القصيدة التوقيعية

أ.م.د.خليل شكري هياس لؤي ذنون يونس الحاصود
قسم اللغة لعربية
كلية التربية الأساسية / جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٣/٥/١٢ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٣/٦/٢٧

ملخص البحث:

جاء البحث بعنوان القصيدة التوقيعية التي تعتبر احدى تشكيلات بناء القصيدة الحديثة في شعر رعد فاضل، اذ تمتلك قيمة خاصة في التجارب المعاصرة ، فقد مال قسم كبير من الشعراء المعاصرين اليها، وأفادوا مما تحققه لشعرهم من تركيز ، وكثافة ، واثارة واستغناء عن الاستطراد والتفصيل، بالضغط على كل ما هو حساس وجوهري في الموضوع ، ويعتبر هذا النوع ذا اهمية كبير في قصيدة النثر الحديثة ، وقسمنا البحث الى مبحثين ، تناول المبحث الاول القصيدة المنمنمة، اذ تتسم قصيدة المنمنمة بالقصر الشديد ، غير ان محتواها ينحصر في دفقة شعورية واحدة ، اذ انها تتميز بالية الوفاء الدلالي والتشكيل الجمالي للتسمية من خلال اشتغالها في نماذج شعرية مشكلة، وتناول المبحث الثاني التشكيل الزمني الاختزالي ، اذ يتميز هذا التشكيل بالطابع الاختزالي عبر عرض الاحداث بصورة مركزة بإيجاز وتكثيف عن طريق التسريع الزمن للحظات عابرة من الماضي، ولا يمكن تلخيص هذه الاحداث الا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد اصبحت قطعة من الماضي ولكن يجوز افتراضا ان نلخص حدثاً حصل او سيحصل في الحاضر او في المستقبل.

Synchronized poem

Asst. Prof. Dr. Khalil Shokri Haiyas Loay Thanoon Younis Alhasood
Department of Arabic Language
College of Basic Education / Mosul University

Abstract:

The research titled The poem synchronized, which is one of the formations building poem in modern hair Raad Fadel, as it has a special value in the contemporary experiences, the money a large section of contemporary poets it, and reported that achieved by the hair of concentration, intensity, and stir and dispense with digressions and detail by clicking all that is delicate and

essential to the subject, and is the kind of importance great prose poem modern, and divided the research into two sections , taking first section poem miniaturized , as characterized by a poem miniaturized palace severe , but the content is limited to splash emotional one, as it is characterized by obsolete meet semantic and forming aesthetic for the label through functioning in lattice models problem , eat second section forming an reductionist , as it is characterized by the formation character reductionist across the width of the events in a focused manner briefly and intensify through the acceleration time of the fleeting moments of the past, and cannot summarize these events only when already receiving any when you have a piece of the past but may be a presumption that sum up the event happened or will happen in the present or in the future.

هدف البحث:

تمتلك القصيدة التوقيعية " قيمة خاصة في التّجارب المعاصرة، فقد مال قسم كبير من الشعراء المعاصرين إليها، وأفادوا ممّا تحققه لشعرهم من تركيز، وكثافة، وإثارة واستغناء عن الاستطراد والتفصيل، بالضغط على كلّ ما هو حسّاس، وجوهريّ في الموضوع، فضلاً عمّا تمثلهُ في الطبيعة البنائية العضويّة التي تحققها الضربة التصويرية الخاطفة أو الضربات السّريعة المتعاقبة حيث تكون القصيدة مؤلّفة من مجموعة من الجمل التوقيعية المترابطة "[١]، وهي على قصرها تحمل دلالات إيحائية ذات اختزال كثيف في عدد قليل من الكلمات التي تنسجم وتجسّد كثيراً من الأفكار والمشاعر[٢]، يعمد إليها الشاعر في خضم إحساساته التي يريد التعبير عنها جليّة واضحة في النصّ عبر الصّوت والحرف والكلمة شكلاً دالاً ومدلولاً متشكّلاً عبر الخطوط، وهذا ما يجعل الكتابة الشعرية في حالة امتثال لقواعد الرسم بالألفاظ [٣].

إنّ القصيدة التوقيعية ما هي إلاّ " نصّ أشبه ما يكون ببريق خاطف يتّسم بعفويّة وبساطة تمكّنه من النفاذ إلى الذاكرة للبقاء فيها معتمداً على تركيّز عالٍ وكثافة شديدة مردّها انطباع كامل واحد مستخلص من حالة شعورية أو تأويلية أو معرفية عميقة، إذن هي تتوفّر على التركيز والغنى الواضح بالإيحاءات والرّموز وتدفّق رقراق وانسياب عضويّ بديع لوعي شعريّ عميق "[٤]،

---

[١] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، ط١، بيروت ١٩٩٤ : ١٦٢.

[٢] شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية ، د. امتنان عثمان العمادي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط١ الأردن ،٢٠٠١ : ٢٦-٢٧.

[٣] اكتناه خفايا الابداع الشعري من معالم الشعر الحديث في فلسطين والاردن . د ابراهيم خليل ، دار مجدلاوي ، عمان ٢٠٠٦ ، قراءة الكاتب عباس عبدالحليم عباس .

[٤] .الومضة الشعرية وسماتها ، د حسين كناني ، د سيد فضل الله مير قادري:. www.arts.kufaunr.com

فيكون شكل نصّ القصيدة التوقيعية مختصراً مختزلاً بأعلى قدر للاختزال والتكثيف، ممّا يجعل القصيدة " تتضمّن حالة مفارقة شعرية ادهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حدّ، وتكون قصيدة توقيعية التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة "[١].

وتجسّد هذه القصيدة (لحظة – مشهداً – موقفاً – إحساساً) شعرياً خاطفاً في مخيلة الشاعر يعبّر عنه بألفاظ قليلة جداً تحمل دلالات كثيرة يمارس عليها الضّغط إلى حدّ كبير جداً[٢]، يتشكّل بذلك دفقات شعورية متماسكة في محور واحد تسودها الكثافة المتراكمة من التدفقات الشعورية في دوالّها التعبيرية القليلة [٣].

هذه الصّورة ذات التركيب المكثف والإيمائي ماهي إلاّ " صورة تعبّر في مجملها عن حركة تحقق وعاء نفسي تجعل القصيدة في مجملها صورة واحدةً من طراز خاصّ يتحقق فيها نوع من التّكامل بين الشاعر والحياة "[٤].

ومن مميزات هذه القصيدة أنها تشتغل بطاقة ترميزية وبأبعاد دلالية طبقية إذ تخفي أشياء كثيرة وتبوح بأشياء كثيرة أيضاً، تكثف الدّلالة فيها داخل بنيتها الشكلية فتصبح القصيدة مركزاً لامتلاء الذات [٥]، وقد أحدث بروز هذا النوع من القصائد التوقيعية نقلة نوعية في القصائد العربية الحديثة ، عدّه بعض النقاد ضربة شعرية حديثةً أكسبت الشعر طاقة مليئةً بالإيحاء والرّموز والانسياب والتّدفق[٦]، وأفرز في الوقت نفسه إشكالية شعرية جعلت جدلاً واسعاً بين النقاد، التي عبرها قاربنا الإشكاليات التي تخصّ قصيدة التوقيعة وسماتها من حيث الحجم والطّول واللغة والصّورة والإيقاع [٧].

من الإشكاليات التي تواجهنا في هذا الموضوع هي مفهوم قصيدة التوقيعة التي تشترك مع

---

(١) م . ن .

(٢) الومضة الشعرية وسماتها: ٣.

(٣) البنية الفنية في شعر كمال احمد غنيم ، رسالة ماجستير ، خضر محمد ابو جحجوح ، باشراف الدكتور نبيل خالد ابوعلي ، الجامعة الإسلامية ، كلية الاداب ،غزة ، ٢٠١٠: ١٢٨ .

(٤) الشعر العربي ، د.عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، ط١/ بيروت ١٩٧٢ : ١٢١.

(٥). قصيدة الومضة وتشكيل البياض ، في البنية الفنية المغاربية ، عبد السلام الدائم ، مجلة العرب الثقافية ، تاريخ النشر الخميس ٢٠٠٧/٢/٢٢ .www.alarab.com

(٦) شعرنا الحديث إلى أين ، غالي شكري ، دار المعارف ، مصر، القاهرة ١٩٦٨ : ٩٦ .

(٧) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، د فيصل القصيري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١، ٢٠٠٦: ٨٧.

جملة من المفاهيم الأخرى لقصائد تشترك في صفة القصر والتركيز والتكثيف والإيجاز [١]، إذ باستطاعة هذه الأنواع من القصائد اختزال أكبر قدر من العاطفة والفكرة في كلمات قليلة تحمل دلالة تعبيرية كبيرة [٢].

أما ترجّيحنا لمصطلح القصيدة التوقيعية على سائر المصطلحات الشعرية المشتركة معها في السمات والمرتكزات فقد انبنى على جملة من القناعات ، من أهمها أن هذا المصطلح أكثر تجسيدا وتعبيرا عن البوح الذاتي القائم على بث دفقة شعورية شديد الصلة والقرب من ذات الشاعر، إذ تعمل قصيدة التوقيعة على خلق الصور الشعرية ذات الإشعاع القوي النافذ، التي تتولد عن إثارة مفاجئة في منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك انطباعا في الشعور لا يمحى، مشكلة بذلك بصمة الشاعر الخاص به، ويمكن أن " نعيد التوقيعة في شعر الحداثة على فن التوقيعات النثرية في العصر العباسي، فثمة تشاكل بين شعر التوقيعة وأدب التوقيعات من جهة الغنى المعنوي، والدفق العاطفي، والتكثيف" ،[٣] كما أن هذه التسمية تتلاءم وطبيعة الحداثة الشعرية التي لم تعد " تحتفل بالخطابية في شعره بل التفت إلى الإيحاء؛ لأن قصيدته وليدة ظرف مختلف، فما يشهده عصرنا من أحداث ساخنة لم يعد يسمح بالتطويل الشعري، ويقتضي هذا الأمر أن تكون القصيدة مكثفة موحية مؤلفة من عدد من التوقيعات لها شعريتها الخاصة. إنها شعرية الومضة، شعرية التقابل والتضاد المعبرة عن الحال النفسية المتأزمة لدى الشعراء: تأزم في الزمان والمكان، تعدد في الظلال الرؤيوية، استرسال سردي، فتأزم، فتشوق إلى النهاية التي تبلغ عندها الأبيات ذروة الختام" ،[٤] ومن هذا المنطلق نجد ان الشاعر عزالدين المناصرة الذي يعد من متبني هذا النوع من الشعر إبداعاً ونقداً يعرف قصيدة التوقيعة على أنها "قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع، أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وقد تكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة، والمفارقة، والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة" ،[٥] ولعل هذا الإصرار على هذه التسمية مفاده أن هذا الشكل الشعري يشبه التوقيع في توخي الإيجاز، وعمق

---

[١] القصيدة المركزة في شعر عبدالرزاق الربيعي ، طلال زينل سعيد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ٢٠١٢ : ١٦.

[٢] أقنعة النص : قراءات نقدية في الأدب الحديث ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١/بغداد ١٩٩١ : ٨٧.

[٣] جماليات التوقيعة في شعر الحداثة، سمر الديوب، جريدة الأدبية الألكترونية، نشر بتاريخ ٢٠١٢/٥/١٧، www.aladabia.net

[٤] م. ن

[٥] شاعرية التاريخ والأمكنة، حورات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت،٢٠٠٠: ٣١٠

المعنى، وكثافة الإيحاء، فيحوّل عبر التوقيعة شعريته إلى خطاب اتصالي يثير انفعالات المتلقي، ويجعله يشاركه مشاعر الشاعر الذي يعاني المنفى واحتلال الأرض.[١]

١ـ القصيدة التوقيعية المنمنمة

تتسم قصيدة المنمنمة بالقصر الشديد ، غير ان محتواها ينحصر في دفقة شعورية واحدة، اذ انها تتميز بآلية الوفاء الدلالي والتشكيل الجمالي للتسمية من خلال اشتغالها في نماذج شعرية مشكلة، تعتمد على فلسفة الصياغة التشكيلية في هذه القصيدة كتابيا من الجملة الشعرية التوقيعية والمركزة والخاطفة والمتبأرة التي تحتشد فيها الدوال احتشادا صياغياً متضمنا ومتضافراً على المستويات كافة " [٢] ، والتي انجزت التشكيل الشعري بشكل كبير ضمن الجملة ، اذ " في الجملة الشعرية تلتئم كل كلمة وكل لحظة تفكير ، وليس فقط الصفة مع العمل الكلي وتجدده " [٣] ، ومن النصوص الشعرية التي تشكل هذا النمط من القصيدة التوقيعية في متن رعد فاضل الشعري قصيدة (الى العالم وأنا أمر به) التي تعمل بطاقة شعرية تكثيفية عالية تفرز معها دلالات متشظية:

عِطرٌ
على عُكّازَيْنِ (مِنْ ذكرى وردةٍ قديمةٍ) يُنَقِّلُ ساقيهِ.
وحدَنا حَزيْنَينِ وحائرَينِ
مِنْ حولِهِ : أنا / والهواء [٤]

يشكّل الدّال، هنا، عكّازَ أداةٍ مساعدة تقوم بإضافة طاقةٍ شعرية إلى الصّور التي يشتغل عليها النصّ، إذ يطرح الشاعر صوراً شعرية يكون غير العكاز فيها المركزَ والأساس في المحكي، مُتّخذاً من الدّال (عطر) مركزاً للمحكي والمصور، فيفيد من المحمول الدّلالي للدّال (عكّاز) في إضفاء العجز شبه التامّ على العطر عبر التّثنية (عكّازين) كنايةً عن حالة العجز التي استلزمت عكازين وليس واحداً، فيما الهواء، هنا، هو المجال الحيويّ الذي تشتغل فيه فاعلية العطر بوصفه النّاقل والنّاشر، فصُمِّم الإقتران بين الهوى والعطر عبر الصّورة الشعرية، وهذا ما يوضّحه سَيْر الشاعر مع العطر الذي يتباهى بشموخه العالي، مما أدّى إلى أن تتوقف فاعلية الشاعر والعطر، ثم

---

[١] امرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عزالدين المناصرة، إعداد وتحرير: عبدالله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اط١، بيروت،١٩٩٩: ٢٠٠.

[٢] ينظر :القصيدة الرائية : ٧٢ – ٧٣.

[٣] طبيعية الشعر ، هربرت ريد ، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب ،مراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧: ٤١.

[٤] منمنمات ، رعد فاضل ، السلسلة الأدبية ، المديرية العامة لتربية نينوى ، النشاط المدرسي ،شعبة الشؤون الادبية ٢٠٠٩: ٣.

يأتي فعل الزمن ليأخذ دوره في استدعاء العكازين، للدلالة على الماضي وما تأثر به الشاعر في تشبيه العكاز بالعجز التام وفقدان الإرادة وعدم القدرة على الفعل والتغيير.

ويتواصل فعل توقيع الشاعر على الأشياء مُسقِطاً، هذه المرّة، فعل العمى بوصفه بصيرةً ورؤيا- من وجهة نظره، على العالم من حوله:

أعرفُ أنَّ لي سماءً أُخرى لا يراها إلاّ أعمىً
مَلِيءٌ بالنّجوم. (١)

وظّف الشاعر الصّورة الشعريّة التي تتقدّمها الذّات الشاعرة بوصفها سماء أخرى غير السّماء المعروفة، فيها نجوم البصيرة التي تنبض بوميض الأثر، هذه الصورة التي تتميّز بأنّها ذات تشكيل مفتوح ووظيفة جماليّة مزدوجة باعتمادها على عنصر الطبيعة المتحرّكة ذلك أنّها تتكوّن من صور عِدّة هي: (السّماء – الأعمى – النجوم)، إذ تتفرّد الذّات الشّاعرة بأنّ لها سماءً لا يعرفها إلاّ أعمى يتمتّع ببصيرة وقدرة على التخييل- عاليتين، وهذه دلالة جماليّة منحت النصّ إيحاء متميّزاً عبر لغةٍ شعرية خاصّة مكّنته من بناء دلالات موحية ثريّة، فانفتح النّص على مديات واسعة من خلال سعي الذّات الشاعرة إلى تطوير مساحة شعرية للرؤية والرّؤيا الشّخصيّتين، وتعميق دلالتها لجذب الإحساس العام إليها.

ولا تكتفي الذّات الشاعرةُ بهذا، بل تذهب أبعدَ من ذلك، ولكن بإحساسٍ ممزوج بالإنتصار والمرارة:

لا .
لن أملأَ بعدَ هذهِ الليلةِ
جيوبَ النّجومِ بالشَمسِ.

تكفي ظلامَ هذا العالمِ
حُفْنَةُ ضوء. (٢)

تدخل الذّات الشاعرة إلى أجواء النص بعملية امتناع بالظّرف الزّمانيّ الذي توزّع على ركيزة قوية تحمل صورةً شعرية تتضمّن في داخلها مسارَ جُمل إسميّة متنوّعة بالدّلالة، إلى المكان الذي يُمثَّل بالجيوب المتعلّقة بالسّماء بوصفها ميداناً أو بيتاً للنجوم، يستهدف فيها الشّاعرُ مضاعفةَ طاقة تشغيل الخيال البصريّ والسّمعيّ، وتمثُّل بنية امتناع قويّة تفضي إلى أنّ الظّلام بسعة حجمه الكبير الذي يتمتّع باللون الأسود ذي الظلمة المرعبة، يصطدم بدلالة (حفنة ضوء) التي في إمكانها أن تضيء كلّ تلك المساحة المرعبة من الظلام، لذا يصبح الضوء هو المركز المتصدِّر(هذه الليلة)

(١) منمنمات : ٣.
(٢) م . ن : ٣ .

التي استوعبت بسلاسة الصّورةَ الشعريّة المقصودةَ من قِبل الذّات الشاعرة.

وفي مقطع آخر تحاول الذّات الشّاعرة رسم فضاء إتهامي لا يسلم منه أحد متخذة من الكلمة ثيمة أنثوية تسعى الذات من خلالها إلى نقل منمنمة قيمية كثيرا ما كانت مثار نقاش وجدال انساني:

كلَما تزَيَنَتْ كلْمةٌ ما، تتّهِمُها جاراتُها المُحَجَّباتُ على السَّطرِ بالتَّبرُّجِ.

فلا يَخطِبُ ودَّها أحدٌ سِواي. (١)

يتكوّن المقطع من سطر يتقدم الواقعة الشعريّة عبر حركة الدوّال الشعريّة المؤلِّفة للواقعة، وهي (كلمة ــ محجّبات ــ الذّات الشاعرة) لتتطوّر تطوراً دراميـاً بما يناسب تطوّر الحكاية، فالدّال(كلمة) تتمظهر بالزّينة بوصفها ملمحاً من ملامح الجَمال، الذي يؤدي إلى الاتهام بدلالة شعرية لبداية الواقعة الشعرية، ويعكس الدّال (المحجّبات) أسلوب الاتهام نحو الدّال (كلمة) الذي يُمثَّل بالزّينة والجمال وصولاً إلى حيّز التّبرّج، فهذه المنظومة اللغوية تتكوّن عند الذّات الشاعرة لتلبس قناع الخطب فوق سطور الأوراق متربصاً ذاتَ الدّوال (الكلمات المتزيّنة).ويأتي الشاعر ليشكل ذاتاً فاعلة تعطي كل الدوال الأخرى بثنائياتها المتناقضة قيماً دلالية مضاعفة ، وذلك عبر فاعلية العشق المتنقل من عشق المحبوبة الى عشق الكلمات المتبرّجة المتمرّدة وليستْ تلك المنكفئة على نفسها، حدّ خطبه لها وتبنّيها، وهذا يحيلنا على ولعه، بل إيمانه بحريّة الكتابة والتفكير والحياة والإنسان.

الطبيعة هي الأخرى لها أسرارُها، وهذا ما يتجلّى واضحاً عبر مفرداتها من ورد وعطر وهواء، وما لهذه الأسرار من علاقة شعريّة مع الشّاعر نفسه بوصفه مُكتَشِفَ هذه الأسرار ومُوصِّفَ العلاقات التي تقوم بينها، مُوظِّفاً إيّاها عبر رؤيته الشّخصيّة من ناحية كيف ينظر هو إليها لا كما قد نراها نحن بعامّة:

إنَّ للوَردِ عاداتٍ سريّةً
لا يفهمُها إلاّ الهواء.

لِهذا
حينَ صادقتُ الهواءَ
تعلَّمتُ الوقوفَ
ما بينَ الوردِ وعطرِه. (٢)

تظهر في هذا المقطع الدّوال المتمثلة بالورد والهواء والذّات الشاعرة. يبرز الهواء في أشكالها وخصائص اشتغالها فتتعبّأ الصورة التشكيليّة بهذه الدّوال وعلاقاتها المعروفة في داخل

---

(١) منمنمات : ٤.

(٢) م . ن : ٤.

النص، من أنّ للورد عاداته السّرية، وأنّ الهواء هو صاحب الفَهم الوحيد، وأنّ الذّات الشاعرة هي وحدها التي تعلّمت كيفيّة الوقوف بين الورد والعطر، كما تتمركز الذّات الشاعرة في بؤرة الصورة التشكيلية في المقطع، إذ تعطيها الصلاحية لقيادة الفعل التشكيليّ الشعريّ في اللوحات، التي ترسم قصّة العطر في اتجاهات مختلفة ومتنوّعة، بوصفه الرّكيزة الأساس التي صوّرتها الذات الشاعرة لتجسيد الصورة الشعرية عبر وقفتها مابين الدّالّيْن آنفي الذِّكر: الورد والعطر.

في منمنمة توقيعية أخرى يتجلّى العطر وكأنّه حصان بريّ يضرب في الإتجاهات كلّها دون قيد أو لجام:

وحدَهُ العِطرُ مُقبِلٌ مِن كلِّ اتّجاهٍ/ ومُدبِرُ .[١]

تظهر،هنا، وحدة العطر بتفرّد ذي قوّة وحضور في هذه الصّورة بدلالة الدّال (وحده) الذي يمتلك الحرية والحركة بالإقبال والإدبار، وحدةٌ ذات عنفوان وتموّج تظهر خطفاً أمام بصيرة التّلقّي والمتلقّين عبر وصف تشكيليّ منير نادر، فتتجلّى السيطرة أكثر على صورة التشكيل في حركة أساسيّة أخرى تتميّز بصياغة وصف الفعل في إقباله وإدباره، حركة قويّة مندفعة نحو الاتجاهات المختلفة جميعها.

يتمتّع هذا النصّ بتركيز عالٍ أشدّ قيمةً من ناحية حضوره القويّ الفاعل في هذا المقطع، ذلك أنّ الحركة الشعريّة بصورتها في إطار اللوحة الذي يتمثل في العناصر الموجودة داخل المقطع، يكون اتّجاهها داخليّاً دائريّاً، كما تتميّز بقابليّة الإنفتاح على المتلقّي، وعلى قدرته البصريّة ذات الالتقاط السريع لجوهر الصّورة التشكيلية الذي يظهر لَمْعاً أو خطفاً في هذا المقطع التوقيعي.

يأخذ، هذه المرّة، دالّ العطر منحىً آخر عبر علاقته بسيرة دوالّ أخرى، منحى فيه من المفارقة والغرابة على مستوى العلاقة ما يميّزه بالشّعرية العالية:

أَلعِطرُ نصٌّ يكتُبُهُ الوردُ بلُغَةِ الهواء.[٢]

دوالّ هذا المقطع التوقيعيّ كما يظهر هي: (العطر – الكتابة – الورد – الهواء).

تشتغل هذه الدّوال في تشكيل كينونة العطر المُشبَّه هنا بالنّص، إذ اختلطت هذه الدّوال بعضها بالبعض الآخر، ممّا جعل المقطعَ مكوّناً من ثلاثة أجزاء: العطر والنص، الكتابة والورد، الهواء ولغته، إذ يمثل كلّ دال منها بصيغة اختصّ بها بمفرده، فالعطر اختصّ بالنصّ، والورد اختصّ بالكتابة، والهواء بلغته لكتابة العطر– النصّ. تعمد الذّات الشاعرة، هنا، إلى رسم صورة شعرية مرتكزها الأساس العطر بكلّ ما يحمله من دلالات النشوة واللذّة والعطاء والسّحر والجمال

---

[١] منمنمات : ٤.

[٢] م . ن : ٤ .

والحياة..، كما أضاف هذا التشكيل للصّورة قيمة تعبيريّة في دوالّ تميّزت بتشكيل فضائي واسع.

ونبقى في رحاب العطر وما يفرزه من دلالات شعرية لنقف عند صور تشبيهية تعمل كلها لخلق صورة كبرى يتسيدها العطر:

كأنَّ العطرَ مراكِبٌ. والهواءَ بحرٌ. والوردَ أشرِعة. [١]

يتضمّن النص دوال هي (العطر – مراكب – الهواء – أشرعة) تتسيّد أداة التشبيه (كأنّ) الصورة الشعريّة في هدم النص الذي تتضافر في تشكيله الدوال الآتية (العطر – مراكب – الهواء – أشرعة) وتسيد هذه الأداة (كأنّ) جاء ليقدّم رؤيةً تشبيهية تصف(العطر بالمراكب المتميّزة بصفة الحركة الدائمة، وتشبيه الهواء بالبحر المتميّز بصفة الشّساعَة، وتشبيه الورد بالأشرعة المتميزة بالعلامة الدّالة على كونها المحرّك الدّافع والمُديم لحركة العطر– المراكب، وهي أيضاً، أي الأشرعة، علامة دالة على المكان) ، وتتفاعل هذه الدّوال بتشبيهاتها في الصورة المرسومة بأنّها تقوم دائماً بتشكيلات دقيقة، لترسم فضاءً بحرياً يسعى الشاعر عبره إلى تأكيد دلالات الانفتاح والسّعة والجمال التي تنبعث من كينونة البحر بهوائه وشراعه.

وفي منمنمة توقيعية جديدة تبرز الكتابة كياناً أنثوياً تعمل على جذب مريديها إليها:

أجلَستني أكثرَ مِن مرَّةٍ إليها الكتابةُ

وأفهَمتني علناً أنَّ حُبَّ غيرِها أُفقٌ مكسور.[٢]

العنصر التشكيليّ للنص، هنا، هي الكتابة، إذ تؤدّي دوراً بارزاً في التحريك المتكرّر للذّات الشاعرة نحو دائرة المكان المحدودة ((الكتابة))، إذ ترافق عملية التكرار هذه عملية أخرى تهيّئ للاستقبال والتّلقي والفهم، من جهة أنّ الأفعال (أجلستني – أفهمتني) مختصّة بالكتابة، وهي تدور حول مركزيّة الحبّ، وما قد ينتج عن ذلك فيما لو كان هذا الحبّ لغيرها لما كان إلاّ ذلك الأفق الذي لا يمكن أن يوصف إلاّ بـ: (أفق مكسور) وهو لا يدلّ إلاّ على عمل عديم الاستمرارية، وبمعنىً أوضح إنّ كلّ حبّ لابدّ أن لا يكون إلاّ للكتابة وحدها وإلاّ لكان حبّاً مكسوراً عاطلاً عن الإنتاج والحياة.

ولا يختلف الأمر كثيرا مع الزمن الذي يتحول هو الآخر إلى منمنمة شعرية تعمل في فضاء خطابي اقناعي:

أجلسَني إلى المستقبلِ الوقتُ

فرأيتُهُ كالحاضرِ مُسمَلَ العينين. [٣]

يبدو العنصر الأساس لتشكيل النص هنا هو الوقت الذي يتمثل بالزمن المتمكّن من الذّات

---

[١] منمنمات : ٥.

[٢] م . ن : ٩ .

[٣] منمنمات :٩ .

الشاعرة في الخضوع لعين الشاعر (رأيته) في داخل سياق زمن واسع، إذ أصبحت معاينة بين المستقبل والحاضر، وكأنّ اللوحة قد أصبح شكلها الثبوت، أصبحت ذات رؤية بوصفها كبيرة في داخلها حركات رمزية وإيحائية في النقطة الرئيسة للوحة التي تتمثل بـ (رأيته كالحاضر) بوصفها صورة مكوّنة ذات تأويل خاص.

وتستمر الذات الشاعرة في تقديم منمنمات زمنية في مسعى منها لتأكيد قوة حضورها الشعري والحياتي معاً:

ربّما وقتَ يُخيَّلُ إليّ
أنْ أرى الهواءَ يَعرِجُ حيناً،
وعلى غيمةٍ
يجلِسُ أحياناً
أنْ أجعلَ عكّازَهُ يدَيّ.[١]

تتقبل الذات الشاعرة الوقت الذي يتمثل في الدّال (الرؤية)، من خلال (أرى الهواء) في تبيان حال الهواء لإثارة شعريّة غايةً في التعرّج من حين لآخر، مما يعطي صورة حسيّة ملموسةً للهواء الذي تتخيّله الذّات الشاعرة من ناحية التلاعب بما موجود تحت يدها ونقله شعرياً من مكان إلى آخر. تمثل ظاهرة الجلوس في صورة العاجز ضمن النص مظهراً من مظاهر الدّال (عكّاز) في مستوى النصّ، هذه الظاهرة تلمّح إلى الشيخوخة والعجز، لا شيخوخة الشاعر، على العكس تماماً، وإنّما شيخوخة الهواء نفسه وعجزه، وتحوّل الذات الشّاعرة إلى معين للهواء الشّائخ بدلالة: (أنْ أجعلَ عكّازَهُ يدَيّ). التي أخذت الدور الكبير في منع الذات الشاعرة أيام السعادة .

٢ـ القصيدة التوقيعية: التشكيل الزمني الاختزالي

للزمنأاثر كبير في الفنون الادبية أجمعها. وذلك لأن الزمن الأدبي زمن إنساني فهو زمن التجارب والانفعالات زمن الحالة الشعورية التي تلازم المبدع ، فهو ليس زمنا موضوعيا أوواقعيا بل هو زمن ذاتي ونسبي من مبدع الى آخر فهو غني بالحياة الداخلية. للفرد والخبرة الذاتية له ،إذ إن الانسان الذي يعي التغير في طبيعته هو وفي الطبيعة من حوله هو الذي يخلع مفهومالزمان المجرد على العالم المحسوس. .هكذا يغدو الزمان (الدورة الفلكية وحركة الكواكب وكذا تحولات الطبيعة وتغيرات المكان)– بنفاذه الى الذهن – بنية لغوية وقد تعبر عن التجربة النفسية بطريقة واعية ولا واعية في آن واحد. إن اللغة التي تعبر عن كون الزمن تشكل بحضورها المستمر ،خلفية التجربة.ولذلك فان بنية الكلمات هي الدعامة الوحيدة لفكرة الزمن في الأدب [٢] ،

---

[١] م . ن : ١٥ .

[٢] الفهم الادبي للزمن ، شبكة الانترنيت http://www.uobabylon.edu.iq

ويسمى التشكيل بتسميات عديدة : الموجز / الخلاصة / الايجاز / المجمل / التلخيص[١] ، فهو تقنية زمنية ينتج عنها ضغط مدة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير فتكون مساحة النص أصغر من زمن الاحداث في القصة [٢].

يتميز هذا التشكيل بالطابع الاختزالي عبر عرض الأحداث بصورة مركزة بإيجاز وتكثيف عن طريق التسريع الزمن للحظات عابرة من الماضي ، ولا يمكن تلخيص هذه الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي ولكن يجوز افتراضا أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة [٣] ، وبهذا عمد الشاعر إلى تنوع الادوات (غالبا / أحيانا / نادرا / دائما) مما أدى الى تشكيل ظاهرة الزمن الاختزالي تحتوي على صفة زمنية اسستها المرجعية اللغوية لهذه الكلمات :

ما الشّمسُ إلاّ:
وَردٌ مُحْمَرٌ / ومُبْيَضٌّ / ومُصْفَرٌّ.
الهلالُ غُصنٌ
والنّجومُ عصافيرٌ
والضّوءُ ماء.
– لا تبدو إلاّ حديقةً مقلوبَةً
قُبَّةُ السّماء. [٤]

لو نظرنا إلى هذه العبارات الشعرية بدقّة الرّائي سنجد أنّ المشهد قد جُسِّد عبر الوحدات الصورية: (ورد محمرّ/ ومبيضّ / ومصفرّ/ الهلال غصن/ النّجوم عصافير/ الضوء ماء/ حديقة مقلوبة/ قبّة السّماء) صوراً إيحائية ذات دلالة جماليّة بالغة الدّقة في التصوير، وقد أخذ التشبيه الحيّز الأكبر داخل النصّ، تسعى الذات الشاعرة إلى تحقيق عنصر توليديّ في المشهد الشعري، كما تنمو الصورة التشبيهية عبر أكثر من مرحلة وصفة، إذ تشتغل الصّفة الأولى بالشكل الدائريّ

---

[١] ينظر : الشكل القصصي في القران الكريم ، نبهان سعدون الحسون ، رسالة ماجستير ، بإشراف الاستاذ الدكتور ابراهيم جنداري جمعة ، كلية الاداب / جامعة الموصل ،١٩٩٩: ٢٥٤.

[٢] ينظر : بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا احمد قاسم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤: ٧٦. مدخل الى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ : ٨٥.

[٣] ينظر بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي ، ط١ ، بيروت. الدار البيضاء ١٩٩٠ : ١٤٥.

[٤] رعد فاضل واسمي الشّخصيّ ، رعد فاضل ، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٢ : ١٦١ .

المتعارف عليه في دورة الطبيعة على شكل الورد، في حين تشتغل الصفات الأخرى كلّ ضمن اختصاصها، فالهلال مشبّهٌ بالغصن من ناحية تقوّسه، والنجوم مشبّهة بالعصافير للدلالة على علاقة جلوس النجوم– العصافير على الهلال– الغصن، فيما يشبّه الضوء بالماء آخذاً بعداً دلالياً وجمالياً واسعاً، لما يتمتّع به من مواصفات الكثرة والاتساع، ويبدو عبر النص أنّ هذا التشكيل الصوري لدى الشاعر" تشكيل مركّبٌ زاخر بالثراء الصّوري والدّلالي " [١].

غالباً ما أنامُ مُوارَباً مثلَ بابٍ، ومفاتيحي في يدِ الليل.[٢]

يحتل الليل، رمزاً وواقعاً، الدوال الشعرية: (الأنا الشاعرة – باب – مفاتيحي) دافعاً إياها إلى تشكيل صورة شعرية تحمل الكثير من الذاتية، قوامها ذات قابعة في النص لا حول لها ولا قوة يتحكم بها الليل الباسط نفوذه على مسار النص، إلا أن هذه السيطرة والنفوذ من قبل الليل تقوضها مفردة (غالبا) التي تترك باب الأمل مفتوحا لتتخلص الذات القابعة في النص من سيطرة ونفوذ الليل، أما الدّال (مواربا) فيشتغل في تجلّيات الخفية والخلسة في فضاء البصيرة العالية ذات التّدقيق العالي في شبكة تتوزع في اتجاه المكان المعيّن، وهو أيضا يعمل بمعية (غالبا) على تقويض حكّم الليل على الرغم من امتلاكه لمقاليد الأمور الذي تكشف عنه صراحة جملة (مفاتيحي في يد الليل).

ويجسد صراع الغلبة والندرة صورة شعرية أخرى عند الشاعر رعد فاضل :

غالباً ما تكونُ الكَلماتُ : نَمْلاً. والنّقاطُ: حَبّاً.

والفَوارزُ والضَّمةُ والفَتحَةُ والكَسرَةُ: أعواداً. والوَرقةُ: حقلاً.

وغالباً ما تكونُ وَكْراً – علامةُ السّكون.[٣]

إنّ تشكيل الرّؤية الشعرية تشتغل هنا في هذا النص عبر مفردة (غالبا) التي تعمل بطاقة عالية تسيطر على أغلب مساحات النص فنراها تجعل (الكلمات نملاً، والنّقاط حَبّاً، والحركات أعواداً، والورقة حقلاً، وعلامة السّكون وكراً)، وهذه الصور الشعرية المنبثقة من رؤية الذات الشاعرة تشتغل بوصفها دوالاّ على معاينة اتّساع الورقة، وما فيها من سطور بأدواتها وحركاتها. إنّها ذات بؤرة تحمل طاقة هائلةً لا يقدّمها إلاّ التماسك الدّقيق بين الدّوال وما تحمله من ابتكارات دلالية من خلال رؤية ثقافية شخصيّة تدعم المعنى العامّ للنص، وتشتغل الصورة الشعرية بأنموذجها وفكرتها العالية في هذا النص في منطقة التشبيه، وتتمثّل الكلمات بوصفها هنا نملاً في حركة دائمة موسميّة في خاصيّة الجمع لغذائها صيفاً في داخل حقل الورقة، في حين شبّه النّقاط بـ: الحَبّ الذي هو مصدر الحياة لهذا النّمل السّاعي إليه، بينما حركات تشكيل الكلمات شبّهها بالأعواد التي هي في

---

[١] مرايا التخييل الشعري ، ا.د. محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،٢٠١٠ : ٢٨٨.

[٢] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ : ١٤١.

[٣] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ : ١٤١.

الواقع مصدرُ بناءٍ وديمومة للنّمل– الكلمات، ثم تأتي الصورة ذات الرّسم الأكثر تميّزاً في التّشبيه والدّلالة، صورة علامة السكون التي استغلّ الشاعر شكلها الدّائريّ ليجعلها ملاذَ هذه الكلمات– النَّمْل، لتكون هي المركز لتلك الدّوال.

وفي نص آخر يأتي الدال (غالبا) لتتسيد مشهدا شعريا قوامها الذات الشاعرة والحبيبة:

غالِباً ما تَلزَقُ من كلِّ منهُنَّ (إلاّها) ذكرىً مُحَمَّصةٌ
مِثل قُرْمَةِ خبزٍ – بتنّورِ حياتهِ .[1]

ينهض هذا النصّ على ذكرى جاءت الدّوال الشعرية حاملة إيّاها بدلالاتها ومعانيها، إذ تستذكر الذات الشاعرة، وتشبه وتعمل على جعل الدّال الشعريّ محطة للذّكرى ألا وهي (الحبيبة) التي استثناها بـ(إلاّها) من أن تكون ذكرى مُشبَّهَةً بقرمة خبز مهجورة في تنّور لا قيمة لها، لأنّها (أي المرأة الحبيبة المُستثناة) قد تحوّلت إلى حياة قائمة في قلب الشاعر ومخيّلته، لا في ذاكرته كحال مَن تعلّق به من نسوة غيرها كالقطعة من الخبز في تنور دائما تبقى داخلهُ معلقة ، لذا تعمل الصورة الشعرية، هنا، بمستوى عالٍ من الوعي والإدراك، إذ تعمل اللغة على إنجاز كبير في التشكيل الصوري الدّلالي المتنوّع ضمن مستواها باتجاه فاعلية التركيز والتكثيف في لحظة تشكّلها، كما تعمل اللغة بوصفها نتاجاً قوليّاً ذا مصدر كلامي منتج ومحمول حول آليات وتقانات مستمرة في بنية الخطاب الشعري، وتعمل الدوال الشعرية ((إلاّها، ذكرى، قرمة، خبز، تنور)) في مسار زمنيّ طويل لابث في حياة الشاعر، تجعل من تلك النّسوة كقطع الخبز اللازقة في حياته، لا في قلبه كأنثاه التي استثناها كونها(أي الأنثى الحبيبة) لا تزال حيّةً نابضة وطريّة.

وهكذا تستمر فخاخ (غالبا) في اصطياد صور شعرية، لتقف هذه المرة عند الكتابة أيضا:

غالِباً ما ينصُبُ الفِخاخَ في السّطورِ
– لهذا بعضُ الكَلِماتِ
على عُكّازةٍ تمشي،
والورْقةُ حقلُ ألغامٍ؟[2]

تبدأ الصورة الشعرية بدوالها ومداليلها لتقدّم تجربة الذات الشاعرة مع الكتابة التي تكتسب بعداً جماليّاً وذاتيّاً، فالدّوال الشعرية ، هنا، هي (الفخاخ – السّطور – الكلمات – عكّاز – الورقة– حقل – ألغام) نسيجها اللغوي يتّجه نحو دائرة البؤرة المركزية له في حين أنّ السّطر دائماً تسير عليه الكلمات بوصفه مستودعاً ذا أشكال مركّبة من تجربة تخييليّة تتحكم في رسم الصورة الشعرية رمزاً وتعبيراً. يشتمل النص على فعلين مضارعين (ينصب – تمشي)، ونوع من الجار والمجرور

---

[1] م . ن : ١٤١.

[2] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ: ١٤١.

(في السّطور – على عكّازه)، كما يشتمل على جملتين واحدة اسميّة، والأخرى فعلية، كما تؤلّف الحركة في سياق النص عبر منظومة الأفعال تشكيلاً شعرياً صورياً يرسم ويتفرّد في مساحة شعرية واسعة ضمن سطور الورقة، وهذه كلها معاً تشتغل في رسم رؤية الذات الشاعرة للكتابة التي ترى أنها صراع طرفاه الذات الشاعرة المحاربة إذ تعمل جهدها في السيطرة على النص، فيما تقف كل ادوات الذات الشاعرة في الطرف الآخر لتخلق شعرية التمنع والتمرد من خلال بسط نفوذها هي على الورق لا نفوذ الذات الشاعرة.

وتوكر مفردة (غالبا) في نص آخر عند سفوح الماضي لتقدم صورة ذاتية عن الشاعر:

غالباً ما أَنسى نَومِيَ نائماً، وكأَنَّهُ جثّةٌ في فِراشٍ.[1]

يتحرّك الفعل الماضي (أنسى) في مسار لغويّ يتعلّق تعلقاً نسيجيّاً في عملية سحرية كاشفة للمحتوى الدّلالي في تشكيل اللفظة الشعرية عبر تعزيز قويّ ذي بعد دلاليّ جماليّ محكم، ويتوزّع النصّ على قسمين، فالقسم الأول تتحرك فيه تشكيلة الجملة الفعلية، في حين تتحرك في القسم الثاني تشكيلة الجملة الاسميّة، إذ إنّ بنية الشعر والحركة الشعرية ذاتا إبداع استخدمهما الشاعر في تركيزه على بؤرة النص، من هنا نجد أن الدوال (الذات الشاعرة – نومي – جثّة – فِراش) تستدعي الإمكانات وتمنحها دوراً بارزاً في ابتكار واستحضار الصّورة الشعرية التي تشكلها أداة التشبيه (كأنّ) تشكيلاً أسلوبياً وتعبيرياً عبر بناء علاقة تجاورية بين النوم والموت، ومن المُلاحظ أنّ التشكيل (النّوم)، هنا، هو مَن ينام، لا بل غالباً ما تنسى الذّات الشاعرة نومها نائماً، وهذا يدفع إلى تلميح مفاده أنّ الذّات هي مَن توقِظ نومها لأنّها على ما يبدو غالباً ما لا تنام!.

وتحوم مفردة (غالبا) مرة أخرى في فضاء الكتابة لتقدم هذه المرة معاناة من نوع آخر للذات الشاعرة بمعية ، الكتابة تتمثل في أن الذات الشاعرة تكتب لنفسها وللورقة التي تستقر عليها الكتابة:

غالِباً ما تقرأُ نفسَها الكِتابَةُ.

– لو مَرَّةً تقرأُ القراءةُ نَفسَها! [2]

يؤدّي دال القراءة في تكرار الفعل (تقرأ) لمرتين في النّص دوراً مهمّاً وبارزاً للطاقة التشكيليّة للنص لتسهم إسهاماً فاعلاً في تحقيق شهادة القراءة بصورتها الشعرية القائمة على فعل القراءة المتكررة من قبل الكتابة، في مقابل امتناع الطرف الآخر من العملية التواصلية الممثلة بالقارئ الغائب هنا في هذا النص، فالسّطر الأوّل من النص تخصّص بـ(الكتابة لقراءة نفسها)، فيما اشتغل السّطر الثاني بحرف التّمني (لو) على حمل القارئ على القراءة، هذا التباين في موقفي

---

[1] رعد فاضل واسمي الشّخصيّ: ١٤١.

[2] م . ن : ١٤١.

الكتابة والقراءة يسهم في بناء أزمة شعرية في حقل النص.

وفي موقف آخر تخلق الذات الشاعرة عبر مفردة (غالبا) رؤية شعر_ ذاتية نحو الحب الذي يغدو من وجهة نظر الشاعر لعبة شطرنج:

غالِباً ما تكونُ مكيدةُ الحبِّ لعبةَ شَطرَنجٍ.[1]

تسعى الصورة الشعريّة، في هذا النّص، إلى كشف الدّلالات والمعاني عبر تصوير مرئيّ دقيق، وذلك بتحويل دالّة الحبّ (المكيدة) إلى ساحة صراع أو لعبة تتطلّب مكراً ودهاءً أكثر من أيّما لعبة أخرى، ذلك أنّها تعتمد ذكاء وتركيزاً عاليين مثلما تتطلّب صبراً وصفاء ذهن وحنكة ومُطاولة، مع هذا دال (اللعبة)، هنا، مُحكَم إلى درجة إغراء الطّرفين بخوض هذا الصّراع- اللعب، على الرّغم من تيقّنهما (تيقّن طَرفي اللعب- الصّراع) أنّه في النهاية (نهاية لعبة الحبّ- الشّطرنج) لابدّ من منتصر ومهزوم، أو لا بدّ من منتصرَينِ اثنين، أو مهزومين اثنين، وهذا هو الفرق ما بين (لعبة الحبّ) و(لعبة الشّطرنج)، وهذا ما يتناسب تماماً مع الوضع الشعريّ الذي انتخبه الشاعر عبر اختياره لعبة الشّطرنج فضاءً لنصّه هذا دون سواها من اللعبات فضلاً على إمكانيّة هذه اللعبة في تحقيق نوعٍ من مشروعيّة الحلم وواقعيّته داخل النص، فضلاً عن أنّ الدّوال (مكيدة – الحب – لعبة – شطرنج) لها قدرة عالية على الضّخ الشعريّ مكّنتْ الذّات الشّاعرة من بناء تشكيل مكثّف وشاسع في آن مثل لوحة تشكيليّة مكتملة الأدوات والمعالم بأسلوب شعري عالي المستوى.

وتشتغل مفردة (غالبا) في نص آخر بطاقة فنتازية تجعل من عقربة الساعة عصفورا قابلا للإنفلات من سجن الساعة في أية لحظة:

غالباً ما أفكِّرُ أنَّ عصفورَ ساعةِ الحائطِ الدَّقّاقَةِ
ذاتَ دَقّةٍ سيَنُطُّ حقّاً / ويَطيرُ ...[2]

تشتغل اللغة الشعرية المنتخبة في هذا النص على تشكيل صورة ذهنية قومها الدّوال الآتية: (العصفور – السّاعة – الحائط –) بأشكالها وعلاقاتها المعروفة، ثم يأتي تفكير الشاعر ليشتغل على أنّ هذه الساعة الزّمنية ذات الثبوت العلويّ العموديّ ما هي إلاّ زنزانة يطلّ من نافذتها الوحيدة عصفور سجينٌ مهمّته الوحيدة الإعلان عن أوقات معيّنة، وما استخدام الشّاعر لفعل الاستقبال (سينطّ) إلاّ إيحاءٌ برغبة عارمة في الحريّة تتأجّج في ذات الشّاعر نفسه، أسقطها على عصفور السّاعة- الزّنزانة، موحياً بدعوته إلى حريّة الإنسان والأشياء، وطامحاً إلى تحقّق هذه الحرية مستقبلاً عبر فعل التّحرر من الثّبات والجمود(يطير...).

وتستمر صولة المفردة غالبا في ميدان الشعر ليقف عند صورة تخييلية هذه المرة:

---

[1] م . ن : ١٤١.

[2] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ: ١٤٢.

غالباً ما يُخَيَّلُ للكرسيِّ أنَّ العصافيرَ(جُلاّسَهُ القدامى)
وقتَ كانَ أغصاناً، لا أنا – مَنْ يجلِسونَ بينَ ذَراعَيه.[1]

تعمل مخيلة الشاعر نصياً بامتياز وتحديد رائعين في الرجوع إلى الماضي، إذ يعمل الدّال غالباً فعله بتصوير واضح، على لغة شعرية ذات تصوير عالٍ، مُعتمدَة على دال (الكرسي) عبر إعادته إلى أصله الأول ألا وهو الشجرة وأغصانها، تعمل عليه شكلاً وفعلاً من خلال معادلة الحريّة المعلنة، ويتجسّم اشتغال اللغة الشعرية بزمن ماض تشكيليّ في حقل أدواتها، ينفتح على مخيّلة واسعة بصرياً في أنّ الشكل الزمنيّ القديم ينتهي في لوحة مشكّلة صريحة تعود عبر ذاكرة ذات ابتكار جديد شعرياً، وذات تعبير مدعوم بفاعلية الحركة الشعرية وأدائها اللغوي.

يعمل الدال (أغصاناً)، عمل الماضي على المستوى الزّمني، وذلك من خلال العودة إلى الأصل الذي كان عليه شكل الدّال الجديد– الكرسي، في حين تتركّز رؤية الشاعر على حاضر دال الأصل (أي الكرسي) عبر تذكيره أنّ الكرسيّ غالباً ما يحنّ إلى كونه كان أغصاناً نابضةً بالحياة تأوي إليها العصافير، في حين هو الآن ليس سوى كرسيّ لا حياة له، من هنا تبدو له الذّات الشّاعرة ليست هي مَن تجلس بين ذراعيه وإنّما تلك العصافير التي هي (جلاّسه القدامى) وقت كان حيّاً، وليس جلاّسه الجُدد الآن بوصفه أغصاناً ميّتةً(كرسيّاً)، وهذا كلّه بطبيعة الأمر يُوصّف من خلال تخييل الذّات الشاعرة نفسها عبر رؤية إسقاطيّة على الكرسيّ القابع تحتها.

وفي نص شعري آخر لرعد فاضل تتظافر جهود مفردتي (غالبا، وأحيانا) لتشكيل فضاء النص عبر تبادل واضح للأدوار يحل غالبا محل (أحيانا) مرة، ويحل (أحيانا) محل (غالبا) مرة أخرى:
أحياناً تكونُ (غالباً) كيسَ حَلوىً في جَيبِ الطّفولةِ.
وغالباً ما تكونُ (أحياناً) كيسَ تَبغٍ / وغُليوناً في حِزامِ الكهولة.[2]

يحمل النصّ في طياته لغوياً وشعرياً مواصفات مُميّزة ومُبتكرة من الذات الشاعرة عبر تفكيرها وطموحها وخيالها المتعدد شعوريّاً وجماليّاً، إذ تتحرك عبر دوالّها تحرّكاً فعلياً في نطاق واسع حول مسيرة الحياة من بدايتها إلى كهولتها، فتتحوّل إلى مصوغات مدهشة وهي تتّخذ من الدّالّين (غالباً/ أحياناً) متّكآتٍ حيويّةً، فالدّال (غالباً) تشتغل صورتهُ الشعريّة على الرّسم في مرحلة الطفولة التي تتناغم بصفة الحلاوة، وهي على ما يبدو ذاتُ وضع بدائيّ مُشبّه بطفولة الحياة، وبوظيفة تنهض عليها دوال هذا الشكل لـ(غالباً)، أمّا الدّال (أحياناً) فقد حَمَّله الشاعر صفة الكهولة، لأنّ هذه الصّفة هي المرحلة الأخيرة من مراحل مسيرة الحياة. هذا التّوصيف بمجمله يتمتّع بخطاب شعريّ تصويريّ مكثّف فعّال ومدهش لِما بين الطفولة والكهولة.

---

[1] م . ن : ١٤٢.

[2] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ: ١٤٣.

وفي وقفة شعرية أخرى للشاعر تشتغل مفردة (غالبا) بطاقة تنكرية، تعمل معها على خلق مشهد اختفائي يختفي فيها كل من الذات الشاعرة ونجمتها:

غالباً ما نتلثَّمُ نجمتي/ وأنا حتّى لا يَتعرَّفَ علينا إلاّ الليلُ.[1]

يشتغل النص بدواله الواضحة (نجمتي – أنا – الليل) على السرّ، إذ إنّ هذا السّطر الشعريّ محكم بفعل السّرية والتخفّي، فهو يتركّب ويتعايش ويتداخل في حلقة دلالية واحدة تبحث عن حالة من السّكونيّة والهدوء والعزلة المتمثلة في النجمة والذّات الشاعرة، وهما تمارسان عملية التخفّي بوصفها عملاً محترفاً عبر تفاعل الحركة الشعرية وتولّدها ذاتيّاً للقيام بكتابة الشّعر، ولا تتمّ، على ما يبدو من تلميح النّص، عملية الكتابة هذه إلاّ ليلاً وهذه سمةٌ تتطلّبها كتابة الشعر بوصفها سِمةً للهدوء وصفاء الذّهن والوحدة والتّجلّي..، تتطلّبها عملية صياغة العبارات وتوافدُ الأفكار والصّور إلى مخيّلة الشاعر وهو في طريقه إلى وصفها وتشكيلها بتقانات مدهشة ذات أسلوب شعري قويّ واضح، فضلاً على أنّ فضاء الليل يشعّ دلالاتٍ شعريّةً ويحرّض التخييل على الإبداع أكثر.

ويبدو أن للذات الشاعرة علاقة وطيدة مع الليل الذي نراه حاضرا في كثير من القصائد التوقيعية، لذا نراه في نص آخر يرسم عبر مفردة (غالبا) طبيعة هذه العلاقة القائمة على التصالح والتوافق:

غالباً
ما أُزيحُ اللثامَ عن وَجهِ النَافذةِ.
لأنَّ الليلَ غالباً ما يَكونُ جالِساً
وإيّايَ – إلى الكتابةِ.[2]

يحتوي النصّ على صورة جميلة رائعة إذ تتحرّك الدّوال، شعرياً، في إطار عمل تشكيليّ واسع، فالدّوال (الذّات الشّاعرة – اللثام – النّافذة) تتولّد صورتها الشعرية بحركة فعلٍ يعمل على إظهار وجه خفيّ أو مُتخفّ، هذه العملية تشتغل بطاقتها داخل الصورة في شبكة نسيج النصّ إذ تكشف عن واجهة جديدة، تجعل العمل أكثر تحرراً من وضعية اللثام المتّخذة صورة غير مرئية، في حين تتصل الدّوال الأخرى اتصالاً مباشراً في حلقةٍ في وقت تكون الظلمة واحدة بفعل مركز في داخل إطار عمل الشاعر، لأنّ المستوى الشعريّ يشتغل في هدوء وتأمّل تامّين، ذلك أنّ الشاعر يُجالِس الليل نفسه، الليل الذي هو فضاء التّأمل والصّفاء، لأنّ عملية تصنيع الكلمات لا تتمّ، على وفق فهم النّص، إلاّ في وقت لا حضور فيه للضوء. من هذا يتبيّن أنّ اللغة الشعرية بتقاناتها الدّلالية قد تجاوزت حدودها إلى مستوى جديد بين الشاعر والكتابة.

---

[1] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ: ١٤٤.

[2] م . ن : ١٤٤.

ومن هنا يأتي توبيخه للضوء ممثلاً بالشمس التي تبدد أنس الليل:

غالباً ما أُوَبِّخُ الشّمسَ
وهيَ تُشَتِّتُ شملي معَ الليلِ والكتابةِ.
– الشمسُ، غالباً ما أسمَعُها،
تبكي طوالَ الليلِ.[١]

يشكّل هذا النصّ مجموعة ضوئيّةً مصدرها الشّمس، تشكيلاً يتمتّع بطاقة تفاعلٍ تصويرية في حضور الآليات وعمل الدّال (أوبِّخ) من خلال مشهد التّهديد والتأنيب، إذ تشتغل دوال النصّ (الذّات الشّاعرة – أوبِّخ – الشّمس – شَملي – تبكي – الليل) لغوياً وصورياً، فتدخل المعاينة دخولاً بصريّاً من خلال تأثير الضوء على جهد الذّات الشاعرة التي لا تتطلّب إلاّ الليل للكتابة. تشتيت الشّمل هنا تفريق بين الشّاعر والكتابة، أي كأنّه تفريق بين حبيبين ، إذا ما شُتِّت شملُهما أو فُرِّقا يتمزّقان ويتوقّف فعل التواصل لديهما.

يأخذ الليل في هذا النّص فضاء واسعاً في مدى التشكيل الشعريّ والصوريّ لعلامات ممكنة تنبثق في حركة النص، أمّا الشّمس التي شتّتِ الشّملَ فهي الأخرى وحيدة، معزولة..، والدّليل أنّ الذّات الشاعرة غالباً ما تسمعها تبكي طوال الليل، أي طوال زمن انحسارها وعزلتها عن العالم، وقد يكون بكاؤها أيضاً بسبب من كونها مُجبرةً على تشتيت وتفريق ذاك الشّمل(شمل الشاعر والكتابة)، وأيضاً قد يكون قدوم الليل، مجدَّداً وعلى الدّوام، نوعاً من معاقبة الشّمس على ذلك التشتيت والتّفريق في هذا التّشكيل الشّعريّ. هذا التّعاقب الدّائم ما بين الليل والشّمس هو فضاء اللوحة الشّعرية الكليُّ، وما سوى ذلك تفاصيل صاغها المخيال الشعريّ ببراعة وإدهاش، تفاصيل الرّؤية الشعريّة والفكريّة للشاعر نفسه دون سواه.

وفي مشهد شعري توقيعي آخر تتوارى مفردة (غالبا) خلف ستار النص لتترك المجال لنظيرتها مفردة (نادرا) لقيادة وتشكيل النص الشعري:

نادراً ما لا يَفهمُ معنى أنْ يكونَ جارحاً ومُخترِقاً
مثلَ عِبارَةٍ – نُشّابَةٍ في قوسٍ.[٢]

يشتغل النصّ في حدود تشكيل شعريّ يلفّه فضاء الندرة الذي يعمل في ظل أجواء غامضة لا يسمح بفهم دقيق لمعنى الجرح والاختراق، وذلك بسبب استخدام الدّوال (جارحاً ومخترقاً) في تأثير الأنموذج، فتكون دوال النصّ الرئيسة هي (المعنى – عبارة – نشّابة – قوس) في حين تتحرك صفات الدّال (جارحاً ومخترقاً) في مستوى فضاء العبارة، فتقدّم التشكيل المفهوم

[١] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ: ١٤٤.
[٢] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ: ١٤٤.

عبر النص لاتخاذ رؤية تشتغل فيها الصورة الشعرية على تكثيف مركّز لتجربة الشاعر في عمله تحت الحوار الدّائر بين الشاعر وما ينتجه من دلالات عالية الجودة لفضاء كلاميّ شعريّ بامتياز ليدخل فضاء المتلقي. اشتغل الشاعر في إطار النّص وما يحمله من معانٍ لذا وصف المعنى غير المفهوم بالعبارة المخترِقة الجارحة، فأنشأ التّشبيه في تشكيله الشعريّ إدهاشاً عبر استغراب الذات الشاعرة من عدم فهمها لكونها مخترقةً وجارحة، فجعل هذا المعنى كأنّه نشّابة في قوس.

تعود مفردة (غالبا) لتعمل في شعرية السؤال، وذلك من خلال تقديمها الإجابة على سؤال الذات الشاعرة:

تُرى أينَ يُكْنَزُ هواءُ مَنْ يموت؟.

– غالباً ما يكونُ مُخَبّأً

لِضيفٍ جديد.[1]

يدور النصّ في محوره حول فضاء الموت، جاعلاً من الهواء المرتكز الرئيس، لأنّه أسَّ الحياة الأوّل، وما استخدام الشاعر للفعل(يُكنَز) إلاّ إيحاء للمتلقّي بأنّ الهواء ثمين ككنز، وما التّساؤل (تُرى أين يُكنز هواءُ مَن يموت؟) إلاّ استفزاز لنا لنتساءل بدورنا: حقّاً أين تذهب حصّةُ كلّ منّا بعد أن نموت؟!، وسريعاً يأتي جواب الشّاعر وفقاً لرؤيته، طبعاً،: (غالباً ما يكون مُخبّأً لضيف جديد)، ولكنّه جواب معلّق فيه تشكيك عبر استخدامه لكلمة(غالباً)، بمعنى أنّ الشاعر يحرّضنا على التفكير بأجوبة أخرى كلّ على وفق رؤيته، فضلاً على أنّ النّص يحدّد ذهاب حصّة كلّ مَن يموت إلى مولود جديد، أو كما وصفه النصّ بـ(ضيف).

يشتغل التشكيل الشعريّ، هنا، على زمن استرجاعيّ يتدخّل في الدّال– الموت، والهواء المكنوز، أمّا دوال النّص فهي(يكنز – هواء – يموت – غالباً – مُخبّأ – ضيف). يكنز الفعل الشعريّ في إطار فضاء الهواء، خالقاً جوّاً شعرياً مشتركاً في فضاء النص من خلال تقانات الطبيعية التي تتحكّم بالأشياء من دون أن يتدخّل أحدٌ في عملها، وما فَهم الشاعر هذا إلاّ توسيعٌ لأفق الدّال (الموت) في فضاء الحياة– النّص.

وفي نص شعري آخر تشتغل مفردة (غالبا) اشتغالا سببياً، عندما تأتي بالسبب الذي يجعل البحّار لا ينطفئ بعد الموت:

لا يَنطفِئُ البحّارُ بعدَ أنْ يموتَ. إذْ غالِباً

ما يَلصُفُ في الليلِ كَمِثلِ فَنارٍ.[2]

يتصدّر النصّ حرف النّفي (لا) الذي يعمل على الانقطاع المحتّم. يتألّف النصّ من دوال

---

[1] م . ن : ١٤٤.

[2] رعد فاضل واسمي الشّخصيّ: ١٤٤ – ١٤٥ .

محرّكة شعرياً في ميدان شغلها اللغويّ والتشكيلي والدّلاليّ وهي (البحار)، يعمل هذا الـدّال علـى استمرارية دائمة في دائرة طبيعية، وهذا الاستنتاج نابعٌ من توصيف الشّاعر له، إذ يظلّ هذا الـدّال يضيء حتّى بعد فنائه، لا بل صار هادياً لأنّه يلصف (كَمِثْل فَنار).

إنّ معاينة متأنّية للنصّ تكشف عن إحساس عالٍ مسكون بفكرة أنّ مَن كان يضيء في الحياة، ويؤثّر فيها، سيظلّ كذلك بعد رحيله الفيزيائيّ على الرّغم من الفعل(ينطفئ)، وعبر صورة شـعريّة عالية اللغة تتحرّك في فضاء تخييليّ مدهش.

وفي بوح ذاتي ترسم مفردة (غالبا) مشهدا سير ذاتيا، تتسيده الذاكرة التي تذهب بـالقراءة الى مرحلة عمرية هي مرحلة الصبا، لينقل لنا حدثا ظل راسخا في ذاكرة الشاعر:

غالباً، وأنا صبيٌّ، ما كُنتُ أَحارُ حقّاً:

لِمَ شجرَةُ جارِنا المَسيحيِّ

كلَّ سَنةٍ تُضيءُ ... ولا تُثمِرُ؟! [1]

يشتغل المتن داخل النص على وصفٍ للذّاكرة ، ذاكرةٍ سيرية ذات حسّاسية شعريّة متجانسـة تجعل النّص في مسار وصف ذاكراتيّ حيويّ لا يقوم على التّذكّر حسب، وإنّما على تشغيل فكـرة قديمة تعود إلى مرحلة(وأنا صبيّ) لأنّها لا تزال حاضرةً وهي فكرةٌ لا تزال تُطرحُ عبر التّساؤل.

يعمل دال النّص (أنا) على تشغيل الذاكرة باستمرار وذلك بجعل مدار الحيرة في دائرة الحقيقة لوصف شخصية النّص الثانية (جارنا المسيحيّ) وشجرة الميلاد المعروفة، في حين أنّ فعل إضاءة هذه الشجرة يتّخذ من الزّمن نقطةً لتحديد عملية الإضاءة في كلّ سنة، فالدّوال (أنـا – شـجرة – جارنا – سنة – تضيء – تثمر) رسّخت كلُّها عمليةَ الحيرة هذه في حركة دائريّـة مغلقـة، لأنهـا تتحرّك حول شجرة تضيء ولا تثمر، لا كما في الطّبيعة إذ لا تضيء الشجرة لكنّها تثمـر دائمـاً، وستظلّ عملية التّساؤل الشعرية التشكيلية هذه يُعاد إنتاجُها من خلال استمرار مناسبة أعياد الميلاد نفسها، وسيظلّ هذا الفضاء يتكرّر في عودة مجانيّة شعريّة لإنتـاج هـذه الفكـرة بتصـوير ذي مستويات بنائيّة مكثفة مختزلة.

وفي شعرية من شعريات مفردة (غالبا)، تقدم لنا الذات الشاعرة مشهدا وصفيا قوامها البحر والساحل:

غالباً ما يكونُ المَدُّ أزرقَ،

والسّاحِلُ أصفرَ.

غيرَ أنَّ المُصطَافاتِ (يكتبُ الصّيفُ) كأنَّهُنَّ أقواسُ قُزَحٍ

يُرَقِّشْنَ أحضانَ الرّملِ.[1]

---

[1] م . ن : ١٤٥.

يدخل النص مساراً بحريّاً ذا وصف له مِسحةٌ سياحيّة، في تشكيل صوَريّ يتوزّعه طرفان؛ (المدّ) من جهة، و(السّاحل) من جهة ثانية، حيث يكون المدّ محوراً يشتغل اشتغالاً ذاتيّاً طبيعيّاً يظلّ يتّجه بدلالته اللونيّة (أزرق) نحو هدف مركزيّ ألا وهو السّاحل بدلالته اللونيّة (أصفر)، وهذا الاشتغال بطبيعة الحال دائميّ لأنّه قائم على ما يُعرَف بالمدّ والجزر البحريّ، وهذا ما يُكسب النّص، بالمعنى المقابل، الدّيمومة نفسها، أمّا (المُصطافاتُ) وعلى وفق رؤية (الصّيف) فيُشبَّهن بـ (أقواس قُزح) ترقّش الأصفر (السّاحل– الرّمل) بينما الأزرق (المدّ) يغازل تلك الأقواس القزحيّة. لا تشتغل هذه العناصر إلاّ في الطبيعة، لكنّ الدّال (يكتب الصّيف) يجعل النصّ ينحو منحىً آخر، إذ إنّ الصيف صار كاتباً، وبهذا يبرز في النّص طرف ثالثٌ يمنح الصّيف، بوصفه عنصراً من عناصر الطّبيعة، مزيّةً ليست من جنسه ولا من طبيعته لا من قريب ولا من بعيد على الإطلاق، مزيّة تأليف هذه الصّورة الشعريّة، وبهذا كأنّنا نتوفّر على شاعرين كاتبين؛ الشاعر الذي تخيّل هذه الصّورة، والشّاعر– الصّيف الذي كتبها.

ولمفردة (غالبا) وقفة زمنية محددة بزمن محدد هو الصباح الذي يسعى الشاعر من خلاله الى تقديم وقفة تأملية تحاول معرفة كنه الليل وهو يشرب قهوة الصباح:

غالباً ما تَطفو على وجهِ الصّباحِ ابتسامةٌ صفراءٌ
وقتَ أكتُبُ:
تُرى
كيفَ يشرَبُ الليلُ قهوةَ الصّباحِ. [٢]

يشتغل المتن النصيّ ودواله، هنا، في نقطة سطحيّة عبر الفعل(تطفو)، إلى جانب أنّ كلّ عملية طفو سطحيّةٌ دائماً، لكنّ دخول دالّ (ابتسامة) على السّطح الذي هو(وجه الصّباح) حرَف مسار التّلقّي حرْفاً شعريّاً قويّاً– إلى العمق. غالباً ما يتّصف الصّباح بالابتسامات، ويُؤدّى مسار هذا الاتّصاف الموضوعيّ على مرحلتين: الأولى؛ إنّ الصّباح يعدّ، عامّة، من أوضح الأوقات، وهذه هي مركزيّة السّطح، أمّا المرحلة الثانية (مرحلةُ حَرْف النّص لمسار المرحلة الأولى) فتتجلّى في المفارقة الشّعريّة القويّة لدلالة (يشرب الليلُ قهوةَ الصّباح)، وهذه هي مركزيّة العمق، التي هي من شكّلتْ هذه المفارقة المدهشة التي قوّتها أكثرَ حيرةُ التّلقّي عبر التّساؤل:(تُرى كيف؟)، الحيرة مساراً وفعلاً تكمن، أيضاً، في كيف يمكن أن تتمّ عملية شرب الليل لقهوة الصباح، وهما لا يمكن أن يلتقيا؟، كما يبرز التجسيم في تدليل محرك التلقّي، عبر دوال النصّ (الصباح – الابتسامة – أكتب – الليل – قهوة – الصّباح)، وتتحرّك دوال الأفعال المضارعة

---

[١] رعد فاضل واسمي الشّخصيّ : ١٤٥.

[٢] رعد فاضل و اسمي الشّخصيّ : ١٤٥.

(تطفو – أكتب – تُرى – يشرب) بحيويّة لأنّ طبيعتها اللغوية في حالة حاضرة ومستقبليّة، في مشهد فعليّ واضح يتمثّل في حركة مسار تفعيليّ شعريّ قابلٍ لمعطياتِ قراءاتٍ عِدّة متنوّعة.

وفي خطوة شعرية أخرى تخط مفردة (غالبا) صورة شعرية ذات بعد تعاكسي ضدي، طرفاه الميسورون الهانؤون بالحياة ممثلة في النص بمفردة (الدافئون)، والفقراء المساكين ممثلة بـــ (الوحيدين) في النص:

غالباً مثلَ خطٍّ ينامُ الدّافئونَ. لكنَّ الوحيدينَ حَلزونيّاً يَنامونَ.[1]

العملية الشّعرية تكمن ابداعيّاً في الاختلاف، مثلما تنبني علاقاتها عبر ترتيب الكلمات والعبارات، كما يعدّ النصّ الشّعري في تشكيله اللغويّ ذا ابتكار وحساسية مهيمنة في تحوّلات الموضوع الذّاتيّ الذي له هو الآخر الدّور الحسّاس المهمّ في ترتيب هذه الكلمات، فدوال هذا النصّ تدخل في إطار خطّ مستقيم، في حين تدخل دوال أخرى في إطار حلزونيّ ضمن دائرة اللغة الشعرية بتشكيلاتها قولاً وفعلاً، وتنقسم دوال النصّ على قسمين، القسم الأول (خط – ينام – دافئون)، أمّا دوال القسم الثاني (وحيدين – حلزونيّاً – ينامون) فتنتقل من طبقة إلى أخرى. دوال القسم الأول (الميسورون والهانؤون في الحياة) تشتغل في مسار خطّ مستقيم ذي وصف دافئ، وهذه العملية شعرياً قائمةٌ من خلال وجوديّة مستمرة مستقيمة لا تفتح، تأمّليّاً، إلاّ فضاءً للاستقامة عبر شبكة تتمثّل في مجموعة الدّافئين الذين (ينامون)، وجوديّةٍ تصوغ شعريّتها بشيء من الإختلاف كونَ هذه الشّعريّة تشتغل مثل خطّ فحسب، في حين تشتغل دوال القسم الثاني (الفقراء والمساكين) حلزونيّاً، فيقوم اختلافها على الشبكة الحلزونية المتمثّلة في مجموعة (وحيدين)، عبر تعرّج صورتها الشّعرية ممّا يجعلها غايةً في الشّعريّة.

الخلاصة أنّ الشاعر عقد مقارنة نقديّة في عبارة شعريّة واحدة، بين البناء الشعريّ الخطيّ، والآخر المتعرّج الحلزونيّ.

وتشتغل مفردة (غالبا) في نص آخر بطاقة ترميزٍ عالٍ تشترك في صياغتها ثنائيتي (الرمل/الماء) و(الهواء/والشمس):

غالباً ما يتعلّقُ، كَمثلِ طفلٍ، آلرّملُ بأذيالِ الماءِ.

ونادراً ما يفهمُ ذلكَ الهواءُ والشمسُ.[2]

يكشف النص عن دوال مركزيّة هي(الرّمل– الماء/ الهواء – الشّمس)، وتأخذ هذه الدّوال مساحة واسعة في المتن الشعريّ، فاللغة بإطارها تُشحن بطاقة عالية تولِّدها شعريّةُ التّشكيل، فدالّ (الرّمل) مشبّه بطفل كأنّه يتعلّق بذيل ثوب أمّه، لا بأذيال الماء، أو كأنّه يتعلّق بأذيال الماء بوصفها

---

[1] م . ن : ١٤٦.

[2] رعد فاضل واسمي الشّخصيّ : ١٤٦.

ذيلَ ثوب أمّه، ولأنّ خصوبة الدّلالة لا تزال عاليةً تنفتح عمليّة التّأويل، هنا، على رمزيّة الرّمل، ألا وهي العطش الذي يسعى الرّمل نفسه إلى التّخلص منه، يسعى إلى الارتواء والرّطوبة والخصوبة، يسعى إلى الحياة، كون الماء رمزاً مهمّاً من رموزها.

هذا التشكيل بدلالاته المتنوّعة، كما رأينا، يظلّ يوفّر قراءات مهمّة ذوات أبعاد تكشف عن محطات رؤيوية عدّة، يُضاف إليها أنّ تعلّق الرّمل بالماء ظاهرة طبيعية، لا يمكن لأحد أن يتحكّم بها، غير أنّ الشّاعر تدخّل هنا، وفتح هذه الظّاهرة على تشكيل رؤيوي شعريّ مميّز ومُبتكر، ولم ينس أن يستدرك بدالّي (الهواء، والشّمس) لِما لهما من علاقة عضويّة على مستوى الظّاهرة الطبيعيّة، وعلى مستوى العلاقة الشّعرية، لأنّ الهواء بعد تحوّله إلى ريح يصير عدوّاً للرمل لأنّه يشتّته، يبعثره..، وكون الشّمس عندما تشتدّ قوّتها من شأنها أن تبخّره وتلغيه. إذاً حين يكون الهواء والشّمس في حالتيهما الطّبيعيّتين(أي لا ريحاً، ولا حرارة عالية) سيفهمان معنى تعلّق الرّمل بأذيال الماء، ومن هنا نفهم قصديّة الشّاعر باستخدام مفردة (نادراً).

ومن الصور الشعرية التي تحضر فيها مفردة (غالبا) بوصفها عنصرا جوهريا في التشكيل، هذه الصورة التخييلية التي ترسمها الذات الشاعرة لصديقها رعد عبد القادر:

غالباً ما يُخَيَّلُ حقّاً إليَّ أنَّ رعد عبد القادرِ

لا يزالُ يعيشُ الكتابةَ مثلي.

– ولكنْ كما في " قبرٍ فِرعَونيّ ".[1]

في كلّ نص يتجدّد عطاء اللغة بكلماتها ومعانيها، فالشاعر يتوسّع فكرياً ولغوياً ومعنويّاً عبر كل نص، فهنا يتوسّع أكثر ليزجّ شخصية أخرى معه في مشهد الكتابة.

يوحي دال النصّ (الذّات الشاعرة) و(رعد عبد القادر) بأنّهما في مسار كتابيّ شعريّ متقارب في ملامحه العامّة، قد يكون بسبب تأثير نوع متشابه من القراءة والثقافة والحياة..، وذلك من خلال ما يُخيّل إلى الذّات الشاعرة (رعد فاضل) بأنّ الشاعر (رعد عبد القادر) الذي نعرف سلفاً أنّه قد توقّف نهائيّاً عن تعاطي الكتابة بسبب موته، لا يزال يعيش الكتابة مثله (أي مثل رعد فاضل الذي لا يزال يتعاطى الكتابةَ كونه لا يزال حيّاً)، ولكنّ رعد فاضل يضع شرطاً حاسماً لتواصل رعد عبد القادر مع الكتابة ومزاولتها، ألا وهو: (كما في قبرٍ فرعونيّ)، إذا ما علمنا أنّ الفراعنة كانوا يدفنون مع موتاهم لوازم عديدة ومتنوّعة من ملابس وآنية طعام وشراب، فضلاً على لوازم الكتابة والقراءة، في ظنّ منهم أنّ الموتى سيواصلون حياة الأحياء نفسَها ولكن في عالم آخر.

هكذا تمكّن رعد فاضل من جعل رعد عبد القادر يواصل حياة الكتابة ويعيشها مثله، حتّى بعد موته، ولكن كما بيّنّا في (قبر فرعونيّ) بدلالة توكيديّة:

---

[1] رعد فاضل واسمي الشّخصيّ: ١٤٦.

" لِتكُن لكَ سعادةٌ شخصيّةٌ في الآخرةِ: منضدةٌ، وكرسيٌ وكتابة "[1].

إذ تعمل الجملة الشعرية هنا على تأكيد الطابع الفرعوني لحياة صديقه رعد عبد القادر في محاولة من الذات الشاعرة لتخليد حياة المبدع الذي لا يموت عطاؤه بموته الجسدي:

وفي مشهد شعري آخر تقدم الذات الشاعرة صورة ذاكراتية أخرى، ذات مسحة جمالية قوامها الطيور وساعة القشلة:

غالباً ما كانتْ لا تفزُّ مِن وَكْراتِها الطّيورُ
وَقتَ تُقرَعُ مِن حولِها "ساعةُ القِشْلَةِ " [2]

تتقدم آلة التشكيل في النص بأسلوب الوصف الواضح نحو دالّ (الطّيور)، إذ ينطلق التعبير من حالة الثّبات التي تتّصل بالنزعات التشكيلية المتنوّعة، يشتمل النّص على الدّوال (وكراتها – الطّيور – الوقت – تقرع – ساعة) التي تعمل متّصلة تحت تأثير حسّاسيّة اللغة الشعرية، كما يحتوي النص على فعلين مضارعين(تفزّ– تقرع)، فتعمل هذه الدّوال مجتمعةً في فضاء لغويّ تشكيليّ مشحون بالحنان، يتركّز في واقعة تظلّ تحدث في مكان زمنيّ حدودُهُ مربّع الساعة أو دائرتها، لكنّ دال الوقت هنا، شعريّاً، يمتدّ إلى مساحة واسعة تتجاوز حدود السّاعة شكلاً ودلالةً، فساعة القشلة الشّهيرةُ في بغداد لا تزال معطّلةً حتّى وإن قُرِعَتْ بدلالة:

(لا تفزّ مِن وكْراتها الطّيور)، وهذا تلميح واضح بأنّ زمن بغداد لا يزال معطّلاً، كون ساعة القشلة رمزاً من رموز بغداد، رمزاً غير قادر على تفزيز طيور وإيقاظها من سباتها، فكيف بما هو أكبر من ذلك؟!.

هذه السّاعة اتّخذها الشاعر محطّة تذكير، ولكن من دون استجابة الدّال (الطّيور) تظلّ محطّة مهجورة لا فعل لها، وهذا ما يوضّح قصديّة الشاعر في استخدام مفردة (الطّيور) لما لها من فاعليّة رمزيّة، وقدرة على تحريك فضاء النصّ، عبر إبقاء الباب مفتوحاً أمام السّاعة– الرّمز علّها يوماً توقظ الطّيور دائماً، لا غالباً، من نومها، أو في الأقلّ توسيع حجم الاستجابة لفعل قرْع السّاعة ذاك.

---

[1] م . ن : ١٤٦

[2] م . ن : ١٤٦.

المصادر والمراجع

اولا : المصادر

- رعد فاضل واسمي الشّخصيّ ، رعد فاضل ، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٢ : ١٦١ .
- منمنمات ، رعد فاضل ، السلسلة الأدبية التي تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى ، النشاط المدرسي ،شعبة الشؤون الادبية ٢٠٠٩: ٣.

ثانيا : المراجع

- أقنعة النص : قراءات نقدية في الأدب الحديث ، سعيد الغانمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١/بغداد ١٩٩١.
- اكتناه خفايا الابداع الشعري من معالم الشعر الحديث في فلسطين والاردن . د ابراهيم خليل ، دار مجدلاوي ، عمان ٢٠٠٦ ، قراءة الكاتب عباس عبدالحليم عباس .
- امرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عزالدين المناصرة، إعداد وتحرير: عبدالله رضوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اط١، بيروت،١٩٩٩.
- بناء الرواية : دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا احمد قاسم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤: ٧٦. مدخل الى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي ، ط١ ، بيروت. الدار البيضاء ١٩٩٠ .
- البنية الفنية في شعر كمال احمد غنيم ، رسالة ماجستير ، خضر محمد ابو جحجوح ، باشراف الدكتور نبيل خالد ابوعلي ، الجامعة الإسلامية ، كلية الاداب ،غزة ، ٢٠١٠ .
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، د فيصل القصيري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١، ٢٠٠٦.
- شاعرية التاريخ والأمكنة، حورات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت،٢٠٠٠.
- الشعر العربي ، د.عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، ط١/ بيروت ١٩٧٢.
- شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية ، د. امتنان عثمان العماري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط١ الأردن ،٢٠٠١ .
- شعرنا الحديث إلى أين ، غالي شكري ، دار المعارف ، مصر، القاهرة ١٩٦٨ .

- ❖ الشكل القصصي في القران الكريم ، نبهان سعدون الحسون ، رسالة ماجستير ، بإشراف الاستاذ الدكتور ابراهيم جنداري جمعة ، كلية الآداب / جامعة الموصل ،١٩٩٩.
- ❖ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، ط١، بيروت ١٩٩٤.
- ❖ طبيعية الشعر ، هربرت ريد ، ترجمة الدكتور عيسى علي العاكوب ،مراجعة الدكتور عمر شيخ الشباب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧
- ❖ القصيدة المركزة في شعر عبدالرزاق الربيعي ، طلال زينل سعيد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ٢٠١٢.
- ❖ مرايا التخييل الشعري ، ا.د. محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،٢٠١٠.

شبكة الانترنيت

- ❖ الومضة الشعرية وسماتها ، د حسين كناني ، د سيد فضل الله مير قادري:
  www.arts.kufaunr.com
- ❖ الفهم الادبي للزمن ، شبكة الانترنيت http://www.uobabylon.edu.iq
- ❖ جماليات التوقيعة في شعر الحداثة، سمر الديوب، جريدة الأدبية الألكترونية، نشر بتاريخ ٢٠١٢/٥/١٧،
  - www.aladabia.net
- ❖ قصيدة الومضة وتشكيل البياض ، في البنية الفنية المغاربية ، عبد السلام الدائم ، مجلة العرب الثقافية ، تاريخ النشر الخميس ٢٠٠٧/٢/٢٢ . www.alarab.com

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.