



# تغريبة السيمياء في نثرانية النساء

قراءة في مجموعتي الشاعرة وداد الجوراني

طراد الكبسي

«سبعاءيات»: «سبعاءية القلب، سبعاءية القمر، سبعاءية الحكمة، سبعاءية الأيام السبعة». فهذه السبعاءيات، فضلاً عن استخدامها الرقم ٧ ذا المغزى الخاص في الذاكرة الاجتماعية، تشير بالتساكيد إلى نوع من السرد يُعرف بـ«السليلة». ومثاله القصص الذي يحكي قصة الخليقة، وقصص ألف ليلة وليلة، وقصص ملحمة جلجامش، وقصائد وأغانٍ طوال كثيرة لدى العديد من شعوب العالم، في مراحلها البدائية بالذات، أو تلك التي ماتزال تعيش حياة بدائية أو شبهها.

في السبعاءيات - السليلة تتألف كل سبعاءية من عدة وحدات (حلقات) أو أغاني، كل وحدة أو حلقة أو أغنية أو مقطع.. تعالج فكرة، أو جزءاً، بحيث يكمل كل جزء معنى الجزء الآخر، أو يضيء جانباً من الموضوع (الثيمة) الأساس. فثمة في العادة حدث، أو فكرة، أو رمز، أو شعيرة ذات مغزى باطني خاص، تربط أجزاء العمل ككل.. وغالباً ما يتخذ هذا النمط من الشعر نظاماً معقداً، أو خاصاً في الأقل، تتساند فيه الأجزاء.

وإذا كنا نجد أن هذا النوع من السرد السليلة في آداب الشعوب القديمة يتبنى فكرة «الطوطم» أو مجموعة الطواطم... فإن لكل امرئ - حتى في يومنا هذا - طوطمه المعبر عنه برموز أو مجازات يحيل الظاهر منها على الباطن.. أعني: أن صور العالم الطبيعي وظواهره من شجر وماء ونهر ونجم.. إلخ، تحيل على معان ذات دلالات. هنا يتخذ السرد صيغة الخطاب الموجه إلى مخاطب ضمنى عبر وحدات مختزلة، متتابعة، كل وحدة منها تثبت

(٥) اعتماد العلامات الرمزية والاستعارية كدلالات لفكرة أو حالة حصلنا أو يتوقع حصولهما؛ وغالباً ما يكون التاريخ كوقائع أدبية أو فنية، هو المؤشر على امتثال الأسلوب الشخصي الذي لا يعزل الفكرة عن الصورة، وتحقيق «مبدأ الاسم» الذي هو مبدأ الكينونة، أو مبدأ الفعل الذي هو سر تشكّل الأشياء. فعندما نقول مثلاً:

«أغرر شوكة الجوري بقلبي  
فتحفل الزهور بروعة دمي»

فإن الإشارة واضحة إلى «شقائق النعمان»: الزهرة التي تبتت من دم أدونيس الذي طعن بناب الخنزير البري. وعندما نقول:

«أذنبت بحقي  
فعرفت الحق بذبك»

«لو لم تُخرجني من ضلعك  
ما أذنبت بحقك»

تستدعي إلى ذهننا، مباشرة، مناجيات الحلاج ومخاطبات النفري، مثلما تستدعي إلى ذهننا، وبالقوة نفسها، في قصائد عديدة أخرى، القصص والأساطير العراقية والعربية القديمة.

على أن الأهم من كل هذا، هو السياق السردية الذي ينتظم معظم القصائد، حيث يتشكل النسيج البنائي تشكلاً حكاياً، تتعاقب فيه الوحدات وتنتظم في بنية كلية. نجد هذا في جملة قصائد، نذكر منها على سبيل المثال: «بليقيس في مملكة الشوق» و«ياء نون السيدة» وفي متاهة التضليل. لكننا سنركز على القصائد التي تنتظم في

«ياء.. نون السيدة»<sup>(١)</sup>

أيقاظ ورقوداً

«تحسبهم أيقاظاً وهم رقود»

وتحسبهم رقوداً وهم أيقاظ..

«قال قائل منهم: كم لبثتم. قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم...»

ذاك هو عالم الاناسة من الغائبين - الحضور، والحضور - الغائبين. والأول هو عالم الأيقاظ، بينما الثاني عالم المشيئين. وإذا شئنا ألا نفصل في عالم الثأين، لأن ما يهمنا هو عالم الأولين، فإن أول ما يلفت نظرنا كقراء متلقين هو حيوية الأشياء والتكوينات على المستوى الاستعاري.. حتى لو جاءت تلك التكوينات والشبثيات نوعاً من المعرفة الأركيولوجية، مُعبراً عنها في صور ميثا - لغوية.

إن الأنساق التي تتخذها القصائد، هنا، في لغتها، وصورها، واستعاراتها المعرفية وبنائها التكوينية.. تُشعر بالانتماء إلى عصر ميثا - شعري أكثر مما تُشعر بالانتماء إلى عصر يهتم بالتقنيات المُستحدثة.

فالحرَفِيَّات التي تُكرسها القصيدة أو تستعيدّها هي حرفيات القصيدة الرفادانية القديمة، غالباً، وتتمثل في:

(١) استخدام طريق التعبير بالرؤيا.

(٢) تجسيد الأفكار والرؤى عبر الصور الحسية والعينية.

(٣) استخدام نظام تتالي الوحدات المترابطة.

(٤) تكرار الوحدات ذات الوظائف الفنية المتنوعة.

(١) ياء.. نون السيدة هي مجموعة الشاعرة الأولى - صدرت عام ١٩٩٣ - وقد كتبنا هذا الدخول في حينها، ونشر جزء منه على ظهر الغلاف الأخير، ونعدي نشره هنا، مبدلاً كاملاً لربط الصلة بين المجموعتين. (ط.ك.)

سمة واحدة، لتُجسد - بمجموعها - الصورة الكلية للشخصية، وتُبرز في الوقت نفسه، وحَدَثها وجماليتها، حيث كل وحدة أو قطعة بُنيت لتشكّل إضافةً للتي قبلها، وتُمدد للتي بعدها.

قد يرى البعض أن ليس هناك سرد، بل أشعار غنائية. ونقول: نعم، ولكن هذه الأشعار تُنظم بأساليب السرد. فما تراه يكون السرد غير أن يكون هناك راوٍ ومرويٍّ ومرويٍّ له.. كهذا المقطع من «سباعية الأيام السبعة»:

«تعطلت إشارات المرور!  
.. عن الهمس، الشرفات مُنشغلة.  
عن الأسفلت، الأقدام مؤجلة.  
عن الريح، الأشجار مُعطلة.  
فجأة:

..... إلخ»

فالراوي هو الشاعرة، والمروي هو ما صدر عن الشاعرة: المبنى الذي يتشكّل هنا من وحدات مروية متتالية تشكّل سياق البنية السردية، أي الوقائع والأحداث والصور المنظمة بهيئة السلسلة، في مكان وزمان وخطاب تعبيرية معين. أما المروي له فهو المستقبل الضمني. والدلالة هي توقّف حركة الأشياء لأجل محدّد.

أما القصيدة الأم «باء. نون السيدة» فهي الأخرى تتألف من ٢٣ وحدة، كل وحدة تأخذ، في ترتيب السواد على البياض (أي من الكلمة الافتتاح، إلى نظام الأسهم المتضادة الاتجاه، فالأشطر، فالجملة القفل - إن جازت الاستعارة من الموشح) ... أقول: كل وحدة مبنية على فكرة، أو حالة، يتوجّه فيها الخطاب المُذكَر إلى المُتلقّي المؤنث (المرأة). وميزة هذا الخطاب:

أولاً: أنه يرقى إلى سمة التشديد القدسي، يتوجّه به الإله المحب إلى محبوبته - الإلهة.

ثانياً: أنه يتقيد بنظام ترانبي محدّد.  
ثالثاً: أنه خطاب إبحائي. أي أن صاحب الخطاب هو دائماً من يقوم بالفعل: إضياءً «الجنة السيدة»، الرسو في مرفئها، مشاركتها قضم التفاحة المحرمة، الدخول في ثورتها، الانبعاث في لوحتها.. إلخ. لكن هذا لا يعني عدم فاعلية المخاطب - المرأة السيدة. فغالباً ما يكون مصيرهما مشتركاً ملتصقاً، وغالباً ما يلم أحدهما شظايا الآخر ليبحث فيه الحياة من جديد. ويقدر ما يبحث

أحدهما عن حياته في حياة الآخر، يلوذ أحدهما بموته في موت الآخر، ليفوزاً معاً بالحياة.

قد تعيدنا هذه القصيدة في ميناها ورموزها وإشاراتنا إلى تلك الحوارات والمناجيات التي كثيراً ما كانت تقوم بين الراعي دُموزي والإلهة إنانا اللذين ارتبطت بهما الكثير من مظاهر الحياة والطبيعة في دورة الفصول، وخاصة في فصلي اختفاء مظاهر الخصب ثم انبعاثها وفق القصة المعروفة.

لكن الشعيرة التي تتجسّد هنا - كما، في قصيدة «تراتيل للماء والحب» التي تحيل على المغزى نفسه، حيث يُجسّد «إيا..» إله الحكمة والماء العذب، و«شالة» إلهة القمح والسنابل - تنتمي إلى تلك الشعائر المتصلة بالخصب والحياة، ذات القدسيّة الخاصة، والرمزيّة الفنيّة المعقّدة للشعر القصصي الألوهي القديم، حيث يلعب الجنس أو الزواج المقدّس دور الأساس في إخصاب الأرض والأرحام. فبدون هذا الزواج المقدّس بين إله الحب وإلهته، أو بين إله الماء وإلهة الزرع، لن يكون هناك قمح ولا خصب ولا زرع.

### الرقم (١١)، وإشكالية قصيدة النثر

في هذه المجموعة الثانية للشاعرة وداد الجوراني: أحد عشر وترّاً في قيثاره سومرية<sup>(٢)</sup> هناك أكثر من إخراج غير مخرج العادة - على حدّ تعريف ابن رشد للشعر - وفي أكثر من موضع. ونبدأ بالعنوان «أحد عشر وترّاً..» فيحسب علمنا أن أوتار القيثاره السومرية سبعة. وقد حرصت الشاعرة على التمسك بهذا الرقم الطقوسي في بقاء. نون السيدة كما لاحظنا، لكنّها هنا تزيده أربعة، من قبيل التكثر، أو من قبيل التناص مع الأحد عشر كوكباً التي رآها يوسف ساجدين له والشمس والقمر.

على آية حال.. ليس الرقم الاختياراً مقروناً، عادةً، بدنيّة «إثارة الدهشة أو التفاضل، أو ربّما لتحقيق الانسجام بين العنوان والمتن، أو لأنّ الرقم كالحرف: استحضاراً لخاصية الشكل وما يرمز له على رأي ابن عربي. وربما جاء الرقم على المجاز: فهو واحد رص إلى واحد فصار ١١، وصار بذلك مختصاً بالوحدانية: فهو المنشأ والاصل، وكلّ عدد يليه هو من كثرة الأحاد. ولهذا قيل إن من خاصية العدد ١١ أنه أول عدد أصم لأنه ليس له جزء يُنطق به، ولكن

يقال واحد من أحد عشر، واثنان منه، وهكذا<sup>(٣)</sup>.

الإخراج الثاني على غير مخرج العادة، هو القول: إن قصيدة النثر من اللاوضوح تبدأ، في الوقت الذي يُؤكد معظم المعنيين بقصيدة النثر أن شروطها هي: الوضوح، والكثافة، والمجانبة.

ولكن لا بأس، فحسب نظرية الجشتالت، تبدو الأشياء غامضة في البداية، ثم تتوضّح كلما اقتربت منها أو اقتربت منك. وهذا هو شأن الكثير من النظريات والعناوين التي تنطلق من الكليات إلى الجزئيات.

طبعاً الوضوح، واللاوضوح، مسألة نسبية - كما أن مسألة ما إذا كانت «قصيدة النثر ليست قصيدة وليست نثرًا» مسألة أحجية ماتزال قصيدة النثر تعاني من تناقضها.

ويمكن أن نقول مع القائلين: إن الشعر شعر والنثر نثر.. أو نقول مع فيرلنغيتي: إن كلّ الشعر الحديث نثر. ولكننا لن نزيد المسألة إلا تعقيداً، إلا إذا اتخذنا حلاً وسطاً مع القائل: في الشعر قدر من النثر، وفي النثر قدر من الشعر.. أو أن نذهب مع جان كوهين إلى أن الفارق بين الشعر والنثر فارق كمي: في كثرة الانزياحات أو قلتها؛ فالشعر والشعري مبنيان على المجازات والاستعارات، والشعرية (علم الشعر) حسب ياكوبسن لا تختص بالبحث عن الشعر في النظم، بل تبحث عنه في النثر أيضاً.

### الحرب: فجوة في الرأس

عندما تكون هناك فجوة في رأس إنسان ما.. نراه يمشي كالمسكين في نومه. ويعتقد البعض أن في رأس كلّ إنسان فجوة، تضيق أو تكبر، ويمكن تمييز ذلك بمعاينة ما إذا كان يمشي على الرصيف أم وسط الشارع المزدهم بالسيارات.

وفي زمن الحروب تكبر الفجوة هذه، وربما امتلات بالشظايا. عندها يفقد الإنسان ذاكرته بالأشياء، عدا ذاكرة الحروب... أو تصبح هذه هي الذاكرة المهيمنة في أحسن الأحوال، حيث كلّ شيء يرتبط بالحرب: الموت والميلاد، والفرح والحزن، والارتحال والسكن، وتتحرف المفاهيم والمصطلحات عن معانيها الأصلية، وتبطل الهويات والهوايات، حتى الضحك يصبح جارحاً. ذاك أن الشظايا التي تملأ الذاكرة تستجيب عادة لحجر المغناطيس الذي هو خارج إرادة الإنسان.

(٢) صدر عام ١٩٩٥ عن دار الشؤون الثقافية - بغداد.

(٣) رسلان إخوان الصفا: ٤٨/١ - ٦٠، دار صادر - ودار بيروت، ١٩٥٧.

وحيث انحرف الحجر، تنحرف الأفكار  
والرؤى والمشاعر.  
وهنا نطرح قضيتين:

**القضية الأولى:** هل الحب وهم أم إيهام؟  
تقول الحكماء: إن الغرض الأقصى من وجود العشق في جبلّة النفوس ومحبتّها الأجساد واستحسانها لها واشتياقها إلى المعشوقات المقتنة... إنّما هو تنبيه لها من نوم الغفلة ورقدة الجهالة، وترقية من الأمور الجسمانية المحسوسة إلى الأمور النفسانية المعقولة، ومن الرتبة الجرمانية إلى المحاسن الروحانية. ذلك أن كل ما يرى على ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، إنّما هو أصباغ ونقوش ورسوم صورّتها النفس الكليّة في الهيولي الأولى.. كيما إذا نظرت إليها النفوس الجزئيّة، جنّت بها، وتشوّقت نحوها، وقصدت لطلبها والتفكّر بها.. حتى إذا غابت تلك الأشخاص الجرمانية عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم والصور المعشوقة المحبوبة، موصورة فيها أعين النفوس الجزئيّة، صورة روحانية صافية باقية معها معشوقاتها، متحدّة بها، لا تخاف فراقها ولا فواتها أبداً<sup>(٤)</sup>.

ولما كنّا - نحن البشر المندورين للفناء بالحرب وسواها - في نوم الغفلة، ونفوسنا عريقة في عمائها، قصيرة همّتها، فإنك تجدنا لا نعشق إلاّ - التماثيل المصورة المزيّنة - لنقص في نفوسنا وجبلة في طباعنا... نبحث حال «المنكسرة قلوبهم» عن المعشوق الأول، وقد ضلنا السبيل.

تلك صورة الحب - الإيهام - فما هي صورة الحرب؟ وما هي العلاقة بين الحب والحرب؟ وهذه هي القضية الثانية.

هناك من يرى أن الحرب ضرورة ومن طبيعة الأشياء.. وأول حرب وقعت في التاريخ البشري كانت بين ولدي آدم؛ ومهما تعددت التفاسير واختلفت، فالحب عامل رئيس فيها. والحرب حسب أسطورة الخليفة البابلية، كانت عاملاً رئيساً في خلق الكون وفصل السماء عن الأرض.

لقد خلق الإنسان حكيماً، عاقلاً، مغترباً، متشيباً، عاشقاً.. ولكنّه خلق أيضاً، نارياً محارِباً. فبالحرب يكسب حريته ويكسب خلوده؛ وقتل الحرب أذكى من أي ميت أو قتيل آخر؛ والآلهة - التي هي في أصلها محاربة - تكرمه حين تمنحه الحياة الدائمة السرمديّة كالآلهة: «ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون».

فهل كانت الحرب في خاطر الله من قبل أن يخلق البشر، ثم جعلها أحد نواميس حياتهم؟!

تقول الحكماء، أيضاً: يصطرع الناس حتى يصلوا إلى السلام، إلى تناغم بين الأضداد، وتأسيس محبة. فالحب لا ينشأ إلا من الصراع، والحب قوة لقهر التشيؤ وتأسيس التكامل بين طرفين. وهذا يعني طرد التشيؤ (أي معاملة الناس كأشياء)، ومواصلة قهر الاغتراب باتجاه الانسجام والتكامل واليقظة. ولما كان الشأن في كل هذا يعود إلى اللوغوس Logos فإنّ المقابلة الأهم تكون لحماية اللوغوس من الإسفاف أو الانحراف من المسائل الجزيئة إلى الصور الظاهرية<sup>(٥)</sup>.

### ميتازمن الحب والحرب

«ميتازمن الحب والحرب» إذن، أنطولوجيا خاصة، بالتكوين وتنظيم الخلق، بعد أن كان في بدء الخليقة، كل شيء يعوم في فضاء العماء، وذلك وفق نواميس محدّدة. ولكن - لما كانت الحرب فوضى قبل أن تستقر في «التناغم المختلف» - فقد حصل خلط بين النواميس ME والطائفة MB8 نتيجة للتناظر في الرمز، فكان أن سقطنا في العماء مرة ثانية.

إنّ خلق الأسطورة جوهر في عمل الشعر. والشاعرة هنا، منذ البداية، تأخذنا في رحلة أسطورية: المشي على الفرات، مصاحبة النخل والقار، شجرة آدم، طقوس أناهي وتعاليم إيلي.. إلخ. ثم تدخل الحرب، فتعيد تركيب الأسطورة المركبة أصلاً من أساطير، بعضها ينتمي إلى الأدب الراقدي القديم، وبعضها إلى الأدب والمعتقد الشعبي، وبعضها من ميراث الحرب.

إنّ الأساطير هنا تعيد كتابة نفسها.. بمعنى أن النصّ الجوراني بناء من فسيفساء أحجار، تمّ تجميعها وإعادة تركيبها من أقدم العصور إلى الحاضر، وما يربط بينها هو الزمان والفضاء المكاني، وقد تمّ استدعاؤهما شاهدين في التاريخ، بقوة المخيلة المشحونة بالمتصورات وبالتجربة المحسوسة للمرئيات. وعلى سبيل التمثيل الأيقوني نأخذ هذا المقطع:

«آدم يتفرج وقد حنيت شجرته. أطلقت على صدرها صدري فوخزتنني. ما الذي أتى بليديت عند ملتقى الأنهار؟! اللّغة التي في أناملتي تزداد ارتباكاً. والطفلة التي في عيوني تتلفت جهة دجلة والفرات

وتركض باتجاه الشجرة. والأفق الزئبقي مزروع بالكمانن.

أناهي تزحلق أطنان المبيدات، والمخرج ينعني من التصوير. بعد أن تعب الحلفاء خرجنا من الشجرة والتقطنا صوراً كثيرة بالأبيض والأسود. هاجمونا لكننا كنّا قد دخلنا في لحاتها فوقعوا في الفخ. ضحك زيوسدرا من كل قلبه حتى ابتهجت الكاميرا بشدقيه. هددنا المخرج أنّه سيضكونا إلى دائرة السينما والمسرح:

نحن عند ملتقى الأنهار يا يوسف. يتهدج صوته فيدهنه ببعض القهوة المرّة. من داخل الشجرة يسعل الهاتف: أين صرتم؟ أقفلتمونا، احفظوا جيّداً «السفينة» كلمة السر فلا تفرقوها.

أنتم في بؤرة القلق، عودوا بسرعة أرجوكم. قلت له.. لا تخف يا مديري، الشجرة النساجة تغطينا بالخيوط والثمر ولدينا من العتاد ما يكفي لكننا لا نحيد المشاغلة. لولا سطوة المخرج ولولا أنّه حدّرنا من عملية إنزال، لالزمننا أن يدخل دار الطران ويحفظ عن ظهر قلب موشحات العهد السعيد.

فهنا مزج - كما في السينما - بين الأشياء والألوان والأداءات: هناك شجرة آدم الحنّاة في القُرنة، حيث ملتقى دجلة والفرات. وهنا التاريخ بألّهته ولغاته وصراعاته ورموزه: ليليث، زيوسيدرا، نوح وسفينته.. وهناك الأحداث: الطوفان والحرب.. إلخ.

وهو ما يجعلنا أمام مشهد تصويري، أو فيلم سينمائي، تقوم العناصر المذكورة بأدائه في مكان معلوم، وزمنٍ يمتد من بدء الخليقة إلى اليوم.

### الفوضى والنظام

على أنّ هناك من يرى أنّ ما يهدّد العالم، ليس الفوضى وحدها، بل النظام أيضاً. فإذا افترضنا أنّ الشعر التقليدي نظام، وأنّ قصيدة النثر فوضى، فكلاهما، إذن، يهدّد حقيقة الشعر.

ولكن، أولاً، ما حقيقة الشعر؟ إنّها، حسب هولدرين، حوار ميتافيزيقي بين الإنسان والآلهة، أو الميثولوجيا والواقع، ولا تُستَطرط العودة إلى الميثولوجيا القديمة؛ فالواقع كل الواقع، غني بالميثولوجيا. ولعلّ السريالية، على كلّ ما قيل فيها، أفضل ما مثل ميثولوجيا القرن العشرين على مستوى الشعر والفنّ والأفكار والفعل الثوري، أو على مستوى الردّ

(٤) رسائل إخوان الصفا: ٢/ ٢٨٢ - ٢٨٣.

(٥) ينظر جدل الحب والحرب لهير قليبس - ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبد المنعم مجاهد - دار التنوير/ بيروت ١٩٨٢، ص ٨١ - ٨٢.

على العقلانية ولاشعرية القرن أو الشعر المصطنع المتحجر. وتتجسد هذه الميثولوجيا شعرياً في كثير من الأمثلة التي أنجزها الشعراء السرياليون، ليس أقلها تحويل كثير من القصص القصير إلى قصائد نثر، واستخدام اليومى والعادى، بل تتجسد أيضاً في القوة التدميرية لنظام الأشياء واستخراج عالم الرؤيا الفردية الشخصية من الفوضى.

في قصيدة «نثرانية النساء» والشعر نثر، والنثر شعر» و«بيان النثرانية ١٩٩٥»، و«نثرانية النمل ومحنة المغلق» مثلاً، تتجسد محاولة لخلق لغة، أو أسلوبية شعرية لا تستجيب لغاية الشعر بقدر ما تستجيب لحاجة.

صحيح أن «بيان النثرانية» يبدو كما لو كان «مانيفستو» يذكّرنا بالعشرات من بيانات السريالين، لكنه ينطوي على قدر من المرونة يخرج عن طبيعة المانيفستو التي غالباً ما تكون صارمة صادمة لها قوة القوانين (عند صانعها في الأقل).

وبتعبير أوضح، فإن تصف النثرانية بأنها «الجنس المحدث الأحدث الذي تنفس حرية الذات قبل أن يتشفع له المجتمع هذه الخيانة» يعني أن الجنس هذا لم يخرج من معطف واحد بعينه، بل إن له انبثاقاً ودورة تشبه دورة الفصول في الأزمان والأماكن والأجناس.

«ماذا إذا فعل جلامش؟

وماذا فعلت انخيدوانا؟

قبل أن ينطلق الجنس السيار،

كانت انخيدوانا تحمل مشعلها البنفسجي بيد

ومعلقاتها النثرانية في اليد الأخرى،

دون أن تعلن أنها استمدت على جبل البلور وسجلت براءة النموذج.

عند الباب السابع من العالم السفلي

تجددت للموت عشتار عن نواميسها

إلا من ناموس النثرانية،

ابتلعت على حين غرة من شرطة الغالا،

فظل في دمها، مداداً كي..

وجهاً عليها شعاع الموت،

وأقت في عيونهم شعاع النثرانية فانكفوا.

انتزعت الحياة عشتار

وابتدأت الموجة البنفسجية بالانقاده..

إن «جبل البلور» استعارة مشعة / أو كناية

عن المصباح فيه زجاجة، يتحلل عندها الضوء

إلى ألوانه الأصلية، وتحلل الأجناس. إن

النثرانية لون رؤية، واستقلال ذات، ولا شيء

يمنع أن تكون جنساً ثالثاً، أو رقماً مستقلاً، لا

أن تكون بالضرورة نتيجة تزاوج بين جنسين:

شعر ونثر، مثل مخلوق يأخذ من صفات

الأبوين. النثرانية ولادة على السليقة، قديمة ومحدثة، فيها من المعاصرة بقدر ما فيها عود إلى البداءة والبراءة. ولكنها، اليوم، ولادة جاءت في الزمن اللثيم: زمن العقم والجذب / زمن الحرب واللاحب.

### أفخاخ النص

الحقيقة أن نصاً - كالنثرانية - يمكن أن ينصب للقارئ ما يشبه الأفخاخ، أعني أنه يطرح عدة فرضيات، تفترض عدة مواضع، لأنه يثير عدة استجابات:

**أولها:** أن البنية السردية تفري بمتعة الحكى. فنحن أمام نص يحكي ولا يروي. هناك قاص لا راو. لهذا فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة مباشرة فيها قدر من الحميمية.

**ثانيها:** أن الفرضية المتاحة للقارئ للتأويل واكتشاف الدلالة هي على قدر متوسع من الحرية. فالنص لا يحاول أن يفرض على القارئ دلالة محددة، بقدر ما يضعه أمام خيارات واستراتيجيات.

**ثالثها:** أن النص يقدم سنناً غير متوقعة، خلافاً لتلك التي ألفها القارئ، أو كان لديه تصور أولي عنها في قصيدة النثر. إن هذا النص أشبه بنظام «باروكي» يجمع بين جمالية اللغة والسوسيلوجيا والتاريخ (الميثولوجيا) وخصائص الخطاب الشعري: أعني العناصر اللسانية والمفوضات البنيوية والتشكلات التصويرية.

**رابعها:** [أن النص يقدم] ما يعرف به «الإشارات»، وما أدعوه بنظام «السلسلة». والإشارات هي ما يدعوه [كو به «التكتم» في النصوص الأدبية، بسبب من أن النص الأدبي، أصلاً، هو عالم متخيل متحقق من استعدادات الذاكرة، لذا فهو ينطوي على ثغرات وإبهامات، يقوم القارئ نفسه بملئها وتأويلها.

أما السلسلة فهى نظام التكرارات والتوازيات، سواء في الصور أو الأحداث أو البنى التركيبية أو التقابلات بين ما هو زمني أو مكاني. وعلى سبيل المثال، فإن قصيدة «محفظة الخلق: حينما في العلى» تقيم توازياً بين أسطورة الخلق (اينوما ايلش) التي تقول:

«حينما في العلى لم يكن للسماء اسم

وفي الأرض لم تكن هناك أرض،

وأسو الأولي الذي منه سيولد الآلهة

والوالدة تيمات التي ستلدهم جميعاً،

كانا يمزجان مياههما معاً.»

... وبين الحالة الناتجة عن الحرب التي

أفرزت وفود الغريبان بكثرة لافتة للنظر.

والغريبان - في القصيدة - ليس المعنى بها

الطير بذاته، بقدر ما المعنى هو الرمز.

فالغراب، كما هو معلوم في المعتقد الشعبي، يرمز إلى الموت والظلمة والخراب والفراق.

أما التوازي في الدلالة فهو التالي: في حين تدل أسطورة الخلق على الميلاد والحياة، تنصرف أسطورة الغريبان إلى الموت والاختباء في قوقعة الذات. وهو ما يولد، أيضاً، غربة واغتراباً أنطولوجياً يهيمنان على المتن الذي يتشظى أنثروبولوجياً، حيث القمع والاستلاب يغويان المرء بالأمر يرى الأشياء الجميلة إلا في الماضي: أغنيات كلمات، وأشياء أخرى؛ ويحملاننا على نسيان الفرح، وإخفاء الرغبات، وسد منافذ القلب أمام الحب، ويعودان بنا إلى زمن يفترض أننا غادرناه:

«الله.. ما أروع أن أقفز إلى طفولتي

مع العائدين إلى الدنيا

أدخل في صندوق الدنيا

أحاول.. أحاول..

أن أتسلق الكون إلى حبيبي»

### لغة، هيئات

قصيدة «على جسر المسيب».. التي انتزعنا منها المقطع السابق.. ومعظم قصائد مجموعة أحد عشر وقرأ.. قصائد لغة كما يدعوها هايدغر: قصائد «صدى الصمت» تحاول أن تلمس المحسوس والمرئي ولكن دون أن تقترب من تسميته، تاركة للإشارات والعلامات مهمة الكشف عن الأشياء وتسميتها.

وبمعنى آخر، فهي ميتا - لغة، حوار بين نصوص يتدخل فيه الزمان والمكان والألوان والأحداث والفكر وصور الأشياء في قبليتها أو بعديتها.

وبتعبير آخر، فإنها أيقونة لفظية تمارس وظيفتها الدلالية من خلال تجميع عناصر مختلفة، لكن لها ارتباطاتها واحتمالاتها المنطقية، أو اللامنتطقية / الفنتازية.

وفي العموم، فإن اللغة، في هذه المجموعة، تتدفق بقوة وسرعة، وكان الشاعر تزدحم بالأفكار والصور وتخشى التوقف لثلاً يضع شيء منها، فتندفع قابضة عليها. وهذا ما يولد الإحساس بتقنية تلقائية: فالجمل مثلاً لا تنتهي بنهايات السطور، بل تندفع، ويكون اندفاعها أشبه بظاهرة الجزريان الموصوف بها الشعر المرسل أو الشعر المنثور، خاصة في كتابات ويتمان في أوراق العشب. تأمل مثلاً هذه المقاطع عن أسطورة الغريبان التي سبق الكلام عنها:

«صدر القناة هو المكان الأثير الذي

تتنفس فيه تلك المخلوقات المهاجرة:

الإحداثيات والجبهات، ومؤونة اللاعودة.

حين استغرقنا في العناس، نهضت الغربان التي في قنوات صدورنا فأكلتنا جميعاً.

✱

في الحقول التي تُفضي إلى «الفحامة»، تجدد الغربان لونها السنوي.. تنكرنا أن واترلو تفرع السباح سراديبها الشمعية.. لولا نابليون لطفحت باريس بالخرافات.

✱

على طول «القناة»، معارك طاحنة لكنها ليست حاسمة. المقاتلون يحصدون فراغاً أسود، والغربان تتلون بطحين المزارع.

تستبد المفايضة، وتنكمش العروض.. المقاتلون ياكلون الغربان، وينقمون للماضي من الماضي.. في زي موحد يصفون رؤوسهم على مذبح الاكيتو ويحضرون لمسرح التشابه.

أو هذا المقطع من قصيدة «على جسر المسيب»:

«ثمة معبد في التقاطع الذي في آخر الدنيا دعاني الكاهن إليه، وإذ بدأ بتلاوة تعويذة المحبة، لم أعد أراه، ورأيت المصلوب الذي على النافذة، ليس مسيحاً، وليس سجيناً مطلق السراح. يفتح راحة يده على فمي، ويشد الوتر بين شفتي لحن ما أزال أغنيته حتى نقطة التلاشي. أتذكر أنني أوصلت إلى حيث دخل الرياح الثماني... وقال لي: انتظريني عند هذا الباب وحينما غاب، إذا كل الأبواب متشابهات.. من يدلني على حبيبي؟»

وكما يلاحظ، قربت طبيعة اللغة وظاهرة الجريان بنية القصائد إلى البنيات السردية في المحكي العربي. فهناك الخطاب البلاغي للتأثير، والخطاب المجازي كمكنون للشعرية، والخطاب الكنائس لمقاربة الشعر من النثر. والخطابات هذه معاً تبتكر عالمها، موافقاً أو مناقضاً العالم القائم/الواقع.. أو بالأحرى تنتج غرابيتها من انقاض العوالم المهذمة، أو التي تم تدميرها أو تفكيكها، لا من خلال الواقع فحسب، بل من خلال الصورة المحدثة بواسطة اللغة أيضاً. خذ مثلاً، هذا المقطع من «نثرانية النساء»: «في العام ١٩٠١، بعد أن أكملت رحلتي الثامنة، عرجت على أحد المتاحف الشهيرة لارى نموذجاً لطير الأبابيل. قال العراف: عليكم بببوضه فكلوها. غافلناه، وربيناها في الحديقة، وما هي

تتكاثر وتفقسنا وتنافسنا في الطعام والشراب وقراءة الاسرار وكتابة المنكرات والاشعار.

بعد قرن من المغامرات، انفضح سر حبيبي فتسلل إلى رصفان قلبه والتمس الرحيل.»

فهنا نلمس ما يسميه البعض: لغة الغرابية. فطير الأبابيل وبيوضها، على الرغم من أن أحداً لم يرها، تبدو كما لو كانت مألوفة. والشاعرة تقيم معادلاً بين هذا «السر» في تربية هذه الطيور في حديقة، وبين «سر» الحب. تقوم الكتابة بكشف هذا المخبوء – السر، فيبطل مفعوله، كما يبطل مفعول السحر بافتتاحه، وتبطل الغرابية بألفتها.

لكن ما لا شك فيه أن اللغة لن تكون بذاتها هي ما يمتع أو يقرب الخيل من ذهن القارئ، بل ما تحمله هذه اللغة أو تُذكر به، وخاصة ما يتجاوب ورغباتنا، أو يستثير مخاوفنا، ويترك بشكل ما، استراتيجيات القراءة، ويزعزع القناعات.

### الإشارات

فمن المعروف أن النص الشعري، باعتباره لغة أو فنًا لغويًا، يحمل أنواعاً من الإشارات ثلاثة، حسب ما ينقل ياكوبسن عن جارلس ساندرزبيرس، هي: الدلالة index والأيقون icon والرمز symbol، وهذه ترتبط بالنص في عملية ترمز متضادة أو متحوارة. ففي الوقت الذي تربط فيه الدلالة الدال بالمدلول بفضل القرب الحقيقي بينهما، يربط الأيقون الاثنين بفضل تشابههما الحقيقي. وأما الرمز فمبني على علاقة افتراضية بين الدال والمدلول: فهو إن متضاد مع الدلالة والأيقون، وهو مرتبط بالمستقبل و«يعطينا إمكانية حزر المستقبل»<sup>(٦)</sup>.

أريد أن أشير من هذا إلى أن العلاقة بين الإشارات والميثولوجيا يمكن أن تولد أفكاراً كما تولد بنيات وأصواتاً تماثل العديد من الظواهر الشفاهية. فالقصائد، من خلال الحشد الهائل من الاستعارات والكنائيات والرموز والإشارات، تجعل الكلمة تُرى كما تُسمع وتُفهم. تأمل مثلاً، هذا المقطع:

«أكبر. في العمر الثاني أستطيع أن أكتشف قمماً نسيها المكتشفون في آخر الأرض. أستطيع أيضاً أن أجمل فرحاً تسلك برج اليأس فألهمني. ألقب تراب القلب وتحزن، بصمت، الشظية التي في ذاكرة أناهي. تجرحني ضحكاً عبد الله. لا يعرف عبد الله غير أن يضحك ويناعي. تحتج البلايل

وتنقر شفثيه الورديتين.

أسمعها.. وهي تدغدغه.. حتى أنت يا عبد الله!؟ أسمع.. وهو يهمس.. حتى أنتم يا عبيد الله؟»

فتحن نجد هنا حشداً من الإشارات المترابطة: إشارات لغوية، أيقونية، كلامية، تاريخية، تراثية.. تتنافذ مثل أشعة من خلال مصباح زجاجي (عود إلى جبل البلور!) متحللة، لكنها تلتقي في مركز بُوري هو ما نسميه بنية المعنى، أو إبداع المعنى.

وبالتأكيد، فإن المقطع الذي قدمناه لا يُشكل إلا وحدة من وحدات النص. لكنها وحدة متتابعة، بمعنى أنها علامة، أو صورة من الوحدة الكلية للنص. ويمكن أن تُشدد على عبارة «برج اليأس» تعبيراً أيقونياً عن نزوة الإحباط والخيبة لما سبق أن قيل لغويًا:

«منذ ربع قرن وأنا ابتكر قاموساً أنيقاً. أشدبه وأضيف إليه مصطلحاتي. أضفت مفردة زيف لأقول: زيف كل ما اعتقدناه»

والحقيقة أن الوحدة الدلالية أو التيمية للنص تنصرف إلى ما يمكن أن نعده: محاكاة الجذب وفقدان الأشياء الجميلة من خلال تكرار مترادفات من الأنساق تشير بوضوح إلى الجذب والفقد:

«دخل الامتحان حبيبي، ولم يخرج حتى لحظة الكتابة. كُمت حسرتي وقلت ذهب. قالت أيهما؟ قلت كلاهما. قالت فأني اللفظين؟ قلت ذهب الذهب.

يهربون. أدهشوني. حين أبكي امتك حريتي. أقبل بعنف من ودعتهم. يجذبني الجت فأرى أصابعي تتساقط، واحداً اثنان.. ثلاثة.. خمسة.. عشرة. أعقد الحبل وأسير على صراط يحترق. قلت: حتى أنت يا عبد الله؟»

لكن النص في الوقت الذي يُقدم تفاصيلاً لمرييات وأقعية، أو ذات إشارات إحصائية – رمزية، مضادة لطبيعة الأشياء ومبدأ الخلق والتكوين (أساطير الخلق – مبدأ الاسم) فإنه يسعى لأن يبدأ أسطوره: «الأسطورة تبدأ من سطورتي التي أنزفها الآن». وهي أسطورة نفي النفي لإثبات السمات الدالة على الجذب والفقدان: موت الأطفال في مستشفيات الأطفال لخلوها من الدواء والمعدات اللازمة للعلاج، وموت المصابين بالأمراض المزمنة، والإصابة بفقدان الذاكرة لتشظي الذاكرة، ثم

(٦) أفكار وآراء حول اللسانيات والأنب – رومان ياكوبسن، ترجمة فالح صدام الإمارة وعبد الجبار محمد علي – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٠ / ص ٩٤ – ٩٥.

هناك المغادرون والشعور بالحو أو فقدان الشخصية أو الشعور باللامية إزاء كل المظاهر المحيطة بالمرء:

«منذ ربع قرن وأنا أبكر قاموساً أنيقاً. أشدُّهُ وأضيف إليه مصطلحاتي. أضفت مفردة زيف لأقول زيفٌ كل ما اعتقدناه،

أضفت مصطلح «أولبرايت» لأقول: أولبرايت ليست من فصيلة النساء بل ولا حتى من فصيلة العقارب. أضفت مفردة أساطير لأنفي

أساطير الخلق والتكوين. الأسطورة تبدأ من سطورتي التي أنزفها الآن. زهور في مستشفى الطفل تسعل وتموت. في بيوت الظل كائنات دائمة الخضرة تستعجل شبابها وتموت. الطبيب يطاطي رأسه ويربب على أدرج خالية من الرحمة مكتوب عليها:

موتوا تصحوا».

\*

«قلت له، لا أفكر في السفر يا سيدي وهرعت إلى البيت لأمرق ما علقته على حائط قلبي. شطبت تاريخ ميلادي ومسقط رأسي. تخليت عن هواياتي وهواياتي ونسيت اسمي. تحير ضابط الجوازات وقرر إلقاء القبض على أوراقي. ناولته صورة العرس وشهادة حسن السلوك وعقد الزواج. في ذاكرته شظية من سلاح آخر. رأيته خلسة في مصورات إكس وعلى شاشة الحاسوب.»

## شظايا.. شظايا في الذاكرة

عودة إلى العنوان «الشظية في ذاكرة أناهي» تضعنا أمام شفتين رئيسيتين، هما: الشظية، وذاكرة أناهي. وكل واحدة منهما مؤلدة لإحياءات متضادة: فالشظية مؤلدة الحرب، والذاكرة مؤلدة ما يشع عن التاريخ (الماضي). ولكن حين ترتبط الشفتان معاً، تظهر الصورة واضحة دلالة على القتل. ولما كانت أناهي ذات نواميس، فالقتل هو قتل النواميس وقلب الأمور إلى مناقضاتها أو قلب المفاهيم إلى غير ما وضعت له.

ولما كان في العنوان انحراف، لأن الشظية لا تكون في ذاكرة الماضي، بل في ذاكرة الحاضر حيث يخزن الماضي، فإن النص يحول إلى متاليات من الصيغ التي تقدم الصورة تلو الصورة كما لو كانت تُقرأ من الذاكرة المكبوتة

في حالة من التوتر النفسي حيث المؤلدة المهيمن: عبدالله، في ذاكرة أناهي، مغادراً، أو ضاحكاً، أو مناعياً أو ملوماً: «حتى أنت يا عبد الله!» فهو يؤلدة اشتقاقات ويفرز تداعيات ويعمم مفهومات، ويتحكم في أشكال الصيغ والرموز، محوِّلاً هذه السلسلة من الصيغ والرموز والاشتقاقات إلى شبكة مُتداخلة مُوحدة: منظومة سيميولوجية تتجسد أيقونياً في زمن الكتابة (منذ ربع قرن إلى الآن) وفي فضاء مكاني محدد: (الصالحية).

أسرعت إلى الأرض أنظم في حنجرتي بقايا ضحكة عبد الله. لماذا لعبة الغريال يلعبها الوطن مع عاشقيه؟؟ الصالحية.. تعقد الصلح بين العواصم. الصالحية... تعبدُ الدرب بين طربيل والرويشد. الصالحية... مستودع راتع لتصدير العواطف المحفوفة بالمخاطر. المسافرون سيكون المودعون سيكون. أناهي تنشح والجت يضحك. الصالحية... تحت في ذاكرة الحصار أو لادنا. نملاً بهم الشواغر وتبعمهم بأولادهم. مثل نزهة الشيشان مثلاً، أو كالعبة في البوسنة والهرسك.

## خلاصة

نخلص مما تقدم أن الشاعر تستخدم الانساق نفسها في مجموعتيها كليهما: في ياء.. نون السينة وأحد عشر وترأ.. وهذه الانساق هي: التعبير بالرؤيا؛ تجسيد الأفكار والرؤى عبر صور حسية؛ اعتماد نظام تتابع الوحدات، وتكرار الوحدات، والعلامات الرمزية عن حالة موضوعية أو فكرة أو عاطفة. ولكنّها في أحد عشر وترأ.. أشد توتراً وميلاً إلى السرد، واقترباً إلى المحكي، أو من اللغة الأولى:

«الشعر شعر والنثر نثر أعقد الخيط بين الموشح والنثرانية وأبداً المحاضرة! أوزان لا تعد ولا تحصى العامية المقبولة، والعامية المرذولة. وطن جديد بحواش طازجة، وغربة تقصي القلب إلا عن أوجاع الغربة!..»

يقول هنري ميشونك في راهن الشعرية: «إذا كان الخطاب ممارسة للذات داخل التاريخ، فإن القصيدة تعتبر التسجيل الأقصى للذات (وضعها وتاريخها) داخل اللغة»<sup>(٧)</sup>. وهذا يعني أيضاً كما يقول ميشونك: «أن طموح الشعرية هو أن تصير إناسة تاريخية للغة، لا

يعود فيها المعنى كلفة، ولا وحدة، ولا حقيقة، بل يصير منطقاً لا هيكلية للتناقض والتعدد والتجريب». وفي هذا:

أولاً: إعلاء للذات، ظاهرانياً، باعتبارها تنشُد المعرفة، أو تبحث عن الحقيقة من خلال المطابقة بين المعرفي والواقعي.

ثانياً: إظهار أشكال المحكي، شأن الشكلايين الروس، لكن دون أن تتنكر لشعرية الخطابات الأخرى.

ثالثاً: البحث عن نظام، أو أنظمة رابطة بين اللغة والاجتماع كبنيات بينها ترابطات ولها استراتيجيات، تقوم مرة على الإقصاء أو النفي كمكون رمزي داخل الكلام، وأخرى على الدليل، ملموساً أو غير ملموس، فردياً أو عاماً. والقراءة الشاملة للنص هي ما يوضح لنا «أن الأمر يتعلق بدرجة تعميم عالية جداً تحمي معها أية عملية فردية»<sup>(٨)</sup>.

وباختصار يمكن القول إن اشتغال اللغة الشعرية لدى الشاعر يعمل على إنتاج فضاء نصي تتداخل، أو تتفسخ داخله، نصوص متعددة؛ تتزمن وتتبنين من خلال المزج بين الواقع والمتخيل، خالقة تشكيلاً سيميائياً مؤسساً ما يدعوه جان كوهين: به الشعر الصوتي - الدلالي أي الشعر الذي يعتمد من اللغة، جانبيها: الصوتي والدلالي<sup>(٩)</sup>.. ويؤرأ من التوتّر والالتباس:

الشرق الطيب مشروط بالسناجة هكذا التاريخ يعيد نفسه هكذا اللغة تفجر أبجديتها في أصابعنا نتخفف من الخواتم والأساور ونفرح بما اتانا الرب به أصابع تتحرك في كل الجهات ووطن كسرت الرياح في كل الجهات أحب الثوب الذي ارتديه لولا بضعة زهور توقظ الشوك في جسدي حين لا أجد ورقاً أكتب على تنورتتي؟! يقراني الأصدقاء وتحبسنني الدهشة عجباً! لم أسرقهم ما تحت ثيابهم فلماذا يا ترى، يلبسون تنورتتي؟! ليس شعراً ما أكتب وليس نثراً فلماذا يتلبسني الوهم فأصدق؟!»

بغداد

(٧) ترجمة عبد الرحيم حزل - منشورات «تواصلات» مراکش - المغرب ١٩٩٣ - ص ٢٦.

(٨) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٩١ - ص ٧٦.

(٩) بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٦ - ص ١٢.