تقانات التعبير الشعريّ
دراسة في قصيدة ((عشب أرجوانيّ يصطلي في أحشاء الريح))

أ.م.د. فاتن عبد الجبار جواد
قسم اللغة العربية
كلية التربية/جامعة تكريت

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٣/٢/٢ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٣/٥/١٦

ملخص البحث:

تعدّ تقانات التعبير الشعري المكوّن الأساس لفعالية العملية الشعرية في القصيدة، وهي بمجموعها ترسم الصورة العامة التي تُفصح عن الهوية التشكيلية لها، ومن ثم تؤكد القيمة الفنية والجمالية والثقافية لهذه القصيدة، ومدى نجاح الشاعر في صوغ أنموذجه الشعرية الذي يستجيب بحرفية وقوة وفعالية لتجربته الشعرية، بحيث تكون لكل تقانة من تقانات القصيدة المتعددة دور معين ومحدد في تشييد العمارة الشعرية الفاعلة في القصيدة، وحين تكون القصيدة طويلة وتنطوي على ملامح سردية ودرامية وملحمية فإنّ هذه التقانات التعبيرية يجب أن تعمل بأعلى طاقتها وكفاءتها من أجل بناء الفضاء الشعري العام فيها.

يشتغل البحث على قصيدة الشاعر محمد صابر عبيد الموسومة بـــ ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح))، وهي قصيدة طويلة ذات طابع ملحمي ودرامي وسردي تستثمر تقانات التعبير الشعري أفضل استثمار وعلى مستويات مختلفة ومتنوعة.

Poetic expression technologies
Study in a poem
((purple herb warmed in the bowels of the wind))

Asst. Prof. Dr. Fatin AbdulJabbar Juad
Department of Arabic Language
College of Education / Tikrit University

Abstract:

The technologies poetic expression component basis for the effectiveness of the process poetry in the poem, which collectively paint a general picture which will reveal the identity of Fine her, and then confirm the artistic value and aesthetic and cultural development of this poem, and the success of the

poet in the formulation Onmozjh poetry that responds professionally and strength and effectiveness of his poetry, so be for each technology of technologies poem multi-role specific and specific in the construction of architecture poetic actors in the poem, and when the poem is long and involves the features of the narrative and dramatic and epic, these technologies expressive must operate the highest capacity and efficiency in order to build space poetic year there.

Actuation poem search Mohammed Saber Obaid tagged (purple herb warmed himself in the bowels of the wind)), which is a long poem of epic nature and dramatic narrative and poetic expression technologies invests the best investment and on a variety of different levels.

توطئة:

تعدّ تقانات التعبير الشعري المكوّن الأساس لفعالية العملية الشعرية في القصيدة، وهي بمجموعها ترسم الصورة العامة التي تُفصح عن الهوية التشكيلية لها، ومن ثم تؤكد القيمة الفنية والجمالية والثقافية لهذه القصيدة، ومدى نجاح الشاعر في صوغ أنموذجه الشعرية الذي يستجيب بحرفية وقوة وفعالية لتجربته الشعرية، بحيث تكون لكل تقانة من تقانات القصيدة المتعددة دور معين ومحدد في تشييد العمارة الشعرية الفاعلة في القصيدة، وحين تكون القصيدة طويلة وتنطوي على ملامح سردية ودرامية وملحمية فإنّ هذه التقانات التعبيرية يجب أن تعمل بأعلى طاقتها وكفاءتها من أجل بناء الفضاء الشعري العام فيها.

إن النص الشعري عند الشاعر ((لا يعبر عن الحياة بمستواها الأفقي، ذلك لأن الطبيعة – حسب سيزان– هي عمق أكثر مما هي سطح، لذا فعلى النص أن يجسم الحياة ويشعرنا بكل ما فيها من مشكلات إنسانية كبرى وصغرى، تفصيلية وهامشية، معلنة ومسكوت عنها، ويجعل منها مشروعاً شعرياً دائم التطور باتجاه تحديث أسلوب الممارسة وقوانين الفعل وحلم العقل البكر، واجتراح مستمر لقيم ذات نزعة غير قابلة للتمحور، تستقل فيها اللغة استقلالا ذاتياً خارج انعكاسات المعجم والمنهج، كي تتفرغ من خلال قدرة النص وفاعليته لاكتشاف العوالم السحرية الغامضة والثاوية في مفرداتها))(١)، وتكشف عن تقاناتها التعبيرية التي يمكن بوساطتها أن تصنع الرؤية التي تحتاجها القصيدة.

لا تأتي هذه التقانات التعبيرية عند الشاعر من العدم، بل من ذخيرة تعبيرية كثيفة وزاخرة تسهم بها تجربته في المجالات كلها، فـ ((ما يتعلق بالشاعر الحديث فلكي يستطيع الإمساك بدفة القصيدة الحديثة وهو يبحر في بحر الشعر بكل ما فيه من مد وجزر، وعمق وسطح، لابد أن يتمتع بذاكرة تشكيلية وتركيبية وغنائية قوية، تحتوي التوتر الحاد الذي يعانيه الشاعر بين الفعل المرئي المباشر والفعل العقلي غير المباشر، ويستطيع تصريف القلق الناجم عن ثورة الشاعر تصريفاً

إبداعياً، بوصف أن الشاعر ثائر وقلق على الدوام وعلى نحو لا محدود، فعليه بإزاء هذا الموقف أن يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل كما يقول (مالكيش)، أي أنه يجب أن يبدأ بالحلم والرؤيا لينتهي إلى فضاء الاستنتاج، لا أن يبدأ بالاستنتاج لأنه سوف ينتهي إلى الفراغ العدمي.))(٢)، بمعنى أن التقانات التعبيرية هي وليدة الخبرة والتجربة والمعرفة والوعي وإدراك قيمة الفعل الشعري وفاعلية طاقاته.

وعلى هذا الصعيد يعدّ الشاعر محمد صابر عبيد شاعرا عارفا بطبيعة التقانات التعبيرية التي يستخدمها ويطورها، إذ ((إن شعره يولد بروحية حيوية قادرة على استكناه الجمال واستقراء الراهن برؤية (واقع – شعرية)، يستنفر الشاعر في سبيله كل شاعريته من جهة، ورؤاه الفكرية والنقدية من جهة أخرى، ليغلق في النهاية، كينونة شعرية يتبأر فيها الموضوع الشعري في صميم الحس الإنساني الجوهري وتتسابق فيها الآليات والمرتكزات الشعرية لاحتضان الموضوع، ومن ثم مظهرته في أشكال شعرية مختلفة يتسيدها شعر التفعيلة الذي غدا شكلاً مفضلاً لديه، ثم تأتي بعده قصيدة النثر التي حظيت عنده باهتمام خاص على الصعيدين الشعري والنقدي.))(٣)، بحيث تتفاعل رؤيته الشعرية مع رؤيته النقدية تفاعلا مثاليا.

يرى الناقد عصام شرتح أن تجربة الشاعر محمد صابر عبيد هي تجربة ثرة ومفتوحة الفضاءات حين يقارب هذه التجربة من وجوه كثيرة، وهو يقول في هذا الصدد: ((وهذا شأن قصائد محمد صابر عبيد؛ إذ يبقى فضاؤها الدلالي والإيحائي مفتوحاً للمتلقي يستقطب دلالات متعددة مع كل قراءة جديدة نظراً إلى غنى نصوصه الشعرية بالمجازات، والتشبيهات، والتشكيلات اللغوية الجديدة، التي لا يمكن أن تستنفذها علائق الإسناد مهما اختلفت درجات انزياحها أو تعددت؛ إذ يلحظ القارئ غنى لغته بتقنيات القصيدة الحديثة كالسرد، والقص، والحوار، والتشظي، والتضاد، والازدواج، والتفاعل، والانزياح؛ إذ لا تقف نصوصه حد احتمال أو احتمالين في التأويل، بل تبقى منفتحة على تأويلات عدة مع كل نظرة فاحصة لنصوصه؛ وهذا دليل على تعدد، وتشتت رؤى الشاعر، وغنى هذه الرؤى بالتجارب الكثيرة عبر تجربة شعرية امتدت إلى أكثر من ربع قرن عاشها العبيد . ناقداً وشاعراً وأديباً فذاً، دانت له كبرى المجلات العربية مزيناً صفحاتها بقصائد وبحوث نقدية مبتكرة .))(٤).

ولعل من أبرز مظاهر التعبير الشعري الحديث عند الشاعر وجيله من شعراء القصيدة الجديدة، هو الذهاب الحرّ إلى حدود الفنون الأخرى والأخذ منها لتطوير بنية القصيدة وفتحها على آفاق جديدة، إذ الشعر عند هيجل ((فن كلي كامل، يستوعب طاقات الفنون وإمكاناتها، ولهذا فإنه فن الفنون))(٥)، وهو ما يتيح للشاعر الحديث أن يتفاعل مع بقية الفنون لينقل تجربته إلى نطاق جمالي تعبيري أوسع.

إن هذه التقانات والتفاعلات مع الفنون الأخرى تعد من الميزات الواضحة لشعر محمد صابر عبيد، لكننا سننتخب قصيدته الطويلة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) لأنها قصيدة متكاملة عل هذا الصعيد، ويمكن مقاربتها على أساس اشتغالها على تقانات كلية كاملة حققت في القصيدة تماسكاً نصياً عالياً، وسنحاول التقاط التقانات المركزية في القصيدة تلك التي توضّح على نحو جليّ خصوصية القصيدة من خلال خصوصية تقاناتها التعبيرية.

تقانة الاستهلال:

تمثّل تقانة الاستهلال واحدة من أهم التقانات التعبيرية في القصيدة، وذلك لأنها تفتتح المشروع اللغوي لها، ومنذ البداية يستطيع متلقي القصيدة أن يحسم انتماءه القرائي لها على أساس القوة الشعرية التي تتمتع بها عتبة الاستهلال، ومن هنا تتأتى أهمية هذه التقانة وخطورتها في جذب المتلقي أو عزوفه، وهي في الوقت نفسه تمثل مطلع الخطاب الشعري في القصيدة وأداته التي تعلن عن مقولتها وأطروحتها المركزية.

ولتقانة الاستهلال أهمية كبيرة في تجربة القصيدة إذ تكشف ((عن شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي))(٦)، فهي الرابط السيميائي الدلالي بين طبقات القصيدة والمعبّر التقاني الأول عن جوهر الخطاب الشعري الكامن فيها، بالتفاعل مع عتبة العنوان من الأعلى والطبقات النصية الأخرى من الأسفل.

لذا لا يمكن قراءة الاستهلال قراءة مستقلة من دون الالتفات إلى ما قبلها وما بعدها، وذلك لطبيعة الصلة العميقة بين أجزاء القصيدة وتقاناتها كلها، إذ ((يؤلف الاستهلال الشعري عتبة مهمة ورئيسة من عتبات القصيدة، ويتدخّل في توجيه طبقات المتن الشعري الأخرى على النحو الذي يناسب بنيته وتركيبه وفضاءه الشعري، بوصفه عنصراً حاسماً يقع في المعتاد بين عتبة العنوان وبقية طبقات المتن النصي، فيكون بذلك جسراً بنائياً تربط أجزاء القصيدة وتحقق تماسكها النصي))(٧)، فالنظر في تقانة الاستهلال بوصفها عتبة مركزية من عتبات القصيدة يتأتى من تحليل العلامة المركزية التي تتوافر عليها، بحيث يمكن لهذه العلامة أن تكشف عن جوهر المقولة الأساسية التي تشتغل القصيدة عليها.

إن القراءة النقدية المتمعنة في نصها المقروء وفي سياق مقاربة هذه التقانة المهمة يجب عليها معرفة حدود الحضور اللغوي لها في البداية الشعرية للقصيدة، إذ ((إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصيّة، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشيء علاقة توتّر مثالية وضرورية

بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأُول للمواجهة.))(٨)، وعلاقة التوتر هذه هي التي تعطي المناخ المثالي للقراءة، حيث تسعى هذه القراءة إلى الكشف عن طبيعة التوتر الجمالي الذي يفضي إلى جوهر القضية الشعرية.

بنية الاستهلال في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) بنية حكاية مركّزة وعامرة بالدلالة، فهي أشبه بحكاية يقودها الراوي الذاتي الجمعي، ويحشد لها من العناصر الحكائية ما يجعلها بنية غاية في الكثافة، فهي زاخرة بالحركة والفعل والحدث والرؤية، ومنفتحة على الزمان والمكان بطريقة ساخنة ومثيرة، وعلى النحو الآتي:

انتهينا عند باب الدار .. أحباباً فُرادى
فصفقنا خلفنا الماضي برفقٍ،
وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلة.
دُرنا على طاولة الإسمنت كي نرشفَ من ماء الشعير سحابةً معقودةً بالألسنة.
كان الضبابُ مدججاً بالغاز،
والروح بلا سُرفة،
وصوتٌ شاحبٌ لا يقتفي آثار من عاشوا ومن ماتوا ...
حضاراتٌ طغتْ،
سادتْ،
وعادتْ،
ثم بادتْ،
ثم سادتْ مرةً أخرى،
كان الضبابُ أسيرَ إسفلت الشوارع،
والصدى يعبقُ بالماء ونار الوحلِ، والصدأُ
اليجيءُ على بساط الفجر ملفوفاً بمعدنه ..
قادتنا عذاباتُ الحديد إلى مدينتنا ..
عرفنا بعد لأيٍ دارنَا في القائمة ..
دُرنا عليها ألفَ مرةْ.
كان بابُ الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً،
وكان الزاغُ قد عشّشَ عند العَتَبة.(٩)

يمكن تقسيم طبقة الاستهلال بناءً على مقتضيات القراءة النقدية على أقسام تتفاعل فيما بينها بطريقة عنقودية، إذ تبدأ هذه الطبقة بحركة سردية تبدأ من نهاية الحكاية ((انتهينا عند باب الدار ..

أحباباً فُرادى)) على النحو الذي يشير إلى نهاية الحكاية في ضميرها السردي الذاتي الجمعي (انتهينا)، ومن ثم تعيين المكان الجزئي الذي يفصل بين الخارج والداخل (عند باب الدار)، بطريقة دلالية توحي بالحب (أحباباً) والفردية (فُرادى).

الراوي الذاتي الجمعي وقد أعلن عن وصول الحكاية الشعرية إلى نهايتها يرسم صورة لهذه النهاية ذات طبيعة زمنية ومكانية ((فصفقنا خلفنا الماضي برفقٍ، وانتهكنا بحضور الجند سيل الأسئلة.))، فإغلاق عتبة الماضي لها دلالة على المضي في الزمن الراهن وزمن المستقبل على الرغم من أن مغادرة الماضي لن تأتِ على شكل ثورة (برفق)، غير أن الفعل الجمعي اللاحق بدلالته الانتهاكية العنيفة (وانتهكنا) وبتمرده وقوته (بحضور الجند) وطبيعة المناخ المنتهك (سيل الأسئلة)، يعمل في سياق التأكيد على أن الثورة التي حدثت ليست ثورة مهرجانية بل هي ثورة معرفية تعمل على فضاء الأسئلة.

يعقب ذلك نوع من الإحالة الدلالية على فضاء رمزي تحضر فيه الرؤية العسكرية، ملتبسة مع الرؤية المُتَعيّة المرتهنة بصورة القمع والقهر ومصادرة الحريات ((دُرنا على طاولة الإسمنت كي نرشفَ من ماء الشعير سحابةً معقودةً بالألسنة.))، حين يتمركز الفعل الحركي (دُرنا) المتجوهر حول نفسه ومكانه وزمنه من أجل أن يزاوج بين انتظار الموت في (طاولة الإسمنت) وانتظار الحياة في ارتشاف ماء الشعير من فعالية الثورة على صورة خنق الحريات وهي تملأ المكان والزمان والحكاية معاً.

تنفتح الحكاية الشعرية بعد ذلك على حيوات القصيدة وصورها وفعالياتها خارج سلطة الراوي الذاتي الجمعي المهيمن، لتصوّر الفضاء الشعري المشكِّل لعتبة الاستهلال بطريقة تسعى إلى أنسنة الأشياء وشخصنتها ((كان الضبابُ مدججاً بالغاز، والروح بلا سرفة،/وصوتٌ شاحبٌ لا يقتفي آثار من عاشوا ومن ماتوا ...))، حيث تتمخض الصورة عن ثلاث شخصيات مؤنسنة ومشخصنة، وكل شخصية منها تعمل في سياق معيّن، الشخصية الأولى هي شخصية (الضباب) وقد جاءت على صورة رجل يَعِد بالموت (مدججاً بالغاز)، والشخصية الثانية هي شخصية (الروح) التي جاءت هنا عاجزة عن الحركة (بلا سرفة)، والشخصية الثالثة هي شخصية الـ (صوت) الموصوف بـ (شاحب)، وهو شخصية عارفة بما يحيط بها لكنها عاجزة عن الفعل في الماضي والراهن معاً (لا يقتفي آثار من عاشوا ومن ماتوا ...)، على النحو الذي تنتقل الحكاية فيه بعد ذلك إلى توصيف الحالة الحضارة العامة التي تمظهرت فيها هذه الفعاليات الشعرية داخل مطلع القصيدة.

التفصيل التاريخي هو تفصيل إجرائي يتحوّل الراوي فيه إلى راوٍ تاريخي مجرد يصف تلاحق الحضارات على نحو يوحي بتأليف حكمة تدعو إلى الاتّعاض ((حضاراتٌ طغتْ، سادتْ، وعادتْ، ثم بادتْ، ثم سادتْ مرةً أخرى،))، حيث تتجلى دورة الحياة الحضارية التي لا يخلد فيها أحد، ولا

يبقى إلا العمل الطيب الذي يذكره التاريخ في سياق هذه الحضارات التي تحتكم إلى الحضور والغياب المستمر بلا رحمة.

في هذا السياق يعود الراوي إلى الطبيعة الشعرية في القصيدة كي يصفها مكانياً وزمانياً ((كان الضبابُ أسيرَ إسفلت الشوارع، والصدى يعبقُ بالماء ونار الوحلِ، والصدأُ/اليجيءُ على بساط الفجر ملفوفاً بمعدنه ..))، وهو وصف أقرب إلى الموت منه إلى الحياة من خلال حشد الدوال السالبة التي تهيمن على الفضاء الشعري هنا (الضبابُ/أسيرَ/إسفلت الشوارع/الصدى/نار الوحلِ/الصدأُ/ملفوفاً بمعدنه/ ..)، إذ هي شبكة دوال ترهن المعنى زماناً ومكاناً وحدثاً بقيمة سالبة وغامضة تعبّر عن أزمة ستتضح معالمه في طبقات القصيدة اللاحقة.

ثم ما يلبث أن يعود الراوي الذاتي الجمعي ليقود عمليات الحكاية من أجل أن يكمل بناء الصورة الاستهلالية التي تعبّر عن جوهر المقولة الشعرية في القصيدة، ومن أجل أن تضع المعالم الرئيسة التي ينبغي أن تسير القصيدة في إطارها، إذ يصف الراوي الجمعي المكان الذي أنهم عادوا إليه رغماً عنهم ((قادتنا عذاباتُ الحديد إلى مدينتنا .. عرفنا بعد لأيٍ دارنا في القائمة ..))، فالفعل الجمعي (قادتنا) المرتبط بالفاعل الجمعي الموحي بالألم (عذابات) والمضاف إلى (الحديد) يجعل من فعالية الوصول إلى (مدينتنا) مشحوناً بالمرارة، ومن آيات هذه المرارة والألم هي الغياب الذاتي الذي يفعّل طاقة النسيان ويعطّل الذاكرة (عرفنا بعد لأيٍ دارنا)، فلم تكن عملية الاستدلال على الدار/المكان القديم بالسهلة الميسورة، فضلاً عن أنها كانت على لائحة (القائمة) مما يدل على أن المكان هو مكان ورقي فقط.

لذا فإن الصورة التي تعقب العذاب الذي تلقاه الراوي الجمعي من أجل الوصول إلى معرفة الدار لم تكن بالرحابة المتوقعة، بل عززت العذاب وضاعفت من حضوره ((دُرنا عليها ألفَ مرةْ.))، ولا شكّ في أن هذا الدوران حول المكان القديم/الجديد هو دوران حيرة وغموض وريبة وعدم اطمئنان، على النحو الذي جاءت النتيجة فيه مفزعة ((كان بابُ الدار مقلوباً ومنهوباً ومصبوباً،/وكان الزاغُ قد عشّشَ عند العَتَبة.))، حيث يظهر الرمز لأول مرة في القصيدة ((الزاغ)) وهو يوحي بأنه سيلعب دوراً رئيساً وبارزاً في الحركية الشعرية داخل القصيدة على المستويات التعبيرية كافة.

من هنا نستنتج أن الاستهلال الشعري في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) يمثل تقانة خصبة وثرية، لم تأتِ في القصيدة على سبيل المطلع الشعري العابر بل جاءت لتضع الكثير من ملامح القصيدة على مسرح الفعل الشعري، عبر الإشارات والعلامات والدلائل والفضاءات التي تجعل القارئ في دائرة توقّع عميقة ومعقّدة وغامضة، تحتاج إلى مزيد من الجرأة والجهد والمعرفة من أجل الدخول في متاهاتها وقضاياها.

تقانة الذات الشاعرة:

الذات الشاعرة هي الضمير الشعري الذي يقود الفعاليات الشعرية في القصيدة، وتتنوع هذه الذات تنوعاً كبيراً بحسب طبيعة تجربة القصيدة وهوية الشاعر وفلسفته في الكتابة الشعرية، وإذا كان الضمير الأول (ضمير الذات الشاعرة الأنوي المفرد) هو الضمير الغالب على القصيدة العربية عموماً، حيث تبرز أنا الشاعر المفردة كثيراً في أكثر قصائد الشعر العربي القديمة والحديثة الموصوفة بـــ ((الغنائية))، إلا أن القصيدة الحديثة بتجاربها الحداثية المتنوعة والمتعددة التي لا تقف عند حد، وبميلها الحثيث نحو الروح الدرامية والسردية والملحمية انفتحت على ضمائر أخرى غير هذا الضمير المهيمن، ومنها قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) التي نهضت على (الضمير الأنوي الجمعي)، وقد أدى دوره فلي رواية الحدث الشعري داخل هذا الأفق الجمعي، وحتى حين يظهر الضمير الأول (الفردي الذاتي) فإنه يظهر تحت سلطة الجمعي ويتحرك من خلاله.

بما أن الشعر في جوهره حكاية على نحو ما فإن القصيدة لا بدّ لها من راوٍ يـــروي حكايتهـــا الشعرية، وبما أن القصيدة العربية كما أسلفنا هي قصيدة غنائية تحتفي بالصـــوت الأول والضـــمير الأول الذي صوت الشاعر نفسه وضميره، فإنّ ((الشعر في صورته الكلامية وهي تعبّر على نحـــو ما عن ذات الشاعر وتجربته الوجدانية والصوفية العميقة والكثيفة والمكتظّة والغامضة، ما هو فـــي درجة تواصله واتصاله بالآخر سوى حكي مقتصد وموقّع وعلامي ــ رمزي، ولا شعر مـــن دون حكاية (بالمعنى القولي الواسع والمنفتح لها)، وهي تتقلّب في تجربـــة الكتابـــة الإبداعيـــة عمومـــاً والشعرية خصوصاً بين حكاية الذات، التجربة، القلق، الانتظار، الوحدة، الفرح، الحـــزن، الغربـــة، التيه، الضياع، الموت، الحياة، الحبّ، التطلّع، الحلم، الذاكرة، الهزيمة، الهرب، الخوف، المصـــير، الصبر، السأم، الصمت، السؤال، الزمن، الطبيعة، اللغة .... وما إلـــى ذلـــك))(١٠)، وكـــلّ هـــذه الحكايات هي حكاية الذات الشاعرة الفردية أولاً، وحكايته الجمعية ثانياً، ولا يمكن لهـــذه الحكايـــة الشعرية أن تكون مؤثرة وعامرة بالشعرية والأداء الإنساني الفعّال من دون أن تكون معنيـــة بـــــ ((الآخر)) على نحو من الأنحاء.

فالذات الشاعرة على هذا النحو تتدخل في صلب القصيدة وجوهرها بوصفها مكوّن ستراتيجي أصيل ومنتج في حركيتها، فهي ((ليست سمة أسلوبية مرحلية في أي مرحلة من تـــاريخ الشـــعرية العربية، حتى وإن كانت هذه المرحلة هي الفترة الزمنية المعاصرة، ولكن هي الحضور المطّرد في القصيدة العربية بما هي تصوير للذات في تقلباتها بين أمواج اللغة وأفانين الخطاب الأدبـــي، إنهـــا تطابق الذات وتتمثلها وهذا الذي يفسّر استمرارها في الشعر العربي، ويفســـر كـــذلك تناقضـــاتها الداخلية في بنية هذا الشعر من مبدع إلى آخر، فالذات لا تفارق الإنسان كمـــا لا يفـــارق الشـــاعر إنسانيته، لكنها ليست ذاتاً واحدة عند جميع الشعراء، فلكل شـــاعر تجربتـــه الحياتيـــة والتاريخيـــة

والجمالية المختلفة))(١١)، وهو يشغّل تقاناته التعبيري استناداً إلى عمق هذه التجربة طبيعتها الحياتية والجمالية والفنية.

الذات الشاعرة في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) هي ذات جمعية تتوسل بالفعل الجمعي الذي يدل على أن الذات الشاعرة للشاعر تخشى الفردية المطلقة، بمعنى أن ((أنا)) الشاعر المعبرة عن ذاتيته الصرف تحتمي بالفعل الجمعي الذي يحرسها من طغيان الفردية، أو انفراد الآخر بها، أو أنها لا تستطيع أن تظهر بمعزل عن محيطها الذي كوّنها وجعلها قادرة على التعبير عن حكايتها.

الضمير الجمعي الذي يعبّر عن الذات الشاعرة في هذه القصيدة هو كما يبدو ضمير شعري كلي وشامل، إذ على الرغم من أنه يظهر بصيغة ((نا)) الجمعية إلا أنه لا يتوقف في تقاناته التعبيرية عند حدود فئة أو جماعة محددة ومعينة، بل هو ينفتح على فضاء واسع وعميق من شبكة ضمائر إنسانية لا حدود لها، وهذا ما يميّز فاعلية الذات الشاعرة هنا وهي تظهر بهذا البعد الإنساني الذي لا تحدّه حدود، وسنتخب بعض الصور الشعرية التي يظهر فها هذا الضمير الشعري الكلي ممثلاً للذات الشاعرة بمعناها المطلق، لأن متابعة هذا الضمير في كل تجلياته داخل القصيدة قد يكون عسيراً لفرط هيمنته المطلقة على أجواء القصيدة ومسيرة فعالياتها الشعرية من بدايتها إلى نهايتها.

مظهر الغياب الشعري هو أحد أبرز المظاهر التي تلحّ عليها هذه الذات الشعرية الجمعية الكلية المطلقة، وهذا المظهر الشعري هو مظهر مهيمن وأساس وجوهري في المقولة المركزية في القصيدة، وتأتي عملية إبراز المظهر على يد هذه الذات ذات طبيعة سردية وصفية تشتغل فلي إطار التفاعل مع الطبيعة والأشياء المحيطة بالحدث الشعري، وتحشد الكثير من المرجعيات المتنوعة لترسم صورة الفعل الشعري في سياقه الحكائي المعبّر عن فضاء القصيدة، وهو ما يجعل من فعالية الضمير الشعري السردي فعالية مشتركة على صعيد اللغة والصورة والمكان والزمن والرؤية والحكاية:

ضِعْنا في خطوط الوجهِ والورق المعلّبِ في رفوف الصيفِ،
عبّسْنا برائحة الفتات/اللحمِ ..
غادرْنا زمانَ الشايِ
والإسفنج (١٢)

الأفعال الجمعية المتلاحقة سطرياً التي تحيل إحالة مشتركة على الذات الشاعرة بأنموذجها الكلي هي ((ضِعْنا/عبّسْنا/غادرْنا))، تتفاعل فيما بينها تفاعلا دراميا منتجا من فضاء الضياع والغياب في (ضِعْنا) إلى ردّ الفعل الجسدي الذي يظهر على الوجه بوصفه المساحة المواجهة للآخر (عبّسْنا) بما

ينطوي عليه إيقاعه من زخم صوتي سلبي مخيف، وانتهاءً بالنتيجة الفعلية التي تقود إلى المغادرة لزمن معين ومحدد (غادرْنا).

الفعل الجمعي الأوّل (ضِعْنا) يصف صورة الضياع في ثلاث دوائر متقاطعة، الدائرة الأولى ذات طبيعة جسدية (خطوط الوجهِ) وهي تحيل على مرجعية دلالية زمنية وميراث شعبية تتعلق بالعمر والجهد والتجربة، والدائرة الثانية ذات طبيعة صناعية تفتقر إلى العفوية (الورق المعلّبِ) وتفسّر على نحو ما متاهة الانشغال بالحضاري على حساب الطبيعي، والدائرة الثالثة هي دائرة المكان الذي تشتغل الأحداث الشعري فيه وعليه (في رفوف الصيفِ)، حيث تتمظهر دلالة العزلة والإهمال واللاجدوى والنسيان.

الفعل الجمعي الثاني (عبّسْنا) يتجه في جهده الفعلي من أعلى الجسد (الوجه) حين تتفاعل ملامح الوجه كافة من عين وأنف وفم ومساحة الوجه المتبقية في صوغ حالة تعبيرية سلبية، نحو الرائحة المحددة (برائحة الفتات/اللحمِ)، وهو ما يجعل من الأنف العضو المركزي في بناء ردّ الفعل تتلاحم معه أعضاء الوجه الأخرى، وتعمل الرائحة هنا حين تتوجه نحو (الفتات/اللحم) على صياغة الصورة بأجلى إيحاء ممكن، على النحو الذي يضاعف ما توصل إليه الفعل الأول من نتائج تذهب إلى دلالة العزلة والإهمال واللاجدوى والنسيان.

الفعل الجمعي الثالث (غادرْنا) يتجه نحو إنتاج الدلالة الفضائية في الزمن والمكان والرؤية، وهو ما يظهر في شبه الجملة (غادرْنا زمانَ الشاي والإسفنج)، حيث يحيل (زمان الشاي) على طبقة الوقت الضائع، و (الإسفنج) على طبقة الرفاهية والانفصال عن الأرض، إذ تتضاعف قيمة العزلة والإهمال واللاجدوى والنسيان بدلالتها ورؤيتها ومستقبلها.

في صورة أخرى من صور تمظهر الذات الجمعية الشاعرة برؤيتها الكلية الفاعلة في السياقات كلها، التي تجمع الذات المفردة والذات الجمعية، وحتى (الآخر) حين يستلزم الأمر الشعري ذلك، في سياق تعبيري وتشكيل شبه موحّد من أجل أن تستجيب الذات لجوهر المقولة الشعرية في القصيدة وهي ترتفع إلى أعلى مرتبة متاحة، فهي في هذه الصورة تحاكي الطبيعة في كونها السريّ الغائب الموازي لكونها العلني الظاهر:

التمعْنا في صفاء السرّ ..
ودّعْنا عصورَ السلّة التنفذُ من باب السماءِ،
ليلاً، بشعلتِنا ... تزيّنّا،
وأطفأنا بريقَ الاتصالِ مع المنافي والعيون (١٣)

الأفعال العائدة على الذات الشعرية الجمعية هنا هي ((التمعْنا/ودّعْنا/تزيّنّا/أطفأنا)، وهي سلسلة أفعال تعمل أيضا في سياق درامي متطور ومنتج، وهي لا تنأى عن الفضاء الدلالي السلبي الذي

اشتغلت عليه أفعال المقطع السابق، من حيث الرؤية والدلالة والفكرة والعطاء الشعري في الإطار العام لحكاية القصيدة ومقولتها، إذ يشتغل الفعل الجمعي الأول (التمعْنا) في سياق كشفي للتكوين اللغوي الإشكالي (صفاء السرّ)، إذ إن السرّ بطبيعته ليس صافياً وهو ما يجعله غائباً، غير أن وصفه هنا بالصفاء يجعل منه قابلاً للكشف، ولاسيما يحن يخضع لدلالة الفعل (التمعنا) الذي يوفر طاقة ضوء كبيرة قابلة لكشف السرّ وفضحه، ومن ثم تتهيأ الفرصة للانتقال نحو الفعل الجمعي الثاني الممثل للذات الشاعرة.

الفعل الثاني هو (ودّعْنا)، هو فعل زاخر بالغياب في حاضر الصورة من أجل حضور في مكان آخر غير واضح وغير معلوم، ولكن حين يكون المكان المُغَادَر هو زمني كلي (عصور) يضاف إلى صورة تحيل على التمنّي والدعاء البعيد عن الجهد والعمل والإنتاج (السلّة التنفذُ من باب السماءِ)، حيث تعود السلّة فارغة دائماً، فإن فعل الوداع والغياب هنا يختزن رؤية إيجابية تبحث عن البديل العملي، وهذا البديل هو في منطقة الأرض وليس منطقة السماء، هو في دائرة الفعل وليس في التمنّي والدعاء.

الفعل الثالث (تزيّنّا) فهو فعل إضاءة وزينة (ليلاً، بشعلتِنا ... تزيّنّا)، فبحضور الليل تصل الشعلة إلى أقصى درجات إضاءتها، وتتحول إلى زينة وسط الليل، وعلى الرغم من أن الدلالة يبدو وكأنها تنتج رؤية إيجابية إلى أنّ داخل مفهوم الشعلة يمكن أن تحيل على المعاناة والكفاح والنضال من أجل مغادرة الليل نحو النهار.

أما الفعل الرابع (أطفأنا) فيعمل في المستوى الدلالي الأول أيضاً مع فضاء الرؤية الدلالية الإيجابية في هجر المنافي مقابل العودة إلى الأوطان (بريقَ الاتصالِ مع المنافي والعيون)، وثمة دلالة مزدوجة لـــ (العيون) من حيث إمكانية أن تحيل على العيون بوصفها عضواً بشرياً مركزياً لتجسيد العلاقة البصرية مع الآخر من جهة، ومن حيث كونها تحيل دلالياً على عيون الماء إذا أخذنا (المنافي) في صورة الخلاص من الباحث عن وطن بديل لوطنه الذي يعيش نكبة ما، وهنا يمكن أن تتصادى الدلالتان من أجل تكوين سيميائي موحّد، يذهب إلى أن (المنافي) قد تنجح في وقت معين لتكون وطناً بديلاً لكن لا يمكن أن تلغي الوطن الأصل، إذ لا بدّ من عودة للوطن الأم مهما كان وطن المنفى مضاءً.

إن صور هذا الضمير الجمعي الممثل للذات الشاعرة في القصيدة لا تتوقف عن التنوع والتعدد والتمثيل في هذه القصيدة، لذا لا يمكن الإحاطة بها إلا من خلال التقاط بعضها بوصفها تمثيلاً للأخرى، وفي إحدى هذه الصور يتكثّف عمل الضمير الجمعي على نحو غزير وهو يتوجه إلى مناطق تعبيرية زاخرة بالدلالة والرؤية والمرجعية، لتؤدي وظائف شعرية كونية تحفل بالنظر إلى الأشياء بمنظار كلي ومطلق:

خوفُنا أن تحبلَ الكلماتُ بالكيمياء،

وننتظرَ التحوّلَ في الرماد ..
وفي الشكوك الخاوية.
خوفُنا أن يأكلَ الإرثُ الأصابعَ .. من ملامحها الكئيبة،
خوفُنا أن يطلعَ الزاغُ من الطين المصبّبِ في المدار/الحقلِ،
كي يهبَ الصبيةَ طولَها،
وسوادَ عينيها،
وطلعتَها البهيةَ ..
أو يزفّ القلبَ للزنبقةِ الثكلى (١٤)

يتكرر الفعل الجمعي (خوفُنا) ثلاث مرات، وفي كلّ مرّة ينهض بوظائف شعرية معينة، ففي التكرار الأول ((خوفُنا أن تحبلَ الكلماتُ بالكيمياء،/وننتظرَ التحوّلَ في الرماد .. وفي الشكوك الخاوية.)) تشرع الصورة الشعرية بمثيل فكرة الخوف الجمعي في سياق الخوف على الخطاب أولاً من أن يتأثر تأثراً بالغاً بالطبيعة الصناعية (الكيمياء) فينتج منها، على النحو الذي يكون فيه هذا الإنتاج المنتظر مشفوعاً بالخوف من الغياب الذي يتمظهر في (التحول في الرماد) من جهة و (الشكوك الخاوية) من جهة أخرى، حيث يبلغ الغياب أشد صورة محتملة له في الرماد الضائع والشكوك التي تنتهي إلى فراغ.

التكرار الثاني يمثل في صورة ((خوفُنا أن يأكلَ الإرثُ الأصابعَ .. من ملامحها الكئيبة)) رؤية ثقافية جمعية تعكس علاقة الأنا الشاعرة الجمعية بالتراث، وتُختزل (الأنا) هنا بـــ (الأصابع) التي هي أداة الفعل الكتابي بالدرجة الأولى، وهي تتمثل هنا راهناً سلبياً (ملامحها الكئيبة) التي هي بحاجة إلى من ينقذها من كآبتها، وحين يكون التراث هو المرشح الوحيد للقيام بهذه المهمة يتصاعد فعل الخوف عند الذات الشاعرة الجمعية، لأن الأصابع في هذا الفضاء ستنسى (ملامحها الكئيبة) الراهنة كي تعود إلى ماضيها، وهذه العودة تمضي بالأصابع في فضاء الغياب بحيث لا يمكن لها بعد ذلك أن تبدع صوتها وخطابها وأنموذجها، وستعيد إنتاج رؤية قديمة لا تسعفها للخلاص من ملامحها الكئيبة بحثا عن ملامح جديدة، يمكن أن ترتفع بها إلى ما يجعلها قادرة على ممارسة حياة ثقافية وإبداعية أرقى.

في حين يتكشف التكرار الثالث عن رؤية أخرى تنفتح على فضاء الرمز الشعري المركزي في القصيدة ((خوفُنا أن يطلعَ الزاغُ من الطين المصبّبِ في المدار/الحقلِ،/كي يهبَ الصبيةَ طولَها وسوادَ عينيها وطلعتَها البهيةَ ../أو يزفّ القلبَ للزنبقةِ الثكلى))، فالرمز الطائر (الزاغ) يبعث الخوف في قلب الذات الجمعية الشاعرة من أن يبزغ من الغياب الثقيل (الطين المصبّبِ في المدار)، بوصفه مكاناً مطموراً تحت الخضرة (الحقل)، لأنه في الحالة هذه سوف يخلق أسطورته المضنية أولاً (يهبَ الصبيةَ طولَها/وسوادَ عينيها/وطلعتَها البهيةَ)، فيجعلها أمثولة وفتنة، أو أنه يسهم في

غياب جديد (يزفّ القلبَ للزنبقةِ الثكلى) حيث لا يستطيع القلب إنقاذ الزنبقة من ثكلها، وليس بوسعه إعادة المفقود واستحضار الغائب، والخوف هنا من أن القلب حين يخفق في مهمته قد يتحول زفافه إلى مأتم.

إن تقانة الذات الشاعرة التي جاءت في القصيدة على هذا النحو هي ذات كلية شاملة دينامية التعبير والتدليل والتصوير، فقد رفدتها بقيمة تعبيرية تقانية عالية، جعلت من كونها الشعري كوناً إنسانياً عالياً لا يتوقف عند زمن أو مكان أو فضاء دون آخر، إنها بلا شك ذات كلية مطلقة يمكنها أن تحضر في كل مكان وكل زمان بلا عقبات ولا تحفظات، هي ذات شعرية عابرة للعصور والأمكنة والمعايير.

تقانة الرمز الشعري:

تعتمد قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) على رمز شعري يحضر من أول القصيدة إلى آخرها هو ((الزاغ))، وهو طائر ((من أنواع الغربان يقال له الغراب الزرعي، أو غراب الزرع، أو غراب الزيتون لأنه يأكله، وهو صغير نحو حمامة، أسود برأسه غُبرة وميل إلى البياض، حسن المنظر، ولا يأكل جيفة، بعضه يؤكل حلالاً وبعضه حرام))(١٥)، غير أن القصيدة فتحت هذا الرمز على آفاق واسعة بحيث أنسنته وجعلته محور مركزي ورئيس للحراك الشعري في القصيدة بعامة، ومنحته صفات وخصائص أسطورية وملحمية على الأصعدة الدرامية والسردية والتشكيلية كافة.

تشتغل حساسية الرمز الأدبي عموماً في سياق ((الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا))(١٦)، وعلى الرغم من أن الرمز في نظم صوغه الأولى أدبياً يُستمد من الواقع الذي هو قادر باستمرار على تموين الأدب بأنواع الرموز، إلا أن ((الرمز بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي))(١٧)، لأن الرمز الأدبي (والشعري منه على نحو خاص) يتفاعل مع تقانات التعبير الشعري الأخرى في القصيدة بحيث ينفتح الرمز على فضاءات جديدة قد تقطع صلته تماماً بالمرجعية الواقعية لفكرته في الواقع، إذ يصبح رمزاً شعرياً يتغذّى على عالم القصيدة ورؤيتها.

ولهذا فإن ((استعمال الرمز في الشعر الحديث قد ابتعد به عن الذاتية والمباشرة والغنائية إلى السردية والموضوعية، مكوناً مع القناع والأسطورة أهم أقانيم القصيدة الحديثة))(١٨)، وظهر تأثير الرمز حين يتحول إلى رمز شعري يأخذ صورته وأنماط فعله وتجربته من تجربة القصيدة وحيواتها وظروفها الفكرية والثقافية والجمالية والفنية، حيث يتمتع بكيانه المستقل الذي لا يمكن التعامل معه كما كان عليه حاله في الواقع مطلقاً.

وبما أن الرمز هو تقانة أصيلة في الشعر، إذ لا يمكن أن تخلو أية قصيدة من أيّ نوع من أنواع الرمز الشعري، بحيث يمكن النظر إلى الرمز بوصفه حياة القصيدة، وربما تكون القصيدة ناقصة إذا افتقرت إلى رمز شعري معين، فـ ((مما لا شك فيه أن الأساس الذي تقوم عليه العملية الشعرية هو الرؤيا التخييلية التي هي في الحقيقة رؤيا مجازية، تجعل بنية النص ذات مستويات تعبيرية مختلفة يدخل التأويل والتفسير في إنتاج دلالتها، بحسب مكانية التلقي وتعدد القنوات التأويلية لمتلقي. ويعد الرمز الذي هو تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى أو خفي الدلالة أحد أهم الإمكانيات التعبيرية في النص، شريطة أن يوظف بشكل فني فاعل، وألا يكون حضوره في النص عبارة عن إشارة عابرة تهدف إلى إضاءة موقف أو جزء من القصيدة، فيصبح بذلك ثانوياً وغير ملتحم بالمضمون الدلالي للقصيدة))(١٩).

إن الرمز الشعري في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)) تنهض في مجمل فعالياتها الشعرية اللغوية والصورية على تقانة الرمز الشعري، فرمز (الزاغ) الذي يحضر في القصيدة حضوراً كثيفاً ومنتجاً من أولها إلى آخرها، وهو رمز فعّال ومتطور ومحوري، لا يعطي كل ممكناته الشعرية الرمزية في ظهور أو ظهورين، بل لا يسلّم نفسه على المستوى الدلالي والسيميائي حتى آخر ظهور شعري له في خاتمة القصيدة، لذا فإننا أيضاً يصعب على هذه الدراسة التمثيل لكل حضورات الرمز الشعري في عموم القصيدة، لذا ستكتفي الدراسة بالتقاط حضورات متميزة فاعلة ومنتجة للرمز، وستخضعها للرصد والقراءة والدراسة والتحليل والتأويل بحسب حاجة كل أداة من هذه الأدوات.

يحضر رمز (الزاغ) في مستوى معين من مستويات حضوره بوصفه (آخر) بالنسبة للذات الشاعرة الراوية للحدث الشعري، من خلال ياء النداء الذي تتوجه الذات الشاعرة بها نحو الرمز الشعري وقد تأنسن وتشخصن هنا إلى أعلى درجة ممكنة:

يا أيها الزاغ .. كفى رقصاً،
قِنا من صوتك المبحوحِ،
قدنا نحو عشب ... الهاوية
اعطنا رمحاً لنستر ما تبقّى من نشيج الروحِ،
عورتنا،
وأنثانا (٢٠)

تتحول شخصية (الزاغ) بمضمونها الرمزي إلى (راقص) يمارس فعل الرقص بحرية مطلقة تثير الذات الشاعرة التي تطلب منه وقف عملية الرقص (كفى رقصاً)، إذ يتجسد فعل الرقص هنا رمزياً في التعبير عن روح ملحمية تعيد إنتاج الفضاء الأسطوري الذي غالباً ما يحفل بفعل الرقص

بوصفه فعلاً إجرائيا أصيلاً داخل هذا الفضاء، لكن الرقص هنا مصحوب بالغناء بدليل متابعة الذات الشاعرة استهجانها لرقص الزاغ مع صوته (قِنا من صوتك المبحوحِ)، من أجل أن يتفرغ الزاغ كما ترى الذات الشاعرة لمهمة أخرى تحيل على الفضاء الأسطوري الرمزي في ملحمة كلكامش (قدنا نحو عشب ... الهاوية)، إذ إن عشبة كلكامش هي عشبة الهاوية التي وصل بعدها كلكامش إلى القناعة الكاملة بقوة الموت وحضوره لا محالة، عندما سرقتها الحيّة وتركته عاريا من دونها.

إن الفعالية الرمزية المرتهنة بحضور الزاغ بوصفه ملاذاً ومنقذاً تسير بحسب توجيه الذات الشاعرة نحو تشكيل الصورة الشعرية الخالية من مرجعية الأسطورة، حين تطلب من الرمز (الزاغ) أن يزوّدها بالرمح الذي هو رمز الدفاع عن النفس (اعطنا رمحاً)، حيث تتمظهر صورة الدفاع عن النفس هنا بثلاثة نماذج، الأنموذج الأول هو (ما تبقّى من نشيج الروحِ) إذ تتحول الروح إلى صوت نشيجي محتشد بالبكاء الكثيف، والأنموذج الثاني هو المكشوف من الجسد (بالمعنى الديني المرجعي) بعد تعطيل فعل الروح وتحجيمه في جوهر الذات (عورتنا)، ومن ثم الانفتاح على الأنموذج الثالث (وأنثانا) الذي يحيل على (أم جمعية كبرى) تحرس الذات الشاعرة وهي مهددة الآن بعزلتها وانفرادها، بالشكل الذي تبحث لها الذات الشاعرة عن منقذ في صورة الرمز المشتغل في فضاء القصيدة.

الصورة الأخرى من صور الرمز الشعري في القصيدة (الزاغ) هي صورة مشهدية معقّدة لا تسمح له أن يستجيب لنداء الذات الشاعرة، فصورة الرمز هنا هي صورة مسجونة وعاجزة وهي بحاجة إلى منقذ أو ملاذ:

الحصن يحفظ رعشة الزاغ المبضّع بالكسل،

والحضن يطلقه إلى الأفق المكوّمَ ..

في وصايا التركة.

روحٌ تعمّمُ يقظة الزاغ فتتسع العنابر في حياء (٢١)

تبرز في هذا المشهد وحدتان دراميتان (مكانيتان) هما (الحصن/الحضن)، وهما تعكسان نوعاً من الصراع المكاني الدرامي بين فكرة الحماية المادية الواقعية في (الحصن)، وبين فكرة الحماية العاطفية في (الحضن)، على ما بينهما من تصادٍ صوتي وتجانس بلاغي، حيث يتمظهر الرمز داخل هذا الفضاء ليكون هو المحمي في الحالين، إذ يشتغل فضاء الحماية المكانية في الحصن على الحفاظ على الرمز من جراحه وخوفه ((الحصن يحفظ رعشة الزاغ المبضّع بالكسل))، فيما يشتغل فضاء الحماية المكانية في الحضن على توجيه الرمز نحو الاستعانة بالموروث والسعي إلى إعادة إنتاج الرؤية والصحة والقوة من خلاله ((والحضن يطلقه إلى الأفق المكوّمَ ../في وصايا التركة.))، وصولاً إلى تمظهر جديد للرمز يبزغ من خلل الحماية الأولى التي تعالجه والحماية الثانية التي تطلقه نحو أفق جديد ((روحٌ تعمّمُ يقظة الزاغ فتتسع العنابر في حياء))، فدال الروح ودال اليقظة

ودال الاتساع ودال الحياء كلها تسهم مجتمعة في دفع الرمز (الزاغ) نحو فضاء جديد قادر على صوغ حياة جديدة.

وتؤدي الذاكرة الاستعادية دوراً في إلقاء الضوء على ماضي الرمز وقيمته في توجيه الذات الجمعية الشاعرة والتأثير في موقفها من الأشياء:

كم كنت يا زاغ الغياب تغيبُ في الردهاتِ،
تطلق في خنادقنا عصافير المعاني،
تشهر الطمع المعطّل في هطول الكشفِ،
تُلزمنا صيامَ الدهر في الأنفاق.(٢٢)

إن الذات الجمعية الراوية هنا تستعيد من وحي الذاكرة حكاية الزاغ ورمزيته في فضاء الغياب الميهمن على أجواء القصيدة، وهذا الاسترجاع الحكائي لاشتغال الرمز يعطي صورة مضافة عن طبيعة الرمز الشعري ودوره في بناء العمارة النصية في القصيدة، وتأتي الاستعادة الاسترجاعية عبر شبكة من الأفعال التي ترسم صورة فعل الرمز في المشهد الشعري.

الفعل الأول يسأل الرمز عن كثرة غيابه في الردهات ((كم كنت يا زاغ الغياب تغيبُ في الردهاتِ))، والفعل الثاني يرسم صورة الحرية المعتقلة ((تطلق في خنادقنا عصافير المعاني))، والفعل الثالث يحفّز فضاء المغامرة المعطّل كي يفيد من إشارات الكشف الهاطلة عليه ((تشهر الطمع المعطّل في هطول الكشفِ))، والفعل الرابع يزاوج بين قيمة التعبير عن الذات في أقصى محتواها الديني، وبين ما يلائمه من وضع نفسي وأخلاقي ((تُلزمنا صيامَ الدهر في الأنفاق.))، على النحو الذي يجعل من الرمز قوة طاغية لها القدرة على رسم الصور، وتقرير الأوضاع، والقهر والترويع والتحكّم بالمسارات من دون أي قيّد يمكن أن يحدّ من فعله.

لكنّ قابلية الرمز الشعري في القصيدة على التحرّك الحرّ حين يشعر بالحصار تظل قائمة وفاعلة على طول مسيرة القصيدة:

عُنقٌ تعشّق في جذوع عزائنا
فكَبَتْ تجاربُنا على طين الذهولِ،
وهبّ طيرُ الزاغ من سلكٍ،
وفرّ إلى غروب الشمسِ أو شمس الغروب(٢٣)

إذ عندما يرى الرمز الشعري المهيمن أن الذات الجمعية الشاعرة تؤول شخصيتها ويؤول خطابها وتتعرض للتصميت والعزل والتغييب ((عُنقٌ تعشّق في جذوع عزائنا))، على النحو الذي يخفق فيه التجربة وتسقط في فضاء الذهول ((فكَبَتْ تجاربُنا على طين الذهولِ))، فإنه يتمظهر

تمظهراً جديداً أيضاً ليتحرك في اتجاه بعيد عن مسرح الحدث ((وهبّ طيرُ الزاغ من سلكٍ،/وفرّ إلى غروب الشمسِ أو شمس الغروب))، على النحو الذي يكشف عن طبقة جديدة من طبقات رمزيته وفعله الشعري المرتهن بالخوف والنأي عن منطقة الخذلان والخسائر والفقدانات كلما وجد سبيلاً مناسبا وضروريا إلى ذلك.

وعلى هذا فإن الذات الجمعية الشاعرة تتوجه إلى الرمز الشعري (الزاغ) بدعوة لطلب الغفران بعد أن كشف عن طبيعته المراوغة، وشخصيته المكتظّة بالريبة والخوف والإسراع بعيداً عن مناطق التجربة التي تحتمل النجاح والفشل معا:

اطلب الغفران يا زاغ المسرّة من تبارح العنابر
واذكر الحبّ البعيد ..
لأجل أن يعد الشعير ضيوفه بالثلج (٢٤)

فالذات تدعوه هنا إلى طلب المغفرة معززا بدعوته إلى الاستذكار العاطفي والوجداني البعيد الذي تتوقع الذات استحالة غيابه عن ذاكرة الرمز ((واذكر الحبّ البعيد ..))، فهو الملهم والمعين على تعزيز الثقة واستعادة القوة، فضلاً عن أن هذه الاستعادة تمنح الرمز حياة جديدة أخرى في قدرته على جلب المتعة واللذة ((لأجل أن يعد الشعير ضيوفه بالثلج))، كي تسهم الطبيعة بقدر ما يتسع لها في تشييد رؤية إيجابية للرمز.

وحين يستجيب الرمز الشعري (الزاغ) لدعوة الذات الجمعية الشاعرة فإنه يستعيد بهجته وألقه ويسير في الكون الشعري للقصيدة بكل قوة وحرية وقدرة على تحقيق النتائج:

ريش الزاغ وسّع من وساطته،
أحاط العالم الملغوم بالإصرار
والبحث المشجّر باستشارات النتائج (٢٥)

من هنا يصبح الرمز الشعري الكثيف الحضور في القصيدة ((الزاغ)) بتنوعاته التعبيرية المختلفة، وتمظهراته الفاعلة والمنتجة على المستوى التعبيري والتشكيلي والأدائي والسيميائي، ومفارقاته التي لا تقف عند حدّ، وسيلة شعرية وتقانة تعبيرية عالية المستوى في تخصيب الرؤية الشعرية وتحقيق أعلى مستوى ممكن من التماسك النصي الشعري في القصيدة، في سياق اللغة والصورة والإيقاع وكل الفعاليات الشعرية الأخرى ذات الصلة.

تقانة التعبير الدرامي:

حقق دخول الدراما إلى القصيدة الحديثة قفزة نوعية في تطوير الفاعلية الشعرية، إذ خلّصها من الركون الكلي والمطلق إلى الذاتية الشعرية المتمثلة بالضمير الشعري الأنوي الذي يجعل الغنائية طاغية على القصيدة، وعلى الرغم من أهمية الغنائية وضرورتها في أية قصيدة إلا أن الحساسية الدرامية تعمّق من وسيلة التعبير الشعرية فيها، وتقودها نحو اكتشاف طبقات شعرية عالية المستوى فيها، إذ ((أفاد الشعر كثيرا من عناصر الدراما في البناء المعماري المتكامل بكونه واحدا من مظاهر بناء المسرحية، كما أفاد من الحوار وصياغة المشاهد الدرامية التي تمتزج فيها عناصر الدراما بعناصر البناء الشعري))(٢٦)، وصارت القصيدة الحديثة تعمل في ظل تقانات تعبيرية جديدة كانت التقانة الدرامية من أهمها وأكثرها حضوراً في هذه القصيدة، لما للدراما من علاقة قديمة وأصيلة مع الشعر.

إن البناء الدرامي في القصيدة الحديثة هو بناء قائم على تطور الفعل الشعري ونموه وتطوره، اعتماداً على الحدث الذي يعدّ ضرورة من ضرورات بناء القصيدة الدرامية وسمة من سماتها لأنها عندما تفقد الحركة تفقد عنصر الصراع، وهو العنصر الأهم في إبراز التفاعل في مراحل تطور القصيدة(٢٧)، لذا فإن القصيدة التي تهتمّ بأنواع الصراع الدرامي المتلائمة مع تجربتها هي التي يمكن وصفها بالقصيدة الدرامية، لأن الصراع الشعري هو الذي يمنح تقانات التعبير الشعري الأخرى قيمتها التشكيلية في القصيدة.

على هذا الأساس فإن مستوى تحقق الصفة الدرامية في القصيدة الحديثة ليس أمراً ميسورا وممكنا لكل شاعر له الرغبة في ذلك، إذ ((ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها، وهذه العناصر هي: الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً، وأحيانا أخرى مع غيره. وفي الحالتين يستطيع الشاعر أن يقدّم رؤية يفسر فيها الحياة والأشياء تفسيرا خاصا. والشاعر النابغ هو الذي يجهد نفسه في سبيل أن ينتهي آخر الأمر إلى تكوين صورة كاملة للحياة. وكل ما يمر به الشاعر في حياته من صراعات هو بمثابة المادة الأساسية التي يبتني منها عمله الفني))(٢٨)، وهو ما تحقق على نحو جوهري وتفصيلي واضح المعالم في قصيدة ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)، حيث جاءت القصيدة عامرة وحافلة بذخيرة كبيرة من الصراعات الدرامية على مستويات مختلفة، أسهمت بدرجة عميقة في رفد القصيدة بطاقات تعبيرية هائلة.

ويمكن على سبيل التمثيل رصد الطاقات الدرامية في هذا المقطع المنتخب من القصيدة، حيث يبرز حضور الشخصيات ويتجلى الصراع الشعري في مستوى معين من مستوياته، وهو يعبر تقانياً عن حضور الفعل الدرامي مجاوراً للفعل الشعري:

نختارُ من قاماتِنا .... دمُنا،
ولن نختارَ من دائرة البركان غير مصيرِ زهرتنا المموسقِ بالخطرْ.
الريح للزاغِ ..
وللأرضِ المطرْ ..
لا يتحرّكُ الجلادُ من صلصالِ نوبتِهِ
سوى ذئبٍ جريحٍ،
مومسٍ تمتصّ آخر ما تبقّى من قشور صديدها،
بلدٍ تقوم على مراثي النخلِ ــ في وجلٍ ــ قيامتُهُ،
جليدٍ من شجرْ.
في مهرجان الاغتصابِ تموتُ أعضاءُ القبيلةِ من ..
قضاءِ اللهِ ...
أو قدرِ القضاة،
والرمحُ يفتح كوّةً في المسرح الخاوي ...
تداعتْ كلّ ألوان المفاتيحِ إلى الجبّ ..
وقام السوطُ يصفرُ مثل أفعى تأكلُ الجدرانَ،
يزرقُ سمَّهُ في مائنا العذبِ،
وينتعلُ الحقيقةَ في هدوء ..
عاد المشاهدُ يقتفي أَثرَ المَشاهِدِ (٢٩)

هذا المشهد الدرامي هو مشهد شبه متكامل على صعيد التشكيل الدرامي، إذ يبدأ باستهلال مثير يوحي بالفضاء العام الذي يهيمن دراماياً على المشهد ((نختارُ من قاماتِنا .... دمُنا،/ولن نختارَ من دائرة البركان غير مصيرِ زهرتنا المموسقِ بالخطرْ.))، فالشخصية الجمعية التي تحيل على الذات الشاعرة التي تروي الحدث الشعري الدرامي الموصوفة جسدياً بـــ (قاماتنا)، تخضع لاختيار نوعي يحيل على المغامرة والثورة والتضحية والجنون (دمنا)، وهو ما يجعل كل الاختيارات الأخرى المتاحة معطّلة كي يسير الاختيار في اتجاه محدد وضيق، في ضوء حساسية التوتر الدرامي الكامنة في (دائرة البركان)، حيث يتّجه الاختيار المصيري نحو (زهرتنا المموسقِ بالخطرْ)، وهو ما يحيل أسطورياً على مقابل آخر لعشبة كلكامش في سياق آخر يكتسب هذه الطاقة الدرامية، إذ أن مصير هذه الزهرة التي تعزف حولها موسيقى الخطر القادم من دائرة البركان تمثل الاختيار الوحيد الذي يغني الدم المختار أيضاً.

تظهر شخصية الزاغ مقابلة لشخصية الأرض في أنموذجها المكاني ((الريح للزاغِ ..//وللأرضِ المطرْ ..))، وهنا يتكشف نوع من الصراع في استحواذ الزاغ على الريح واستحواذ الأرض على

المطر، ويمكن فهم علاقة الزاغ بالأرض من طبيعة علاقة الريح بالمطر، فالعلاقة السيميائية بين الوحدات الأربع (الريح/الزاغ/الأرض/المطر) هي علاقة تقاطعية وتبادلية مزدوجة، وذلك لفرط تلاحم هذه الوحدات واشتراكها في صوغ المشهد الشعري الدرامي على هذا النحو، الذي يعمل في إطار المشهد هنا بوصفه استهلالاً آخر يعمّق صورة الاستهلال الأول، من أجل الانتقال إلى فعاليات المشهد الدرامية في القصيدة.

تتوجه كاميرا القصيدة الدرامية نحو فضاء الشخصيات المكوّنة للمشهد وهي تسير في سياق زمكاني ورؤيوي يستجيب لتجربة القصيدة على نحو عام، فتبرز أنماط متنوعة من الشخصيات الشعرية ذات الطبيعة الدرامية في صراعها داخل الوجود الشعري المشهدي ((لا يتحرّكُ الجلادُ من صلصالِ نوبتِهِ/سوى ذئبٍ جريحٍ، /مومسٍ تمتصّ آخر ما تبقّى من قشور صديدها، /بلدٍ تقوم على مراثي النخلِ ــ في وجلٍ ــ قيامتُهُ،/جليدٍ من شجرْ.))، فشخصية الجلاد والذئب الجريح والمومس، مع الشخصيات الاعتبارية المتمثلة ببلد والنخل وجليد وشجر، غير أن شخصية الجلاد تتمظهر بصورة الذئب الجريح وصورة المومس حين يفقد الحركة في كل نوبة من نوباته، ومن ثم يتحول إلى بلد يقيم مراثيه تحت خيمة قيامته الموشكة، وإلى شجر جليدي يوشك على التحول إلى ماء فتختفي صورته ولا يبقى له أثر، ففي سياق هذه الحركات الدرامية الكثيفة تتشكل الرؤية الدرامية لهذا المشهد الشعري الممسرح من مشاهد القصيدة.

في اللقطة الثانية من لقطات المشهد الشعري الدرامي يذهب الراوي الشعري نحو وصف حالة درامية معينة، لها صلة بالفوضى التي يصنعها الجلاد في اللقطة السابقة ((في مهرجان الاغتصابِ تموتُ أعضاءُ القبيلةِ من ../قضاءِ اللهِ .../أو قدرِ القضاة،/والرمحُ يفتح كوّةً في المسرح الخاوي ...))، وربما تكون المفارقة الحاصلة بين (مهرجان الاغتصاب) وموت (أعضاء القبيلة) ذات طبيعة درامية مثيرة، توازيها صورة (الرمح يفتح كوةً في المسرح الخاوي) بكل ما تنطوي عليه من إيحاء إيروتيكي ذي طبيعة درامية بحضور دال (المسرح الخاوي)، الذي يحيل على موت أعضاء القبيلة في منظور التوازي السيميائي بين الصورتين.

تعقب ذلك انعطافة درامية في مسيرة تطور الأحداث الشعرية الساخنة ((تداعتْ كلّ ألوان المفاتيحِ إلى الجبّ ../وقام السوطُ يصفرُ مثل أفعى تأكلُ الجدرانَ،/يزرقُ سمَّهُ في مائنا العذبِ، /وينتعلُ الحقيقةَ في هدوء ..))، حيث تظهر دوال (المفاتيح/الجبّ/السوط/أفعى/الجدران/الماء/ الحقيقة)) وهي تعمل في سياق تطوير البنية الدرامية داخل الحدث الشعري، وهو يعرض اللقطات والمشاهد في سياق تمثيل درامي حفلت به الكثير من مشاهد هذه القصيدة التي لا يمكن استبعاد أيّ منها خارج دائرة الدراما الشعرية.

تقانة التعبير السردي:

تقانة التعبير السردي هي الأخرى من التقانات التي انفتحت القصيدة الحديثة فيها على الفنون الأخرى بكل رحابة وحرية، وربما كان ميل القصيدة الحديثة إلى الإفادة من طاقات السرد قد أسهم على نحو فعال في تخصيب الحراك الشعري فيها، وطوّر من أساليب التعبير الشعري على صعيد اللغة والصورة والمشهد والفكرة، ووسع من مجالات الرؤية الشعرية كثيراً، وفتحها على فضاءات جديدة متطورة، إذ إن العلاقة بين تقانات السرد وتقانات الشعر قد تطورت كثيراً في قصيدة النثر خاصة، حيث سعت قصيدة النثر إلى تطوير قابلية الإفادة من تقانات التعبير السردية عبر ضخّها بقوة الشعر وإيقاعه ورؤيته.

وعلى الرغم من حساسية العلاقة الملتبسة (القديمة) بين الشعر والسرد لدى الكثير من الدارسين والنقاد في هذا الحقل النقدي، إلا أن القصيدة الحديثة أفادت من تقانات التعبير السردي الشيء الكثير، إذ ((للسرد عموما مظاهر تتكشف عبر نسيج النص الشعري، وهي قابلة للرصد بصفة نسبية، ذلك أنها لم تحتفظ بخواصها كاملة بعد أن تخلّت عن خاصية خطابها لصالح خطاب آخر))(٣٠)، فخواص السرد التقانية المتنوعة والغزيرة بمجرد أن تدخل في الكيان الشعري فإنها تكتسب الصفات الشعرية الكاملة، وتعمل في القصيدة بوصفها تقانة شعرية عابرة لجذورها السردية النثرية.

إن دخول تقانات التعبير السردي في الشعري يؤلف ما يمكن ما اصطلح عليه النقاد والدارسون بالحكي الشعري، و ((المقصود بالحكي الشعري هنا هو خلاصة المقولة الشعرية المتكونة في إطار الخطاب، حين تتكامل على النحو الذي تصبح فيه جاهزة لمحاورة الآخر (المروي له/القارئ الضمني/القارئ الحقيقي)) بالمعنى السردي، بحيث يأخذ الحكي صفته الشعرية لا السردية انطلاقاً من هذه الرؤية واحتكاماً إلى هذا المفهوم))(٣١)، وبذلك تصبح التقانة السردية هنا تقانة شعرية عاملة في فضاء فن الشعر.

يمكن النظر في هذا السياق إلى فكرة (التسريد) التي نشأت بفعل العلاقة بين السرد والشعر، تلك الفكرة التي تقوم على ((هتك أنظمة القول وخرق منظومة الأجناس فصار التسريد قوام الشعر وصار الإيقاع المنثور بديلا من الإيقاع الموزون والمقفى، وصارت لغة التفاصيل واليومي من إمارات التحديث الشعري. بذلك كسر الشاعر الحديث الغنائية وأذابها ذوبا في السردية الملحمية تارة والدرامية المسرحية طورا، واستند إلى القناع والأسطورة والرمز والمتخيل. هكذا صار على الناقد قارىء النصوص أن يتسلّح بمنهج متعدد الوظائف تتجاور فيه المصطلحات وتتداخل، يسترفدها من كل علم مخصوص بحثا عن علم شامل بجامع النص))(٣٢)، وهو ما ينطبق عهنا على قصيدة النثر أو أية قصيدة لا تحفل بالاندراج الإيقاعي تحت خيمة العروض العربي ببحوره الشعرية المعروفة،

بل تنفتح على مناخات إيقاعية أخرى يكون للتسريد الشعري فيها الحرية الكافية للعمل والفعل والتأسيس والإنتاج.

قصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح)) من القصائد التي خضعت لفكرة التسريد في الكثير من محاورها، وذلك أنها اعتمدت أساساً على فعالية الحراك السرد شعري على نحو كبير وواسع وأنموذجي، فكل الحركات والمشاهد واللوحات الشعرية في القصيدة عبّرت عن مرجعيتها السردية بموازاة تعبيرها عن مرجعيتها الشعرية، وقد التقطنا أنموذجاً من نماذج القصيدة الكثيرة في هذا السياق للنظر النقدي في فعاليتها السردية، التي أسهمت في تطوير بنية القصيدة بمساعدة التقانات التعبيرية الأخرى التي سبق الحديث عنها:

فاض في حضن الرياحين المحيط الأطلسي ..
ليحيط بحر الأمم الأخرى بسرّ يهتك الفرح المدمّى في سلام القبّرات.
أبناؤنا شربوا من الشعر الملوّن حتى حبّة الأرز
فما انتزعوا غبار الحقل من غبش السفر
جزمٌ ممزّقة نأت ..
فتناثر الإسفلت في الأفواه علكاً للمسيرات الطويلة
رافقت دمْ .. عَ الينابيع ..
إلى أعماقها المستورة الطرقات.
البلبل الطيب في مسعاه.. يحصي جثث القتلى من الأشجار،
والشكل المهندس يرتمي في حضن أطفال الضباب
ليرسموا في صوته الواسع أبراجاً
تدوس على مشاهد مثخنة،
وعلى ليالٍ كالجبال.
أبراج آلهة تصدّرُ في مواسمها سهولاً خضر،
ساعات جدارية،
جياداً من خشب،
طرقاً تطوّقُ ما تقدّمه المياه إلى سرايا النار ..
توقدُ في الصواري الزرق ريحاً فضّة،
روحاً مفضضة،
كلاباً حافية،
وصلاة تسرق الفجر من الشهرة.

أما آن لمحراث العداوة أن يغضّ الطرف عن يوم طويلٍ
لا يملّ من التغلغل في الرماد،
يملأ الخارطة الصماء بالصمت ..
ليعشبَ تحت جلد الورق المسقول رأسٌ فارغٌ،
ظمأ كسيحٌ راقدٌ في قبلةٍ ملتهبة.(٣٣)

إن هذا المقطع السرد شعري من القصيدة يتحرك عميقاً في إطار تجسيد العلاقة بين تقانات الشعر وتقانات السرد، ويبدأ المقطع بتقانة وصفية ذات طبيعة شعرية رمزية تجنح نحو تفعيل المنطق الشعري داخل رؤية المنطق السردي ((فاض في حضن الرياحين المحيط الأطلسي ../ليحيط بحر الأمم الأخرى بسرّ يهتك الفرح المدمّى في سلام القبّرات.))، إذ يقصّ الراوي حكاية فيضان المحيط الأطلسي في حضن الرياحين فتحصل المفارقة المكانية بين سعة المحيط ومحدودية الحضن، على النحو الذي يحيل سيميائياً على المعنى العاطفي والوجداني لا المعنى الحقيقي المكاني، ومن ثم ليتحول الـــ (سرّ) بصيغته التنكيرية إلى سياج مطلق (يحيط) الماء أولاً، و (يهتك) ثانياً، ويأتي فعل الهتك ضاغطاً ضغطاً سلبياً من خلال وصف (الفرح) بدلالته الإيجابية المطلقة بـــ (المدمى) التي تنزع المعنى من الدال تماماً، حيث تمضي الصورة الشعر سردية/أو السرد شعرية نحو (سلام القبّرات) حيث الدعة والهدوء والسكينة.

ثم ما يبلث الراوي الذاتي الجمعي أن يتسيّد حركة السرد ويتسلّم مقاليد الحكي ((أبناؤنا شربوا من الشعر الملوّن حتى حبّة الأرز/فما انتزعوا غبار الحقل من غبش السفر))، إذ يسرد هنا حكاية شبه مكتملة، أبطالها (أبناؤنا) وحدثها المركزي هو (شربوا) ومادة الحدث (الشعر الملوّن) بمرجعيته التاريخية والجمالية، ومنظوره المكاني والرمزي (حتى حبّة الأرز)، على النحو الذي تبدو فيه الرؤية السردية واضحة في مقامها السردي الأول، ومن ثم تنتقل إلى المقام الثاني (فما انتزعوا غبار الحقل من غبش السفر) الذي يُظهِر نتيجة هذا الفعل وقد بدا على غير ما يتوقع القارئ، أي ثمة تخييب لأفق توقّع القارئ وهو يأمل الوصول إلى فعل الانتزاع من أجل تبرير سردي ما للفعل السردي الأول.

الصورة السردية اللاحقة تقدّم حكاية أخرى مكتملة الحدث ((جزمٌ ممزّقة نأت ../فتناثر الإسفلت في الأفواه علكاً للمسيرات الطويلة/رافقت دمْ .. عَ الينابيع ../إلى أعماقها المستورة الطرقات.))، تبدأ بلقطة شبه ديكورية (جزمٌ ممزّقة نأت) تحيل على حرب سابقة خلّفت هذه الصورة ونأت زمنياً ومكانياً عن مسرح السرد، لكنها خلّفت بعدها بدائية يتحول الإسفلت فيها إلى علكة تزيّن الأفواه من أجل مواصلة المسيرة، حيث يتساوى (الدم والدمع) في التوجه نحو عتبة الغياب والتلاشي وفقدان الأمل.

تتبعها صورة سردية أخرى تعمل في الإطار نفسه من حيث تقديم حكاية مكتملة العناصر والمكونات ((البلبل الطيب في مسعاه.. يحصي جثث القتلى من الأشجار،/والشكل المهندس يرتمي في حضن أطفال الضباب/ليرسموا في صوته الواسع أبراجاً/تدوس على مشاهد مثخنة،/ وعلى ليالٍ كالجبال.))، فالبلبل الطيب الذي هو بطل الحكاية يركز فعله السردي على إحصاء قتلى الطبيعة من الأشجار، فهو رمز سردي للمراقب الطبيعي الذي تهمه حياة الطبيعة، توازيه في هذا المضمار الشخصية الشكلية المرمّزة (الشكل المهدنس) بوصفها شخصية تشكيلية مؤنسنة خارجة من حرارة الحرب ومستنقع الموت، تلوذ (في حضن أطفال الضباب) حيث الفرصة الوحيدة لحياة بعيدة عن الموت، من أجل أن تتحول صيحته من أجل الحياة إلى أبراج تتعالى في سماء النص لتعبر صور الموت المنتشرة في المرمى البصري للرائي (مشاهد مثخنة)، ولتتجاوز الليلي الكثيفة المرة نحو صباحات محتملة.

ومن ثم تلحقها صورة سردية أخرى تؤسس لحكاية أكثر حيوية وإثارة ومكتملة في سياق تجوهرها على ذاتها الحكائية ((أبراج آلهة تصدّرُ في مواسمها سهولاً خضر،/ساعات جدارية،/جياداً من خشب،/طرقاً تطوّقُ ما تقدّمه المياه إلى سرايا النار ..توقدُ في الصواري الزرق ريحاً فضّة، /روحاً مفضضة،/كلاباً حافية،/وصلاة تسرق الفجر من الشهرة.))، فالأبراج التي تتعالى بوصفها رمزاً لحياة مدنية توحي بالحركة والفعل وتختزن واقعاً إنسانياً آخر يغلّب نهار الحياة على ليل الموت، تنشئ رؤيتها السردية من خلال نماذج متنوعة من حياة صناعية غادرت الطبيعة تماماً، في حكاية تسرد صراع الطبيعة مع الحضارة، إذ هي نوع من (آلهة) صناعية بوسعها أن تفعل كل شيء متاح وممكن، فهي (تصدّرُ في مواسمها سهولاً خضر) تعبيراً عن شكل معين من أشكال الحياة الصاخبة، ثم تحتفي بالوقت احتفاء نوعياً (ساعات جدارية)، وتصدر في السياق نفسه (جياداً من خشب) لأن الجياد المرتبطة بالطبيعة ماتت وغادرت أرض الحكاية، وتصنع علاقة جديدة بين عناصر الحياة الأساسية الماء والنار تعبيراً عن السلام والحرب (طرقاً تطوّقُ ما تقدّمه المياه إلى سرايا النار ..)، وتُكثر من الأفعال السردية ومفاعليها التي تشحن الحكاية الشعرية بمزيد من الرؤية الجديدة للمكان والزمن على المستويات كافة (توقدُ في الصواري الزرق ريحاً فضّة، /روحاً مفضضة،/كلاباً حافية،/وصلاة تسرق الفجر من الشهرة.)، تعبيراً عن هيمنة الأبراج بوصفها أنموذج حياة الحضارة التي تحاصر حياة الطبيعة في كل طبقة من طبقاتها تمهيداً لتحييد دورها في حكاية الحياة.

وينتهي عنقود الحكايات في هذا المشهد السرد شعري عند خطاب الاستفهام الذي لا يخلو من مسحة سردية في تكوين رؤيته الاستفهامية ((أما آن لمحراث العداوة أن يغضّ الطرف عن يوم طويلٍ/لا يملّ من التغلغل في الرماد،/يملأ الخارطة الصماء بالصمت ..ليعشبَ تحت جلد الورق المسقول رأسٌ فارغٌ/ظمأ كسيح راقد في قبلة ملتهبة.))، إنه نوع من الاستفهام الاستنكاري الباحث

عن حقيقة سردية تغادر فكرة الآخر بوصفه عدواً، لتنتمي إلى الحياة الراهنة بأنموذجها الحضاري الذي لا ينتمي إلى أخلاق الطبيعة من أجل حياة ممكنة.

النزعة السردية حالها حال النزعة الدرامية تهيمن على مجريات الفعل الشعري في قصيدة ((عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح))، ويجتهد الشاعر في العمل الحثيث على تمثيل رؤية سرد شعرية عميقة تخلط الرمز بالفكرة الشعرية بالخيال الشعري بالأسطورة الشعرية بالتجربة الذاتية، في سبيكة شعرية ملحمية تقول كل شيء عبر حضور التاريخ والمكان والزمن وشذرات من شخصيات مرمّزة وذات مرجعيات واقعية مستورة ومقنّعة.

خلاصة نقدية:

بعد هذه الرحلة النقدية الجمالية والفنية والفكرية والثقافية المركزة على أساس تقانات التعبير الشعري، مع قصيدة ذات كونٍ شعريٍّ مترامٍ، وذات طابع ملحمي ودرامي وسردي وتشكيلي، انفتحت فيه على ما تيسّر من الفنون المتاحة بحسب طبيعة القصيدة وحاجتها ورؤيتها وبنائها الجمالي، يمكن لهذا الرصد القرائي والفحص النقدي أن يستنتج خصوصية اللغة الشعرية المعبرة في هذه القصيدة، فالواضح أن تجربة القصيدة في اللغة توازي تجربتها الشعرية في عموم التشكيل، فهي قصيدة لغة بالدرجة الأولى، لغة داخل اللغة، على النحو الذي يجعل القصيدة مكونة من عمارة لغوية باذخة، لا يمكن فهم القصيدة والتواصل معها من دون إدراك قيمة لغتها ــ كثافةً وعمقاً وأداءً وإنتاجاً ــ.

وإذا ما عرفنا على صعيد التنظير أن ((الشعر هو فن اللغة الخالصة الذي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التشكيل الأدبي. فليس الشعر غير تجربة أنماط مدهشة من السلوك اللغوي الذي يوهم ببناء نظام صارم ثم ما يلبث أن يفاجئ القارئ بهدمه، وبناء دورة نظام جديدة))(٣٤)، وهو ما يمكن ملاحظته بقوة في تجربة هذه القصيدة ابتداءً من فضاء عتبة عنوانها الكثيف السردي الدرامي الملحمي المتشعب ((عشب/أرجواني/يصطلي/في/أحشاء/الريح))، على النحو الذي يحتاج في تقديرنا إلى دراسة مستقلة خاصة تكشف عن ثراء العنونة وخصبها، وعلاقتها بالتقانات التعبيرية والتصويرية والتدليلة في القصيدة كافة.

إن هذه التقانات التعبيرية التي اشتغلت عليها هذه القصيدة جاءت من وعي نقدي متقدّم سبق للشاعر أن عاينه نقدياً في كتبه، إذ يرى أن قضية التقانات برزت ((بوصفها الأدوات الفاعلة في سياق الشغل الفني المهني الخاص بكل علم أو معرفة أو صنعة، بحيث تميّز صفاتها باستخدام تعابير فنية خاصة أو معالجة موضوع ما بأسلوبية تقانية مميزة، وبالرغم من أن المصطلح مرحّل من ميدان علمي ومعرفي يتسّم عموما بالصنعة بوصفها الأسلوب الأمثل لتمثيل فكرة التقانة

وعملها، إلا أن الفنون الإبداعية التقطت جوهر هذا المصطلح في قدرته على التعبير عن خاصية الأداة الفنية القادرة على التدخّل في صيرورة الفن الإبداعي، والتوجّه نحو تمثّل الأدوات والآليات والعدّة الأسلوبية المستخدمة في تعبيرية الجنس الأدبي ونوعه الفني .

وعلى الرغم من أن المصطلح معرّب عن الأصل اللاتيني ((technical)) إلا أن سعة استخدامه في هذا الميدان، وكفاءته في التعبير الدقيق عن خصوصية الفاعلية الأداتية المشتغلة في حدود عمل العدّة الأسلوبية، جعله يتمتّع بطاقة تداولية عالية في حقل الدراسات النقدية والأدبية والفنية عموماً))(٣٥)، وهو ما سعينا إلى تطبيق جزء من رؤيته في معالجة هذه القصيدة الخصبة والثرية والمتنوعة الأداء والتشكيل والرؤية.

هوامش البحث وإحالاته:

(١) طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم د. خليل شكري هياس، دار تموز لنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢:

(٢) م . ن:

(٣) م . ن:

(٤) م . ن:

(٥) مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣: ١٠٦.

(٦) التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص ((أوان الرحيل)) لعلي القاسمي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١١: ٤٩.

(٧) جماليات النص الأدبي، أدوات التشكيل وسيمياء التعبير، د. فيصل صالح القصيري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠١١: ٤٠.

(٨) التجربة والعلامة القصصية: ٤٩.

(٩) هكذا أعبث برمل الكلام، هذه قصائدي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠: ١٤١.

(١٠) التشكيل النصي، الشعري، السردي، السيرذاتي، د. محمد صابر عبيد، سلسلة كتاب الرياض (١٧٩)، الرياض، ط١، ٢٠١٣: ٩٥.

(١١) مستويات إنتاج الأنا الشعرية وقراءتها في تجربة نزار قباني، عبد الجبار ربيعي، مجلة إبداع، العدد الرابع والعشرون، خريف ٢٠١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ٢٠٣ ــ ٢٠٤.

(١٢) هكذا أعبث برمل الكلام: ١٥٢.

(١٣) م . ن: ١٥٥.

(١٤) م . ن: ١٦٧.

(١٥) قاموس المعاني، الشبكة العنكبوتية، الإنترنت.

(١٦) فن الشعر، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٢٠٠.

(١٧) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، القاهرة، ١٩٧٧: ٣٩.

(١٨) التأويلية مقاربة تأويلية، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، د. محمود خليف الحياني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣: ٢٣٧. وينظر مرايا نرسيس، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩: ١٠٦.

(١٩) الطرق على آنية الصمت، دراسة نقدية في شعر محمود البريكان، أسامة الشحماني، منشورات بابل، دمشق، المركز الثقافي العربي السويسري، زيورخ ــ بغداد، ط١، ٢٠٠٦: ١٣٩.

(٢٠) هكذا أعبث برمل الكلام: ١٤٢.

(٢١) م . ن: ١٤٥.

(٢٢) م . ن: ١٤٦.

(٢٣) م . ن: ١٤٨.

(٢٤) م . ن: ١٦١.

(٢٥) م . ن: ١٦٥.

(٢٦) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة دراسة في شعر ما بعد الستينات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافة العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٧: ١٨٢.

(٢٧) بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١: ٤٦ ــ ٤٧، وينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢: ٢٨٥.

(٢٨) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت، يوسف عبد المسيح ثروت الجمهورية العراقية وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٧٨.: ١٤.

(٢٩) هكذا أعبث برمل الكلام: ١٥١.

(٣٠) التشكيل النصي: ٩٥.

(٣١) تسريد الشعر والعلاقة الملتبسة بينهما عند فتحي آدم، مجلة نزوى، العدد ٧٣، عُمان، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، يناير ٢٠١٣: ٧٧.

(٣٢) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: ١٨٢.

(٣٣) هكذا أعبث برمل الكلام: ١٥٤.

(٣٤) في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، د. ثائر العذاري، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١١: ٥ ــ ٦.

(٣٥) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الحديثة، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط١، ٢٠١٠: ١.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.