانقسام، يركز الصوت على

وضع قلبه بين يدي الله ليتصرف فيه كما يشاء، لأن الله عندما يصرفه، يصرفه لمصلحة العبد، لأنه تنزه سبحانه وتعالى عن كل شيء، فلا ينفعه شيء ولا يضيره شيء. كما يدعو الصوت ربه أن يروض ثورته وانفعالاته وجوارحه كي تسير كلها في طريق الله وتصب في نهر المحبة الممتد بين الله والصوت. وهنا يعلن الصوت أن قلبه بما فيه من مشاعر وأحاسيس ووجدان كرَّس نفسه لمحبة الله والتقرب إليه. وبما أن الله يتقرب تلقائياً إلى العبد الذي يتقرب إليه، تقرباً يفوق تقرب العبد، كما في الحيث القدسي المذكور أعلاه، فإن الفعل "هُم" هنا يدل على طمع العبد في مزيد من التقرب. وهنا يؤكد الصوت أن جسمه، الجسم يشمل الجسد والروح، يستصرخه للفناء في ذات الله. والاستصراخ هنا يوحي بأن الله روض دماء الصوت، فاتجهت إلى الله خالصة نقية مبتهلة راجية متضرعة. كما أن الاستصراخ يدل على أن عشق الصوت لربه قد فاض وسيطر على كل أحاسيسه. لذلك يطلب الصوت من ربه أن يطفئ وقدة قلبه. والإطفاء هنا لا يعني الإخماد، وإنما أن تفوق محبة الله للصوت هذا

العشق وتتصرف في القلب أنى شاءت، لأنها محبة إلهية، وتفوق أية محبة بشرية، فالله يضاعف الحسنة عشرة أضعاف، وبالتالي يكافئ عشق العبد له بعشرة أمثال لهذا العشق.

بالإضافة إلى هذا العشق وذلك الفناء، يرجو الصوت الله أن يأخذه بجواره، لأن في بعده شقاءه وذبوله:

ما أشقاني

إذ تنساني

تذبل وردة روحي!

خذني

يصغرْ حزني

يكبرْ فرحُ الروحْ

لا يدل النسيان على الإهمال أو التجاهل، وإنما على استمرار حياة الصوت على الأرض، لأن الأرض تمثل القيد والمادة والمحدود. وبما أن الروح تتوق إلى الانطلاق

اللامحدود والتوحد اللانهائي في ذات أقوى منها يمكنها أن تحتوي إمكانات هذه الروح ويحد من انطلاقها وبالتالي يؤدي إلى ذبولها. لذلك يعبر عن شقائه، إذا لم يقربه الله منه ويأخذه بجواره. ففي جوار الله، تتلاشى الصراعات الدنيوية، وبالتالي لا يحزن الإنسان على شيء، لأنه انتقل من الفاني إلى الخالد ومن المحدود إلى المطلق. وعندما تتحقق هذه الحالة، تنتشي الروح، وتصل إلى السعادة الأبدية، لأن الله راض عنها ويحبها ويقربها منه. وهنا يقابل الصوت بين صغر الحزن وكبر فرح الروح بعد ما يقترب من الله، مما يدل على كبر حزنه على الأرض وصغر فرح روحه.

obeikandl.com