

رفوف

- مغير البرغوثي
- محمد أبو حميدة
- محمد الأحمد
- علاء حليحل
- أثير محمد شهاب
- هيا صالح

«حليب أسود» للمتوكل طه صياغة المتناسخ

مغير برغوثي *

«بين الوعي العام والوعي الخاص»

لم يترك الشاعر في هذا الديوان مجالاً للحيرة والتردد في شرعية إسقاط ما كان على ما هو كائن، فهو في مقدمته السابقة لمقدمة الديوان الفعلية: «كشف الكلام» يقول: «وفي عصرنا الفلسطيني المعيش والعربي عامة يبدو أن ثمة من جاؤوا صوراً حرفية عن البرامكة لكنهم يلبسون بدلة «الكمبرادور» ليؤكدوا أهمية بقاء الحال على حاله.. ليظلوا المتنفذين والحاكمين بأمره، ولهذا بالذات يتكامل «كشف الكلام» و«الأصوات» لإعطاء صورة لما كان كتمهيد مبرمج يقود القارئ لإطلاق حكمه على ما هو كائن في «روايات معاصرة» بينما يلعب جزء منها «ما حدث للمعجم» دوراً بارزاً في الالتفاف على ذهن القارئ (سنوضحه في حينه) وإعطائه النبوءة المستقبلية، أقول يقود القارئ لأنّ الديوان ككل لا يعطي لعقله فرصة الاختيار والانتقال بين الاحتمالات الكثيرة لربط ما هو كائن بما سوف يكون أو بما يجب أن يكون (كمقدمات ونتائج باحتمالات لانهائية) وللأسف لم تعط هذه «الرفضية» لكل ما هو كائن إجابات أو حلولاً للأسئلة والمسائل القديمة الحديثة المنبثقة من تناقض العلاقة بين الحاكم والمحكوم إذ تقف الحاشية والبطانة الفاسدة سوء تفاهم بينهما ميبوس من تبدله وأدت هذه «الرفضية» إلى أن أنسب مكان لكل ما هو كائن «القبر» من أجل أن تنبت زهرة، أو بمنظور الشاعر الوقوف دون تناسخ الكائن الفاسد بقبره ولكن دون الإشارة إلى كيفية التعامل المنطقي معه كمشكلة يمكن حلها.

والتناسخ طال الوعي العام والخاص، فثمة فجوة بينهما فالوعي الخاص المتمثل في الديوان بـ «شعراء في حانة يتسامرون» وعي اغترابي لا تعنيه المشكلة وخال من النفس الثوري، مأزوم وجبان يحافظ على مسافة من الكائن الفاسد ببقية حياً متخلياً عن رسالته الإنسانية ولست أدعو لأن يكون هذا الوعي انتحارياً ولكن على الأقل بدلاً من تحويل طاقاته وصهرها في الانغماس الذاتي بمتع ليست ضرورة في نسيج كينونته

بمقدار ما هي هروبه من هزيمته، بدلاً من ذلك يمكن صبّ طاقاته في نقد نظام الحكم وفساده وبشكل ثوري ويتجلى هذا الوعي الخاص في مقطوعة «شاعر يقف أمام قصر الرشيد».

فرغم أنّ الشاعر وبنفاز بصيرة يدرك العلة والمعلول لا يحمل في صدره أي نفس ثوري، وكأنّ المسألة مسألة تفسير لا ضرورة تغيير ويكتفى بأن يكون شاهداً أو بين قوسين «متفرجاً» أو مستجدياً أمام باب الحاكم في أحسن ظروفه مع أنه يدرك أنّ الحاشية الفاسدة «طبقة الكمبرادور» أفسدت العلاقة بين الحاكم والمحكوم فزاد الأغنياء غنى والفقراء فقراً «تسع وتسعون من شعب الرشيد لهم بعض وواحد هم كلُّ بلا كلل».

ألا يعرف هذا الوعي الخاص الذي يبرّر غضبة الرشيد على البرامكة بأنهم سرقوا بيت مال المسلمين، أنّ الرشيد، أيضاً، سرق بيت مال المسلمين، لننظر ما قاله له سفيان الثوري : «إنك هجمت على بيت مال المسلمين فأنفقتة في غير حقّه وأنفذته في غير حكمه .. يا هارون هجمت على بيت مال المسلمين بغير رضاهم، هل رضي بفعلك المؤلفة قلوبهم والعاملون عليها في أرض الله .. أم رضي بفعلك الأيتام والأرامل أم رضي بذلك خلق من رعيتك» وخلق من رعيتك، لا شك أنهم الكمبرادوريون البرامكة!!

وفي كشف الكلام يظهر الرشيد على أنه كلف بالمتع مع إعطاء الدين حقوقه فقد حجّ ماشياً «سبحان الله» ولكن يحدثنا «أبو بكر بن حجة الحنفي في ثمرات الأوراق» أنّ سبب ذلك أنّ الرشيد أراد «غادر» إحدى جوارى أخيه موسى المهدي وكان قد حلف له عليها ألا يتخذها له بعد موت أخيه وفعلها فحجّ ماشياً ليكفر عن ذنبه تجاه أخيه والقصة تظهر أنّ هذا الرشيد مريض بحبّ جلد الذات ماجن خليع لا أعتقد أنّه يستحق الخلافة وإن كان يغزو عاماً ويحج عاماً ففي غزوه لتخوم الدول الأخرى يترك رعيتة «لعقارب تطير» بلا خبز وليس في ذلك حكمة القائد أما في حجّه ففي ذلك إصلاح لعلاقته بربه لا برعيتة ولو سألته لبرّر ذلك بالمنطق نفسه الأرسطوطاليسي السخيف الذي يصلح لتبرير العندين واستخدمه مراراً فلا زلنا نذكر إجابته بعض أهله حيث سئل لماذا يدعوا لطبيبه جبرائيل ابن بختشوع بجانب الكعبة والثاني ذميّ إذ قال الرشيد : «إنّ صلاح بدن الخليفة بيد طبيبه ولما كان صلاح المسلمين بصلاح خليفتهم فصلاحهم إذا متوقف على تطويل عمر الطبيب وإسعاده حتى وإن كان... الخ» (علي الوردي : وعاط السلاطين صفحة 52).

وفي أحسن ظروفه وإن صلح الرشيد كرجل دين بعد ما عرف من مجونه وخلاعه !! فلا أظنه يصلح كرجل دولة، وفي كشف الكلام تظهر صفحته بيضاء بينما البرامكة يحملون إثم الفساد ولا أقصد أنهم بريئون ولكن وعياً خاصاً يهادن الرشيد ويبحث له عن عذر لا يقود الكائن الفاسد إلى القبر - مع أنّ ذلك ليس بالحل المقنع - ولا يمكن تبرئته برتق العلاقة الممزقة بينه وبين يحيى في الرسالة الواردة ضمن «روايات معاصرة».

وأكتفي هنا بالإشارة إلى أنّ وعي الخاصة في تناسخه الحالي لا يغترب كأبي نواس وكأنها ووالبة في حانة فقط، بل في أبراج عاجية، ربما جاءت من أساطير الشمال وتحديداً مطرقة تور التي سرقها الجبابرة وتم استرجاعها في اسكندنافيا / حالياً/ ميدغارد سابقاً ليعود الوعي الخاص فيسكن اوتغارد جنباً إلى

جنب مع العمالقة كمقايسة هذه الأبراج بموقفه تجاه المطرقة، ولأنَّ الأسطورة توازن هشَّ بين قوى الخير والشرِّ بترابط وثيق بما يظنه الوعي أبدياً كان لوعي يدعى الخصوصية المحافظة على مسافة من الأسطورة ليمنه نقدها تأسيساً لأسطورة أخرى والتزاماً بدوره في الخلق وأنوّه إلى أنّ هذه المسافة من الممكن استخدامها تكتيكاً للوعي الخاص في بحثه عن الخلود والأبدية ولكن بذلك المقدار الذي يقطعه منها في هذا الاتجاه يبتعد عن قضيته الإنسانية أو عن الإنسانية كقضية حيث يتحوّل من يهاجمون الطبقة والظلم الاجتماعي والكمبرادورية الاقتصادية إلى ارستقراطيين برجوازيين وانتهازيين يمارسون الكمبرادورية الثقافية وهذا ما أشار إليه جان بول سارتر في نقده الذاتي عبر : «جولة في العقل الأوروبي» .

وأكتفي بالإشارة إلى أنّ ثمة تناسخاً للوعي الخاص ها هنا وثمة فجوة بينه وبين الوعي العام والذي لا يظهر في الديوان أحسن حالاً إذ نجد في «رجال من العامة يتسامرون» وعياً غير مطمئن لما يجري وعدم الاطمئنان ينبع من إحساس بداية، إذ لو نبع من إدراك لاقتضى اتخاذ موقف والذي غاب هنا في البداية «أثبت البحث أنّ الذي مات قد مات من دفعة تحت أقدام ألف وألف أتوا يوم عيد الولاء» فهم يستمرّون في الولاء لما يوالونه رغم عدم اطمئنانهم له فاقدين الثقة بخطابه وتبريره لما يتم من جرائم بحق الناس «أبها الناس هيا اذهبوا واتركوه ولم يأبهوا للذي قاله ولم يطمئنا» والناس كل منهم يرفض ما هو كائن ولكن في مجملهم يستمرّون في الموافقة ويتدافعون في عيد الولاء لدرجة قتل بعضهم بعضاً!!

واعتقد أنّ الأمر لو طال أكثر لكانت للعامة ثورة في عصر الرشيد إلى درجة قلب نظام الحكم ولكن ما فعله الرشيد بالبرامكة وتحميلهم الفساد (إضافة لمأرب أخرى خاصة بعلاقته بهم)، ربما كان ليصبّ العامة جلاً غضبهم على البرامكة ولينجّي الرشيد نفسه من ثورة عارمة كانت نتيجة منطقية لتركز رأس المال وذوبان الطبقة الوسطى وقلّة العدل ونلاحظ هذا الوعي قد بدأ يدرك أنّ سبب المشاكل رأس الحكم لا الحاشية فحسب ومن وهنا كانت مؤامرة الرشيد على هذا الوعي بالمذبحة ونلمح هذا الإدراك في مقطوعة «رجل من عامة الناس» : يذكرني مولاي الرائع والنجم الساطع لاكون السدّ المانع والمتراس وأظل المقموع القامع وأظل اللاحق والتابع إلى أنّ يقضي الله الأمر ويأتي الجائع من جائع».

وهذا ليس صوت رجل واحد، بل أصوات العامة من الناس في مجتمع وصل فيه تقسيم العمل إلى ما يلفت الانتباه من نضوج. واكتفي، أيضاً، بالإشارة إلى أنّ دور المرأة في الوعي العام والخاص معدوم، ربما كان ذلك الواقع كهذا وربما لم يكن ولكن يذكرنا هذا بمقطع شعري للشاعر المتوكل طه صاحب الديوان الذي نحن بصدهه وذلك في «نقوش على جدارية محمود درويش». وتصيح : «أين الشاعرات كأنهن خلقن من حلم مضى ثم انطوى قطعنى المذكر والمبيد».

«بين عصرين وتناسخ الأصوات»

حين احتوى فصل الأصوات جميع العناصر اللازمة لبناء قصة شعرية كان مدخلاً للقارئ عبر الصياغة اللغوية من كشف الكلام إلى روايات معاصرة ولأنّ العلاقة علاقة تناسخ ومشابهة كان لا بدّ من النظر إلى

هذه الأصوات وما طرأ عليها في «روايات معاصرة» :

- العباسية وتناسخ الصوت «أميرة من نسل العباسية» : في الأصوات صوت العباسية شهواني ومازوشي : «خذي من الأخصص الجاهلي إلى شعر رأسي الذي يؤمن الآن أن الشراسة مثل الجحيم هما مبتغى ما يحقق لي شهوة الزنجبيل» .

نلاحظ استخدام «ما» للوصل بدلاً من «من» و«ما» تستخدم لغير العاقل فتتزع هذه الشهوانية إلى الميكانيكية الفارغة من المحتوى العاطفي، وأيضاً : «اخلع العشب من جذوره باللسان وبالكف وبالإظفر اللاهث المستبد اللظى بالدماء التي بزغت مثل سيف انتقام».

والصوت هذا صوت الجسد : «هاك نهدي، بطني وفخذي» لكنه الجسد المتلذذ بتيهه وضياعه : «خذي بلا رجعة للأفاعي لتشربني قطرة قطرة ثم لا ألتقي بالدليل» .

ويختلف هذا جذرياً مع الصورة التي نقلها «ثمرات الأوراق» للعباسية فقد صورها على أنها أظرف النساء في عصرها وأعقلهن ذات صيانة وأدب بارع كما أن شعرها وإن كان فيه غزل فإنه من العذري البعيد عن الفحش فلها :

«متى يلتقي من ليس يقضى خروجه وليس لمن يهوى إليه وصول».

وأيضاً :

«إذا ما أتاه الركب من نحو أرضه تنشق يستسقي برائحة الركب».

وهذا يناقض ما قيل على لسانها في الديوان حيث تظهر وكأنها تعاني من عطش مزمن للشهوة والشبق علماً بأنها متزوجة من موسى بن عيسى العباسي وهذا الذي على لسانها لجعفر في حليب أسود لا ينسجم والصيانة والأدب إثبات القادري أبي بكر بن حجة الحنفي الذي يضيف، أيضاً، أن الرشيد بالغ في إكرامها واحترامها طوال حياته، وفي «روايات معاصرة» يتناسخ هذا الصوت في صوت أميرة من سلالتها وما طرأ عليه هو أنه لم يعد صوت جسد يتلذذ بتيهه وضياعه فحسب بل تعدى إلى أن أصبح صوت متناقض غير منسجم مع نفسه ففيه قوى ترغب بانفلاته إلى اللانهاية دون أي قواعد أخلاقية وقوى عشق جنوني من نار يتوحش فيه ويخلق أخلاقيات بخصومية وقوى أخرى تنزع إلى الحب الهادي المليء بالعاطفة السوية والخيال الخصب ضمن أخلاق بعيدة عن التجسيد الحسي والعطش الشبقي وفي صوت الجسد هذا، أيضاً، رغبة في التزام أخلاقيات الزواج كعلاقة اجتماعية خاصة وبالطبع بما يتناقض مع رغبة أخرى تظهر في الصوت «أنا امرأة تتش النزوة واللفقات» علاقة هذا الجسد بنفسه وبسواه علاقة النهر بالمجرى «ويكاد النهر بصدري أن يخرج عن مجراه»، وأيضاً : «أنا امرأة أكره هذا الملك وأكره تحنيط الملكات» ، إنه صوت يقصي نفسه عن الواقع الدموي سياسياً ومسجون في أنوثته، وأرى أن الأصوات يجب أن تُقرأ بما هو على اتصال وثيق بـ «كشف الكلام» لأن دور العباسية الذي يعتبر في بعض

روايات التاريخ سبباً ورئيسياً من حيث العلاقة التي كانت بينها وبين جعفر البرمكي في إثارة غضب الرشيد لأن هذا الدور غير واضح ومحدد في «الصوت» بانفصاله عن «كشف الكلام».

لأن دور العباسية الذي يعتبر في بعض روايات التاريخ سبباً رئيسياً من حيث العلاقة التي كانت بينها وبين جعفر البرمكي في إثارة غضب الرشيد، لأن هذا الدور غير واضح ومحدد في «الصوت» بانفصاله عن «كشف الكلام».

– «آخر موت لرجل من عامة الناس» ، هذا الصوت تناسخ لـ «رجال من العامة يتسامرون» ولـ «رجل من عامة الناس» ، ولكن الصوت السابق كان صياغة الوعي العام لنفسه وأزمته وعدم اطمئنانه والصوت الحالي صوت «جائع يأتي من جائع» ولكن وعياً خاصاً هو ما يصيغه وهنا نلمس الفرق في تغير الوعي الخاص من صوت مخنوق في السابق إلى وعي ينتقد ويثير الأسئلة صارخاً بها غير خائف من العسس وراء الجدران كما في السابق (ص45 من الديوان).

– في الأصوات نجد لهارون الرشيد ثلاثة أصوات مباشرة وآخر غير مباشر في «العرّاف»، ففي «الخليفة» نجده يعاني من شعور الذات بزيفها وندمها على كل ما فعلته وهذا الندم المحزن يشكل محاولته لفهم ذاته وشعوره بالضعف حيث لا يمارس قوته كخليفة إلا في شكل لا يليق بخليفة وبحثه عن ذاته لا يؤدي إلا إلى زيادة الأزمة والشعور بالنقص «أمضي للجارية الكسلى علي أبعثها ... وألقي فيها ما يجعلني أملك من أمري شيئاً وبأني لست وجارية القصر سواء بسواء».

وثمة صوت غير صافٍ للخليفة يبرز مع «عراف القصر» ومن المفترض حسب «كشف الكلام» أن يكون الصوت صافياً إذ يعبر عن حوار داخلي يتحدث فيه الخليفة إلى نفسه عن حلمه الذي رأى فيه نهايته «بطوس» وشبح الموت الذي يلاحقه ووجود ذلك على لسان العرّاف جميل من حيث هو خلق تاريخي لا مجرد نقل ولأن ما قاله العراف فقط يحتوي من المستقبل نهايته وفشل اتفاق الكعبة بين ولديه الأمين والمأمون كانت كل عناصر الصوت الخاص بالعراف مراجعة الخليفة لكل أفعاله السابقة والتي تزيد الأزمة النفسية حتى إنه بعد المذبحة التي نكل فيها بالبرامكة سجناً وتعديباً وقتلاً نجده بين زوجته في صوت ثانٍ يشعر بالعبث يلاحقه تماماً كالموت ويظهر في هذا الصوت بواد الحل الديني للأزمة النفسية «أقرأ ما أحفظ من قرآن .. أهبط نحو الشرفة أفتح باب الغرفة أتسّم برد الليل وأرجع لفراشي في اليوم التالي تسألني أم المأمون لماذا أصبحت قليل النوم قليل الأكل شريد الذهن نحيل العود لماذا .. أذهب للنوم فلا يأتي».

ويتجلى التعب النفسي والذي يتجه إلى حل ديني يتجلى في حوار مع نديمه : «هل تفهم ما معنى أن تحمل وزر الملك وأن تسأل يوم البعث عن القتل أو العصيان» فالتعب النفسي يزداد ويزداد إلى أن تصبح المسألة لا علاقته بأحد أيّاً كان بل بالله حيث الشعور بتضييع الأمانة الموكلة إليه كخليفة وهذا يأخذ طابع اليأس والندم على كل ما فات ويقول لنديمه السوس يأكل العرش والدود يأكل اللحم «ليت العمر يعود لعلّي .. وغداً يسألني ربي ماذا يا عبدي .. دعني وحدي .. دعني وحدي».

وفي الروايات المعاصرة يمكن الالتفات إلى أصوات هارون منصهرة في رسالته إلى يحيى التي رغم أن الشاعر يؤكد بالعنونة أنها «رسالة يحيى إلى هارون» يضيف تشكيكاً في العنوان ويقول: إنّه لم يعرف إذا ما كانت هذه رسالة من يحيى إلى هارون أم العكس، وبهذه الإضافة يتم التوفيق بين ما كان برؤية عصرية تتجاوز الخلافات السابقة مع أنها لا تلغي دور القارئ في الحكم على ما كان إذ لديه العناصر الكثيرة للحكم من أصوات يحيى وهارون، صوت هارون نادماً على ما فسخ من مجال للبرامكة حتى تعالى عليه يحيى ونسله وصوت يحيى يؤكد الحقيقة في ذلك إذ إنّه المؤسس الفعلي لحكم الرشيد «فلماذا لا أركب أسد الساح وأحمل لؤلؤة الأنهار».

– «خبر عن صاحب الخبر» إضافة إلى أنه تناسخ لروح الوزير الذي يضيع الأمانة ويستغل منصبه من أجل المنفعة الشخصية والانغماس في الملذات، يعتبر الصوت خيطاً يربط أجزاء الديوان بالعنوان «حليب أسود» والذي يوحي بهذا الصوت وكأن الكل يرضعون من حليب أسود فيتوارثون الفساد والأيام السوداء منذ عصر الرشيد إلى اليوم، فصاحب الخبر / الوزير نسخة سيئة وفاسدة تمثل الفساد الإداري في مؤسسة الحكم ونرى ذلك في الحديث عن إحدىعاملات في وزارته «فتصحو الكلاب بصدور الوزير فيلهت من فرط ما يفعل الكشح بالضيق .. بعد دقائق تفتح باب السرير وتمضي لتصلح مكياجها في المراحيض» وينتقد الشاعر الوزير بترحيب ساخر :

«أهلاً بأخبارنا الخارقات وأهلاً بقيادة أمتنا الواعدة» وهذا انتقاد لكل الفاسدين متمثلين في وزير يقضي نهاره – نهار وزارته – في السُّكر والبغاء ويطلب غيره بالعمل والإنتاج فيما هو؟ «طاويُّ ضحل» ويقول الشاعر: «وهذا ابتداء غروب الوزارة .. أهلاً بأعمالها الطيبات وأهلاً بأشغالها الراشدة» والمفارقة أن هذا الوزير «في آخر الشهر يقبض شهرية المكتب الجهدي .. كيساً من الدنانير غير الذي حوشته الدنانير من فائدة» في حين يموت رجل من عامة الناس بطريقة مأساوية «لن يأتي رغم العرق النافذ يحمل كيس الخبز .. ومن .. يبعد عن عيني طفلة سرب جنازته ويقول لها في هذا النعش أبوك المشروخ من الفخذين إلى الكتفين وصرّته في الطرقات».

وفي هذا الصوت نجد الشاعر يظهر الجانب الإنساني في الشهيد بعيداً عن الأسطورية المعهودة، هذا الجانب الذي يثير أسئلة بسيطة إلى درجة التعقيد أو كما قال الحارث بن عباد «تعود أن تجيب عن الأسئلة البسيطة» لأنها تحمل استدارة الذهن وفهمه لآلية عمله.

– «ما حدث للمعجم بعد اثني عشر قرناً» أرى أنه يجب التفريق بين الرموز والإشارات ولكن هنا وبعد اثنتي عشر قرناً أصبحت الإشارات اللغوية غير واضحة أو فقدت رموز اللغة براءتها فيما تشير إليه فلم يعد ما يشير إلى الإمبراطور مرتبطاً بما يشير إلى ضياع شعبه إذ لا يعلي تاجه ما يُسفك من دم شعبه في سبيل حياة أفضل للشعب بل في سبيل ما يزيد الإمبراطور انتعاشاً على عرشه «كالدك».

«وللغات احتمالاتها» حيث يتم تخنيث اللغة من أجل إرضاء الإمبراطور وإخفاء الرغبة في إخفائه عن وجه البسيطة «فتاجه لؤلؤ» يجب أن يختنق الغواص زمناً ليستخرجه، و«كفاه آياتنا النازلات» والنوازل مصائب

من آيات الله ينتقم بها، وعيناه «نسر المجرة» الذي لا ينزل من علوه إلا لطريدة ومن «وحيه» يكتب الكاتبون أي بالخوف منه تسيل أقلامهم .. الخ من احتمالات اللغة.

وللغة انتكاساتها عندما لا تعود تصلح للتكسُّب .. لننشد للسيد الإمبراطور أجمل ما قد حفظنا بعيد البناء .. بناء الحبوس وعيد الخراب ، وللغات «اتجاهاتها» حين تصبح لسان حال الإمبراطور وبها نكره ما يكره ونحب ما يحب وهذا «السيد» لغته كوجهه أقنعة فوق أخرى «فحين يمتد اليسار يساراً ولما يعود اليمين أبٌ لليمين» لغته باتجاهات عدة حتى أنه ينهل من فكر «لينين» بعد أحاديث نبوية وآيات .. الخ. وأول ما يتبادر للذهن حين يُذكر «لينين» جملته الشهيرة التي يقول فيها : «اختاروا الناس اللازمين وتحققوا من التنفيذ العملي وسيُقدر الشعب هذا ..» (حول تربية الملاكات ص6). وللغات اشتعالاتها حين تهدر الإذاعات لحرب يعد لها الإمبراطور والذي يملأ شاشة التلفاز بوجهه وأفعاله وكأن التلفاز أصابه خلل فني وبالمصادفة على صورة الإمبراطور الثابتة «من حيث تدري وتجهل وفي كل وقت».

وأخيراً «للغات نبوءاتها» حين نغتم ونتوه ولكن الشاعر في هذا المقطع «يلتف على ذهن القارئ» فهو يقول بما معناه نحن تائبون ولا بد من جدّة كي تشير علينا ولا بد عرافة ولو انتهى الديوان هنا لكان لا بأس ولكنه يتابع «لا بد من جدّة كي تشير علينا وتقول اذهبوا للتي قرأت غدنا من خطوط يدينا» وكأن التائه يريد أحداً يشير عليه بما يعرف هو لا المستشار وهنا الالتفاف إذ يريد «عرافة» يعرف ما ستقوله .. تقرأ الوجه .. الرمل .. تقول : «أنا لا أرى سيدي بل عبيداً وعبداً ولحماً وبدأ اذهبوا واحفروا قبركم قبركم قبركم عليها تحمل الأرض يوماً بزهره».

«البناء الفني»

يمكن تصنيف الديوان ضمن الشعر القصصي والدرامي فقط بالتصاقه الذي يجب أن يكون وثيقاً بمقدمته «كشف الكلام» لأن المنطق الدرامي لا يمكن بناؤه تراكمياً دون هذه المقدمة وبالانفصال عنها يصبح السؤال الرئيسي مدى لعب الوحدة الموضوعية والترابط الفني بين أنساق القصيدة ككل الدور المفترض للمشبك الدرامي، وفي مقطوعات منفصلة يلاحظ أن لكل شخصية أفعالها وانفعالها ومكاشفتها الخاصة منفصلة عن أي شخصية أخرى وكأن الشخص ينفصلون عن الفعل ويقولون بشكل فاضح لا يأبه للفضيحة كل نواياهم دون موارد حتى إن كلاً منهم يرى في أنانيته فضيلة مقدسة فالحاشية تقول : «نحن العقرب بجناحيه اللاسعتين .. هلاك الخبز وريح الجنة والأسرار» فيما لا يخجل الرشيد من القول : إنه يتسول قوته من جارية تشعره بالقوة ويحيى يقول : «فأبي نسغ الجمر وإنني تمثال النار .. رحي الثار المسعور» ومسرور الخادم «أحمل في صدري الآن فؤاد الحاكم لا بأس إذا سبّ أبي فسأضعك في الوجه الناقم».

واعتقد أن هذا لا يتم درامياً بهذا الشكل إلا من خلال المونولوج في الرواية أو على خشبة مسرح ينتظر

وفقط ينتظر الحكم بالحب أو الكراهية أو الإنصاف وهذا يجعل الديوان «كنتورياً» يقف قمة بين أودية الرواية والمسرح والشعر القصصي ينتمي لها معاً فقط ، معاً .

الأصوات في الديوان بلا أمكنة وإن وجدت فهي أسماؤها فحسب فالحوار الذي تم في الحانة بين شعراء يتسامرون والحوار الذي تم في القصر بين الرشيد ونديمه لم يظهر فيهما عناصر المكانين المختلفين وبهذا ينزاح الديوان عن الرواية ويقترب منها بعناصر أخرى كالحوار والحوار الداخلي ووجود راوي يقول، مثلاً : إن الرشيد قال لأعوانه أن يقتلوا العراف إذا مات الخليفة بطوس وهذا الراوي يختفي كثيراً في الأصوات فمعظمها مبني بلغة ضمير المتكلم ولأن الراوي ينفرد بـ «روايات معاصرة» ويظهر فيها بقوة كان لا بأس لو ظهر بشكل أكبر في «الأصوات» إذ يشكل ذلك ترابطاً فنياً بين الأصوات، والأصوات وبحجم الحوار الداخلي وعدم التحاور بين الشخصيات بما يشبه الحوار الذي تم بين شعراء يتسامرون في الحانة ينزاح الديوان عن الشعر المسرحي والقصصي المعهودين ويقترب منهما بالبناء الموسيقي لشعور الشخصيات اتجاه الواقع لا شعور الشاعر الخاص أي بالانتقال من مستوى الخطاب / أنا الشاعر/ إلى أنا الشخص المعين في زمن معين وقصة معينة .

ولكن ما كان يجب إنضاجه أكثر باعتباره جامعاً للقصصي والمسرحي من الشعر والرواية هو «الحبكة» فتغير الرشيد على البرامكة كتمهيد درامي للمذبحة / الحبكة/ وانفراجها بصراع نفسي لدى الرشيد واتجاهه إلى الحل الديني ثم إلى رسالة تعمل على المصالحة بينه وبين يحيى كل ذلك لم يتم بهواجس الشخصيات بل تم تكثيفه في فصل العراف وبكلمات أخرى ذلك ما أفقد الأصوات أنيتها التي تبنى عليها الحبكة ولم يبدأ القاريء في مراكمة وعين للحبكة تراكمياً ولم يفاجأ بها من الأصوات بل الأصوات ككل كانت بعد انتهاء الرواية فبدت وكأنها محاكمة يفشل اقبعيتها وعفويتها فضح الشخصيات لنواياهم ويقربها ذلك من «يوم الحساب» !!

التغير الموسيقي في الأصوات أعطى للشخصيات تمايزاً ولكن أرى أن لغتهم متشابهة فلا يرى خصوصية في اللغة إلا من منطلق اختلاف تجربة المتكلم لا اختلاف وعيه ففي «جعفر» نجد : «إني أسمع جسدي المشروخ على الجسر» وفي «آخر موت لرجل من عامة الناس» : «في هذا النعش أبوك المشروخ من الفخذين إلى الكتفين» ليست لغة عراف بل لغة عادية ومباشرة وسردية وربما كلمتين فقط فيهما غموض العرافة حين قال للخليفة : «سيدي هارون تلقاك نأد خنفيق» وبالرجوع إلى المعجم نجد نأد ترادف دواه وأصلها الفعل نأد بما يرادف حسدَ أما خنفيق والتي سقطت من المعاجم الحديثة قد تكون تحويراً لـ «حنق وحنق ونفق» وكل معاني الكلمات المحتمل تحويرها فيها ترادف القتل على الأكثر والموت على الأقل وبعد هذه الجملة نجد العراف يقول : «تلقاك نأد وخنفيق .. ودواه في الطريق» وكأن العراف يفسر النبوءة، والنص العرافي هنا مفسر لنفسه ومباشر ما عدا الكلمتين السابقتين ولأن الراوي يتدخل في هذا المقطع ويقول : «وبعد عقدين ولما كان هارون بطوس قال أتتوني بعرافي فإن جاء وقد مت اقتلوه» وهذا يبرر أن اللغة هنا لغة الراوي وليست لغة عراف.

ومن عناصر البناء «الأسطورة» منها ما كان بشكل واضح مثل : «قابيل وماكبث» ومنها ما كان بشكل ايحائي جميل ففي مقطوعة «جعفر» نقرأ : «لن تجدوا قبري فكلوا لحمي أو صبوا خمري» إشارة إلى المسيح الذي تمت خيانتته ، «وفي العشاء الأخير بين تلاميذه يقسم الخبز على أنه جسده ويصب الخمر على أنه دمه» ويتكامل هذا مع جملة لاحقة «ما خنت أخي هارون وما حفظوا قدري» ، ولكن بما يعطي الأسطورة معنى مختلفاً فهو لا يتحدث عن الذي خانته وأفسد علاقته بهارون وهو ذلك الخادم الذي وضعه هارون عيناً على جعفر بما يوازي يهوذا وقيصر، بل يحاول تبرئة نفسه وتأكيد عدم خيانتته لهارون. وما يلاحظ في البناء الفني غياب الصورة الشعرية من الديوان واستعويض عنها بالتشبيه الكثيف جداً ربما للحاجة السردية وهذا يظهره ابتعاد مقطع العباسية عن السرد حيث كان غنياً بالخيال وكأنها تعيش في عالم آخر غير الذي يعيش فيه الشخصوس وظهرت الصورة الشعرية مليئة بالحركة «أنا سحر تفاحة الضوء في عتمة الناي سرُّ التي انتظرت برقها كي يشق لها من سرير الحرير الحصان .. أنا من تشقق فيها اليباب أعدني إلى نهرك المستببح .. إني أحب الدمار وخذني بلا رجعة للأفاعي لتشربني قطرةً قطرةً قطرةً ثم لا ألتقي بالدليل».

لغة الديوان ككل مباشرة وسردية متماسكة مليئة بالأفعال ما يزيد الحركة والقلق من الكائن الفاسد تظهر قاموساً شعرياً واسعاً ومتنوعاً بمقدار اتصاله بالمفردات في واقعها المعجمي القديم يتصل بالواقع الآن بمفرداته وعناصره ليكون التماهي والتدويب، لغة تحفل بالغنائية والموسيقى العذبة المعذبة بحزن الوافر الراقصة على صنجات البسيط السريعة بإيقاع المتدارك المتعالية بأصله وانتهاءً بالمتقارب بوقعه الجنائزي الذي يصل إلى «احفروا قبركم قبركم عليها تحمل الأرض يوماً بزهرة» بأصل المتدارك وباختصار غنائية غنية وموسيقى متنوعة.

* ناقد فلسطيني يقيم في رام الله.

شعرية التناصّ في «أنا يوسف يا أبي»

محمد أبو حميدة*

إنّ أهم ما يميز التحليل الأسلوبي بأدواته وطرقه المتعددة، القدرة على استنطاق النص الأدبي، والولوج إلى عالمه الداخلي، وتحسس ما فيه من تشكيلات فنية، وتدخلات دلالية قد تتسع في بعض جوانبها، وقد تضيق، لكن العمل الإجرائي للتحليل يظل فاعلاً منذ لحظة القراءة الأولى، وحتى عملية التركيب التي يقوم بها المحلل الأسلوبي بعد الانتهاء من عمليتي التفكيك والتحليل.

وعلى الرغم من أهمية نظرية الاتصال في كشف أبعاد النص من زواياه الثلاث: المبدع، والمتلقي، والنص، فإننا نرى أن الوقوف عند إحدى هذه الزوايا فحسب وإغفال غيرها أو تناسيها، يجعلنا على هامش التجربة الشعرية دون بلوغ أعماقها وطبيعتها الفنية.

لذا لا مفر من اللجوء إلى مداخل متعددة للنص المدروس، تتفاوت فيما بينها حسب ما يفرضه علينا النص وما يتطلبه من خطوات إجرائية معينة للتحليل، وحتى على مستوى البعدين الاجتماعي والتاريخي لا نستطيع إغفالهما تماماً أثناء عملية التحليل، فقد يتطلب النص نفسه حضور هذين البعدين أو أحدهما، وخاصة إذا كان يقع في سياق تاريخي أو اجتماعي يبحث عن موقعه فيه، وما يمكن أن يضيفه إليه أو يعدله بما يتفق ورؤية صاحبه.

في الواقع، إن قراءة النص الأدبي لا تأخذ بعداً واحداً، وإنما هناك ثلاث قراءات متلازمة هي: القراءة الأولى: القراءة الجمالية التي تنكئ على التعامل مع البُني التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، وذلك باستغلال الأدوات البلاغية في الكشف عن ظواهر العدول والخروج عن المؤلف.

والقراءة الثانية: القراءة التأويلية التي تبدأ عملها من منطقة المفردات المعجمية وردّها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر، وبخاصة أن الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير، ومشحوناً بالإسقاطات، ما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالاتها المعجمية، والامتلاء بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة، وما تتميز به من عمق وثراء.

أما القراءة الثالثة : فهي القراءة الاسترجاعية، وهي التي تبدأ حركتها برصد البنى الرئيسة في النص، ثم ترتد منها في وعي إلى مردودها السابق قديماً أو حديثاً، وهنا تكون عملية التحليل أشبه بالحركة البندولية التي تربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة، وهذا ما يتيح للخطاب أن يستقر في أفقه الصحيح (1).

وإذا كان النص الأدبي «هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشربٌ وتحويل لنصوص أخرى» (2)، فإن أول ما يلفت انتباهنا في نص «أنا يوسفُ يا أبي» هو التناص المكثف والتنوع في طرق استدعائه وتوظيفه. إن عملية التناص لم تُبنَ على استدعائه تركيباً بعينه ليشد أزر البنية التركيبية للنص ويوشيها، وإنما أخذ التناص بعداً دلاليّاً مشرباً بروح القداسة والروحانية، ما عدا الجملة الأخيرة التي استدعت تركيباً كاملاً من النص القرآني، وهذا يؤكد ما ذهب إليه د. عبد الله الغدامي من أن «فكرة تواصل النصوص لا تعني أن الكاتب مسلوب الإرادة وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص»، لذا فإن محمود درويش قد حوّر في النص الغائب بما ينسجم مع تجربته الخاصة، ولغته الخاصة، ولم يكن ارتباطه بالنص الغائب إلا من خلال عملية التداعي والإيحاء، التي تمكن من امتصاص دلالاته دون أن تكرر بطريقة ساذجة باهتة.

وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نمسك بجمال بعينها تشدنا نحو النص القرآني سوى جملة واحدة ختم بها النص، فإننا نكاد نشعر أن النص الغائب يتلبس الصياغة من بدايتها إلى نهايتها، ويذوب في مسارها الدلالية والإيقاعية بشكل متداخل لا يخفى على أحد.

وأول ما تنبغي الإشارة إليه أن قصيدة «أنا يوسفُ يا أبي» هي إحدى خلايا ديوان «ورد أقل»؛ ذلك الديوان الذي يمثل مرحلة فنية متميزة لدى الشاعر، أو بعبارة أخرى يمثل مرحلة «ما بعد بيروت»، تلك المرحلة التي تشير إلى تحولات جذرية تاريخية وسياسية في المنطقة العربية، انعكست بشكل ما على الصياغة الشعرية، ولعبت دوراً فاعلاً في نسجها وتشكيلها، فمن عايش محمود درويش قليلاً من خلال دواوينه السابقة، وبخاصة ما بعد السبعينيات، ابتداءً من «محاولة رقم (7)»، يرى أن الشاعر قد نحا نحواً حديثاً بارزاً، وأصبح الشعر لديه، ليس وسيلة لتجسيد همومه الوطنية أو السياسية بالدرجة الأولى، بقدر ما هو إبداع فني يرتكز إلى اللغة في ذاتها، فيفجر من طاقتها الإبداعية ما يجعل البعد المعرفي متأخراً إزاءها، فأنحرفت لغته نحو تهشيم وتكسير كل ما هو مألوف، وغلفت صورته بالضبابية المكثفة أحياناً، إلى درجة أن المعنى يضيع معها فتستغل على قارئها، وتكثر الرموز الشعرية لديه والتداخلات النصية، حتى غدت اللغة عنده لغة مختزلة ومركزة بشكل واسع، غير أن هذا المنحى الإبداعي في التعامل مع اللغة الشعرية تحول إلى منحى آخر أفرزته طبيعة المرحلة الراهنة، مرحلة «ما بعد بيروت»، تلك المرحلة التي انكشفت فيها أبعاد القضية ومستقبلها، ومستقبل الخارجين من بيروت، فاتجه كل شيء نحو الوضوح والمباشرة، نحو اليومي والمألوف، فانكفأت قصائده نحو الالتصاق بالإنسان الفلسطيني لتبوح بهوموه وأحزانه وغربته ومستقبله المجهول، وهذا ما نلاحظه متجلياً في القصيدة التي نحن بصدد تحليلها.

وإذا كانت لغة النص تميل إلى كل ما هو مألوف، وإلى البساطة في التركيب والوضوح، فلا يعني ذلك خلو النص من اللغة الشعرية التي تتميز بكتافتها الدلالية وطاقاتها الإيحائية اللامحدودة، فالشاعر استطاع أن يولد إحياءات مكثفة من خلال عملية التناص التي نبعت من النص القرآني دفعة واحدة إلى حوار النص الحاضر، وما يحمله من دلالات جديدة محملة برؤية الشاعر للعالم، وهذا لا يتنافى مع طبيعة النص الإبداعي فـ «هناك نص تتكثف فيه الرؤية الفنية وتتعدد عملية بنائه فيصعب على القارئ تفكيكه، وهناك نص ينبسط بين يدي القارئ صفحة مفتوحة، ولكنها صفحة قد تعطي مع بساطتها انطباعات غنية بالتأويل» (3).

ولنقف عند بنية النص لنصل إلى مقارنة دلالية تعكس التجربة التي صدرت عنها القصيدة، وأول ما نلاحظه جملة العنوان وما تحمله من دلالات تاريخية وأبنية مكثفة، إذ إن الشاعر استطاع أن يختزل بها حقبة تاريخية طويلة عادت بنا إلى عصور الأنبياء، وما لاقوه من أنواع البلاء وضروب المحن والشدائد، سواء أكان ذلك من أقرب الناس إليهم أم أبعدهم، وهذا يوجه الحركة الدلالية في النص نحو زاوية بعينها، زاوية الألم والقهر والاعتداء والحسد والكيد وغيرها من المعاني التي أفرزتها قصة سيدنا يوسف عليه السلام.

إنَّ العنوان يستدعي نصاً دينياً يعكس شكلاً من أشكال الصراع الداخلي الذي روته لنا كتب التفسير حول النبي يوسف عليه السلام وإخوته، ذلك الصراع الذي يمزج بين المستوى الذاتي والجماعي معاً، إطار الأسرة الواحد والمصير الواحد والأمل والحلم الواحد. وبقدر ما يثيره العنوان من تمزق ومرارة وألم، فإنه في الجانب الآخر يحمل معنى الدفاء والحنان والحماية والقوة التي تفرزها كلمة «أبي»، والتي تكررت بشكل بارز لتعكس مدى الحاجة إلى تحقق هذه المعاني وتعميقها في سياق تلك المعاني المقابلة. وإذا كانت الكلمة «أبي» ترمز في سياقها إلى الوطن وشكوى أبنائه إليه وتفرغ همومهم والامهم التي أصابهم في بعدهم عنه، فإن الذي يستوقفنا في العنوان ذلك التركيب الخبري للجملة، إذ إنه يثير تساؤلاً حول علاقة يوسف بأبيه، هل هي علاقة إنكار؟ أم علاقة شكوى؟ أم علاقة تجاهل؟ أم علاقة حب ولقاء؟ وهذه التساؤلات تكاد تتحد مع بداية الصياغة، إذ لم تكن سوى الاحتماء بدفاء الأبوة ودفاء الوطن من مشاعر البغض والكره والرفض الواقعة على الأنا الجماعية.

ولكن لماذا يوسف بالذات؟ هل لأنه استطاع أن يبني ملكاً زاهراً في مصر؟ أم لأنه يحمل معاني النبوة والقداسة والنقاء؟ أم لأنه كان يتمتع بقدرة فائقة لرؤية المستقبل وتفسير المجهول؟ أم لأنه كان سبباً في جلب الهم والغم لأبيه؟ أم لأنه رفع أبويه على العرش وخرؤا له سجداً؟ كل هذه المعاني وغيرها تتأثر في ذهن القارئ، ولا يكاد يلتقط أحدها حتى يستدعي غيرها في سلسلة من التساؤلات المكثفة والإحياءات المتراكبة غير المحدودة.

إنَّ الشاعر استطاع أن يجسد تجربته الخاصة التي بدأت برحيله عن وطنه فلسطين وانتهت بخروجه مع الثورة الفلسطينية من بيروت خير تجسيد، وما لاقاه أثناء هذه الرحلة من عذابات وإهانات على يد إخوانه

في الأقطار العربية، إنه استطاع أن يمزج هذه التجربة بتجربة النبي يوسف عليه السلام مزجاً يكاد يتوه معه القارئ فلا يميز إن كان يقرأ قصة حقيقية رسخت في نفسه واستقرت بفعل الموروث الديني، أم قصة حديثة تحكي تجربة شعب وقع عليه من البلاء ما وقع على يوسف، وفي مراحل متعاقبة من حياته.

ومن ناحية أخرى، فإن ميلاد القصيدة في وقت حرج من أوقات الثورة الفلسطينية؛ وهو خروجها من بيروت ممزقة وموزعة أشلاء على أرجاء المنطقة العربية، وما عقب ذلك من تمزق داخلي للشخصية الفلسطينية، جعلها لا تقدر على مواجهة آلامها، ومن يكيدون لها كيداً.

إن ميلاد هذه القصيدة في هذا الوقت بالذات ليكاد يستدعي في أذهاننا قصة يوسف عند نزولها على النبي الكريم في فترة عصيبة من حياته، حيث توالى عليه الشدائد والنكبات وعلى المؤمنين عامة، كانت ذروتها متمثلة في فقدته نصيره زوجته أم المؤمنين خديجة، وعمه أبي طالب الذي كان له خير نصير وخير معين، وبوفاتهما اشتد الأذى والبلاء على الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى المؤمنين حتى عرف ذلك العام بـ «عام الحزن».

إن من يتذكر هذه المعاني والأحداث ويقرنها بأحداث النص الشعري الذي بين أيدينا، والتجربة الفلسطينية التي يصدر عنها، لا يكاد يفرق بينهما، من حيث قسوتها أو طبيعتها إلا بتغير المسميات وتبديلها. وهكذا تبدو مقدره محمود درويش في توظيف النص الديني جلية، ليحكي تجربته الخاصة/ العامة من خلال استيحاء النص القرآني، واختزاله في لغة شعرية مركزة ومحدودة توحى ولا تشير، وتثير المشاعر والانفعالات في شفافية ورقة دون أن تخذش الكبرياء والأنفة.

إن متابعة الحركة الدلالية للصياغة تكشف عن تشكّلها في محاور ثلاثة هي :

1. موقف الآخر من الأنا.
2. أسباب الإيذاء والألم.
3. مقابلة معاني الأمن والاستقرار بالظلم والاعتداء.

وقد جاءت هذه المحاور متمثلة في الجمل الشعرية الآتية :

الأولى : «أنا يوسف يا أبي .. وهم حطّموا لعبي يا أبي».

الثانية : «حين مرّ النسيم .. لماذا أنا».

الثالثة : «أنت سميتني يوسفاً .. ساجدين».

وعلى الرغم من تلاحم الجمل الثلاث دلاليّاً وشعورياً في النصّ، فإننا نستطيع أن نميز بينها من حيث إن كلاً منها يشكل خطأً دلاليّاً موازياً للخط الآخر، فالجملة الأولى تدور حول موقف الآخر من الأنا، وإيقاع ألوان من العذاب عليها كالكيد والقهر وإلحاق الأذى .. ولكن المفارقة تبلغ ذروتها مع بروز كلمة «إخوتي»

التي أسند إليها من الأفعال والأحداث ما لا ينسجم مع طبيعتها ودلالاتها المعجمية، فهي أخوة لا تحب ولا تريد وتعندي وتطرح وتحطم كل حلم وأمل، وتكاد هذه الجملة تشكل البؤرة الدلالية للنص الشعري. أما الجملة الثانية، فهي تدور حول تلمس أسباب ذلك العذاب فتبدو واهية، إذ لم يكن دافعها سوى الغيرة والحسد الدفين في النفس.

وتأتي الجملة الثالثة لتؤكد تلك المعاني السابقة، وتكشف عن طبيعة متوحشة امتزجت بذات الآخر فنقلته من عالم الإنسان والأخوة إلى عالم الحيوان والوحشية.

وعلى مستوى البنية الإفرادية، نرى أن القصيدة تحكمها ثلاثة محاور هي الأنا والأنت والآخر، غير أن ضمير «الأنا» يبدو مهيمناً تماماً على الصياغة، إذ يتكرر (40) مرة في مقابل (23) مرة للآخر و(6) مرات للأنت، وهذا يدفع بالقصيدة في الجانب الغنائي الذي يعكس مجموعة من الانفعالات والمشاعر والأحاسيس الذاتية التي تتمازج من ناحية أخرى بمشاعر جماعية وتنوب عنها، ولا يجد المتأمل صعوبة في إدراكها وتبنيها.

وعملية طغيان جانب «الأنا» على الأنت والآخر يبرز عملية الانفصال التي كانت تعانيتها الأنا مقابلهما؛ لتبقى وحيدة في عالم مجهول الحدود لا متناهي الأبعاد، وفي مقابل حركة الضمائر، تقف الأفعال لترسم حركة دلالية مغايرة؛ إذ إن عدد الأفعال في النص (28) فعلاً أسند منها إلى «الأنا» المتكلمة سبعة أفعال فقط، وهي أفعال في حقيقتها تبدو ضعيفة غير فاعلة في مقابل الأفعال التي أسندت إلى الآخر، والتي بلغت خمسة عشر فعلاً، بحيث تشكل في حقيقتها المكون الرئيسي لبنية النص بكاملها.

وبمعاودة النظر في المستوى الدلالي للأفعال، نرى أنها تدور في محور دلالي واحد هو محور البغض والانتقام، من ذلك «لا يحبونني - لا يريدونني - يعتقدون - يرمونني - أموت - أوصدوا - طردوني - سمّموا - حطّموا - غاروا - ثاروا - أوقعوني - اتهموا - جنيت».

ويبرز أمامنا من الناحية الإفرادية «يا» النداء الموزعة على معظم أسطر الصياغة، وقد جاء اختيارها دون غيرها من أدوات النداء؛ لتتناسب مع نغمة الشكوى المريرة التي غلّفت الصياغة بمجملها، ويكاد الشاعر بها ينفث كل ما بصدره من مشاعر وآلام، ومما زاد من تكتيف تلك النغمة مصاحبة «يا» النداء لمفردة بعينها «أبي»، تفيض بمعاني الدفء والعتاء والحماية، وما إن نتقدم إلى نهاية النص، حتى تبرز أمامنا مفردة ذات وهج دلالي قوي، وهي كلمة «ذئب»، تلك الكلمة المشحونة بدلالات نفسية ودينية منقّرة، ارتبطت بذهن الإنسان العربي منذ فجر التاريخ، غير أن الشاعر حاول أن يعدل من تلك الدلالات المرعبة، ويخفف من وطئها في مقابل الطرف الآخر الذي تبادل مع الذئب دلالاته الحقيقية، وأصبح «الذئب أرحم من إخوتي»، في حين ظهر هو بوحشيته ودهائه وغدره.

وإذا كانت القصيدة تدور في حقيقتها حول واقع الإنسان الفلسطيني وصراعه مع أعدائه في سبيل استعادة حقه ووطنه، فإنه يبدو جلياً أمامنا أن الشاعر رمز «بالذئب» لليهود في فلسطين، الذين اغتصبوا وطنه وحلمه وحرية، ولم يكن «الإخوة» سوى العرب الذين يدعون نصرتهم له، وفي الجانب الآخر يغدرون

بكل شيء، ويقطعون أوصال كل حرّ ومناضل، ذلك الواقع المؤلم الذي أكثر محمود درويش من التعبير عنه بأسلوب ساخر ومرارة مفاجئة، كقوله في قصيدة «بقاياك للصقر» :

«بقاياك للصقر من أنت كي تحفر الصخر وحدك
وتعبر هذا الفراغ النهائي .. هذا البياض النهائي؟ مرحي؟».

وفي قصيدة «يعانق قاتله» :

«أخي يا أخي ما صنعت لتغتالني؟
فوقنا طائران فصوّب إلى فوق
أطلق جحيمك أبعد مني أو
ماذا تقول؟ ستقتلني كي يعود
العدو إلى بيته/ بيتنا وتعود إلى لعبة الكهف» .

وتبلغ هذه النغمة ذروتها في قصيدة أخرى :

«قطعوا يدي وطلبوني أن أدافع عن حلب
استأصلوا مني خطاي وطلبوني
أن أسير إلى صلاة الغائبين
أشعلت معجزتي وسرت
فحاصروني حاصروني حاصروني
قالوا انتظر فنظرت (لا تكسر موازين الرياح مع العدو)
وقفت قالوا لا تقف، فمشيت ثانية فقالوا لا تسر
الحرب فرّ لا تحارب خارج الكلمات» .

وإذا ما تحركنا أفقياً مع الصياغة، تبرز عملية التناص مرة أخرى بشكل واضح وجلي، إذ إنها لم تتوقف على عملية محاورة النص الغائب واستدعائه من عمقه التاريخي أو الديني، من خلال بعض المفردات أو الأسماء الدينية، وإنما وصلت إلى درجة التنصيص بذاته «إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين»، ولكن الشاعر استطاع أن ينجو من عملية الحلول السلبي في النص القرآني، وغياب شخصيته الإبداعية بأن مزج النص الغائب بعبارته الخاصة التي جاءت ملتحمة ببنية النص الشمولية

«أنت - هل جنيت على أحد عندما قلت : إني ..»، وبذلك تمكن من تطويع النص القرآني داخل قصيدته وتوظيفه لخدمة النتائج الدلالي، والغاية الغنية التي يتحرك نحوها. فما إن ينطلق المتلقي من البنية الرئيسية «وهم طردوني من الحقل .. الخ»، حتى تأتي الجملة الإنشائية: «فماذا صنعت يا أبي» المفرغة من دلالاتها الحقيقية والمشبعة بدلالة النفي والإنكار، لتسلب الجمل الخبرية قوتها وتدلل على عبثيتها وزيف وجودها، ثم تعود الجمل الخبرية لتتلاحق في مسافات قصيرة وفي دفعة جديدة، لكنها أخذت خطأً دلاليًا مغايرًا يبرز الأنا في صورة مسالة، ما يساهم في تأكيد عبثية فعل الآخر ونفيه، لتأتي جملة الجواب الإنشائية مشبعة بمعاني الإنكار والرفض «فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا؟»، لتتعاقد الجمل الخبرية والإنشائية في تحقيق الناتج الدلالي للصياغة، وهو رفض أشكال الظلم والقهر لغياب مبررات وجودها.

ولا تختلف الدفعة الثالثة وما يتلوها من استفهام عن سابقتها في غياب المبرر، وإن كانت الموجة الانفعالية أخذت تميل نحو الهدوء والانتهاه لتعلن نهاية القصيدة وسيادة الأنا وسموها، متخذة من عملية التناص القرآني وسيلة لإضفاء جانب من المعاني الدينية والقدسية عليها؛ لتحتمي بها أمام أشكال الظلم والعدوان. وعلى المستوى الإيقاعي للنص، فإنّ الشاعر بنى قصيدته على أحد البحور الصافية، هو بحر المتقارب، الذي يتميز بخفته وسرعة إيقاعه، ولكن الشاعر لم يخضع تماماً للحركة الإيقاعية المتولدة من المتقارب، تلك الحركة التي تتميز بعلو نبرتها وسرعة ضرباتها الإيقاعية التي قد لا تتناسب تماماً مع النغمة الأسيانية، نغمة الشكوى والتألم؛ لذلك طوع الشاعر إيقاع المتقارب لإنتاج نغمة هادئة ممتدة تتوافق مع الجو النفسي للنص، وذلك من خلال التركيز على أصوات بعينها هي أصوات اللين التي تُبطن من سرعة الإيقاع، دون أن تخرج عن الصيغة الإيقاعية المتكررة في النص، فقد بلغ تردد أصوات اللين في النص (86) مرة في نص لا يتجاوز عدد كلماته مائة كلمة، ما يشير إلى أن أصوات المد تتردد في كل موقع من مواقع الصياغة في شكل محطات زمانية يطول الصوت فيها؛ فيخفف من سرعة اندفاعها، ويتفق مع بطء نغمة الحزن والأسى والشكوى التي تغلف النص في مجمله.

كما أن الشاعر لجأ إلى عملية التكرار الصوتي لكلمات بعينها تستطيل نغمتها فتكثف من النغمة المهيمنة على النص، وذلك مثل كلمة «أبي» مصحوبة بياء النداء التي تكررت (9) مرات في أحد عشر سطرًا هي عدد أسطر القصيدة، وبذلك فهي تشكل أعلى نسبة تردد لمفردات الصياغة.

كما أن الشاعر - تكتيفاً للإيقاع الداخلي للنص - استند إلى تكرار صيغ فعلية بشكل متتابع، في مواقع مختلفة من الصياغة مثل «لا يحبونني، لا يريدونني، يرمونني، يريدونني»، «يمدحوني، طردوني»، «سمموا، حطموا، غاروا، ثاروا، ثاروا»، «حطت، مالت، حطت». وأيضاً، من الصيغ الاسمية «عيني، لعبي»، «كنفي، راحتني»، «الجب، الذئب».

وهكذا نرى أن الشاعر استطاع أن يوظف الوسائل التعبيرية توظيفاً متميزاً لخدمة الإيقاع الداخلي للنص، فبدا مسيطراً على الصياغة سيطرة واضحة.

أنا يوسفُ يا أبي

أنا يوسفُ يا أبي. يا أبي. إخوتي لا يُحبونني، لا يريدونني بيّنهم يا أبي. يعتدون عليّ ويرمُونني بالحصى والكلام. يريدونني أن أموتَ لكي يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتك دُوني. وهم طردوني من الحقل. هم سمّموا عَنبي يا أبي. وهم حطّموا لُعبي يا أبي. حين مرّ السّسيمُ ولاعبَ شعري غاروا وتّاروا عليّ وتّاروا عليّك، فماذا صنعتَ لهم يا أبي؟

الفرّاشاتُ حطّتْ عليّ كَتفيّ، ومالتْ عليّ السّنابلُ. والطّيْرُ حلّق فوقَ يديّ. فماذا فعلتُ أنا يا أبي؟ ولماذا أنا؟ أنتَ سمّيتني يوسفًا، وهمّو أوقَعوني في الجُبِّ، وأنثَمُوا الدُّنْبَ : والدُّنْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخوتي.. أبتِ! هلْ جَنَيْتُ عليّ أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنَّي : رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا، وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ.

* أستاذة البلاغة والأسلوبية المساعد / كلية الآداب - جامعة الأزهر .

- هوامش :

- (1) انظر قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب : 13-15.
- (2) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغدامي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1985م : 13.
- (3) الاتجاه الأسلوبية النبوي، د. عدنان قاسم، مؤسسة علوم القرآن بالشارقة، ط1، 1992م : 232.

قراءات ..

محمد الأحمد*

«ماراثون» ركن الدين يونس

عبر شفافية متضمخة برائحة البارود، والآمال الكبار .. ابتداءً الشاعر ركن الدين يونس مجموعته الشعرية البكر الموسومة بـ (ماراثون)، الصادرة عن دار الشؤون الثقافية - بغداد، والتي تحتوي على عشر محاولات، تنفس من خلالها التجريب الجريء في الشكل، والبناء .. بلغة سردية بليغة الأسي، سريعة الإيقاع، رقيقة الذوق .. حملت من الهم العراقي النبيل أبهى موسيقاه .. مسجلة في عراقة الشعر العراقي نبضها المؤرق .. مجموعة فيها تدرج لوني متتابع في العدو السريع، ضمن محاولات تشكلت بالتنوع .. بقيت تهدر دهشتها الصامتة. (كل شيء كان يركض .. الحصى على الأرض / كل يركض، يركض، يركض - ص 16) .

في (ماراثون) نجد للقصيد إيقاعاً لن يعرف التهادن، يمضي قُدماً في صور متبصرة طريقها، ومتفهمة ما عليها من واجب، فتركض الكلمة بكامل بنائها الحرفي، لتركض داخل اللفظة التي هي الأخرى تركض، تجرد ذاتها من كل ما يربطها بالمعنى، وتركض في صورة تجريد هائل الوقع، يتصاعد الشعر بتصنيف مقتدر.. بألوان خلطتها يد فنان مقتدر. لأجل أن يكون كل جزء منها.. مترابك المعنى، أمامنا في هيئة هياكل راکضة إلى جوهر الشعر(فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير(1)) .. تتسع لغة الشعر إلى لغة الميتافيزيقية .. تتخلى عن فطرتها، من أجل أن تترتب ترتيباً جمالياً، جديداً .. الحقائق كلها تركض، إلى صورتها المثلى دون أن يغيرها أي تحوير، أو تزييف .. تسعى بمفهوم أساسه حساسية الشاعر الذي تركض فيه الأزمنة، ولا تملك ثباتاً، سوى إنها تركض بلا توقف، أو لا تدري إلى أين سيحل بها كل هذا القدم .. تركض نحو الحسم الذي تصير تكرار اليقين، بدل الحدس .. الذي صار مرئياً بعين الفنان الذي يضع لمسائه الأخيرة على لوحته الأخيرة، بما تراكت عنده الخبرة .. كما قال عبد القاهر الجرجاني في شهيره «دلائل الإعجاز»: (يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة،

ثم تجد لذلك المعنى دلالة إلى الفرض(2)). هكذا الشاعر يرسم خيالاته، ولبناته دموع النخوة التي جعلت القارئ يمتشق بندقية، ويعتمر خوذته كأبي محارب باسل بين الذائدين عن الحياض. (الويل للشاعر .. وهو يدخل الرغوة نفسها / إذ يهمل أحزانكن، ويؤجل ينابيعكن إلى موت آخر - (ص5)).

لقطات مليئة بالحميمية الشعرية، محاولة في الرفض، و تخيل صورة مستقبل جديد. (التمثيل تساقطت في المعبد/ واحداً تلو الآخر/ انهيار جدران المعبد/ واحداً تلو الآخر - إحدائيات (ص26)). الصورة التي تدبجها في الذهن تلك الكلمات الواضحة، تخلخل من معنى الصورة الأصلية، بعد رسمها بالألوان، وتنتقل إلى صورة الكلمة. يدقق الصانع الحاذق في صناعته، بكل ما فيها من لمسات كما تنعكس الصورة في الماء الرجراج، فيظهرها مثله !.. (إذ كان لكل عصر ذوقه اللغوي، والتصويري الخاص به وقيمه الفكرية، ومطالبه التي يروقه تصويرها. ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الأدبي، أو الاجتماعي الخاصين بكل عصر(3))

جاءت المحاولات على امتداد الصفحات ..

(جرت دموعهم .. سوداً في مآقيهم، على وجوههم، فوق بشراتهم الشمعية - (ص8)). الشعر الحديث يمضي قدماً إلى اتساعه البليغ، وهناك من يحرق إليه من ثقب ضيق، ويلصق جبهته على الحديد البارد في صيف قانظ.

علي الياسري في : "نائمه .. أنت الآن" (4) تنام القصيدة .. فيستيقظ المعنى

يمضي المبدع الحقيقي قدماً في إبداعه، ويحقق على الدوام إضافته المتفردة في خريطة المنجز الشعري العراقي المزدحمة، بعلامات متميزة، وشاخصة ضمن رحابة المنجز الشعري العربي، والعالمي. يمضي بثقة (العارف/ الشاعر) إلى مقاصده العريضة، ويتنفس بملء رئتيه في كل قصيدة حريته الجديدة التي غالباً ما تكون ولادة بعد مخاض عسير :

(لأجلك اشتريت الشمس/ ثم احترقتُ بها/ هل تشتري شيئاً/ من بقايا رمادي - (ص26)) وغالباً ما يكون قلقاً على إبداعه، حريصاً على متلقيه، و أكثر حرصاً في قصيدته الجديدة حاملة الأحلام، والرؤى .. منتظمة الخطاب تسير في أوداجه المستفزة على الدوام، كأنها تملك كل الزمام، وبقية القيادة، ولا تعطي ناظمها أية فرصة حتى تحط في يد متلقيها، ويكون الشاعر في حل مؤقت منها .. حتى ينجز القصيدة التي بعدها، ويبقى قلقاً حتى يتجاوز ما فاتته في ما قصده، وما خطته رؤيته. (القوائد صاحبة في نبض الوجدان .. تمتد من شباب الشاعر إلى كهولته.. تحمل مشاعره أو تصحبها صعوداً وهبوطاً على وفق ما أملاه اختلاف التجارب التي مرّ بها - (ص14)) .. حيث تنام القصيدة، ويبقى بعدها الشاعر قلقاً يتفكر في شكلها، مضمونها، وطريقة تلقيها، ألا أنه تعود على جديدها المدهش، وحميميتها المؤرقة، متسائلاً مع

نفسه .. أين كان فيها المعنى أبلغ من غيره، وأين سيستمر بها التفسير، لأنّ الشعر أداة مستمرة التأويل، لن تتوقف عند حدّ معين، وتمضي قدماً إلى اتساعها البليغ ..
 (خيمتي تصخب الريح فيها ورمّل الجزيرة عرس/ للشتاء الذي/ خلفته المواسم في رئة الوطن المستباح - (ص68)) القصيدة تنام هنا، بين هذه اللحظات أو تلك، لتستيقظ على عالم من العرف الذكية، لتقول القول الكثيف، الصقل، المنحوت من حجر كريم، يتلامع، وربما يُضيء .. كلما عرف الشاعر حقيقة هموم شعبه. ونبل قضاياه .. كلما كان معبراً بصوته الرخيم عن صوت شعبه الكريم ..
 (العصافير أقامت في شفاهي/ حفلة للرزقة/ ثم ألقّت ريشها ما بين كفي ونامت/ في مدار الحدقة - (ص42)).

شفرة الشاعر المجيد غيرها شفرة الأديب الآخر .. فهي كثيفة المحتوى، مليئة بدلالات أخرى، عميقة البعد، غائرة إلى الحدّ الممتنع، مجبرة قارئها على التأويل، والتوقف الطويل عند كل زاوية، وأخرى.. تنزل كقطرة الزئبق عسوية على الإمساك .. تحتاج إلى مران غير عادي للقراءة .. كونها مفتوحة لتأويلات متعددة، تحتاج إلى وسع في الرؤية .. شفرة الشاعر بين الكلمات، وخلفها .. تملأ الكلمات، وتحوطها. والشاعر الذي لا يعطي فرصة الاستدلال إلى شفرته هو عاجز، لن نمحه صفة الشاعر، نستطيع ركنه بين الكلمات التي عجزت التسمية أن تطولها ..
 (هو لا ينام/ نحو اتساع الأفق هاجر غمضه - (ص141)). الشاعر عالي الكثافة، مرهف، مختصر .. أوفر حظاً من غيره في احتلال مساحة الإيضاح، له أكبر المقاصد .. له أوسع الخطوات فيجري خلف سفن طائرة، ويحلق تحت أطراس مقوسة. (رأيت أُمي وأدمعها/ وطفلاً خائفاً حذراً/ تدينه ليدفعها/ هو الباكي و أعرفه - (ص132)).

الشعرُ فعلٌ كينوني .. يرسم الحياة بلون زاه للعين، وتفزره من بين آلاف الألوان المتدرجة، لتثبت نيرة بحيوية وجود راسخ .. هي (قصائد تفعيلة .. لكن الشاعر - في عدد منها - الزم نفسه بالتفعيلة، غير أنه لم يلزمها بنظامها المعهود في القصيدة كلها حيث جمع بين تفعيلات مختلفة ألفت - في نظره - انسياباً خاصاً لم يكن ناشزاً، بل هو يضيف جرساً نغمياً ظنّه يفضي إلى فضاء أوسع في حرية التعبير وفي تنوع الإيقاع مما يقربه إلى نمط القصيدة الحديثة - (ص15)) .. كتابٌ (نائمة أنت الآن) أضاف الكثير، واستحق مني - كقارئ التأشير بأجمل تحية اعتراف.

محمد درويش علي و "حياد المرايا"

بإهداء شفاف (إلى .. حبّ آخر يلوح) .. ابتدأ الشاعر محمد درويش علي مجموعته الشعرية (حياد المرايا) الصادرة عن الشؤون الثقافية (2001م)، حيث جاءت المحاولات المتنوعة بعقب الياسمين .. في مرايا تقلب

الشمال إلى يمين، واليمين إلى شمال فلا تحيد، رغم الظروف التي مرّ فيها الشاعر العراقي (أي شاعر) متأبطاً بندقيته .. محارباً في خندق كان على حدود بلده .. يدافع عن الحياض، والمبادئ .. صورة نراها في صورة الذات قبل أن تكون صورتنا التي تعودنا على رؤيتها - من داخل الذات .. لأننا تعودنا على تلك الصورة التي تتغير تدريجياً، دون أن نلاحظ التغيّرات المتراكمة التي تركتها عواصف لوعة الصدمات بالحزن المقيت الذي أبقتة على الوجه .. سنابك خيول الزمن القاهرة، ف (الحرب إن توقفت في الجبهات/ فإنها تبدأ في قلوب العائدين منها) (ص91). جملة قصائد المجموعة حملت من الكلام عمقه .. مموسقة، ومملوءة بالبارود، المشتعل موتاً، و غناءً عذباً - أرقته القصيدة منذ زمن الحرب، فأباحت الموت بصمت، ولم تكن تتركه الانفجارات، أن يمر بذاكرة الشاعر ما لم يحد بأغاريدها التي عذبتة. (ما الشعر؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً .. إلا تعيين ما ليس شعراً ليس اليوم، بالأمر السهل (5) .. كان (القائل يبيع الصوت / والكلمات تتبع القائل/ بين الكلمات والقائل/ ضاع القصد) (ص33).

النصوص المليئة تبدأ في الذهن، وتطارد متلقبها بألف صورة، بألف معنى .. تعيد عليه رواية الأشياء بتركيب جديد محمل بقتامة أيام الاحتراق المضنية، موسيقاها تتسريل تبعاً عبر لفات صغيرة، ذكية المعنى، قوية الغرز، دقيقة التركيب (ما بيننا حرب/ وسوالف ساعات الهدنة/ وهدير الدبابات المسرعة إلى حدود القلب/ رائحة بارود/ ووميض قنبلة انفجرت في البعيد/ وجه أسير/ وذاكرة جريحة) (ص48).

الذكريات التي شتتها الصواريخ من ذاكرة المحارب الذي حمل من عمره حده الأعلى إلى أتون الذكريات، نحو الحدّ الفاصل للبطولة، ملاحم لم تكن سهلة النسيان، أبداً . يسجلها (الشاعر/ التاريخ) المسكت عنه في أمكنة لها نكهة الدويّ العنيف، ذكريات مليئة بالأركولوجيا لم تسقط من ذاكرة الشعر، الذي أتلف لنا كل ما بقي لدينا من أوراق، وعمر .. بتفاصيل متأججة كانت مليئة بالشظايا .. (الحرب هي الحرب) (ص87).

ذاكرة الشعر في (حياد المرايا) مليئة بما هو أقسى من الكوابيس. (قصيدة النثر) هي خلاصة فاعلة، لكشف عمق حركة التاريخ، بعمق حركة الشعر .. بحث عن الذات في مديات العشق .. نغمة موسيقية تقاس عليها حضارة الشعب .. تصاعد فعل نغمي مدروس، تحكمه حلاوة الكلمة المدعومة بالمعنى الباطن أكثر من المعنى الظاهر، كونها تتجاوز الهم المتكاثر من تلك الزحمة الكثيفة التي يعاني منها الإنسان المعاصر، فآكتشف لها المبرر الذي أعطاها مشروعية وجود فاعل، وغناء مؤثر، وخلود أكيد. إذ تحررت من قيدها القالب العتيد، الذي ضاق على أكثر شعرائنا فصاحة وجعلهم في بحث دائم عن خلاص، ولم يكد ذلك الخلاص أن يتبين بالتخلص من القافية، وبقاء الأوزان .. حتى جاء من ينادي برفع تلك الأوزان، موصياً بكتابة القصيدة الخالية من التفاصيل الخليلية، مؤكداً على موسيقى الصورة، وسعة أفق الموضوع، وصارت تسمى بالنثرية، و اليوم - إذ شاعت المسميات، فإن أغلبها بقي لا يروي من ظمئ، ولا يُطفئ ناراً. بقيت المقاييس تتباين من شاعر إلى آخر، وتحتدم المسافات التي تقترب من جانب، وتختلف

إلى جانب آخر . (من حيث أن الألفاظ كانت أوعية للمعاني فأنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها - عبد القاهر الجرجاني(6)). . موسيقى الكلمة كانت لا تكفي - اندلاق بيت واحد من أفق لحب آخر يلوح في غبش العمر الذي كان مؤجلاً إلى أجل لم تكن نتوقه: (أنا / حرب / وضعت أوزارها / وبدأت الآن في الفراغ) (ص 23) . (فإذا كان الحب يعمي عن المساوي، فالبغض، أيضاً، يعمي عن المحاسن. وليس يعرف حقائق مقادير المعاني، ومحصول حدود لطائف الأمور، إلا عالم حكيم و معتدل الأغلاط عليم، والقوي المنه، الوثيق العقدة، والذي لا يميل مع ما يستميل الجمهور الأعظم، والسواد الأكبر - الجاحظ (7)) ، ونقرأ شفافية سرد متواصل بلغة تنتظر التحقيق، مليئة بالوعد، مليئة بالنفاد .. (هي حرب / نحن قتلاها / ورمادها) (ص66).

(ما بيننا صواريخ لا تعرف الرحمة / وروح لا تعرف الخوف / وجسور من المحبة) (ص 91).

(النار أكلت كل شيء/ أتريد أن تدعوني إليك/ وتوجز الذي كان بكلمة واحدة؟) (ص 75)

(كل يوم لنا فيه ألف عام/ ألف هسهسة/ ألف ذكرى/ وخيبة، وانبثاق/ أكوام أعمار في أعناقنا/ يجررها قلب ذابل) (ص74). قصائد كموال يخربش صفاء ليل طويل .. يقض النغم بوجع مبك، تبدأ عنده - بإشارة سريعة، تجعل قارئها يدخل إلى البضعة، ويغرف بها حيث أمله المؤجل .. إنها تجربة تستحق البحث كونها تجربة حرب .. الحرب من أجل نصر مؤزر .. حربه في القصيد تصحبنا بذكريات مؤتلفة، ومتشابهة تعيث بنا الذكرى، ونرحل نحو أصدقاء حصدتهم الشظايا، ووقت أكل منا أعلى الخلايا المتفتحة على آمالنا الكبار .. معظم قصائد المجموعة، امتازت بالقصر، فأجاد الشاعر التكتيف الذي يواكب العصر التكنولوجي السريع، بعد أن ضاق الوقت حتى على اللحم .. (في المرأة / وجدت الليل يجدد الظلام!) (ص 32) .. فمن قال إن المرايا تنقل الصور بحياد؟ .. إنها مرايا الحرب التي صار عندنا من الوقت لأن نتأملها، بعد زوالها .. حقاً، قصائد الحرب، أوضحت ملامحها الحرب.

يقول : «بروكس(8)» عن أهمية (الموقف الدرامي) : إن القصيد هي نفسها دراما تقوم لا يمكن اختزالها إلى مقولة المعنى، أو التجربة الإنسانية المألوفة. بل إن القصيد تتركب، وتتألف من بنية تقوم أساساً على الاستعارة، والمجاز، وتتسم بالمفارقة لا محالة، ومن ثم فإن أجزائها تتفاعل بطريقة موضوعية تعمل معاً لتشكل القصيد، بالتالي تعكس صورتها من خلال أجزائها في كل متكامل ذي وحدة عضوية).

ويبقى الأمر ما بعد النص - في القارئ ليعيد تشكيله، لما توافق في ذهنه عن الحرب العادلة الضروس. حيث ما فيها يفرضي إلى متعة التدارك، والاستعادة.. فيكون (الجندي) الذي كان هو القارئ ذاته الذي هو (الجندي/ الشاعر)، (الجندي/ القارئ). كما يرى «فولفانغ أيزر» (9) (القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائماً على الزمان والمكان. وأن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه ضمن وحدة ما، وإنما هو تأثير تصويري السمة يجب معاشته، والإحساس به. وللنص عموماً أربعة استراتيجيات، منظور الراوي، منظور الشخصية، منظور الشبكة، وما خصص للقارئ).

إنّ (قصيدة النثر) تعاصر ذاتها في الزمن، وتناغم حركته القاذفة بجنون نحو التقنيات المتفجرة في عالم

التكنولوجيا. قد أوشكت أن تتحرر من اللفظ، ولكنها لم تحقق إلا جماليات قياسية، لم تكن تصلح لكل العصور.. مثلما القصيدة القصيرة التي تحتاج إلى تأشير في تجربة الشعر العراقي، خاصة، و إلى فسحة يتسع لها القصد. لأنها تفترض الخيال الواسع في متلقيها.. متخيل صوري من الحرف الأول حتى النهاية.. بكل إيقاعه، وسرعة زمانه، فالقصيدة تحوي قصتها المفترضة أساساً، لأجل أن تسير ضمن كلية الموضوع. تبدأ في الذهن، تبدو وكأنها كاملة مكتسبة لحماً، وعظماً. لها وجودها، وحسها، فامتازت (مقطوعاته) القصيرة مثل (تعريف : الحب هو أن توقن/ بأن الزهور يدميها النظر. (ص 51) والكلمات : تتصاعد كخيوط من دخان / تعود مطراً / تتصاعد / تتصاعد.. (ص 61)) بحلاوة القفلات، وتعدد الموضوعات، وجدية المعنى، وغالباً ما تستعصي المعاني المحصورة بين ثلثة كلمات .

قال شهاب الدين أحمد بن عبد ربه : (وزعمت الفلاسفة إن النغم بقي من المنطق .. لم يقدر اللسان على استخراجها، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحن إليه الروح (10)). الصورة التي بقيت في الذاكرة من تلك الأحوال، التي لم تستطع أن توجزها الكلمة الضيقة، تلك الكلمة التي ما احتوت إلا نغمة من تلك الجمجمة .. البقية في ذهن المحارب قد خلفتها الحرب في الأنفاس، ويطارد الشاعر، بكل ذكرياته، فينال منه، ويمزقه إرباً. (الريح تولول خارج البيت/ ربما كانت تبحث عن ملاذ/ ولكن/ من يدعها تدخل؟) (ص 55).

في (حياد المرايا) أعتبر (النص) مرآة عاكسة للعالم، وما فيه من أحداث .. نقله من خلال نظم تعبيرية، لم تحد عن شيء .. حتى بالمفردة - التي كانت متبادلة بين الجنود، آنذاك .. مثل (الدايحة - الكواني - الجولة - خلصت (11)) ليعطي نصاً مقروءاً، نقل تلك المفردات التي لا تقبل التبديل. (محمد درويش علي) تجربة دونت (مكانياً) الوجه البغدادي الجميل في (باب الشيخ)، فأرخت المكوث، وذلك تفصيل آخر نم عن اعتزاز الشاعر العراقي بوطنه. (الوجه : تدون تاريخ سواها / ولنهارات منسية/ تسعي) (ص 37).

الهادي التليلي و"كوابيس دونكيشوت"

الهادي التليلي، شاعر تونسي قدمته الأحلام إلى يَمِّها جسده المتسع حتى حافة الحلم العربي .. احتواها ديوانه الشعري الموسوم بـ (كوابيس دونكيشوت (12)) عبر رؤية تواصلت بعباءة جزل من ثلاث قصائد (كابوس الدهشة)، (كابوس الغيم)، و(كابوس الغاب .. ملحمة القيامة) التي تناصت على مساحة من الحب تشتعل بالتوجس، لأجل أن تبوح بماهية جروح متعددة، تنكأها الأزمان التي يمر بها العربي كل يوم، وكلما تقلصت حدود حركة تاريخ النصر الأيدلوجي، فيلجأ متحركاً نحو الحلم، هارباً حيث يتسع الحلم مخيباً آماله، ككل مرة، ويوقظه على أبشع كابوس .. حيث يُنهض قصيدة عشقه من أنبل مطاف .. ينغمس في لذة حلم قويم، ويلتقي بما في هشاشة الخريطة العربية من حدود، وهواجس ..

قصائدٌ تتفاعل بحرف عربي واضح المقاصد، وسكونٍ متشظٍ إلى عاصفةٍ يتنبأ بها الشعر، أكثر مما يتنبأ بها السياسي الذي تسوقه إليها المؤسسات المجردة من الحس، ولا يههما سوى برميل النفط العربي الذي تحول بلمحةٍ بصر، من حلم رفاهيةٍ إلى جامعةٍ معصمين .. (ليتها الآن/ بغداد في الغاب كي يحررها/ من نسور الغيم في ليل السجال - ص 10).

فكتاب الشعر (أي كتاب) يغرينا على الدوام بالإبحار بحثاً بالمعنى، وما وراء القصد، لأجل اصطياده كالحوت الذي ابتلع سفن الحكايات، ونفاها إلى عمقه البطين. ليس لأن جملة الشفافة تشي بالمعاني العميقة، وتكسر ركود اللحظة الضيقة، وإنما القصيدة في الكتاب تتلامع على أن تعطي ثمارها بسهولة مثلما تعطيها بقية الفنون السردية. تجربنا على أن نقف طويلاً عند النثر البديع حيناً، وعند النظم الرصين .. فهو تارة يلعب بتورية عاشقٍ يغازل حبيبته أمام الملائ دون أن يكشف شفرتة المشحونة بألف قبلة، ومحملة بألف كف حنون يتجول على المسامات، ويفتحها رغم عيون المحيطين .. فقد امتازت (قصيدة النثر) بوفرة التصوير الدقيق، واعتراض تلك الجملة، تميز أداة الشاعر من بين أدواته الأخرى، فبرغم كل الشفافية تبدأ جملة الاعتراض بالانقلاب على ذاتها منفلطة من الرقابة العربية الدامغة، تبدأ أسئلتها بكل ما على الشاعر من سعة رؤية، وعمق إدراك .. لقد صادر الشاعر كل خوفه الموروث، وتآلق بما امتلك من مساحة حيوية في مدى لعبة القصيدة الحديثة التي ابتكرت لذاتها فضاءً شاسعاً، وبقيت تقول القول بلا ارتباك. (كي يسرق القمر البعيد/ ويترك الضوء/ تعلقه السماء - ص 23). عندما أنشأ (سرفانتس) النص الأول، والذي اخترع فيه شخصية (دونكيشوت)، بذلك العصر المزدهم بالأحداث، المزدهم بالمعارف، جعلنا نستدل إلى تشابه تلك الحقب، فنستدل إلى اختيار الشاعر العربي التونسي لشخصية (دونكيشوت) الحالم بالنصر على المارقين يصحو على واقع هش أقحم نفسه (أي كتاب) دون أن يعي، بأنه قد دخل نزاعه مع طواحين الهواء، متخيلاً إنها جمهرة أعداء، وتمرير خطابه جعلنا نتوقف لأجل أن نكتشف القصد في أسرار النص، ودلالاته قبل أن نكتشف أسرار القصائد، ودلالاتها .. ذلك ما يؤكد عليه النقاد الغربيون كقضية المؤلف، والتأويل النقدي، وفاعلية القراءة (*Lecture*)، وعلاقة النص بالعالم من حوله كنص امتلاءً دماً، وموقفاً .. (لأنه لا يتبع حواشي الكلام، ولا يعاقل من المنطق، ولا يقول إلا ما يعرف، ولا يمتدح الرجل إلا بما يكون فيه (13)).

والمرأة بين دفتيه همس متصاعد كتحذٍ ملتبس له كل الكلام، وله بعض منبسط الأسارير يفرغ الشاعر فيه محتواه، وأيديولوجيته، ليمضي في خطابه إلى أمة تتوالد من رحم الأم الواحدة، والأخت، والزوجة، والبلد. ثم بعدُ ساخر تكشفه كلمات الشعر، فيتحول الجلي الوضوح إلى مقاصد أخرى تجري في باطن النص، وتغير مجرى الوجهة في المعنى، لتفلت من كابوس الرقيب الأدبي الذي توارثناه، وإن ماتت تلك المناهج في عصر التكنولوجيا، عصر التقنية الفعلية التي لا تقبل بالأوهام .. ثمّة سؤال يتصاعد من متن الشعر: ما نسبة الشبه بين العربي الحالم، وهو لا حول له ولا قوة، أدونكيشوت عربياً إلى ذلك الحد المتطابق رغم اختلاف الثقافات؟ لكن (الهادي التليلي) يجهر بحلاوة صوته بأن الإنسان واحد، وما يجري عليه استلابٌ مقررٌ كقدر أحرق يطارده أبد الدهر.

كوابيس تطارد الشاعر، يشكيها لي أنا قارئه، لأوشر لهل جديتها، و أهمل منها ما لا يجعلني أرى فيه نفسي، أتقول خطابي من خلال النص الذي بين دفتي الكتاب المستحق الوقت مني، والجهد. تحيتي إلى الشاعر بإبداعه.

إياد كريم : ” بدءاً مني وانتهاءً بيّ التباس ”

ستٌ وعشرون محاولة قصيرة حوتها المجموعة الشعرية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة - ثقافة ضدّ الحصار - السلسلة الشعرية - تسلسل (81)، حيثُ جاءت النصوص في شفافية رائقة، تسلسلت عبر سرد شعري يحكي لنا حكاية مختصرة نستشف منها ما نستشف .. كل قارئ بمنهجه، وعلى مختلف مشاربنا .. فالنصوص الحية ليست بما كتبها كاتبها، وحسب، وإنما تحتاج على الدوام إلى قارئٍ كالشاعر، لا يقبل بها كما هي، يبقى يتفكر تارة في ما سحرنا به الساحر .. بعفوية تارة، وأخرى بما عندنا من مرجعيات تفسيرية، فتأخذنا الصور، وتقيدنا بما كتب إلى المعنى .. على الأغلب، يبدأ الشعر في الذهن، كونه مرآة حقيقية للواقع، وكل ما يجري يأخذ نمطاً معيناً في النص، لتبدأً خيوطه السحرية في الالتفاف، المتواصل .. من مخيلة الشاعر، وحول ذهنية المتلقي، تقيدُهُ بقيد ذهبي لامع حدّ الدهشة، والبكاء .. (فقط عودي/ وسترين/ أني من فرط الحضور/ أغادر- (ص22)).

صور سريعة تنزل معانيها كالغيم الحبلى بالأمل، كلما امتلأت تتوقد فيها الكلمات لتخلف مواقف إنساني واضح المرامي، جميلة الاختيار، تصدم ذات الشاعر، قبل أن يكتب قصيدته، تلملم له كل رؤاه العصية في لمحة زمن متفجر لتستخرج كل عنفوانه، وكبريائه .. (خرجاً من المحكمة/ اتخذاً طريقين متعاكسين/ السماء مازالت تدرف ما يغسل الطرقات من بقايا المارة .. بعد بضع خطوات التفتا/ كان كل منهما يشارك تلك السماء ذلك الشجن الخرافي - (ص31) ..

ليس الشعر سهلاً في البوح، إنه يلمّ الكرة الأرضية بلمحة، ويدحرجها تحت قدم طفل برئ .. الشاعر الحقيقي يكون بريئاً كان في كتابته، و منقصماً أصبح في مقاصده. (لم يغو بصوبة، ولم يرخص في هفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يغرق في ذمّ، ولم يتجاوز في مدح، ولم يزور الباطل، ويكسبه معرض الحق (14)) درسُ الكتابة .. درسُ التحدي لكي يكتب الشاعر جيداً، ينبغي إذاً أن يهيمن أولاً على موضوعه، وينبغي أن يفكر فيه بالقدر الذي يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره، وأن يصوغ ذلك النظام في قالب متتابع سلس متصل .. تحمل كل حلقة منها فكرة. وعندما يتناول قلمه، ينبغي أن يقوده خطوة وراء خطوة، فوق ذلك التصور الأولي، ودون أن يسمح له بالانحراف، لأن أية زيادة في التوضيح تخلّ كثيراً بتوازن خطواته؛ لن تعطيه مستوى آخر من الحركة يجاوز بها المدى المحدد لحركة ذلك التصور. وتكمن هنا صرامة دقة اختياره؛ ومن هذه النقطة يحدد نظام خطابه بأسلوبه الدقيق تنتظم سرعته، وذلك وحده كاف لأن يجعل الأسلوب محمداً وبسيطاً، متوازناً وواضحاً، حياً، و دفاقاً في عطائه للمتلقي، ودافعاً على

المتابعة .. كلماتٌ تبدئُ لتنتهي قاسية الوقع على قارئها، برغم الصوت الدافئ المعبر عنها .. فكلُّ شاعر في قصائده ساحرٌ يلعب بين الجمرة، و وهجها .. يرسلُ شفراته إلى ما يريد .. كلما برق الرعد، واحتدم الصوت المريب .. الشاعر يبعث نسماته كلما احترق الزهر بشمس صيف مقفر، ويلحنُ وترياته كلما شبع طفل جائع.

الشعر اليوم حدثٌ تقنيٌّ يربط كل العلوم بحسّ عال، ويروّض المفهوم بسوط هادر، يلسع به ظهر المجن .. فيقول بحزن شفيف : (ما بيننا/ أكثر من تجاهل/ ولغة منقرضة/ علامتها / الخطوات - (24)) .. (إياد كريم) اسمٌ مجموعة شعرية استحقت التأشير، واستحقت الجهد، والوقت.

مرجعية خطاب : «صحراء بوذا»

(1)

في الروايات البوليسية الرائعة التي كتبها (إيان فيلمنج) (*Ian.L.Fleming*) وبطلها المغامر الشهير (جيمس بوند) .. وجد إمبرتو ايكو (*Umberto.Eco*) ضالته التفسيرية، وأثبت بأن للقارئ دوراً آخر يستطيع من خلاله أن يعيد قراءة المعنى في أي زمان ومكان، ويمنحه النص كل ما يريد، وربما أكثر مما أراد الكاتب، فسمى ذلك الذي يعطي معناه الجديد بـ «النص المفتوح» (*Open text*)، و«النص المغلق» (*End text*)، للنص البليد الذي لا يفتح إلى ما يريد القارئ، وساهم بارت (*Roland Barthes*) في جملة توضيحاته النقدية البديعة بما يسمى بالنص المقروء (*Lisible*) الذي يقدمه مؤلفه إلى القارئ ليتلقى منه ما يريده المؤلف إلى القارئ .. على عكس النص المكتوب (*Scriptable*) الذي يعتمد على براعة القارئ، وحرية في استنباط ما أراه المؤلف وما لم يكشفه .. فيبقى النص المكتوب نصاً يصلح إلى كل زمان ومكان، والغريب أننا كلما أوغلنا في القراءة .. أوغلنا في حقيقة معاصرة، مرتبطة بعصرنا الراهن، أكثر من ارتباطها بعصر آنذاك .. ولكن يدلك (اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة إلى الفرض (15)).

أصبح درس القراءة الجديدة كسباحة عكس التيار، والكاتب المجيد يثبت بأنه يمرّر رموزه، ويعيد خلق شخصياته، مبتكراً لها خطوطها البعيدة كل البعد عن المرجعية التاريخية (التي اطلعنا عليها في المراجع المتوفرة) عن (البوذا- *Buddha* (16))، فتكون شيقّة وشاقّة الكتابة عن مغامرة كتابية موضوعها كتب فيه كبار الكتاب وتلك تتطلب الإضافة بعد أدباء عظام ك (هيرمان هيسه) .. ذلك الذي اختص بدراسته، وكتب فيه .. ما لم نقرأه لرجل، فهناك عدة أسماء تحمل اسم (البوذا) آخرها ما اجترحه لنا الكاتب (خضير ميري) في كتابه الموسوم (صحراء بوذا) (17) ..

شيقّة: لأن الكتابة في نص يختلف عليه علماء التجنيس الأدبي يبقى منفرداً بجدية تنتمي إلى عراق

مبدعينا الأفياذ. لأننا ما زلنا نبحث عن دقة المصطلح الذي يطلق على الشكل الكتابي، ونبقى مختلفين عليه حتى يترجم لنا، أو ينحت ما يروي ظمأنا ضمن التجنيس النقدي .
 نقول : شاقه ؛ لأنّ المعلومات التي في سيرة (البوذا 563 - 483 قبل الميلاد) من الاتساع ما يجعل حتى وصف ملامحه الرئيسة أمراً مستحيلاً، قد تغيّرت بمسيرة السنوات الحافلة بالامتداد التاريخي العريق، المليئة بمحبين الرجل (البوذا)، و كارهين .. فتغيّر التاريخ ما بين محب، و كاره .. فصعب الفصل في ميل لا يميل. إذ تُعدّ مجازفة جدّ خطيرة، خاصة عن شخصية قالت على مدى التاريخ قولاً كثيراً في كل زمان، و مكان.. (يعني أن المؤرخ يحوّل الحدث، أي حدث، إلى مادة تاريخية، عندما يضعه في تسلسل زمني معين(18))، وفي هذا النص يتصل المبدع من أي إدراج تسلسلي مقنع، فبالعمل الرؤيوي قناعة لا تجعل قارئها أن يتخلّى عن الخيوط الممددة إليه، وهو الشغوف بالاكشاف. فيكن حذراً: (الأقدمين من النوابغ الأسلاف لم يموتوا. وأن يكون مطلعاً على الآداب الأوروبية منذ هوميروس - بما فيه بلد الكاتب - تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موروث بمثابة الامتداد للماضي، و يقاس كل نتاج بنسبه للتراث (19))
 ت. س. اليوت.

ونكون قد صغنا هذه المقدمة المرتبكة لتكون تمهيداً غير أكاديمي في قراءة لكتاب غير منهجي، غرضنا تدوين ملاحظات ذوقية ليست أكثر عن الكتاب، والكاتب.
 ذلك لأنّ العمل الفني (ليس نتيجة الشعور، ولكنه - أولاً - نتيجة ذكاء، وفكر، وإرادة. قد يعتمد على الشعور والعاطفة، ولكن يتخذ منه الفنان موضوع تفكير، فتفقد العاطفة - بهذا التفكير، والتأمل - حدتها الذاتية التي كانت في البدء، ويفقد الشعور عنصر الاضطراب الذاتي، إذ إن من خصائص الفن تحقيق الشعور الذاتي (20)).

(2)

(بوذا) التي تعني (المستنير)، كان اسمه الأصلي الأمير (سيد هارتا) .. وهو رجل وسيم ابن أحد الملوك في شمال الهند، تجاور نيبال، نادى بجملة مبادئ موجهة لكل البشر، و لا تعترف بالفوارق على الإطلاق .. بتعاليم (بوذا) فيما يسمى (الحقائق الأربع) .. هي وصايا للتخلص من الأنانية والشهوة، تكون بسلوك الطريق ذي الصفات الثمانية، وهي : (الرأي الصحيح، الفكر الصحيح، الكلام الصحيح، العمل الصحيح، المسلك الصحيح، الجهد الصحيح، الحساب الصحيح، التأمل الصحيح) .. اعتنقها (أشوكا) أعظم أباطرة الهند. وبواسطته انتشرت، ثم امتدت إلى بلدان ما حولها.. ك (الصين، اليابان، كوريا، سيلان، وجنوب شرق آسيا.. مثل بورما، الملايو، و تايلاند .. إلخ. إن الحيلة البشرية بطبيعتها من الأنانية والشهوات، و تسبب عدم السعادة. و بـ (النيرفا) وتعني الاستئصال لأنانية الفرد وشهواته ..
 إنّ إعادة طرح المفاهيم عن النفس البشرية بشكل الكتاب الذي بين أيدينا، جاءت مغلفة باقتدار الكاتب المجيد، الذي يعي أداته الفاعلة في عمق حركة التاريخ، فكانت الوسيط الدقيق النافذ إلى القارئ المنتخب

بحرية ذوقه الذي يبحث فيه، ويمعن برويته بحثاً عن صوته الذي أخذته حركية الأزمنة، وبأدلته المواقع في حيثياتها البالغة الإقصاء. عكف (البوذا) على تطهير الجسد بالصيام لمدة سبع سنين، ووجد أن الجوع المتوالي يؤثر على القدرات الذهنية. فلم يكن ذلك إلا خياراً ذكياً، ليعبر عن الجوع الذي مرّ به الفرد العراقي، المثقف الحساس، وما تلاها من أزمات بالغة. ويكفي بالعودة إلى أقرب موسوعة مهما كانت مختصرة بأنّها ستعطي القارئ وفرة من المعلومات المتواصلة، عن طبيعة هذه القطعة التاريخية، والمساحة الفكرية التي يعتنقها الملايين من البشر كديانة لها تعاليمها المستقلة .. فتكون تلك القراءة مفتاحاً للدخول في أقانيم (بوذا) التي تفترض عاشقاً منطقياً في مكان مفتوح غير مقيد، مبتكراً الامتداد الحرّ على سطور مرهفة، ممتلئة بحكمة خطاب موجه إلى قارئه بصيغة المضارع، وتارة بصيغة الأمر .. لم يقترب من الماضي بقدر عزمه على اختراق ما يريد فضّه، بلغة عذبة .. سريعة الوقع، متواصلة الهدير .. ففي تلك الأقانيم مساحة، وفضاء مؤثت بالبريّة .. حديث البعد عن زحمة المدن، وضجيجها .. يمسك الراعي نايه، ويعزف رؤاه المجردة إلى الخضرة في الصحراء، وإلى الظلمة عن النور .. وجمال ما يراه الرسّام، بعين تجرد الخطوط من التحامها المعتدة، وتصير سحراً في الرؤية ..

إنّ خطاب اليوم يثبت معرفيته ضمن نصّه. فيصبح الحقيقة الأكثر ثباتاً في الكشف عن ثقافة مبدعه، فرمة النصّ خطاب غير ساذج، و عرضة لتأويلات عدّة .. تثبت الحثثيات في ذهن القارئ المتفتح كونه يدرك أساسيات حقيقة الإبداع، وللنصّ تفعيل من ناقده، لأنّه القرين الذي شاركه وطأة الحصار الغاشم الذي فرض على العراقيين أصحاب القضايا العادلة، فالقرين أكثر معرفة بشفرات النصّ (أي نصّ) وقد عرفنا (ميري (21)) كاتباً واعياً يستحق من النظر الدقيق، وأية إزاحة للنصّ تعني خسارة فرصة لقراءة ممتعة.

(أ)

ألهة مغشوشة، غير مكترثة بالخطايا .. تشارك في ديمومة الكوابيس اللا مشروعة .. حلم الإنسان أن يحيا مستقراً، آمناً، ولكونها غير حقيقية تفعل العكس، تساهم في هدم البنى التحتية للإنسان، وتكسره بدلاً من أن تقومه وترعاه مثلما هو يرعاها .

(ب)

مراقصة الأرناب البرية تعني التعلّم منها كيفية الخنوع، وعدم الخروج عنها مقرراً له أن يكون .. عليكم بالخضراوات أيتها الأرناب فليستم من لحم ودم لتأكلوا اللحم (22).

(ج)

تحولاته في غير مكان أو زمان، إنّه يتحوّل إلى غرفة تملؤها العزلة .. في صحراء تملؤها الغربة.

(هـ)

أدخل في أحد فصوله الأخيرة تحويراً لاسم زوجة الكاتب (23)، ووجّه لها الخطاب .. بوضوح.

(3)

تفاحة بنفسجية هي أطوار بوذا البهيجة .. ساحة عشق تتمرد عليها أبيات الغزل، فتكون البحر الضاحك بصوت كقرقعة أواني نحاسية، عقود من الأزمنة تغرق في ذلك البحر الذي توسّط القلب الكبير، أو ظل البكاء؟ .. عندما يتأرق السحر العاقر (أكان أولاً الأول، أم كان الزمان الذي كان (24)) أبعاد هي من فضاء يدور في فضاء دائر بسرعة قصوى .. تصعب على القارئ أن يمسك بحدود الخطوط التي تحطها ريشة فنية جرت دون عناء .. بقيت وحدها .. كعربة الجنون التي تنقل الوقت إلى حتفه .. منحدره إلى أحلام سائلة كالحمم النازلة من البركان .. هدايا مؤجلة الاستلام .. احتفالات فنتازية جرت مجرى الدم في العروق، وصار الفاصل الحضاري الذي يتمثل كخط الأفق الذي تقاس من خلاله أبعاد اللوحة التي يرسمها الفنان بريشته المقتدرة .. مقاطع مجترحة بفارق الجرأة، تبوح عن قلق إنساني يكبر كلما تتقدم الصفحات .. تتمرّق الكلمات لأبشع الصور التي يحملها المفزوع مما يفزعه .. تطارد مخيلته وتأخذ البقية بصورها .. التي تفيض دماً وباروداً .. صورة الحرب التي لم تفارق مخيلة الجندي الذي خاضها بكل عنفوانه، وصارت هوية جراحه التي لم تنته بعد .. حيث لغم سينفجر بين اللحظات .. في حيثيات هذه الفصول، أزمنة متفرقة .. لأحوال (البوذا)، وأسفاره .. هي في حقيقتها أحوال الكاتب، وقبل أن تعلق على الغصن المكسور. أتذكر صورة، ولا أتذكر إنها صورة .. ربما كانت صورة الصورة، ولم تكن هناك ملامح واضحة .. رغم إنها تشغل حيزاً .. فلها مكانٌ ممتدٌ على أربع وخمسين ومائة صفحة من القطع المتوسط .. صورة حاضر يعيد كتابة نفسه بتشكيل لوني جميل كقوس قزح .. يحتاج مني (أنا قارئه) أن أحلّل ألوانه، وأنا بحدود محددة .. فالنتاج الأدبي (عمل حرّ كريم يتوجه به الكاتب إلى القارئ الحرّ الكريم، ليشارك القارئ في خلق ما يريده المؤلف، خلقاً صادراً عن الحرية في معناها الإنساني(25)). لم تكن إلا كتابة رؤية (البوذا) الجديد في الصحراء الجذب، والتكرار .. إلا رؤية الرقيب الذي لم يطوّر أدواته النقدية، فبقي على ما تعلمه أيام شبابه، وصار نتاجه متبلداً من التكرار، والاجترار. لا يحتمل فتوحات العصر الشبابي المغامر، إنها (كتابة رؤية) تمردت على ذاتها، لأجل أن تكون حاضرة لما سيحضر بعدها.

(4)

في أية عملية نقدية، يكون الناقد قد وجد في العمل الذي تحت مجهره خطابه الذي يتمنى كتابته .. نستحضر تلك النظرية (26) المعنية بتجريد الوعي من أية تصوّرات ما قبلية سواء كانت فلسفية أم حسية،

بتحليل الوعي قبل أن يستبطن الأشياء، لأجل أن يظهرها بشكلها الأخير .. نكون قد وقفنا عند البوابة الحقيقية التي أرادنا أن ندخلها المؤلف.

(5)

تحيتي إلى «بيت الشعر» الفلسطيني ناشر النصّ الذي أنشأه (خضير ميري) بكل إخلاصه، وحبّه.

عبد الزهرة زكي : «كتاب اليوم .. كتاب الساحر»

السحر كلام الشاعر، والشاعر ساحر يحوّل الفوضى والركام إلى خبز ليؤكل، وأحياناً إلى نهج نحو الوصول، ولجذب القارئ المنتقي، صاحب المران بعمله .. إلى عالم يفيض بالصور التي لم يستطع عليها الإعلام الموجّه بكل إمكانياته، وأصواته الساطعة ..

سحر من الحقيقة الدامغة موضوعة تفيض بألمها، أجادها (الساحر/الشاعر) في كتابه الذي أرخ به عصره الذي شهده. ففي العمل الأدبي جمال (غير ذاتي في طابعه العام، مستقل تمام الاستقلال عن مؤلفه، وعن بنية شخصه، وهو جمال له مبرّره الخاص به، ولو قوانينه، وهو ما يجب أن يعتد به الناقد(27)، فيطيب للبعض أن يخلّق في فرصة بريئة خارج مداه عندما يحظى بفرصة النشر الممنوحة إليه .. من دار نشر عربية رفيعة بذوقها الفكري، من خارج بلده، وتكون القصيدة هي الثمن الأعلى، وهي خسارة فرصة العمر الذي لن يتكرّر، أبداً. فرصة (المنبر/ الموقف) تكون مفتاح الشاعر إلى خطوته الأولى، بينه، بين قارئه .. أهد الدهر .. في عالم معلوماتي كثيف.

(وها هي شاشة حواسيبنا) الأدهى سحراً .. تدلي بما تفيض به يوماً مواقع الإنترنت)، فرصة التحام المتلقي الباحث عن ما يريده .. من التزام موضوعي، وليس عما يريده الناشر، فيعطيه أذناً صاغية، أو تركيزاً .. حتى الحرف الأخير من المطبوع الذي يقع بين يديه، أو لا يعطيه من اهتمامه شيئاً – إلا ابتساماً جافة تعبر عن الماهية الأكبر من القصيدة التي افتقدها، وربما، أيضاً، لا تستحق منه أن يسمّيها قصيدة، لأنّ الفعل القرائي يتميّز بلذة شبيهة بالانغماس كالاستماع بموسيقى ساحرة تأخذ اللب، وتقضي المتاهة، والوحدة .. تلك المقطوعة الهائلة الوقع على النفس، تجعل من قارئها أن يتمنّى لو يكون أحد العازفين، ويدخل ما بداخله من وقع، لأجل روحه المحلقة في أجواء جوهريّة الانتماء تصبّ في صلب القضية الراهنة التي تشغله الآن، وأن يعزف بأنامله ما بداخله من انعكاس، وأن يعزف ما لم يتمكنه من عزف .. العزف ذلك الإنساني النبيل الهائل من الروح الدافقة بالإعتراف بجميل صنيع الآخر، ويؤيد بكل ما في إبداع انعكاسي في رؤية اللحظة في الرحابة أجادها الشاعر، وأفرحتني مؤشراً إليها بما يستحق مني – أنا – قارئها كل هذا الثناء، وكانت مجموعة شفيفة أشعر بحق، تمثل عراقنا الشعري .. رغم صغر حجمها

الطباعي. تفضح تلك الثمّة بترنيمة الساحر، وممراته.. حيث تكون الصورة التي لا يراها الآخر، ويراهما (هو/الموقف) صلب الحقيقة المانحة للذات موضوعيتها.. بها تعبير عن الشعور الراقي للشاعر (أي شاعر) واتصاله الوثيق بهموم شعبه المحاصر، والذي يعاني ويلات جوع مؤلمة، فكلمات (المجاز يجب أن تكون جمالية في الأذن، وفي الفهم، وفي العين، وكل حاسة من الحواس الأخرى) (28)، وهنا في هذه المجموعة تألقت (قصيدة النثر) في منحسر كشف عن قوة ما تقوله، بما فيها من عوالم إنسانيتها الحساسة، فالمعاني (مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير)(3).

ثمة ربط ما بين الساحر، وكتابه الرؤيوي.. من المعرفة بهموم عصره، وأبنائه الذين يحيطون به من كل جانب.. المعرفة تعطي حدود الخطاب إلى المتلقي كاملاً، بدقة بالغة تجعل الراوي (الشاعر/الموقف) يقول تائم السحرية بما يعتقد، بثبات روايته الشعرية التي ستتناقلها الأجيال من بعده.. عن عظمة هذا الشعب الذي قاوم جبروت العدوان الغاشم.. جوهرة السحر المبين، حيث يأخذ العاشق إلى نيته، أمر الباغي بوقعته.. (خذي يا سيدة شفاعتك/ وارمي بدرهمك الذي تحسدك عليه الأميرة / الذي تخطفك من أجله الأميرة / الذي تقتلك من أجله الأميرة) (29).

كلمات تترادف موضوعيتها لتكون شهادة جيل أدمن الحوادث الجسيمة، فليس الموت الذي حدث بين النسب، وزوجته.. من ابن إلا مصاب الخال العميق بابن أخته، المصاب القاتم بالحنن الجليل (30)، وما من جوع أحدثه الفراق. ذلك الموضوع العامر بألف يقين.. اليقين موال حزين يطاردا كالبكاء.. جوع مترامن بتراص وطن بديع كوطننا، الذي يريد أن يحوله الغاشمون إلى تحديد، ورغبتهم بالهيمنة على ثرواته.. إذ كان (لكل عصر ذوقه اللغوي، والتصويري الخاصة به. وقيمه الفكرية، ومطالبه التي يروقه تصويرها. ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الأدبي، أو الاجتماعي الخاصين بكل عصر) (31)، فموت الابن لدي الأم في كتاب اليوم، وهو عمل واحد تقسم على عدة صور، يتفرّع القول فيه إلى حسنات يجدها القارئ.. ليفهم منها ما عليه أن يفهم، لأنّ المقصود في هذه القصائد، والأم العظيمة هي أمه، ومجمل القضية قضيته التي يجب أن يناضل من أجلها.

(كانت أمي تتحدث إلى أختي/ عن بنت مسّها العشق، فشحب وجهها، وذبلت عيناها ونحلت أصابعها حتى ماتت أمها كمدأ عليها) (32).

فإنّ (النقطة التي ينبغي الاهتمام بها في النص هي البداية التي تمثل الوحدة التي تنخفض فيها كمية المعلومات إلى أدنى حدّ ممكن، ثم الدخول في الصلب من غير استطراد يبعد الحدث عن مركز الاهتمام مما يتطلب التركيز، والتكثيف في اللغة لحمل القارئ على الاستجابة لا تحجر مخيلته بالمعلومات التفصيلية) (33).

اللحظة التي يتأمل الساحر بما سيسحر به الآخر، هي لحظة مفعمة بمسك يفوح رهبة، وتجل .. يتسع الزمن لها في كل مداه الواسع، ويصل بخطابه إلى أبعد من الحدود التي تبدو للناظر - شاهد عيان - أنها ليست لحظة عابرة، بل هي لحظة خلق جديد، بها المخاض العسير، أو ما ينبئ بزلزال، أو إعصار، أو كارثة من كوارث الطبيعة الأخرى .. يوحى بأنَّ السحب كلُّها ستأتي لتزمر، وأن العواصف لتقتلع، والرياح الباردة لتجمد الدم في العروق . أو الرياح الحارة لتسمم.

(فيما تلف المرضة، بالشرشف/ الملطخ بالدم الأبيض/ شهقة الطفل الأخيرة/ التي عبثاً تحاول اصطباؤها/ عدسة الطيار الأمريكي) (34).

من : الملائكة على شرفات مستشفى الأطفال : (ما زلت حياً / لقد سمعت دمعة أمي / الساقطة على جبيني/ وهي تقول : الحمد لله) (35).

وفي دعاء التلكى تتجسد القضية واضحة، والثلكى في المعجم يعطي دلالة عمق الصورة (ليكن النهار/ نهاركم/ كعباءتي أسود) (36)، و (أرقب أمي/ وهي تخبي، بإشراف ذابلة في عينيها/ موتي عني) (37)، (سأهديك ثدياً لن يجف/ سأهديك/ نهاراً لا ليل بعده/ سأهديك/ أغنية لا تنتهي/ سأهديك .. سأهديك كل شيء، فقط لا تؤجل هذا الموت/ يا صغيري) (38).

فلم تكن توائم بالية، ولا بخوراً دخاني، ولكنها قصائد تنوع فيها الإيقاع .. حوت حل محاولة في الكتاب الأنيق .. عموداً حكاياً يكشف عن تميز منفرد، وتوجه رقيق .. حلاوة تجريب في حيوية موضوعية، وعقلانية مفعمة بوعي ما على (الشاعر/الموقف) من مهام، لأنه ابن شعب له الهم الكبير .. من تاريخانية عراقية تتسم بالأصالة البديعة ..

المجموعة كلها جاءت باشتغال شكلي في طباعة أنيقة، وإخراج في تنظيم قصائده وتسلسلها .. تلك الفرصة الرائعة التي فاز بها الشاعر صاحب «كتاب اليوم .. كتاب الساحر» (39).

نؤكد أن القضية المطروحة من لدن الشاعر (أي شاعر) يستحق البقاء له مصغين .. في عالم ازدحم بالأصوات، فنهناً، ونحيي «بيت الشعر الفلسطيني» الذي اختارها .. ذوقاً مبدعاً، ودعماً نبيلاً.

* ناقد وقاص عراقي يقيم في بغداد .

- هوامش :

(1) الحيوان - ج 2 - ص 131- 132.

(2) دلائل الإعجاز ص 204.

(3) النقد الأدبي الحديث ص 408. د. محمد غنيمي هلال.

(4) كتاب صادر عن دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 2002 م.

(5) رومان ياكيسون - قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - ص 11.

(6) دلائل الإعجاز ص 95، 97.

(7) البيان والتبيين 1/90.

- (8) 209New Criticism - P.
(9) Wolfgang Iser.

- (10) العقد الفريد - ج3، ص177 - المطبعة الشرقية 1305هـ.
(11) الحرب هي الحرب ص87.
(12) صادر عن اتحاد الكتاب التونسيين 2002م.
(13) طبقات فحول الشعراء 63/1.
(14) القيرواني : جمع الجواهر في الملح والنوادر - ص40.
(15) عيد الفاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص 204.
(16) ينظر إلى الموسوعة البريطانية إصدار 2001م.
(17) صادر عن «بيت الشعر» الفلسطيني 2001م في رام الله.
(18) عبدالله العروي : مفهوم التاريخ ص 75.
(19) Tradition and the individual talent in Sacred Wood. P.47 - 48, 49 - 53
(20) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث - ص315.
(21) ينظر إلى كتابه (الفكر المشتت) الذي كان قراءة في كتاب (ميشيل فوكو) وتبين بعد القراءة أنه كان يخترع أفكاراً ليست قليلة الشأن، وناقشها على أنها أفكار (ميشيل فوكو).
(22) ص 25.
(23) أسرا - إسرائ. ورد ذكرها في الإهداء.
(24) ص 52.
(25) جان بول سارتر - الأدب ص 17 - 27.
(26) الفيومينا (Phenomena) التي طرحها الألماني (Edmund Gustv Albert Husserl) إدموند هوسيرل، (1859 - 1938م).
(27) ت. س إليوت - في الغابة المقدسة ص 142.
(28) الخطابة لأرسطو - 1405 بس 15 - 24.
(29) الحيوان - ج 2 - ص 131 - 132.
(30) ص 9.
(31) ينظر إلى الإهداء.
(32) النقد الأدبي الحديث ص 408، (هـ . س).
(33) ص 71.
(34) محمود عبد الوهاب : رغبة السحاب ص 12.
(35) ص 38.
(36) ص 37.
(37) ص 48.
(38) ص 26.
(39) ص 46.

عن مسرحية «لا لم يمّت» وأشياء أخرى .. ماذا قال المهدي؟ ..

علاء حليحل*

مسرحية «لا لم يمّت» هي مسرحية عن التاريخ. والتاريخ في هذه المسرحية يرويه المنهزم، وليس المنتصر (حالياً). تاريخ الفلسطيني الذي ينتظر المهدي ويرفض التصديق أن المهدي هو نحن معاً، وكلّ على حدة. في هذا الزمن الرديء، يبدو انتظار المهدي كأنظار غودو، كأنظار المطر في عزّ الصيف. د. حسين برغوثي، مؤلف المسرحية، لم يسعفه الحظ في التيقن بنفسه من قدوم المهدي المنتظر. في الغرفة الباردة الخضراء التي كان ينتظر فيها النهاية الحتمية في مستشفى رام الله، كان حسين يرغب في الجلوس على الكرسي. ملّ السرير الذي ربما ناء بحمله في أيام العجز والاحتلال الأخيرة. لم يكن بادياً عليه أنه ينتظر المهدي. المهدي، ذلك الدواء العجيب من لبنان الذي كان عليه أن يمر عبر بيروت وعمان، عاصمتي الدماء والجلاء، ليصل إلى الجسر ثم إلى رام الله المحاصرة. وربما، كان المفروض أن يؤجل انتشار المرض الخبيث. المهدي لم يصل وحسين توفى ورام الله لم تستيقظ في أي صباح جديد.

عندما رأيت المسرحية في الناصرة قبل ثلاثة أشهر. لم يكن شيء على أرض الواقع يبشر بما سيحدث: بالاجتياح وبموت حسين البرغوثي. على الأقل، لمن لم يكن متعمقاً في الأمرين. الآن، وبعد كل ما حدث، تبدو هذه المسرحية واقعية أكثر بكثير مما كانت عليه عند مشاهدتها للمرة الأولى. واقعية، على الرغم من التخيل الدراماتيكي فيها وعلى الرغم من الترميز واعتماد الأساطير والروايات الضبابية غير المسندة. في صلب هذا العمل يختبئ سر قوّتها: إنها غير ملزمة في الحثثيات الزمانية أو المكانية. وحتى لو تحقق الحلم الفلسطيني بعد عمر طويل، فإن «لا لم يمّت» ستبقى خير مرافق للمسيرة القادمة، والتي تليها، أيضاً.

*

«لا لم يمّت» هي مسرحية أنيقة. من الصعب جداً كتابة مسرحية أنيقة ورشيقة، خاصة إذا كانت سياسية

في جوهرها، فالسياسة تثقل الكلمات والمشاهد والحبكة. من أجل التحدث عن السياسة دون أن تسيطر على العمل، عليك أن تتحايل عليها. يمكنك أن تأسنها، يمكنك أن تجردها من فوريتها الشعاعية، يمكنك أن تقتلها قبل أن ترفع رأسها بقليل. حسين نجح في هذه الأمور الثلاثة. في العادة، يركّز النقاد والكتاب على نقد الإخراج أو التحدث عنه. في هذه الحالة (والإخراج كان جيداً جداً) يبدو لي أن النص هو الركيزة الأساسية. النص المسرحي الذي أنجزه حسين كان مبنياً على إيقاع داخلي متوتر، يراوح بين التاريخ وبين السرد وبين الأسطورة، وبين التفكير في الثلاثة والتعقيب عليهم من خلال قصة المهدي وعائلته. الأسطورة والواقع يتحدان معاً ويخضعان لحرفة الكتابة متناهية الاتقان، ليبدأ معاً مهدياً غامضاً – واضحاً، جدياً – هزلياً، ضاحكاً – باكياً، صادقاً – كاذباً. المهدي الذي ينتظره الجميع هو بلا وجه. الصورة التي علقت في صدر المسرح تشهد بذلك.

هل ابنه سلامة (طاهر نجيب) يشبهه إلى درجة التطابق؟ هل زوجته زهرة (بشرى قرمان) تهذي بقصة ابتدعتها لتفسر هروبه منها وحبه لصبية جميلة أخرى؟ (هل المهدي خائن؟) هل الشيخ الأعمى (عامر خليل) هو الوحيد الذي يفهم ما يحدث، على الرغم من عجزه عن الرؤية – وربما بالذات بسبب ذلك؟ ثم لماذا تصرّ أم علي (فالنتينا أبو عقصة) على التعامل مع المهدي وعائلته بمفاهيم بسيطة وشعبية وحياتية يومية. هل في ذلك إشارة إلى الجميع بأن مهديكم الذي تنتظرونه ما هو إلا واحد منا، يحمل كل عاهاتنا؟ وإذا كان المهدي قد «اختفى» فلماذا يبعث الفرنسي صديقه بدلاً منه ليروي عن تجاربهما النضالية، ولماذا تزوج من فرنسية (أعجمية، مسيحية) وأنجب بنتاً منها؟ ألا يعرف المهدي الاختفاء دون أن يتكاثر ويمارس الحب؟

هذه الأسئلة – الأجوبة هي التي تدور حولها شخصيات المسرحية. لكل شخصية وظيفة «تعبيرية» – إذا صح القول – وهي مبلورة ومعقدة في الوقت نفسه. أي أن النص يهب الشخصيات بعداً رمزياً وتعبيرياً ظاهراً دون التضحية بميزات الشخصية «العادية» والدرامية. وفي هذه النقطة المصيرية تكمن متانة النص. وقوة أخرى في النص تكمن في الاستخدام الذكي جداً للهجتين العامية والفصيحة، كل على حدة، وسوية. العربية الفصيحة قائمة في «الأوراق» التي أرسل بها المهدي إلى ابنه سلامة. أي أن هذه الأوراق قائمة في النص، والنص المكتوب بالعربية الفصيحة يحمل المشاهد إلى حقبات أخرى (بعيدة عادةً، ولكن ليس بالضرورة)، وهذه الحقبات هي خارج السيرورة «الطبيعية» لمجرى القصة. المجرى «الطبيعي» هو العامية، وبها تتحدث الشخصيات. كل جملة بالعربية الفصيحة هي استطراد أو إحالة أو إثبات لمجرى الأمور الطبيعية.

لماذا هذا ممتاز في هذه المسرحية بالذات؟ لأنّ التاريخ الذي تبنيه مقسوم إلى قسمين لا يتفقان على الأغلب: التاريخ المكتوب والتاريخ المروي. التاريخ المكتوب هو «تنظيف» و«غسل» لكل ما لا نود لأبنائنا أن يعرفوه عنا، ونود لهم أن يعرفوه عن أجدادنا – عن الآخر. ولكن ما العمل والتاريخ الذي نتوارثه في لغتنا اليومية وفي حياتنا المتواترة لا يتفق تمام الاتفاق مع تاريخ الكتب والنصوص: تفكير سريع في أية قضية فلسطينية شائكة يبرز هذا الأمر بوضوح. وماذا مع المهدي؟ هل سيأتي؟ «الأوراق» تقول إنه سيأتي ولكن

أم علي تقول : إنه مات من حب الجارة الجميلة. أيموت المهدي؟ مستحيل. فالأوراق تقول : إنه سيعود. وماذا يقول الشيخ الأعمى (الذي «رأى» كل شيء قبلنا ولكنه لم يره في الواقع)، الذي يسمع ويخزن بصمت ولهفة؟.. يقول : أمُّ قصة !

والتوافق بين المؤلف وبين المخرج فرديريك ميرلو، كان من أكثر علائم المسرحية بروزاً. فالمخرج، في إدراكه لعمق النص وحدته وجديته الساخرة في ذات الآن، قرَّر فيما أعتقد أن يكون مشرفاً على النص، دون توجيهه أكثر من اللازم. النص يسير بقواه الذاتية، والشخصيات واضحة ومبينة بقوة. ماذا تبقى بعد هذا القرار الحاسم؟ بعض التعليقات وربما «الخريشات» الاخراجية التي جاءت لتخفف من نزعة النص إلى الدراماتيكية في بعض الأحيان. من هنا جاءت حركات سلامة الهلوانية في نهايات جمل دراماتيكية أو بعد مشهد صاخب. ومن هنا جاءت شخصية أم علي الساخرة والمنغصة لاحتفالية المشهد العاصف. من تعامل مع هذه الحركات بجدية خسر كل طعامها اللذيذ الذي تصفيه على المسرحية. هذه البهلوانيات الخفيفة هي جدية جدية الموت في مواقعها وطرق أدائها وتوقيتها، ولكنها هزلية هزلية الموت في الانطباع الذي تود أن تتركه : لا بأس، لا بأس أبداً من أن تضحكوا على هذه الحركات .. فالموضوع ليس جدياً جداً كما تعتقدون .. نحن نسخر من بعض الأساطير ليس إلا !

*

رائحة المستشفى لا تدل على شيء مما كان فيه قبل أيام. القبر الجماعي في الحديقة الجانبية وحده يذكر بما كان. المستشفى نظيف، براق وهادئ. رائحة البخور تغطي على المكان. ربما طرد ما تبقى من رائحة الجثث. حسين يضطجع بهدوء في السرير البارد. على الرغم من المورفين والمرض والإرهاق فإنه في كامل وعيه. يسلم ويحاول أن يبتسم. يردد وراء المردين : «الدوا جاي». والشيء الوحيد المؤكد في جملته أنه لا يصدق ذلك. كيف يمكنك أن تكون مريضاً في مثل هذا الوضع ؟ في سيرته التي عكف على كتابتها في أيامه الأخيرة، «سأكون بين اللوز» يكتب حسين : « .. وفي باب غرفة الطوارئ تندفق سيارات إسعاف عليها رسم هلال أحمر، وجرحى وشهداء، وأنا تائه أسأل عن دكتور أمراض الدم. فتد ممرضة متوترة : «نحن في حالة طوارئ ألا ترى». فأدرك أنني شخص زائد عن الحاجة، مريض متطفل يمشي نحو مصيره وحده، بهواجس فردية، لست «زائراً» ولا «معاफी»، ولا جريحاً ولا على وشك الشهادة، بل «مريضاً عادياً»، أي لفظة حائرة بين قاموس الموتى والأحياء، بين الولادات الجديدة في الطابق العلوي، وبين ثلاجة الموتى في الطابق السفلي...». الآن، بعد أن مات حسين، وبعد أن توقف عن إحراج الممرضات المنشغلات بالشهداء، بقيت أعماله وكتبه وبصماته على الأدب والثقافة والمشاريع الكثيرة. من الصعب الأيمان بأن مهدياً ما سيأتي في المستقبل المنظور. ولكن من السهل الإيمان بأن المهدي المنتظر هو النتائج الخالص لشخصيات كثيرة مثل د. حسين البرغوثي، التي تُولف معاً الطريق الصعبة نحو ما نود أن نحققه. نحن المهدي، والمهدي نحن ..

«شتاء عاطل» و«نقوش محفورة على أسوار بابل»

أثير محمد شهاب*

شعرية «الأنا» في زهرة نرسييس
قراءة ثقافية في: «شتاء عاطل»

مدخل نظري

تقترح الدراسات النقدية المعاصرة (النقد الثقافي) قراءة دقيقة للنص الشعري بوصفه بؤرة للإشعاع النرجسي المتعالي إلى حدِّ الهيمنة والتسلط، نتيجة تضخيم الشاعر لـ «الأنا» بدرجة غير متوقعة، تؤدي إلى تسييح النص، وتؤجل مشروعية الآخر، وإذا كان هنالك من سبب، فلأن ثقافتنا تصر على التعامل مع الأوهام بوصفها جماليات شعرية (1).

إن هذه النظرة الفاحصة لدلالة «الأنا» المتضخمة أسست مشروعية البحث الجديد في الأنساق المضمرة للشخصية العربية، بوصفها شخصية غائبة عن أقل حقوقها أمام سلطة «الأنا» وهيمنتها، فبحضور «الأنا» الطاغية/الشاعرة داخل معطيات النص الشعري، تتلصص «الأنت» المدعنة التي تسمع، ويختفي الـ «هو» - أي العمل الأدبي (2) - وجمالياته بين :

أنا الشاعر ← أنت القارئ

فنخسر رهان الشعر وجمالياته الخطية السيميائية أمام سلطة ومحكمة «الأنا» قد يبدو هذا التصور الذي أسسه الناقد العربي د. عبد الله الغدامي - كما يتبين لي - فيه من القصور الشيء الكثير، فكيف يمكن لنا أن نؤمن بشاعر مبدع من دون أن يمتلك نرجسية عالية؟ وإني لأتساءل: هل يمكن ولادة شاعر مبدع من دون أن يتزعم النرجسية؟

وفي محاولة للإجابة عن دلالة النرجسية، لا بد من الإيمان بأن النرجسة سمة أساسية من سمات الإبداع، وهذا الفهم لدلالة النرجسية وعمقها يتبين من خلال التاريخ العربي للشعرية العربية، ولا تعني النرجسية

- بالضرورة - التسلّط ورفض الآخر وفرض الأحكام عليه، لأنّ مفهوم التسلّط يتجسّد في التسلّط في سلوكيات الأديب قبل إبداعه، على الرغم من أن الكلمة الأدبية تمثل - في حدّ ذاتها - سلوكيات المبدع ورؤيته، ثمّ إنّ القرآن الكريم - بشكل أو بآخر - قد بين سمات الإنسان/ الشاعر عن غيره بقوله تعالى : «والشعراء يتبعهم الغاؤون» (3).

من هذا يتبيّن أن عمق البحث في طغيان «الأنا» مقابل الآخر وطد نظرة نقدية في البحث في أنساق الشخصية الشعرية عن طريق النص، فبوساطة النص يمكن لنا الحكم على الشخصية / الشاعر ومدى هيمنتها وتسلطها على القارئ، ولعلّ سمة البحث في هذه العلامات تتطلب الانطلاق من هيمنة «الأنا» داخل النسيج الشعري.

*

مدخل تطبيقي

انطلاقاً من المدخل النظري الذي افتتحنا به القراءة، سنحاول الدخول إلى نص «زهرة نرسييس» للشاعر جواد الحطاب (4)، للبحث عن مدى هيمنة «الأنا» داخل معطيات نسيجه الشعري :

«كلُّ من عاشر امرأةً

- دون إذني -

عدوي ..

كلُّ من عاشرت رجلاً

- ليس يشبهني -

خائنة ..

أنا ودُّ الإله على الأرض ..

معجزتي

أنني بالمحبة أغوي الحياة

لي - كل النساء - فقط

وللآخرين

الذي

قد تبقى ..

من الكائنات».

يقترح النصّ - المتقدم - أسئلة كثيرة، من بينها : هيمنة «الأنا» التي يفرضها الشاعر - عنوة - على الآخر، بوساطة سيمياء الجملة الاعتراضية (دون إذني، ليس يشبهني، كل النساء)، وفي محاولة دقيقة لعرض سمة الهيمنة والتسلط، سنحاول إلغاء الجملة الاعتراضية من الفضاء الشعري، ليتحقق لنا من ذلك (كل من عاشر امرأة — عدوي، كل من عاشرت رجلاً — خائنة) وتغيب دلالة الجملة الاعتراضية الأخيرة (كل النساء)، إعلاناً مباشراً عن سمات التسلط والهيمنة، ليبقى جواد الحطاب وحيداً في إمبراطورية النساء (لي — فقط)، ولعل سمة الهيمنة تتحقق - مرة جديدة - نتيجة افتتاح الشاعر نصه باستخدام صيغة الجمع (أنتم) مقابل أنا / الشاعر (كل من عاشر امرأة — عدوي، كل من عاشرت رجلاً — خائنة، لي — كل النساء)، وسمياء «الأنا» الطاغية تتمظهر في المقطع الأخير، نتيجة تهميش الآخرين (لي فقط النساء — الآخرين .. الكلمات).

إنّ افتتاح النص بـ (كل من عاشر امرأة — كل من عاشرت رجلاً) شيدّ النص بدلالات جمعية، بيد أن تأسيس المفارقة النرجسية مع الآخر وتهميشه تم عن طريق توظيف الطباق البلاغي (عاشر — عدوي، عاشرت — خائنة)، وصفة الطباق ونجاحها يتمّان عن طريق سيمياء الجملة الاعتراضية (دون إذني، ليس يشبهني)، إذ إن مفهوم الجملة المعترضة يكتنز بتضخيم الأنا (إذني، يشبهني)، وفيها الآخر (دون إذني، ليس — يشبهني).

وهيمنة النرجسية المتعالية تتجسد بفعل المفارقة بين (عاشر × دون إذني، وعاشرت × وعدم المشابهة)، وهذا الطغيان سبب تجهيل الجميع فن الحب، ليكون جواد الحطاب الحارس الأوحد للنساء، ولعل قوله (لي كل النساء) ادعاء الهيمنة السلطوية لمملكة النساء، وشعرية النص تتشكل في نهاية القصيدة، بقوله (للآخرين الذي قد تبقى من الكائنات)، ف (الكائنات) دلالة تهميشية للآخر إلى حدّ التسلط، من هذا نستشف أن الشاعر جواد الحطاب قد مارس سياسة التجهيل لفن العلاقات الغرامية، ليتوج بوصفه الأب الروحي في معرفة أسرار الحب والغرام.

اليوميّات في النصّ الشعري قراءة في : «نقوش محفورة على أسوار بابل»

تحظى السير الذاتية والأنواع المقاربة لها «المذكرات .. الاعترافات .. اليوميّات»، بدرجة عالية من الاهتمام؛ نتيجة نضوج الممارسة الفعلية لها، ولعل فنّ السيرة من أكثر الأنواع الأدبية اهتماماً من مبدعنا العربي، حيث تمثل مكانة عالية من «حديث المرء عن ذاته وعن أعماله» (5)؛ لذلك أسهم شاعرنا العربي في الخوض في هذه الأرض البكر إلى درجة تداخل دلالة السيرة النظرية بالشعرية، وبما أن السيرة تسعى - بشكل أو بآخر - إلى «تمجيد الذات» (6)، أو البحث عن الذات (7) فقد اهتم شاعرنا المعاصر بدلالة المذكرات

واليوميات، بقصد تأجيل مفهوم التمجيد إلى دلالة التذكير بنكهة وزمن معينين، على الرغم من الاعتقاد بأنَّ اختلاف السيرة عن اليوميات يتمثل في حجم الاسترجاع، حيث تحظى السيرة بمفاهيم الاسترجاع - حسب تصورهم -، في حين تتناول اليوميات وتلغي دلالة الاسترجاع (8)، وهذا الفهم لدلالة اليوميات لا يتماشى مع فهمنا لليوميات؛ لأنَّ اليوميات تسعى في أقل تقدير إلى دلالة الاسترجاع، واستحضار الماضي المحدد. أما درجة التماهي بين أنا السادر / المؤلف، فقد تتساوى المفاهيم إلى درجة التشابه مع ذات السيرة؛ لأننا في كلا الفنين نجد الحديث عن الذات ومواقفها ويومياتها. ودرجة الاختلاف الحقيقي في اليوميات، تكمن في عمق وتحديد زمنية اليوميات، بل ومكانيتها، في حين تأخذ السيرة مناطق غير محددة ومتنوعة بتنوع حياة الشخصية السيرية، فضلاً عن الاهتمام بدلالة الزمكان بشكل غير دقيق .

يحتفل نص الشاعر المبدع محمد جميل شلش «مقاطع منسية من يوميات محكوم بالإعدام» (9)، بدلالة اليوميات وأبعادها السيميائية داخل شاشة النص، حيث يتشكل مفهوم اليوميات منذ العنوان بـ «اليوميات» مع قصد صفة اليوميات «محكوم بالإعدام» :

(1)

حين رمانى حرس الجلال في زنزانة الإعدام
 وختموا بالشمع باب غرفتي
 كتبت فوق حائط الغرفة : يا فارسنا الهمام
 متى أرى قامتك الفارعة السمراء في الزحام
 تقودنا على طريق النصر والسلام؟

(2)

حيث عرفت أنه كان بها نزيلاً
 كان معي خياله وصوته طوال ليل الليل
 فشدت من عزيمتي
 وقال لي :
 بخطوة واحدة
 يبدأ من يريد أن يقطع ألف ميل

(3)

ما برحت ترقد في ذاكرتي :

قبواً رهيباً مظالمًا تسكنه الأشباح
وما برحت بعد جيلين من الكفاح
أذكر منها : شكلها، لونها، وعرضها، والطول
وعسكرياً حارساً مغموراً
مناضلاً جسوراً
كان يدسُّ كل يوم خبراً في سترتي
ثم يُولي هارباً في غيبه الديجور

(4)

في آخر المساء
صنعت من عجينة الصمّون
حمامة وديعة سمراء
خبأت تحت جناحها وريقة تنبئ عن أشياء
رميتها عبر جدار سجني العالي إلى رفيق
فأوقعتها الصدفة العمياء
في قبضة الجلال .

يفتح الشاعر نصّه بدلالة الاستنكار والاسترجاع عن طريق استتماره دلالة الظرف «حين رمانى حرس الجلال»، مؤكداً مكانية النص «زنزانة الإعدام» وأبعاده الشكلية، في حين يأخذ المقطع الثاني دلالة الانفتاح على مستوى جديد من مستويات القص، حيث إنّ القص يتأسس عن طريق استثمار شخصيات جديدة داخل هيكلية السجن، مع استحضار الحوار بين المؤلف والمساجين تارة قال لي : «بخطوة واحدة يبدأ من يريد أن يقطع ألف ميل»، والجلال تارة أخرى قلت له : «جلاد .. فمدّ غدارته وشدّ سبابته اليمين على الزناد».

ويقدم المقطع الثالث مستويات ديكورية متنوعة ومتعددة بتعدد أدوات التشكيل الديكوري للسجن، وحركة الشخوص داخله، فسمّة السجن تتمثل في أكثر من صفة «قبواً رهيباً ← مظالمًا ← تسكنه الأرواح»، في حين ديكوره يتخذ هندسة خاصة تنسجم وطبيعة السجن «شكلها ← لونها ← عرضها الطول»، فضلاً عن تمظهر شخصيات السجن «عسكرياً حارساً ← من جهة، والشخصيات المناضلة «مناضلاً جسوراً يدس كل يوم خبراً في سترتي»، من جهة ثانية.

وتستمر المقاطع اللاحقة في عرض مشهدية السجن وأبعاده الديكورية الحوارية، مع الحفاظ على نكهة

دلالة صمود الشخصيات؛ لذلك تتأسس شعرية النصّ، بوصفه نصّاً يومياً عن طريق الاهتمام بمتابعة أحداث شخصياته وحياتها، ولعل قول الآخر : «كن صابراً .. ووثقاً بنصرنا» دلالة توجيهية لسيرة سارد النص أمام سلطة السجن.

يخضع النص منذ المقطع الأول وصولاً إلى المقطع الثامن إلى سرد يوميات المساجين «السارد / المؤلف الآخر»، ودرجة سرد الأحداث تنتهي ببداية المقطع الثامن :

«في زمن المتاهة الكبرى

في غيبتها الطويل

كان معي الغائب والحاضر والرائد والدليل

وكان في زنزانة الموت معي خياله نزيل» .

ثم يأخذ المقطع التاسع سرد حياة أنا / المؤلف السارد، بقوله :

محاصراً بالرعب والموت وبالأسوار والأشواك

غادرني الجراد

وأغلق الأبواب والشباك

وقال لي : غداً ترى الهلاك».

فضلاً عن أنّ المقطع العاشر - هو الأخير - يستمر في سرد حياة السارد أمام سلطة التوحّد والتفرد، مع الاهتمام والتأكد من تحقيق النصر والسلام بقوله : «أرى خيال فارس همام يقود شعبنا ثائراً على طريق النصر والسلام» :

«لم أنم الليلة .. فالأحلام

كانت كوابيساً ثقلاً تملأ الغرفة بالأشباح

وكنت بين عالم اليقظة والمنام

أرى يداً تمتد من نافذة الصباح

تقذف في زنزانتي مفتاح

أرى جواداً أشهباً يسابق الرياح يصهل في الزحام

أرى خيال فارس همام

يقود شعباً ثائراً

على طريق النصر والسلام».

ويدور المقطع الأخير في عرض حجم البشارة والفرح، وهكذا يتوالى سرد اليوميات داخل نصّ الشاعر المبدع محمد جميل شلش، وفي هذا يحظى نصّه بطاقة عالية من مستويات سرد اليوميات، بوصفها سمة مهمة من سمات النصّ السير ذاتي.

* ناقد عراقي يقيم في بغداد .

– هوامش :

- (1) ينظر : النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000:251.
- (2) ينظر : المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة 1990:423 .
- (3) سورة الشعراء : آية 224.
- (4) شتاء عاطل، جواد الحطاب، دار أزمنة، ط1:1997:45.
- (5) أوجه السيرة، أندريه موروا، ترجمة : ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1987: 91.
- (6) أشكال الزمان والمكان في الرواية، باختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، 1990 : 70.
- (7) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فوزية الصفار الزواق، الخدمات العامة للنشر، تونس ط1 – 1999 : 71.
- (8) سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى) و(شارع الأميرات)، خليل شكري هياس، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، مطبوعة على الآلة الكاتبة – 2000: 15 – 16.
- (9) نقوش محفورة على أسوار بابل ، محمد جميل شلش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000 : 99 - 104 .

«كأنني السراب» قصائد معرفيّة تؤسّطر الواقع

هيا صالح*

ضمن منشورات «بيت الشعر» الأردني، صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مجموعة شعرية بعنوان «كأنني السراب» للشاعر حكمت النوايسة، الذي كان قد أصدر ثلاث مجموعات سابقة هي : «عزف على أوتار خارجية» - 1994، «الصعود إلى مؤتة» - 1996، و«شجر الأربعين» - 2000. تبدو قصائد المجموعة مشغولة بالهَمِّين الوطني والقومي، وما تعيشه الأمة العربية من هزائم وانتكاسات في هذه المرحلة، لذلك فإنَّ الشاعر يستحضر شخصيات تاريخية تحاكم الوعي الحاضر، وتعيد إلى الذهن الأمجاد السابقة، مذكِّرةً بما أحدثه المعتدون، على مدار قرون عديدة، من تدمير وتخريب، وهو الأمر الذي تركز عليه حركة التاريخ الدورانية، إذ يصبح الشخصي/الذاتي هو التاريخي/الجمعي، والتاريخي/الجمعي هو الشخصي/الذاتي، من خلال تلك الشخصيات المناضلة المنتبسة صوت الشاعر، ما يدفعه إلى أن يتحدث - بلسان حاله - عن الهزائم السابقة كما لو أنه عاشها، لا قرأ عنها أو سمع بها. هكذا يتحطّم تسلسل الزمن وخط سيره المنطقي، ويتداخل الماضي بالحاضر، وتسيطر غلالة من شعور عميق بالتيه والضياع المستمر :

«لم أحفل بماذا يفهم الهندي من حزني

ولم أحفل بما قال الذي خطف القصيد من صلاح الدين

لم أحفل

بمن قد قاد هولاكو

أكان العلقميّ أم القيان ولم

يثرني غير :

كيف أختار ما يرمي به في النهر من كتبي؟» (ص15).

ولجأ الشاعر إلى توظيف الأسطورة، ودمجها بالواقع، بعد أن ارتقى بها إلى مستوى عالٍ من الشعرية يتجاوز فيه ما هو لغوي يقوم على التقريرية، إلى ما هو لغوي يحمل طاقات إيحائية عالية، كما في قصيدة (مرأة نرسييس)، ونرسييس هو الشخصية الأسطورية التي تمثل إعجاب الفرد بذاته حدّ الهيام بها. والشاعر في قصيدته يحمل النزعة ذاتها، من الفخر بالذات والاعتزاز بها، ليصطدم الواقعي/شخصية الشاعر، بالأسطوري/شخصية نرسييس، ما يمنح الأسطورة بعداً دلاليّاً، يؤسّطر الواقع، ويمزج ما هو شعوري بما هو سردي، على اعتبار أن العالم المرويّ ما هو إلا جزء بسيط من العالم المسرود، وأن العالم الواقعي لا يمكن فهمه دون الغوص في أعماق الخيال، ما يخلق نصّاً شعريّاً أدبياً رقيقاً :

«خارج النَّصِّ أيها الشعراءُ
نسلتني من السماء سماءً
أرشف الغيم لست أخشى الثريا
فهي أُمِّي وجدتي الجوزاءُ» (ص42).

وينحاز الشاعر لـ «الجنوب» من الجهات؛ لأنّ الجنوب مسقط رأسه، ومدرسته التي خرّجته إلى الحياة، فيتغنّى بمكارم الناس هناك، مؤكداً أنّ الجنوب سيظلّ جنوباً - بما تستدعيه هذه اللفظة من دلالات تاريخية كامنة في وعي القارئ ولا وعيه - كما نرى في قصيدة (مرأة الجهات) :

«نحن أهل الجنوب نحبّ الشمال
وكلّ الجهات
ونعصّ على الرمل نسكنه
مهجاً حانيات
ونصفح حتى مشارف صفيح الجبان
ونكتم، نغفر، نُكرم
رغم الجفاف نباهي الجهات
كلّ ذا
كي يظل الجنوب جنوباً
وكي لا تضيع الجهات» (ص44).

بل إنّ الشاعر يتغرّل، حتى بحروف اسم مدينته «الكرك» التي تحضر في عدد من قصائد المجموعة، كمكان أسطوري أمعن النوايسة في إلصاق صفات القداسة والتبجيل به، حتى بدا وكأنه مكان مُنْحَلِل أو فوق أرضي :

«لامستها فجأة فانتفضت أصابعي

حصرتها اللغة بين كافين
لا أحبها إلى ذلك الحدّ
لكني سائحٌ مدهولٌ في عين الرّاء
مرّة سألتها عن المدى
فاهترّ الوجود بين كافين كاف كُنْ وكاف كنتُ
... شيء ما يجعلني أكثر ثقةً بالجغرافيا
وأنا أتفقّد الجهات». (ص59)

ويلاحظ في المجموعة أنّ الشاعر يميل إلى تسكين القافية في جلّ قصائده، لذلك نجد بأنّ إيقاع القصيدة كان يتّخذ - غالباً - حالة الثبات، فلا يعلو أو يهبط، لكن مثل هذا التسكين أغنى موسيقى القصيدة الداخلية، ومنحها بعداً دلاليّاً يشير إلى حالة السكون التي تسيطر على الواقع برمّته :

«أنا قدّمت فتقدّم
أشعل الماء فروجاً لزمان الرغبات
كل ماضٍ صوته التصفيق أت
أعلن الحبّ لروما يا فدائي الشتات
يا مقام البيات». (ص42)

وممّا يجده القارئ في هذه المجموعة، أنّ الشاعر يرسم نصّه الأدبي، بريشة فنان تشكيلي، مازجاً بين الصورة البصرية / اللوحة، والصورة السمعية / القصيدة، لتتقلّص الحدود بين الصورتين وتتلاشى، بل إنه يهدي قصيدتين في المجموعة إلى تشكيليّين هما : محمد العامري، وحسين نشوان، ربما لتأثره عند كتابة قصيدتيه بلوحتيهما، أو رغبته في بناء نصّ كتابي على نصّ بصري :

«الوجوه الموشاة بالزمهرير
تراوغ بهجتها
وتقول التراب، الرياح، الرمال، الثلوج، السنين، البيوت، وأبوابها
الموصدة
الوجوه
تحدّثني عن فتى شاع في فرشاته
وحدود الوجوه، نغمّاً ينساب من بين الوجوه» (ص67).

وتتسم قصائد المجموعة بالتجديد على مستوى الشكل، فقد عمد الشاعر إلى ترتيب بعض قصائده لتبدو

كما لو أنها نصوص نثرية، ليتفق هذا النهج مع ما تتطلبه هذه القصائد من قراءة سردية، متتابعة، طويلة النفس، لا فواصل فيها، أو توقّف، مراعاةً لأحداث تنامي، وتتدرج ككرة الثلج وصولاً إلى الذروة، ولإشراك القارئ في حالة الانسجام والتناغم بين ما يبدو - في الظاهر - أنه سرد على صعيد الشكل، وبين ما هو شعري يتدفق من تركيب الجملة، وبناء مفرداتها، على صعيد المتن :

«هنا، من ها هنا، كان الرصيف يقود آخرنا لأولنا، وقلت - كأنك الأوبل : لم أحفل بما حمل الفراش إلى الفراش سوى من رقية تاهت على الخطوات بين الدرب والإنسان، حاورت الرصيف فقاد أمتعتي لأشرعتي - وكان الموت سجاناً - وقلت : الخيل بائسة - وكان الموت بحاراً - وقلت : دمي خلّي يفتح الشبهوات للنهوند - كان الموت إنساناً، سرى يتعقب الخطوات - قلت : كأنني لغتي، بنو عمي سبوا مثلما اغتنموا من الزنج... (ص13).

«كأنني السراب» تمثل محطة جديدة في مسيرة النوايسة الإبداعية، وهي تكشف عن سعيه إلى خلق نصّ معرفيٍّ ومثقف، مغاير للسائد والمألوف، يتطلّب قارئاً من نوع خاص، واعٍ ومثقف. وليست مطالعتي الأولية في هذه المجموعة إلا لتؤشّر على بعض المفاصل التي يتلمّسها المرء من قراءة أولى لها، لا أكثر.