البنية المكانية في القصيدة الحديثة

ياسين النصير ـ العراق ـ

(١)

يتحدد فهمنا للعلاقة بين القصيدة الحديثة والواقع من خلال جمالية الشكل المكاني لها. فالجدل الذي ينشأ في الواقع مهما كان نوع هذا الواقع، ومدى قوته التعبيرية وأدواته المعرفية ينسحب بالضرورة على الشعر وعلى الثقافة باعتبارهما بنى فوقية تعكس ما يعتمل في صراعات الواقع ومن ثم تؤثر في تغييره. ولكي نفهم الاثنين الواقع والشعر فهماً جدلياً لا تكفينا المعرفة الأولية لماهية الانجازات التي صدرت عنهما، وإنما تحتاج إلى شواهد حسية أو معرفية تحمل هذه المتغيرات وتتفاعل معها. ومن ثم تعكسها كما لو كانت نتاجاً شديد التعقيد والفاعلية، مليئاً بالرموز والدلالات. المكان أحد أهم هذه الحوامل إن لم يكن أكثرها إحتواء لها. لذلك لا يبرز المكان في الشعر الحديث شيئاً معزولاً مفرداً، أو تكويناً بلاستيكياً مجرداً أو بناء أجوف يحتوي على فراغات وجدران وغرفة وسقوف، وإنما يبرز باعتباره ممارسة ونشاطاً إنسانيين مرتبطين بالفعل البشري ويحملان من بين ما يحملانه مواقف وعواطف وخلجات ومشاعر وانفعالات الكائن الانساني، بل وكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة المعلنة والمختفية، الواقعية والمتخيلة المعتملة والممكنة للانسان عبر تاريخه العام والخاص..

ونحن عندما نقرأ قصيدة ما فلا بد (ان تشير الكلمات أو مجموعات الكلام إشارة غريزية أو فورية لأشياء أو حوادث ما ترمز إليها ثم تبني المعنى من تسلسل هذه الاشارات)[١]. فالشعر الحديث لا يطلب من القراء أن يوقفوا عملية الاشارة الفردية لكل كلمة مؤقتاً حتى يتسنى لهم فهم النموذج للاشارات الداخلية كوحدة (وإنما تصبح الاشارة الرئيسية لأي مجموعة كلامية، هي نمو شيء داخل القصيدة نفسها فإن اللغة في الشعر الحديث عاكسة والرابطة بين المعاني لا تتم إلا بإدراك هذه المجموعات الكلامية في آن واحد من حيث المكان)[٢]. إن القدرة الحقيقية لجمالية المكان في القصيدة الحديثة هي تقديم الصورة بطريقة مختلفة عن الطريقة التي تقدمها أية جمالية أخرى، فالعلاقة التي تحيلنا القصيدة إليها هي المركب بين العاطفة والعقل بين اللغة الاشارية واللغة المعيارية لذلك لا يولد المجال الشكلي للقصيدة إلا من خلال جمالية الواقع فنحن عندما نرى الشيء الذي أحالتنا إليه كلمات القصيدة وصورها لا نراه بعين ظاهراتية مجردة ـ أو كما يصطلح عليه بفعل المعني القصدي ـ وإنما نراه عبر تبادل معقد لمستويات الفعل داخل بنية الواقع المشار إليه بالصور وداخل بنية القصيدة.

ونزيد الأمر تبسيطاً، فنقول ان المكان من أكثر الانساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيداً، فهو ليس كياناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة الكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي أري فيها هذه التواريخ وقد انبنت بطريقة منهجية. هو العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلي والتأمل الحسي للانسان. فنحن لا نقرأ المكان باعتباره مكاناً طبيعياً كتلك القراءة التي دأبت عليها المدرسة الطبيعية ومن بعدها الرومانسية والتي أحالت الطبيعة: اما إلى ثقل مادي أو إلى صورة متخيلة. ولا تلك القراءة التي مهدت للشاعر لأن يجسد ارتباطه الطفولي المغرب بالريف مكاناً مضاداً للمدينة الحديثة. فبانت انبساطية المكان والخضرة مضاداً ظاهراتياً لدخان المعامل والأرصفة المبلطة. ولا تلك القراءة التي ربطت الشعر بالحقل أو بالمعمل أو بالعطالة أو بالتغيير. وإنما نعني بالمكان كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية والارتفاع بها إلى مصاف الجمال المادي للأشياء بحيث يبرز الشاعر فيها كأحد الخلاق الأنبياء الذين ما فتئوا يمارسون نشاطاً من نوع السيطرة على مفردات الحياة وإخضاعها لقيم التطور والنمو.

فما نراه في الواقع الظاهراتي من إرتفاع وإنخفاض، أعلى وأسفل، سيولة وصلابة، حدبات وثقوب، إنبساط وتعرج، صحراء ومياه، مقابر ومجاهل، الهنا والهناك.. الخ من التعابير الظاهراتية المكانية، ليست المادة المباشرة لصياغة الصورة الشعرية. فالحياة الخارجية للمكان لا تدلل على نوعية الفعل الذي تكوّن في هذا المكان وصيّرة مادة لغوية عاكسة لادراكاتنا. وإنما المكان هو ذلك التكوين الذي يولد المشاعر المتناقضة كما لو كان هو القضية المعنية في بناء الصورة. إن الفعل اليومي لحياة الكائن منا، هو يمارس حضوره داخل البيت أو الدائرة أو الشارع لا يكون ذا معنى أي فعلاً حسياً إلا من خلال تعاقب وتردد هذه الأمكنة في بنية كليّة شاملة. لأن الوعي بالمكان لا يتم إلا من خلال تحويل الصورة المادية إلى صورة حسية باللغة صور تفرز لغتها وتراكيبها وخصائصها عبر ترشيح متبادل بينها وبين وعي الشاعر بالحياة. إن المكانية تخلق جماليتها في القصيدة من خلال التفاعل الشديد

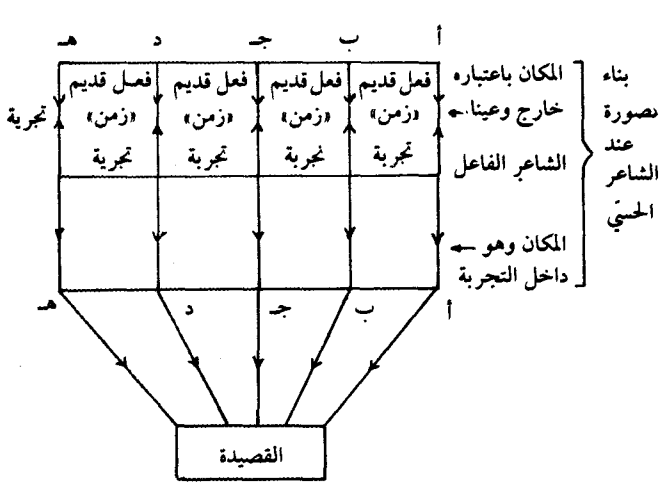
والمعقد بينها وبين فلسفة العصر ورؤيا الإنسان إلى الكون خاصة إذا عرفنا أن الشحنة الجمالية للصورة اليوم لا تكون مقبولة، إلا إذا حملت تواريخ عديدة: خفية ومعلنة آتية إلينا عبر فعل المخيلة النشط.

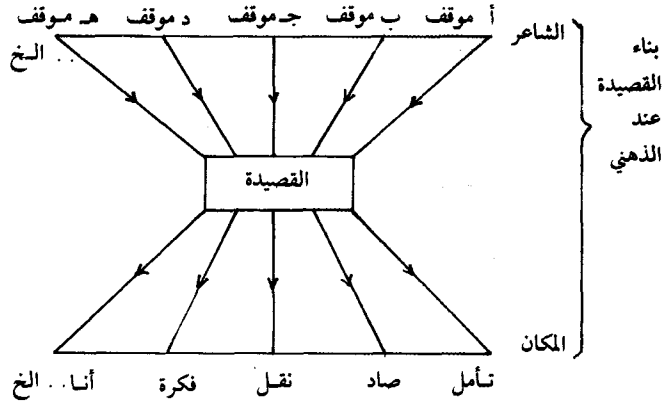
وخلال تاريخ الأفكار الاجتماعية والانسانية برز الفعل المكاني كأحد الأفعال الكبيرة التي أسهمت في صياغة التاريخ الانساني لا باعتباره فعلاً مادياً يدون الشعراء في ضوئه قصائدهم عن الأحداث والممارسات وإنما أصبح الوعي به هو البداية للخروج بالشعر من الاطار الذهني المجرد الذي سيطر قروناً وما يزال على مخيلة الشعراء لقد أخرج الله آدم من الجنة لأنه دخلها بلا شعر بلا عمل فما كان من آدم لكي يعود إلى الجنة ثانية إلا أن يجعل حياته شعراً أي أن يعمل، أن يفعل بالمكان فعل المكان في صياغة مشاعره ومخاوفه وانفعالاته وعواطفه... إنسان بلا هذا كله لا يكتب شعراً وارتباط المكان بالعمل يعني البداية الفعلية للوعي بعقم الغيبات وضحالتها فالمكان يعني بدء تدوين التاريخ الانساني والمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش للوجود لفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح للتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الانساني ضمن الأفعال المبهمة. لتنشئة المخيلة وهي تدمج كلية الحياة في صورة مكانية، لجعل البصر وراء البصيرة لتحويل العوالم الصغيرة المألوفة نافذة لعوالم أكبر محملة بالرموز والدلالات فالمكان يعني من بين ما يعنيه أن الحقائق اليومية الصغيرة تخلق لغتها، إشاراتها وأفعالها وحواراتها. وأن أدواتها المعرفية هي تلك التي تتأنسن بالفعل والمكان يعني من بين ما يعنيه التحقق المباشر من أن الشاعر يصوغ جزءاً من التاريخ العام. صياغة انتروبولوجية للوجود المادي وهو يكون أسرته وقريته ومجتمعه وما يلحق بهذا كله من زراعة وصناعة وتجارة وثقافة وقوانين... فصناعة التاريخ الحسي للكلمة الشعرية هي الصياغة المباشرة للعقل وهو يفعل في المكان المألوف واليومي أفعالاً تحتوي نظرة كونية. إذ لا مكان خارج فعل المخيلة، وكل مكان لا فعل للانسان فيه مكان مدان في الشعر لذلك تغيب فاعلية المكان عن الشعراء الذهنيين والعقليين وتظهر عند الشعراء الواقعيين والتصويريين رغم أن ظاهرة إخضاع الشعر إلى مقولات إيديولوجية وفلسفية ارتبطت هي الأخرى بالواقعية. فأحالت الموازنة بين الهتاف وفائض القيمة بين الحراثة باليد وسوط الاقطاع، بين المرضى وانعدام الحرية إلى مواقف أسهمت في بلورة موقف إيديولوجي لا شعري. إن الشعر قد لا يرى في مثل هذه التنقلات إلا لوناً شعائرياً استنفذته السياسة فأدى مهمة إنسانية كبيرة لكنه عجز عن أن يطور أداة الشاعر الواقعي ومخيلته. إذ لا خلق شعري وجمالي للعالم إلا من خلال فهم الواقع وهو في حركته المتطورة لا في سكونه ولا في حالات مقطوعة عن مجرى التاريخ فاتساع الحقل النظري في الممارسة الشعرية قد يقلل من فاعلية المخيلة. إن امتلاك الشاعر لوعي ما بالمكان يعني أنه يفعل فيه فعلاً خلاقاً.

وبالمقابل فإن النظرة الفلسفية التي ترفض المكان المشبع بالتاريخ والتراث والماضي هي الأخرى قاصرة فأدونيس مثلاً يعطي إنطباعاً في بعض طروحاته النظرية من أن المكان مضاد للشعرية وأنه يحد من قدرة المخيلة وأنه يجعل من الشاعر حبيس قوالب زمنية ماضية. فالمكان المشبع المكان الحامل يفرز طريقة حديثة ومعاصرة لبناء المناخ الشعريّ الحقيقي لا بإعتباره كياناً إحتوائياً للأفعال الماضية. وإنما باعتباره حاملاً لجدلية الماضي في الحاضر فالمكان دون سواه إذ ما نظر إليه نظرة مستقبلية أكسب القصيدة شحنة نقدية للتراث. فالخيال كما يقول بروست لا يعمل إلا في الماضي. ويؤكد ثانية «إن كل تجربة تتميز» بانطلاق الجوهر الخالد والخفي للأشياء والذي تستيقظ بانطلاقة النفس الحقيقية التي بدت مهيئة منذ وقت طويل ولم تكن ميتة في جوانب أخرى، ثم تتخذ حياة جديدة أول ما تستلم الغذاء السماوي الذي أحضر إليها أما الغذاء السماوي فيتكون من صوت أو رائحة أو أي مهيج حسي نحس به من جديد في الحاضر والماضي معاً في وقت واحد»[٣].

وعلى المستوى الفني تجد الشكل المكاني في جماليته الأسلوبية الخاصة تلك الجمالية الأكثر اتجاهاً نحو الحسي منها إلى الذهني. والشاعر الحسي المتفهم لجدل الواقع يصور المكان وهو في حال حركة دائبة مستمرة لأن فعل المباشرة العيانية فيه ليست إلا نافذة إلى الممارسة الشعرية المدربة تلك الممارسة المعتمدة على تفهم واع لحركة الابعاد الخفية للمكان. أما الشاعر الذهني فلا يصور المكان إلا وهو ثابت ساكن أولى ما تبدأ عنده صور القصيدة بألفاظ وكلمات ثم يعبر منها إلى المكان فالمكان عند الشاعر الذهني يأتي لاحقاً. ولا يظهر أمامنا إلا من خلال ألفاظ القصيدة وصورها. أما الشاعر الحسي فالمكان هو الذي يولد بحركته وأفعاله وجدله الصور الشعرية وكذلك يرتبط الشاعر الحسي بالفعل بينما يرتبط الشاعر الذهني بالعقل. والشعر إذا كثر فيه العقل انتمى إلى التأويل والذاكرة والانطباع ودفع بالغرائز لأن تعتلي موقفاً فوق الحواس. الشاعر في الحس مشترك فاعل في حين لا يكون في الذهني إلا حيادي آحادي، ناقل، لا فاعل، فردي، لا جماعي، منفعل لا مجرب. وإذا نظرنا إلى المكان ونحن ننقل أحاسيسنا إليه تجده حاملاً للصورة الشعرية معبراً فيها خالقاً منها في حين لا يكون في الذهني إلا محمولاً آتياً إلينا عبر منافذ فكرية. وعموماً فجدلية الحسي والذهني في المكان هي جدلية المكان الفاعل والمكان المفرغ من الفعل.

وفي الفلسفة لا يقال عن المكان إلا أنه مؤنث أي أنه يحمل في أحشائه الأحداث الماضية. ومن ثم يوطنها ما يجري فيه الآن من خلال تجربة الشاعر فيه. أي يحمل الذي يحدث تاريخيته. ويوضح الشكلان التاليان جمالية الصورة عند الشاعر الحسي. وعند الشاعر الذهني.





في النموذجين التاليين نوضح ما نعنيه بالمشهد الحسي والمشهد الذهني.

النموذج الأول

مقطع من قصيدة السياب: جيكور أمي

تلك أمي وأن أجيئها كسيحاً
لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا:
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين: كزهر يفتح الأنوفا
ها هنا عند الضحى كان اللقاء
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا
وتسفح الضياء.

يبني السياب الصورة الكلية لهذا المشهد على تجربته ومعرفته القديمة بجيكور أي أن المكان موجود قبل بدء القصيدة ووجوده متحقق مادياً على الأرض ويعمق السياب هذا الوجود باستحضار رمز الأمومة لينهض المشهد وقد قام على جيكور والأم ثم يعبر الشاعر المشهد القديم إلى الغد فيرى فيه مشهداً أكثر ألفاً ونضارة فالمكان القديم ولد قصيدة توحي بمكان جديد وتشخصه.

لا يقوي الخيال المادي للأشياء إلا متى ما كانت خاضعة لتجربة عندئذٍ تنبثق صورها كما لو كانت قطعة من ذات الشاعر. السياب في هذا المقطع يولد صوره الحية من أشياء الواقع المألوف وقد أغناها برمز الأمومة. فاستحالت الأم إلى الأرض والأرض إلى أم وبالتالي خلق لنا قصيدة بسيطة وغير معقدة ولكنها مليئة بالشاعرية الحية.

النموذج الثاني: المشهد الذهني

قصيدة النمل لسامي مهدي

يصنع النمل الأعاجيب ويستعصي على الطير
ولا يهدأ
تمتد قرى النمل
فتلتف بها الغابة
والدغل
وقد تحترق الغابة
أو تبقى
وقد تخضل بالأمطار
أو تندى
فلا يداب غير النمل
لا يحترق النمل
ولا يغرق. . . .
ما اعجب أن يستقبل النمل الفصول.

سواء أراد سامي مهدي بالنمل النمل الحقيقي أم سنة الحياة فالأمر سيان ذلك لأن المشهد يبني من الذهن وفيه والتجربة داخل القصيدة تجربة ثقافية تأملية أو فكرة تجسدها القصيدة عن حياة النمل وبالتالي تحيلنا هذه الحياة إلى المكان الذي يحيا فيه النمل بمعنى أن المكان هنا مستحضر من داخل بنية القصيدة وليس له أي فعل في تكوين حياة النمل وخصوصيته ولاحظ «قد» الاحتمالية هذه وكيف تلعب في صور المكان الملغى تماماً لتؤكد أن ما يبقى هو النمل فقط.

ويكاد شعرنا العربي كله إن لم يكن أغلبه يبنى في الذهن فالشاعر العربي لا يقرأ تاريخ المكان ولا خصوصيته بل يقرأ تاريخه الشخصي وتاريخ الجماعة التي ينتمي إليها ثم يحيلنا إلى صورة ما للمكان الذي يدخل ضمناً أو نصاً في تركيبة هذا التاريخ الذهنية في قصيدة سامي مهدي تعرض لنا نتيجة هي بقاء النمل حياً أي ذهنية غير خالقة ولاحظ سياق اللغة الذي فرضها، وأعني به أن النمل هو الذي يصنع وهو الذي يستعصي على الفهم وكل الأفعال المضارعة المكبوحة بـ «لا» تجعل من لغة النص مغلقة على النمل فقط وتبدو طريقة سامي مهدي في شعره ثابتة لأنها تكونت عبر تجربته الشعرية من ثوابت أسلوبية وطريقة شبه منهجية في بناء قصيدته ولم يخلص فيها إلا في تجاربه الأخيرة وبخاصة بعد (الزوال).

المشهدان الحسي والذهني في شعرنا العربي لم يتجاوزا كثيراً لا عند الشاعر الواحد ولا عند الأجيال فيكاد الشعر الواقعي منه يسقط في مألوف اليومي ليقترب من النثرية. أما الشاعر الذهني فلا يقترب من مألوف الحياة إلا وداخلها في ترميزات لعلنا ندرك ان فهماً كهذا لمعنى الشعر جعل الكثير من شعراء الحداثة يغرقون في الحلم وفي كيمياء اللغة كما اسموها وفي الأسماء حتى لتشعر أن القصيدة ليست إلا أسماء متراكمة بعضها يخلو حتى من فعل واحد. والشعر الذهني الذي نقرأه الآن لفظي في أكثره ضعيف البناء لا يمس الحياة المعاصرة لخلوه من الصراع ولابتعاده عن مراكز الفعل الدرامي ولوقوعه في الوسطية الحياتية من أفعال المجتمع والناس في تلك البقعة التي تتغلب فيها الصراعات الثانوية والعادية على الصراعات الاجتماعية الكبيرة.

(٢)

يتمظهر المكان أمامنا باعتباره كياناً مرئياً أو متصوراً تخيلياً لكننا ونحن نتعامل معه نوطنه سمة اجتماعية إذ لا مكان بدون زمن إن لم يكن هو الزمن والزمن الذي نعنيه هنا زمنه الاجتماعي أي الوظيفة التي وضع فيها فالمكان وسيلة لا غاية والشعر لا يتعامل مع مكان ميت بل يرفض كل سكونية فيه.

يقول جان لاكان «طريقتنا في تناول المكان تكمن في مفاجأتنا له في

إحاطتنا به وإذا اجترأنا في شروعنا به»[٤]. المفاجأة، الاحاطة، الشروع، ثلاثة قوى تمكننا من الدخول إلى المكان ونحن مسلحون فالطريقة في فهم المكان لا تتم إلا بالسيطرة عليه. باحتوائه بالمعرفة الكاملة له. وأول مبادىء هذه المعرفة هي زمنيته ونقصد بالزمنية أن للمكان ماضيين، ماضيه كذات باعتباره كياناً ظاهراتياً مرئياً، وماضيه كموضوع باعتباره حاملاً لما جرى فيه من أحداث عبر تاريخ. والماضيان آتيان إلينا عبر علاقتهما الجدلية المتظهرة الآن في الفعل الذي يحدثه الشاعر فيه عن طريق الخيال الحسي للمادة.

وحاضر المكان حاضران كذلك، حاضره باعتباره ذاتاً فاعلة الآن في النص الشعري الذي يولد فيه وحاضر المكان باعتباره ذاتاً مفعولاً بها أي تحمل وتخزن ما يجري فيها الآن لتحوله إلى ماض للمستقبل.

وفي ضوء جدلية الزمن هذه نجد أن أي بعد من أبعاد المكان يحمل تاريخية كل الأبعاد فلا ثبات ولا سكونية ولا حدود استيتكية لأي بقعة منه إنه كالمجتمع حي نام متطور. إن الشاعر أثناء تفاعله مع المكان يشرع فيه يبنى صورة ويكونها من مادته أي من زمنيته. يقول لويس مومفرد «لا يخطر ببال الإنسان الحديث إلا أن يأخذ مكانه»[٥] أي أن يشرع فيه فيبني نفسه ويبنيه وتؤكد البنوية بهذا الصدد أهمية العلاقة بين المكان والمجتمع فتقول: «إن المجتمع يمثله السكن لا تمثيلاً تأملياً ولكن تمثيلاً بنيوياً أي أن بنية المجتمع وبنية السكن هوية واحدة» بالنسبة لنا كل الأمكنة هي بيت إذا ما فهمنا أن مفهوم الألفة يشمل كل مكان فاعل فالبيوت كما يقال ثبات فنياً نحملها أنى نرحل ونؤكد هويتها في كل مكان نحل فيه وبخاصة إذا كانت الطفولة فيه طفولة متكاملة لذلك ينمو البيت معنا ويكبر بكلماته، بصوره بحقيقته السكنية التي تفرض لغتها، بطريقة الحضور المستمر لتلك المفاصل الصغيرة التي اتصلت بنا واتصلنا بها.

وإذ يتوسع مفهوم المجتمع ويُحدث يتوسع مفهوم البيت ويُحدث أيضاً ذلك لأن التفاعل بين البنيتين لا تتم إلا من خلال إنسان منبني فيهما معاً أي الانسان الفاعل الانسان الذي يستطيع أن يحول التدرج الزمني إلى تدرج مكاني أي أن يحول لنا الماضي والحاضر للمكان إلى صورة مشهدية حية تقال لنا بالكلمات. يقول بالاش «بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموساً لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي فهي تحققه بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها»[٦] هكذا هو فعل الشاعر: حينما تتحول الصور المتتابعة داخل القصيدة إلى كيان معرفي يحيلنا إلى أمكنة بعد ما جاء هذا الكيان من أمكنة أسبق فالبيت الذي يحمل في تفاصيله الصغيرة صورة المجتمع الكلية هويته إنما نعني به احتواء المتناهي في الصغر للمتناهي في الكبر احتواء بنائياً لا تأملياً أو انطباعياً أو ذهنياً ومن ثم يصبح البيت هو المجتمع بعدما كان المجتمع قد انبنى ضمنياً داخله.

وقد لا تكون الصورة إلى درجة التطابق فالشاعر يمتلك من الحرية ما لا يمتلكها غيره وحريته تكمن في احتواء الكلمة صورة كلية أو في توزيع الصورة الواحدة على مقاطع عديدة لكن تناسقاً خفياً ينشأ عبر تداخل الأبعاد المرئية بالأبعاد الخفية فينشأ كيان عضوي هو بين الشعر والمجتمع نقرأ لأدونيس هذه الصورة مثلاً:

حقوله المحروثة المخددة
له لكل شعبه مجنّده
يلمح في نموها أجياله المخلّده
يلمح فيها بيته وناره وموقده
وشمعة راهبة مبتهله
ترقد عند رأسه راعشة مشتعلة
وتهدأ
يولد في رمادها كفاحه ويبدأ
في بيته حكاية طويلة تنسرد
عميقة مشيقّة يكمن فيها الأبد

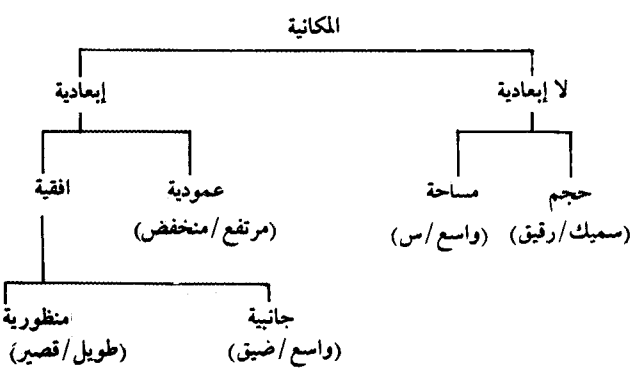
لاحظ الحكاية التي يكمن فيها الأبد، هذه الاستمرارية المنبثقة من الحقول والعمل فيها إنما تجسد تقديس العامل وكفاحه ويحتوي مشهد الحقول البيت والأجيال النامية والكفاح الذي يولد من الرماد. وتعاقب السنين على ذلك كله..

في أعماق الصورة الكلية لهذا المقطع يتضح ذلك البعد الخفي لفاعلية المكان المزهر المولد والمشبع بتاريخية العمل في تكوين الصورة الحية للفعل الانساني فالمكان إذا افتقد الحياة أو سكن أو نظر إليه برؤية مسطحة فقد كيانه الحيوي أو جغرافيته الحية كما يطلق على ذاك في السينما ومع أن الصورة مشبعة بذهنية خفيفة، تلك هي إنسيابية الحكاية داخل مفرداتها إلا أنها ذهنية خالقة بمعنى لم تطغ على فكرة تقديس العمل بل أسهمت في إيضاح جوانبه لأن معايشة المكان ديناميكياً تعني معاناة زمنية له.

(٣)

إن العالم مكان ذو ثلاثة أبعاد، لكن كل بعد منها مزدوج فهو أولاً مدة ثم هو بعد ذلك - وبشكل اختياري - طول أو عرض أو ارتفاع إذ أن تجربتنا للمكان تظل دائماً طارئة وخاضعة في جميع الأحوال للزمن الذي لا يسعنا الإفلات من معاناة استعباده. وهذا هو المعنى الذي اعتقد أننا بحجة أن نفهم به قانون أن المدة الزمنية بعد من أبعاد المكان[٧].

إذا كان هذا على درجة كبيرة من الصح في فن السينما فلم لا يكون أكثر صدقاً في فن الشعر والرواية والمسرح؟ وبالنسبة للقصيدة الحديثة أصبح الزمن بعداً لكل أبعاد المكان. حتى تلك الأمكنة اللاإبعادية كما في التقسيم التالي:



لاحظ التقاء الجانبية وهي ابعادية مع المساحة التي هي لها ابعادية.

ويعني غريماس في هذا القسيم المكاني للدلالات المكانية مقاربة بين المكان والأصوات وكل الأصوات أزمنة أما زمنها الصوتي الخاص أو وزمننا نحن وتستطيع أن ترفق مع كل جزء من المكان الابعادي والمكان اللاإبعادي إذا ما دخل الشعر زمن هو زمن الصوت الدال داخل بنية الشعر وزمن الشاعر القائل أو القارىء وفي دراستنا عن السياب أوضحنا بعض جوانب المكان المتغير الهيأة والدلالة في شعره.

في مقارنة نقدية يقارن ابن رشيق في باب حد الشعر وبنيته بين بيت الشعر والبيت من الأبنية حيث يقول: «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى»[٨] فالطبع والرواية والعلم والدربة والمعنى هي مفردات البيت الشعري وزمنته الاجتماعية وهي نفسها مفردات البيت المادية وقديماً جرى تماثل بين هيأة البيت الشعري وهيأة البيت الصحراوي فالصدر والعجز والعمود والوتد والأسباب. . الخ هي مفردات مكانية دخلت الشعر فأصبحت مفردات بنيوية لها ما لوجودها المادي تحقق عياني مباشر فابن رشيق قرب المسافة بين المعنى والمبنى وجعل تحليل القصيدة تحليلاً مادياً ممكناً وخلص إلى القول بأن المعنى الذي يسكن بيت الشعر يكمن في الخصائص البنائية له.

ومع أننا لا نميل في التطبيق إلى مثل الحرفية القاتلة أحياناً إلا أن وعي ابن رشيق بالمكان الأليف ـ البيت ـ وعي تتقدم لم يعلمه أحد من قبله وبالمقابل فالتطورات التي حدثت على البيت من الشعر تطورات نوعية كبيرة فالقصيدة الحديثة الآن ذات وحدة بنائية متكاملة وما البيت فيها إلا الجزء المنضوي تحت الوحدة العضوية الكلية على العكس مما كان عليه البيت في الشعر العربي القديم وفي داخل بنية القصيدة الكلية جرت تحولات أخرى على الإيقاع والزمن وبناء الصورة وحجم البيت الشعري نفسه كما حملت القصيدة الحديثة علوماً جديدة وتيارات فكرية وفلسفية مما طبع حداثتها بمركبات مغامرة جديدة كذلك شأن البيت من الأبنية فهو الآخر قد حمل إضافات العصر وتطوراته وأفكار البنائين الجدد. وإجتهاداتهم الفلسفية والفكرية. إلا أن المعنى المضمر في نص ابن رشيق لم يفقد قيمته بعد وقد يساعدنا لتأكيد الفكرة العامة للعلاقة بين وحدة القصيدة والوحدة العضوية للمكان المعبر عنه داخلها.

وعموماً سواء كان المعنى هنا هو البيت المادي الواقعي أو البيت المتخيل فالأمر يحتاج إلى شيء من الدراية في تماثل الدلالات ذلك لأن العلاقة بين طرفي المعادلة:

المجتمع هو السكن كما تقول البينوية
المسكن هو بيت الشعر كما يقول بن رشيق
فهل يصح الاستنتاج بأن نقول
ان
القصيدة هي المجتمع
او
المجتمع هو القصيدة؟

(٤)

وقد يكون كل أو بعض ما ذهبنا إليه محظوراً وقد يحمل بعض الصواب هذا شأن المقدمات دائماً. إلا أنني أجبرت على هذه المقدمة. والذي أجبرني هو الشعر نفسه وبالذات القصيدة الحديثة منه. لا باعتبارها لوناً إبداعياً يميل إلى الحياة وتستطيع أن تخفي البحر في قطرة ماء، وإنما لأنها أحد أهم الحقائق الإنسانية التي تولد الحياة من الموت والموت في الحياة فالشعرية موجودة في الحياة منذ وجد إنسان يعمل وما الذي نقرأه مكتوباً ليس إلا شكل من أشكال هذه الشعرية.

إذا كان هذا الذي نقوله أصبح مسلمة ولا نقاش حولها فلم تستعصي القصيدة علينا إذن؟ ولم يختلف النقاد في قراءتها ولا أكتمكم سراً أنني أجهل كيفية قراءة القصيدة قراءة منهجية جيدة. فأنا أقف صباح مساء أمام بابها المغلق وأبدأ بطرقه مرة بأكوام من نظريات النقد الحديث ومرة بأسئلة أثيرها لحاجة للوعي بها. ومرة أقرأها من الأعلى إلى الأسفل ومن اليمين إلى اليسار كما يفعل خلق الله في قراءة العربية ومع ذاك كله يبقى التساؤل قائماً وتبقى القصيدة معاندة عصية صعبة الفهم.

في مرات لاحقة قرأت القصيدة باعتبارها إنعكاساً للمجتمع ولقضاياه فهي إحدى البنى الثقافية فما كان من القراءة هذه إلا وانتجت أكواماً من الايديولوجيا المتباينة المواقف وغالباً ما تسيء الايديولوجيا الكثيرة إلى الشعر وما عدا القلة من نقدنا الاجتماعي الذي وازن بين النظرية والتطبيق فقد اساءت الايديولوجيا المفرطة إلى الشعرية في الحياة.

ثم قرأت القصيدة باعتبارها نصاً مغلقاً كما يفعل فرسان النقد الجديد، فما وجدت فيها طعم الشعر ولا موقف الشاعر والانسان، وفي التاريخ، فما كان منها إلا وأن أصبحت نصاً مجرداً يفحت أمامنا كوحدات لها لون الكآبة. فما كان من حصيلة هذه القراءة إلا أن الغيت الشعر في القصيدة والقصيدة من الفنون الجميلة والفنون من النشاط الإنساني الخلاق.

ثم قرأت القصيدة في ضوء الانطباعية النقدية المفرطة والتلقائية التي تولدها مفرداتها فيّ آنياً. فما كانت الحصيلة إلا كلمات الاعجاب أو الاستخفاف فالقابلة الحسية السريعة التلقي لا تولد إلا لسعة برد أوقر ثم سرعان ما يختفي كل ذلك بعد لحظات.

وقرأت القصيدة مرة رابعة في ضوء ما قرأت به من فلسفة فكانت المصيبة أعظم فما دامت الفلسفات متعددة فالقراءات النقدية متباينة فلا القراءة الفرويدية تشبه القراءة البنيوية ولا القراءة الاجتماعية تشبه القراءة البلاغية. . . إلخ. . . حتى أعياني السفر وقصرت الأداة وإلى الآن. . . ما زلت أضع الأسئلة تلو الأسئلة وما زالت القصيدة عنيدة الفهم عصية المراس شرسة لا تقاوم.

في ضوء هذه القراءات المربكة والمعقدة لا أنوي هنا أن أقرأ القصيدة في ضوء أية واحدة منهن. وإنما أصنع قراءاتي الخاصة لها في ضوء افتراضات نقدية استخلصتها من قراءاتي الذاتية لها. اسميها افتراضات لأن عدة الناقد إذا خلت منها سقط في إحدى القراءات علماً بأن ما سأقوله في قراءتي يخضع هو الآخر إلى تغيير مستمر وقد يتبدل كله أو بعضه فما أراه من صلاحية محكوم بالآن فقط.

تعتمد مفردات القراءة على بعدين الأول بعد فسلجي والثاني بعد منهجي: وما نعنيه بالبعد الفلسجي وجود نوع من خلايا الجهاز

العصبي متخصصة بالأماكن والخطوط عازلة لها عن بقية الساحات مضافاً إليها قدرة البصر على احتواء أبعاد المكان من خلال فعل الرؤية ومن ثم قدرة البصيرة على تطوير الرؤية المباشرة القصدية إلى أبعاد ذاتية وتاريخية.

لقد كشف العلم أن هناك في الجهاز العصبي بعض الخلايا المتخصصة التي تساهم في استيعاب الأبعاد والأشكال[٩].

فأنا أستوعب الشيء من النظرة الأولى ثم أبدأ من خلال تتابع النظرات له أن أعاين الأوجه المختلفة لهذا الشيء فأتبين معالمه وهذا الفعل أي فعل الرؤية يولد داخلي تكراراً وممارسات تسهم في تعميم الهيأة الخارجية للشكل فدور الشاعر في مثل هذا الحال دور الفاعل من خلال الرؤية القصدية والصيانية المباشرة في الشيء فيتولد نتيجة الخبرة والمعرفة العلمية الدقيقة البعد التاريخي لهذا الشيء البعد السايكولوجي له البعد الذاتي.. الخ.. على الشاعر أن يفهم أن الشكل المكاني هو اللحظة الزمنية له أي اللحظة التي أرى المكان فيها وقد إندمج برؤية كونية شاملة. إن الشعر يرفض المكان الميت «فإدراكنا للواقع هو أولاً ديناميكي مكانياً. فنحن نجرب المكان بينما نحن نعاني الزمن. الذي يفرض نفسه موضوعياً علينا ويستمر بلا توقف حتى إذا لم نكن على وعي تام بحدته»[١٠] فالمكان وسيلة من وسائل معرفة التاريخ وليس غاية.

أما البعد المنهجي فيعتمد على ما يلي:

١ ـ في كل قصيدة أو في كل مقطع من المقطعات الشعرية يوجد ما يسمى بالقوة المهيمنة فإذا كانت القصيدة وهي على الورق فالقوة المهيمنة هي إحدى أبعادها المكانية ـ أي صورها أما إذا قصدنا بالقصيدة انها تحيلنا إلى واقع فالقوة المهيمنة تشير إلى مكان البؤرة الخارجي بعدما يوجد في داخلها فالقوة المهيمنة في كلتا الحالين هي المكان البؤرة في نظرنا وفي اكتشاف هذه المكانية الخلاقة نضع أيدينا على القلب النابض في النص الشعري سواء أكان هذا المكان داخل القصيدة أم خارجها.

٢ ـ يجري بعد ذلك الكشف عن الأمكنة المتفرعة والمتولدة من المكان البؤرة وتوضع هذه الأمكنة في سياق البعد أو القرب من المكان البؤرة وبالموقع الذي يمد الصورة الكلية بنسغ جديد أو يفرع صوراً أخرى.

٣ ـ الكشف عن السياق الزمني لهذه الأمكنة فنحن لا نتعامل مع المكان إلا من خلال عدة لحظات زمنية وفي القصيدة زمنان زمن داخلي محدد بأفعال وزمن خارجي هو الإحالة إلى تاريخ المكان المشبع أكثر الأمكنة إحالة إلى الماضي وفي الماضي ينمو الخيال بينما المكان غير المشبع أكثر التصاقاً بالحاضر والحاضر لا تنمو فيه إلا الحواس ولذلك عندما نكتشف مستويات الفعل التاريخي نعثر على مستويات الصورة الشعرية المحمولة في المكان.

٤ ـ تفريق الصورة أي توضيح كيفية تشكيلها فثمة من الصور ما هو مضاد للقوة المكانية المهيمنة ومنها ما هو متوافق معها ومن خلال دراسة هذين النوعين من الصور نصل إلى السمة المكانية للنص الشعري.

٥ ـ ثم نستخرج الاستنتاجات الفكرية والايديولوجية للنص الشعري وما إذا كانت القصيدة تعبر عن موقف ما من الحياة من الانسان من الوجود.. إلخ وهل تحتوي على فلسفة ما أو مقولة أم تاريخياً.. إلخ وتتم هذه الاستنتاجات بطريقة شيوع مناخ شعري على آخر وذلك من خلال المفردات الكلية التي درست في ضوئها وغالباً ما يكون الشاعر في نصه الشعري يكتب نصين اثنين الأول ما نقرأه مكتوباً والذي يحيلنا على الواقع والفلسفة والتاريخ أي النص الذي ندرسه ونحلله. أما الثاني فهو النص الملغى بقصديةلا ويكون خلف النص المكتوب وهو في الأغلب الرأي المحذوف بقصد والذي أكده الرأي الموجود في النص المكتوب فهل بإمكان طريقتنا النقدية هذه أن تكشف عن النصين الشعريين اللذين يكتبهما الشاعر من خلال الكلمات؟ فجدلية المعلن والمخفي هي جدلية الإيجاب والسلب وقد تصاهرا معاً داخل بنية القصيدة الكلية.

نعم لقد عقدّنا كيفية قراءة القصيدة الحديثة فالتعقيد أحياناً ضرب من المضاحكة النقدية الجادة ما العمل والقصيدة الحديثة أصبحت معقدة هي الأخرى وتمتلك خفايا عميقة من التصورات والأفكار لم تستطع الطرق النقدية القديمة اكتشافها أو الوقوف عليها ومع ذلك كله فقد يشط بنا المزار عند التطبيق فالمنهج ليس مغلقاً أو جامداً إلى حد الانكسار الكلي.

في النماذج التي نختارها للدراسة التطبيقية هنا نجد أنفسنا أمام حال معقدة فشعرنا العربي يقطع معظمه تحت ظل البناء الذهني والعقلي ممزوجاً بتجربة الأنا، لذلك لا تتوحد عبر القصائد المختارة هنا كامل رؤيتنا النقدية فنحن أمام حال شعرية ملتبسة تتداخل فيها العواطف بالرؤية الفردية المواقف الاجتماعية بالمواقف الذاتية البطولة المبهمة بالرؤية الانسانية العامة ولذلك لن نجد نماذج نقدية صافية للتطبيق ومع ذلك خطونا الخطوة الأولى بدراسة قصيدة البياتي «خيط النور» نحاول أن نكملها بقصائد عدة لشعراء عرب وعراقيين وعالميين فالطروحات التي ننوي تأكيدها تطبيقياً من السعة والشمول ما تشمل تيارات ونماذج متباينة النشأة والاتجاه.

خيط النور... للبياتي

---

١. رأيته: يصارع الثيران في مدريد
٢. يغزو قلوب الغيد
٣. يضحك من أعماقه، منتظراً، وحيد
٤. بوابة الأبد
٥. مغلقة، ليس هنا أحد
٦. يضحك، من أعماقه الجسد
٧. يلسعه ثعبان
٨. رأيته: يصارع الثيران
٩. مضرجاً بدمه، يصرعه قرنان
١٠. يبيع في مطار روما علب الكبريت
١١. وصحف الصباح والأزهار
١٢. يعلم الصغار

١٣ . في الهند، يعلو وجهه اصفرار
١٤ . يصيح في مئذنة، يدق في ناقوس
١٥ . يمارس الطقوس
١٦ . يعدم رمياً بالرصاص، عارياً يولد أو يموت
١٧ . يزرع في الجليد
١٨ . بنفسجات حبه الجديد
١٩ . يزور في أعياده الموتى، يغني الموت في الميلاد
٢٠ . يحمل في ضلوعه بغداد
٢١ . يمد نحو الوطن البعيد قوس قزح السماء
٢٢ . يجهش في البكاء
٢٣ . يضاجع النساء
٢٤ . يكتب فوق حائط السجن، وفوق جبهة المدينه
٢٥ . أشعاره الحزينة
٢٦ . مناضلا يموت في مدريد
٢٧ . مضرجاً بدمه وحيد
٢٨ . تحت قرون الثور أو في ساحة الاعدام
٢٩ . الدم في كل مكان ساخناً يسيل
٣٠ . مردياً هامة هذا الجيل الثقيل
٣١ . رأيته : يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور
٣٢ . من عالم الفوضى وفي تزاحم الأضواء والعصور
٣٣ . الدم في كل مكان ساخناً يسيل
٣٤ . يلعق في لسانه الحرارة
٣٥ . يغتصبها، يغتصب العباره
٣٦ . يعيدها صبية فاخرة البكاره
٣٧ . رأيته : يولد في مدريد
٣٨ . في ساحة الاعدام في صيحة الوليد
٣٩ . متوجاً بالغار
٤٠ . تحوم حول رأسه فراشة من نار

يقسم البياتي قصيدة خيط النور إلى أربعة مقاطع كل مقطع منها يبدأ بـ «رأيته».

المقطع الأول من سبعة أبيات
المقطع الثاني من ثلاثة وعشرين بيتاً
المقطع الثالث من ستة أبيات
المقطع الرابع من أربعة أبيات

كل المقطاع تبدأ بالفعل والفاعل والمفعول به «رأيته» كلمة واحدة مركزة قول على رؤية مضمرة فيها رؤيا وإذ يكون الفاعل فيها متكلماً واضح الصوت فالمفعول به ملتصقاً به، وقد يكون جزءًا منه.

المكان البؤرة

يقع المكان البؤرة الذي يهيمن بفاعليته على مقاطع القصيدة في المقطع الثالث وهو «المحارة/العبارة» والمحارة تكوين طبيعي/حيواني مغلق الهيأة ونواة لسيرورة يوحي شكلها الخارجي الصلب مقاومة للحياة الخارجية ويدلك تركيبها اللين تشكيل لخلق جديد متناهية في الصغر لاحتوائها على حجيرة تتوالد داخلياً تحديها للخارج من أجل الحفاظ على داخلها النامي المبهم هي جزء من الهندسة الحيوانية المعقدة كما يسميها بول فاليري فالشكل فيها هو المبدع يقول باشلار عن القواقع «إن القواقع تفصح عن أن الحياة تبدأ بالالتفاف حول نفسها أكثر مما تبدأ بالصعود إلى الأعلى ولكن أية صورة ماكرة وذكية حد الروعة للحياة تلك التي يشكلها مبدأ الالتفاف الحيوي حول الذات وأي إلهام توحي به القوقعة التي تشذ عن قانون تشكلها»[١١].

وبالمعنى نفسه تتحول المحارة إلى العبارة وكلتاهما بحاجة إلى من يفتضها وكلتاهما توحيان بالانغلاق والفردية فالعبارة كائن خرافي ينطلق من الانسان ليعبر عن تكوينات العالم المبهم فتؤكد وكأنها آتية عبر حلم يقظة الانسان ككل لتنطلق باكرة من فم صبية أو وليد.

وتتوزع هيمنة المحارة/العبارة على مقاطع القصيدة بأمكنة كلية أخرى ثم تتوزع هذه الأمكنة الكلية إلى أمكنة فرعية وكل الأمكنة تستمد قوتها وحضورها من المكان البؤرة المحارة/العبارة.

المقطع الأول: ـ

المكان البؤرة المتفرع من المحارة/العبارة: هو «بوابة الأبد» مكان موحش مغلق مجهول مليء بالبعد والاغتراب وفقدان الهوية الزمنية «الأبد» وتستطيع المخيلة النقدية أن تبني تصوراتها المثيولوجية والواقعية حول هذه البوابة المغلقة المانعة والتي وقف الشاعر ـ البطل ـ أمامها منتظراً إذن فنحن أمام مدخل سري إلى عالم لم نعرف كنهه بعد عالم المحارة/العبارة.

وتستعين البوابة بأمكنة أخرى تأخذ موقعها وقوتها وقد كونت سداة المقطع وهي:

* القلب المغزو والقلب بوابة الآخر المغلقة (الغيد).
* الأعماق الضاحكة والأعماق كيان من المجهولية لا حدود لها.
* الجسد وقد ارتبط بفعل الضحك بالأعماق.
* الثعبان حيوان التفاف أسطوري مفاجىء الغريزة.

كل هذه الأمكنة الفرعية من «بوابة الأبد» تؤكد الاستحالة التي يعيشها الشاعر وتوحي كذلك أن صلتها بالمحارة/العبارة صلة وثيقة فالقلب والأعماق والجسد والثعبان ليست إلا تكرارات لمعنى واحد هو الانغلاق والصورة المشهدية الكلية لهذا المقطع توضح سيطرة القوى العمياء على أجواء المقطع كله (لاحظ أن المقطع يبتدىء بالثيران المصارعة وينتهي بالثعبان اللاسع) قوتان عمياوان تقفان بوجه الشاعر وتسدان البوابة الأبدية.

أما زمنية هذا المقطع فلا حركة فيها: فعلان عاديان (يغزو. يضحك) الثاني متكرر لأن حركة الشاعر هنا محكومة بفعلين قويين هما يصارع ويلسع فعلان يحكمان بيت المقطع ويمدان من حركته ولذلك بقي الشاعر «منتظراً» وهي حال دائمية كما تبدو وبقيت البوابة «مغلقة» وهي حال خبرية دائمة كما تبدو.

يقدم الشاعر في مقطعه الاستهلالي هذا أبعاد الصورة العامة لمفهوم المحارة/العبارة وهو صورة استحالة العثور عليها ما دام كل شيء محروس بقوى عمياء شريرة.

المقطع الثاني:

يبتدي هذا المقطع بـ «رأيته» أيضاً مكرراً بها المحاولة ولكن بعد أن يوسع فاعلية هذه الرؤية منطلقاً بها من عالم الأحياء الشريرة إلى عالم المدن والناس والحالات العامة والمكان والبؤرة في هذا المقطع هو «بغداد» المحمولة في الضلوع= محارة= أيضاً والمتحولة إلى رمز وأمل وفكرة إطلاقية الذاكرة وحدها هي النافذة الذهنية لاستحضار صورة بغداد الكلية وبغداد البعيدة تقع الآن خلف بوابة الأبد وأنها مغلقة عليه كالمحارة/العبارة وأنها ليست إلا أسواراً وسجوناً فيعجز الشاعر عن إقتحامها لذلك يستحضر بالوعي صورتها الكلية الموزعة على مدن العالم وأوضاعه: فنجد

روما: وقد تمثلت ببائع علب الكبريت والصحف والأزهار (أماكن تجوال وفردانية).

الهند: وقد تمثلت بتعليم الصغار والمئذنة والناقوس والطقوس والرصاص (عالم متناقض يجمع الدين إلى السحر إلى المثيولوجيا إلى الموت إلى الوجوه الصفر).

مدريد: وقد تمثلت بالدم وقرني الثور وساحة الاعدام (حالات الفعل الفردي والبطولي والثوري - إمتداد لتاريخ الجمهورية القديم).

تحكم زمنية صارمة بداية ونهاية المقطع يبتدىء بـ «يصارع» وينتهي بـ «مرويّاً» الثاني نتيجة للأول فالدماء التي تسيل بفعل الاعدام والمصارعة - السجن - تروي الأجيال القادمة وكلا الفعلين موضوعين تحت فاعلية «الرؤية» الشاملة للأمكنة المتسعة.

بقية أفعال المقطع كلها بفاعل واحد «هو» والأفعال مضارعة فيها التنوع والشيوع «وهي» يبيع - يعلم - يعلو - يصيح - يمارس - يدق - يعدم - يولد - يزرع - يزور - يغني - يحمل - يمد - يجهش - يضاجع - يكتب - يموت - يسيل.. أفعال واسعة الدلالة شاملة الأمكنة متسعة الحركة فيرسم الشاعر فيها مشهداً بانورامياً كلياً يبتدىء بالمصارعة وينتهي بالدم الذي يروي الأجيال.. أي تحول البطل إلى فكرة تاريخية فالشاعر لم يقل أن دمه يروي الأرض بل يسيل عليها ليروي الجبال.. هذه الزمنية المنفتحة تؤكد على فاعلية بغداد المستحضرة المتعصية الموضوعة الآن بين ظرفين فوق/تحت فوق جدران السجون وجباه المدينة وتحت قرون الثور البطل الثوري هنا متعدد رغم وحدانيته مشاع رغم خصوصيته.

ومع ذلك لا يفتح هذا المقطع أية نافذة كلية في بوابة الأبد لكنه يقترب منها يحاورها يموت على أعتابها لأن غاية الوصول إليها تتم عبر تجوال واسع وتجربة مضمخة بالموت فبغداد هي المحارة وهي العبارة وهي المبتغى في النهاية.

المقطع الثالث:

في هذا المقطع يركز الشاعر على مكان واحد هو المحارة/العبارة ولذلك ليس ثمة مكان آخر فيه غير كلمة «كل مكان» وهو تعبير عام يعني اللامكان أيضاً.

فاعلية هذا المقطع زمنية فهناك أولاً امتداد خيط النور من جيل إلى جيل والامتداد حال زمنية - تاريخية مؤكدة عبر أفعال المقاطع السابقة ويقترن فعل الامتداد بالمحارة التي هي الأخرى تركيب حجيري ممتد منذ القدم بهيأته المكانية والمحارة عالم غامض محاط بالفوضى والامتداد وبتراكم العصور وقد أعطت هذه الحال المحارة التركيبة خارجية صلبة وصيرتها إلى تكوين تاريخي ممتد لا زمني محدود.

إلا أن النقلة الديناميكية في المقطع هي تحول معنى وتركيب ومفهوم المحارة وخيط النور إلى العبارة وقد ركز الشاعر في معظم أفعال المقطع القوية عليهما فهناك فعلان يتصلان بالمحارة هما: يلعق/يفتض وكلاهما فعلان يدلان على الممارسة الحسية المباشرة وهناك فعلان يتصلان بالعبارة وهما يغتصب/يعيد والاغتصاب فعل دموي مركب بين الغاصب والمغتصب أما مكان الاغتصاب فهو المحارة أي البحث عن النوى الكامنة فيها واما لاعادة لهذه القوى فهي القصيدة وقد صيرها إلى صبية ناضرة البكارة.

هذا التحول من المحارة - إلى العبارة هو تحول في بداية أية تكوين الحسي الفاعل وقد استخدم تاريخ الأشياء الخاص وحالاتها المادية المختزنة للخبرة إلى فعل شعري رمزي محول إلى معنى مباشر فخيط النور الذي يمتد من جيل إلى جيل كان التجربة التي ولدت العبارة وهي تجربة مليئة بدماء المناضلين وأفكارهم بحالات البشر في الأماكن الأخرى المرافقة لبغداد.

المقطع الرابع:

يركز الشاعر في هذا المقطع الصورة الكلية للقصيدة تلك التي تلاحظ مادياً وقد احيلت إلى الوليد الذي نبت في ساحة الاعدام وفي ساحات المصارعة وفي السجون وقد أصبح فارساً - شاعراً متوجاً بالغار وتحول حول رأسه فراشة من نار.. هذه الصورة الرامز تعطي إنطباعاً أنها خلاصة لكل الأمكنة الفاعلة التي مر بها الفارس الوليد.

أما زمنية المقطع فهي «يولد ومتوجاً» الأول صيرورة لكائن جديد والثانية حال المناضل وكلاهما يولد التركيب الكلي لفعل المحارة/العبارة وقد صيرت قصيدة أو موقفاً أو فكرة.

الموقف الفكري:

يمكن تلخيص الموقف الفكري لهذه القصيدة بكلمة واحدة أن الشاعر فيها يكتب عن نفسه عن الانسان الذي كافح لأجل أن تكون القصيدة صوته الخاص وهويته الخاصة إلا أن هذا التكثيف يسيء كثيراً إلى القصيدة وإلى الشاعر معاً لعل النافذة الأولى التي تؤكدها القصيدة هو هذا الحس الاجتماعي الواسع الذي يمتد عبر المدن والتواريخ إحساس الانسان المضطهد الإنسان المقهور الانسان المناضل وما خيط النور إلا التجربة المستمرة منذ القدم وقد أوقد لها رجال حالاتهم ومآثرهم فتغذت عليهم وقويت بهم وقد اقتربت هذه التجربة التاريخية العريقة بالشاعر وجوداً وممارسة نحو الآخر عراب هؤلاء واحد أفراد الجوقة التاريخية التي ناضلت لأن تحتل لها موقعاً بين المواقع فجابهت المدن والأعصار وقالت الكلام والشعر ووعت المواقف المتناقضة فالشعر لديه هو هذه التجربة الممتدة في الآخرين وفيه وقد تحولت إلى عبارة فنية

نظرة لا تقال إلا من لسانه ولا تظهر واضحة إلا عبر معاناته.

وثانياً إن الشاعر وهو يواصل بناء صورة واحدة فوق أخرى وواحدة مشتقة من الأخرى، يضع بغداد وسجونها وحوافي مدنها الصغيرة وحالاتها المبهمة وتاريخها العام والخاص محط الكينونة التي تشيد انبعاثية الصورة الكلية المختزنة في الذاكرة وفي التجربة فبغداد هي المحارة المتحولة إلى قصيدة لا يكتبها إلا أحد ابنائها الذين عانوا من أجلها ووضعوا تاريخهم وتاريخها عبر تراكم الحالات في مدن وأوضاع العالم المختلفة.

وثالثاً: إن الحس الانساني الكبير الذي يظهره الشاعر في هذه القصيدة مرهون إلى نماذج ثورية عاشت الاضطهاد وبنت أفكارها خلال الممارسة وقالت آراءها تحت سياط التعذيب والقهر والموت نماذج إنسانية موزعة على مدن العالم لا للذهنية فيها نصيب كبير ولا للافتعال فيها أي تراكيب صورية أو عملية.. النموذج الانساني العام موجود داخل القصيدة وكأنه خيط النور الذي يربط بغداد بروما وبالهند وبمدريد وبكل المدن المتشابهة الأخرى.

ورابعاً: إن الشاعر لا يستحدث من مخيلته أية تصورات خارجية عن أجواء القصيدة فأنت تشعر أن البناء الفكري يعتمد على ميثولوجيا الشعوب المختلفة وعلى تقاليد الناس وعاداتهم وقد صهر كل هذا الموروث المتسع والمتشعب في بوتقة الانسان المناضل وصهر هذا الانسان إلى قصيدة تقال على فم صبية وقد تولد من تناقض الامتداد والفوضى وتراكم العصور.

وخامساً: لك أن تسحب معنى القصيدة على صور وحالات وأوضاع أخرى فقيمة الشعر تكمن في أنه يفتح للتأمل وللثقافة نوافذ فكرية عديدة يمكنها أن ترسم لك بانوراما الحال الانسانية في كل مكان..

القصيدة الملغاة:

القصيدة الملغاة بفعل هذه القصيدة عن المواقف التي يتناقض معها الشاعر ويمكن الاستدال عليها بسهولة ويسر منها أن الشاعر يرفض عن مبدأية الكتابة عن بطل مفرد معزول محدود الممارسة والوجود وهذا الموقف إيديولوجي بالطبع اقتنع الشاعر به خلا تجربته الشعرية الطويلة رغم أن الذاتية في هذا النموذج قد تشير إلى الشاعر من بعيد أو قريب إلا أنها ذاتية مولدة عامة وتتصل بتجربة أكبر من تجربة فرد وتعاصر حالات أكثر من الحالات التي يعيشها كفرد ولذا فالنموذج الثوري الانساني الابعاد الذي ظهر واضحاً في القصيدة يلغي كل النماذج المتوقعة العدمية والمحدودة الأفكار والخاضعة لمحليتها القاتلة تلك المحلية الشوفينية المهمة.

ويرفض الشاعر في قصيدته المعلنة عن مبدأية كتابة الشعر من خارج مواقع الشعر الحقيقية وأعني بالمواقع هنا التجارب المتعينة بأمكنتها الدالة فليس كل تجربة يمكن أن تكون رافداً شعرياً وإنما التجربة المتولدة عبر مكان له تاريخه الخاص وبذلك يؤكد الشاعر أن النموذج الحقيقي لكتابة القصيدة هو تجارب الانسان عبر معالمه التاريخية عبر شواهده الحية والمتعنية تاريخياً ومكاناً.

وتختفي من القصيدة تلك اللغة الطنّانة والرومانسية المبهمة المشاعر والطبيعية الرخوة والنغمة المفرحة وتظهر بدلاً عنها اللغة الشعرية الهادئة والواقعية الرمزية المشبعة بميثولوجيا الانسان والطبيعة المركزة بأماكن لها مدى تاريخي والنغمة الحزينة المتفائلة. إن ظهور نتائج شعري يكتبه الشاعر على الورق يعني اختفاء المضاد له بإرادة وقصدية ولذلك لا يمكننا نقدياً أن نتعامل مع نص له إيجابيات فقط بل علينا البحث عن النص المليء بالسلب فكلاهما يولدان معاً القصيدة التي نقرأ.

الهوامش

(١) النقد. أسس النقد الأدبي الحديث. ترجمة هيفاء هاشم جـ ٢ دمشق ١٩٦٦ الشكل المكاني في الأدب الحديث ص ٢٥٤.
(٢) م. ن. ص ٢٥٤.
(٣) م. ن. ص ٢٦١.
(٤) البنيوية. جان ماري أوزياس. ترجمة ميخائيل مخول ص ١٨٢.
(٥) م. ن. ص ١٨٢.
(٦) اللغة السينمائية: تأليف مارسل مارتن.
مراجعة فريد المزاوي ـ الهيأة المصرية ص ٢٢٦.
(٧) م. ن. ص ٢٢٩.
(٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب محمد بنيس ص ٥١.
(٩) فريال غزول. مجلة فصول ٢ ص ١١٣.
(١٠) اللغة السينمائية ص ٢٢٨.
(١١) جماليات المكان. تأليف باشلار. منشورات مجلة الأقلام ترجمة غالب هلسا. ١٢٨.