قصيدة "الكينونة الجديدة"

في راهنِ حركة الشعر العراقيّ (I)

(الحلقة الأولى من حلقتيْن)

مصطفى الكيلاني

-I-

... كيف انقلبت الحرب المدمِّرة إلى فعليَّة مبدعة في **غيمة الصمغ** لعدنان الصائغ **وحِداداً على ما تبقّى** لعبد الرزّاق الربيعي **ومزامير الغياب** لدنيا ميخائيل[1]؟

حينما قرأتُ الدواوين الثلاثة تمثّلتُ أسئلة تحوم حول ظاهرة شعريّة ناشئة في الأدب العربيّ المعاصر خلال الأعوام الأخيرة، وتحديداً في الأدب العراقيّ هي «قصيدة الحرب»[2]. وللقارئ أن يشكّك في مدَى ملاءمة التسمية لواقع الكتابة إذا لم يطّلع على تراكمات نصوص شعريّة هي وليدة هذه اللّحظة[3].

يبدو أنّ تعريف القصيدة بالحرب لا يفي بالحاجة إلى تَمثُّل الظاهرة الشعريّة الناشئة. فالحرب هي مجموع أحداث لا تطفو على سطح الدّلالة إلاّ قليلاً في قصائد الدّواوين الثلاثة، بل إنّها علامات حافّة تُصاغ رموزاً مختلفة تتآلف ضمن حركة القصيدة العامّة في الاتّجاه المعاكس للوقائع المباشرة كي تختزن لغة الكتابة وإيقاعاتها المتفرّدة زمناً ناشئاً هو التّاريخيّ الحادث؛ تماماً كبذرة اللّقاح تسكنها الحياة إصراراً عجيباً على البقاء بإمكانٍ مفتوح ليس المُمْكِنَ مطلقاً وليس المستحيل. وكما يحجب الرحم في التركيب الطبيعيّ أسراره بعيداً عن الأنظار، تَتَخمّر الحياة الممكنة مستقبلاً في قاع «قصيدة الكينونة الجديدة»[4]. وتتردّد قوّة الفعل الشعريّ: بين صُوَر المنقضي تَنْقله اللّغةُ الشعريّة من الحدَسيّ المُباشِر إلى الحدثيّ المتخيَّل بتفجُّع يوميءُ مراراً إلى الدّم والألم... وبَيْنَ حلم القادم الّذي هو الصدى الأكثر انغراساً في ذات القصيدة، ويتّخذ له أشكالاً وأساليب مختلفة من شاعر إلى شاعر آخر ويستلزم مُغالبةَ رعبِ الموت بكبرياء الجريح الّذي يرفع إلى شمس الحياة يديه ويرفض الاستسلام لإرَادة الآخرين.

ولا ندّعي بهذا المسعى القرائيّ الإلمامَ بمختلف سمات هذه القصيدة الناشئة، إذ هي مشروع لم يتحقّق منه إلاّ البدايات. وإنّما غرضُنا بيانُ قدرة الشعريّ على استقطاب التّاريخيّ وتحويل الفاجعة إلى حلم ممكن واختزان رغبات الضمير الجمعيّ والوقائع المنقضِية والحادِثة مَعاً في تركيب خاصّ قادر على أن يؤسّس في قيعان اللّغة الشعريّة مجتمعاً مُمْكِناً.

ويَبْدُو جَسَد القصيدة في الدواوين الثلاثة مجموع أنظمة لا يكرّر الواحد منها الآخر، تختلف وتتقاطع في مناخٍ أدبيّةٍ واحد.

***

لئن بدتْ تجربةُ الكتابة الشعريّة أكثر اندفَاعاً في مغامرة البحث عن وسائل تعبيريّة جديدة داخل **غيمة الصمغ** عمّا نقرأه في **مزامير الغياب** **وحداداً على ما تبقى**، فإنّ البحث عن لغة شعريّة متكلّمة ومتفرّدة إلى حَدّ القطيعة أحياناً كثيرة مع المنطوق اللّغوي خصيصةٌ جماليّة يتّسم بها ديوان **حداداً على ما تبقى**. وبها ننفذ بالتجريب الفاعل من ظاهر بناء القصيدة إلى نسيجها الدّاخليّ، فتختلّ تجربةُ الكتابة على أسس شعريّة تراثيّة وتتواصل، بِعَنَتٍ، رحلةُ الانصهار في ذات العصر

---

(١) ● عدنان الصائغ: **غيمة الصمغ**، سلسلة «ضد الحصار الثقافيّ»، العراق، ط١، ١٩٩٣.
● عبد الرزّاق الربيعي، **حداداً على ما تبقى**، سلسلة «ضدّ الحصار الثقافيّ»، العراق، ط١، ١٩٩٢.
● دنيا ميخائيل، **مزامير الغياب**، سلسلة «ضدّ الحصار الثقافيّ»، ط١، ١٩٩٢.

(٢) شاع هذا الاستعمال (قصيدة الحرب) في نقد الشعر العربيّ بالعراق منذ الحرب العراقيّة الإيرانيّة..
أنظر بحوث مهرجان المربد الشعريّ التاسع (٢٤ - ١٩٨٨/١٢/١)، كَأَنْ يُشارَ إلى «الشعر العربيّ المعاصر: قصيدة الحرب الدّائمة» لأحمد المديني، دار الحريّة للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.

(٣) ظهرت موجة من الكتابات الشعريّة في غمرة الوقائع الأخيرة بالعراق كَأَنْ نُشير إلى قصائد كمال الحديثيّ وعبد الرزّاق عبد الواحد ويوسف الصائغ وعبد الأمير معلّة وحميد سعيد وسامي مهدي وياسين طه حافظ وخزعل الماجدي ومنذر عبد الحرّ ومحمّد تركي النصّار وعبد الزهرة زكيّ وأديب كمال الدّين...

(٤) أقترح استخدام هذه التسمية عوَضاً عن «قصيدة الحرب» لأنّني بدّات أتبيّن خصوصيّتها الأدبيّة ودورها الرياديّ في حركة الشعر العربيّ راهناً، وما الحرب إلاّ حادثة طارئة أسهمت - لا محالة - في تأسيسها، وستتوقّف الحادثة لتتواصل الظاهرة الشعريّة الجديدة بطرح أسئلة كينونة مختلِفة بعيداً عن الفاجِعة والدمار.

والاندماج في حركة الشعر الكونيّ، في حين تنزع القصيدة في **مزامير الغياب** إلى التجريب على أسس تراثيّة شأن **غيمة الصمغ** ولكن بروحٍ وانتماءٍ مُغايرَيْن(٥).

تشترك الدواوين الثلاثة في اتّباع نهج «كِتابيّة»(٦) جديدة لا تستقرّ في تنميط أشكال مُحَدَّدة. فكأنّ نسق البيت الشعريّ عند تهدُّمه في تاريخ الكِتَابيّة الشعريّة العربيّة خلال المنتصف الثاني من هذا القرن لم يختفِ تَمَاماً، أو هو «الأصل» يَنْفَسخ ويستحيل وجوداً مختلِفاً هو وجودٌ جُزئيّ ومُتخفٍّ داخل «الفرع» سابقاً أي اللّغة المنطوقة والموروثة، والتفْعيلة أساساً. هذا الملمح الجمالي الذي يصل بين ماضي الشعر العربي وحاضره ينقلب بمرور الأعوام إلى «لازمة» أسلوبيّة تحتِّم صنف الملفوظ الشعري، وتحدّ من جموحه أحياناً، وتؤثّر بعمق في حاضره ومستقبله. لذلك يَبْدو جسد القصيدة متوتِّراً في ظاهرِ تشكّله على بياض الورقة، يتكرّر حِيناً في أبنيةِ أَسْطُرٍ متلاحِقة، وينكمش حيناً في أسطر، ويمتدّ في ضروبٍ من الكتابة المُرْسَلة (التدوير) بما يُشبه الكتابة النثريّة، ويرتبك حيناً آخر بتَدَخُّل علاماتٍ غريبة في معتاد الكتابة الشعريّة السالفة (كَأَنْ تُفَكّك الألفاظُ وتظهر الأرقامُ والنقاط المتتالية والأقواسُ والمُعَقَّفات وغيرها من الدوالّ المُحدَثة في كتابة الشعر العربيّ).

***

ويمكن الإشارة السريعة في هذا الحيّز إلى أبرز مظاهر التجريب بالرجوع إلى قصائد الدواوين الثلاثة... تشترك الدواين الثلاثة في اتِّباع أسلوبيْن أساسيَّين في التفضية: التشكيل السطريّ مع استخدام علامات خاصّة بالتنقيط والترقيم وتفكيك اللّفظ الواحد إلى حروف...، والاسترسال في ما يُشبه الكتابة النثريّة مع استخدام علامات خاصّة. وبين هذين الأسلوبين تبدو التفضية أقرب إلى تفضية القصيدة العربيّة الجديدة في الخمسينات والستّينات أحياناً وأكثر اندفاعاً، أحياناً أخرى، في مواصلة نهج العقود الثلاثة الأخيرة بالسير بها إلى آخر الحدّ التجريبيّ داخل فضاء التفعيلة واللّغة الموروثة. ففي **غيمة الصمغ** تتّبع «اقحوان» و«رحيل» و«لوحة» و«عابرة» وبعض قصائد أخرى وَجْهَ التفضية الأوّل بالمحافظة على أشكال السطور المتفاوتة الأحجام، مع تجويز التنقيط وتوظيف الحوار والحوار الباطني واستخدام السرد لتلوين الأساليب من داخل بناء القصيدة... في حين تنزع «مطر لسيّدة البنفسج» و«الأضابير» و«اقتراب أوّلي من البحر» وقصائد أخرى إلى تأسيس لغة شعريّة مغايرة للمنطوق الذي تحوّل بمرور الأعوام إلى وجود مُعْتَاد؛ وكأنّ هذه القصائد الأخيرة ـ وهي تغالب أنماط الكتابة الشعريّة تحت ضغوط الخبرة الجماليّة الموروثة ـ مدركة أكثر من غيرها لدلالة التفضية وصلَة جسد القصيدة بالعالم الذي يحيط بها وبأشياء الوجود المباشرة والمتخفِّيَة كما تنتقل عبر قنوات الإدراك الحسّيّ والتخييل واللّغة الحاضرة بقوانينها الموروثة واللّغة الشعريّة المتمرّدة على أصولها اللّغوية أحياناً كثيرة. وفي **مزامير الغياب** تكاد التجربة الشعريّة تماثل، في وعي تفضية الكتاب، ما تضمّنه ديوانُ **غيمة الصمغ**، كأنْ يظهر التشكيل السطريّ في «مطر» و«ضمائر منفصلة» و«على وشك 93» و«الراهبة» وقصائد أخرى. وتتعدّد أشكال التفضية أو يتّسع مجال الكتابة المُرْسَلة بما يقارب وهج الحركة في سطح الكتابة النثريّة ويؤالف بين لغة الشعر وبين لغة الأشياء في «مقدّمة» و«حبّة خردل» و«هوامش» وغيرها.

أمّا القصائد في **حداداً على ما تبقى** فإنّها تحافظ جميعها على تفضية الكتابة السطريّة، وتُؤثِر التجريب بالنفاذ إلى داخل البناء على البقاء في سطح الكتابة البصريّة. فنراها تفكّك نسيج الصورة الشعريّة الخاضعة لمنطق الإفهام وتسعى إلى تأسيس خطّة جديدة لتوليد الصورة بهَدْم الأنساق اللّغويّة المعتادة. وإذَا التجريب، بهذا المنحى المغاير، بحث في اللّغة وبها عن إمكان تجاوز الطوق اللّغويّ والشعريّ الموروث واقتحام «عصر شعريّ» جديد يُعيد النظر في مختلف المسلّمات الجماليّة والفكريّة والأخلاقية المتّصلة بالشعر وبفِعْل الكتابة الأدبيّة والفنّ عامّة. ويتأكّد هذا المنحى الجديد عند الرجوع إلى تجارب أخرى من الشعر العراقيّ تبدو أكثر اندفاعاً في تمثّل الرابطة بين الكتابة الشعريّة واللّغة الموروثة؛ واللغة تُتَجَاوَز في لحظة الكِتابة(٧) بفِكْرٍ متمرّد يغالب سلطة اللّغة الواحديّة ومُتَكَرِّرات الأبوّة القاتلة لأيّ جديد صاعد ويصل بينهما في الفهم لاندماج الواحدة في الأخرى ضمن جهاز سلطَة موروث حافَظَ على نواته القديمة واتّخذ له عديد الأشكال عند الظهور والتوجّه نحو الآخر.

---

(٥) تتواصل القصيدة في **غيمة الصمغ** والقصيدة في **مزامير الغياب** باعتماد التراث أهمّ مرجع في الكتابة. ويتّضح ذلك في الإبقاء على تراكيب الجملة الفصحى وصيَغِها وقواعدها المختلفة وإيقاعاتها الموروثة وفي الأوزان حفاظاً على آخر المعالم في البناء العموديّ، إضافة إلى التّاريخ وما يختزنه من رموز وأقنعة.. إلاّ أنّ التغايُر بين عدنان الصائغ ودنيا ميخائيل يكمن في اختلاف بعض المراجع التراثيّة، كأن يعود الصائغ إلى الشعر القديم أحياناً، وتعتمد ميخائيل النصّ الإنجيليّ.

(٦) «كِتَابيّة»: يُرَادُ بِهِ تجاوز تشكيل الفضاء السمعيّ الّذي يُحيل ضِمنيّاً على مكان فيزيائيّ وإلقاءٍ شفويّ وتقبّل سمعيّ، وهو النمط الذي خضعت له القصيدة العربيّة منذ نشأتها إلى ظهور الشعر الكتابيّ أي النصّ الذي يتمدّد على بياض الورقة ويتّخذ له أشكالاً بصريّة متعدّدة لا يُمكن حصرها في خانات مُحَدَّدَة.

(٧) الكتابة الشعريّة، بهذا المفهوم، تكون باللّغة الجمعيّة، وهي تأسيس لغويّ فرديّ داخل أنسجة اللّغة العامّة، أي عَوْد باللّغة الأولى إلى رحم المعنى البدئيّ وخلق جديد لها. نشير، على سبيل المثال، إلى «عكّازة رامبو» لخزعل الماجدي، مجلّة **مواقف**، عدد ٧٠ - ٧١، ١٩٩٣.

لم تعد القصيدة العربيّة بهذه الأشكال المختلفة من التفضية وجوداً لغويّاً يُحيل مباشرة على المكان وما في المكان من أشياء حسيّة، بل هي اللّغة تنخرط في كِتابيّةٍ جديدة تستفيد من علاميّة الرسم الانطباعيّ ومن السرديّة أحياناً بتخطيط مغاير لما كان عليه السرد في القصيدة القديمة، وتدمج الملفوظَ الواصل بين المُشافَهَة والسّماع في جسد الكتابة الشعريّة المُحْدَثة بِتَشكُّلها البصريّ على بياض الورقة. فيحجب الكتابيُّ السَّمَاعيَّ أو يختزنه ليحوّله من زمنيّة مُعَطّلة تفترض مكاناً قديماً مُتكرّراً لَهُ أشياؤه وإيقاعاته وقيمه الجماليّة وروافده المعرفيّة إلى زمنيّة فاعلة يستلزمها واقعُ النصّ الشعريّ الكِتَابِيّ المُحْدَث. وبهذا التصوّر الجماليّ المسكون بالرغبة الدّائمة في الاختلاف نَنْفذ إلى «عصر أدبيٍّ جديدة» هو عصر النصّ الشعريّ المتعدِّد، لا القصيدة الواحدة التي تتكرّر تَبَعاً لِمستلزمات الخطاب المحدَّد مُسبَقاً لارتباطه بالوظيفة الإفهاميّة العاجلة وأساليب التطريب قَصْدَ تَيْسِير مهمّة التأثير والإبلاغ. فلا تُكرّر القصيدةُ قصيدةً أخرى في الدواوين الثلاثة، بل الواحدة من مجمل القصائد تركيبٌ يتيم مُفْرَدٌ، وإنْ تَوَاصل عضويّاً مع تراكيب القصائد الأخرى. إنّه وليد لحظة مخصوصة، وهو اللّحظة تُنْقل فجأة من حيّز الكتمان إلى الحدوث بِجَسدٍ خاصّ يتأسّس في اللّغة وبها ويتجاوز المنطوق فيها كي يفتحه على منطوق جديد (مُتكلِّم) أو يعود به إلى البدء أو مَا يُفتَرَضُ أنّه البدء ليفتحه في الاتِّجاه المعاكس على دلالة الما-قبل كي يستردّ البعض من وهج المتكلِّم اللّغويّ الأوّل الّذي انقلب عند رتابة التكرار إلى منطوق مُعَطّل.

II

وكما ينتقل مدلولُ السياق من خارج عالم القصيدة الخاصّ إلى داخله، فإنّه ينخفض من مطلق التمثُّل مُجَسَّماً في السياق الواحد إلى الكثرة المشروطة بذلك التّاريخيّ المفاجئ الّذي يُقسَّم عند اصطدامه بلحظات الكتابة المختلفة ويُوحَّد ضمنيّاً لكثرة الأحداث وضخامتها وانحباس الذوات الشاعرة رغم تعدُّدها داخل فضاء تأثيراتها المباشِرة.

إنّ السياق – النواة هو مجموع إشارات في قصائد الدواوين الثلاثة إذَا ما جُمّعت بدت أحداثاً عنيفة قاسية لا عهد للذوات الشاعرة بها؛ وهي أحداث الحرب الخاطفة المدمِّرة التي تبدو أشدّ فظاعة من أحداث الحروب السابقة وتتعدّد أشكالها وتمتدّ آثار دمارها إلى أعمق المواطن في وعي الكينونة الفرديّ والجمعيّ على حدٍّ سواء.

وكأنّ دوالّ الحرب تتآلف تراكيبَ دلاليّة خاصّة تلامس الوقائع المباشرة أحياناً بما يشبه شعر التحرير الوطنيّ الّذي شاع في المنتصف الأوّل من هذا القرن أو شعر المقاومة الفلسطينيّة خلال المنتصف الثاني منه، وتنأى عنها أحياناً أخرى بكثافة من الترميز. تترقّى درجات في الإيماء حَدّ نقلها من صُور مبعثرة في قراءة عموديّة إلى مشهد خاصّ هو نتاج العمل التأويليّ عند تجميع الصور وإعادة الوصل بينها. وإذَا كان الاقتراب من الوقائع مسكوناً بالرغبة في وصف الأحداث والأشياء والتفاصيل بتَفَجُّع، فإنّ النأي عنها يتخطّى مجال الوصف والتجزيء إلى مواطن متوتِّرة يتداخل فيها الرائي والمرئيّ بذاكرة شعريّة تهدم كلّ المراجع والقيم المعتادَة. ولئن بَدَا السياق – المكان واحداً وكذلك السياق – الزمن التاريخيّ، فإنّ الوعي المتّصل بهما والأسلوب الذي به يتكلّم ذلك الوعيُ يختلفان من ديوان إلى آخر.

***

فـفي **غيمة الصمغ** يتداخل المكان بأشيائه ووعي الزمن، وتعنّ بين الحين والآخر إشارات إلى الزمن العامّ الذي هو تاريخ القصيدة المباشر. وتتعدّد الأمكنة داخل المكان الواحد، كما يتقسّم زمن القصيدة إلى لحظات مُفكّكة في قراءة بدئيّة، ويتردّد التّاريخيّ العامّ بين الإيماء والترميز المُغرِق في التخفّي: من علامة الترقيم[٨] إلى دلالة الرمز، فيُحيل مكان القصيدة أحياناً كثيرة على مكان بِعينه في الواقع، ينكشف في دوالّ وجود مخصوص: كالنهر في قصيدة «إقحوان»، أو البحر في «رحيل»، أو الشقّة والبار في «عابرة» والطاولة والنادل والقصف والحرب في «مطر لسيّدة البنفسج» والبيت والفندق في «وداعاً» والوطن والطائرات والجنود في «بكائيّة لامرئ القيس» والبيوت والبلاد والحروب...

وتظلّ الحرب وما يحفّ بها من دوالّ مختلفة مرجعَ الدلالة السياقيّة الأوّل، تتكشّف أحياناً وتتقنّع أخرى وراء طبقات من الكثافة الرمزيّة. فهي الثابت المتكرِّر في مجمل قصائد ديوان **غيمة الصمغ**، تطفو على سطح الدلالة أحياناً وتغرق في الترميز حدّ الاحتجاب أحياناً وتتردّد أحياناً أخرى بين الانكشاف والتخفّي؛ لذلك نراها تمنع حركة القصيدة من الانتشار خارج حيّز المعنى المحوريّ المتكرّر (الفاجعة) نتيجة ضغوط السياق بمرجعه التّاريخيّ شبه المباشِر على الذّات الكاتبة والنصّ المكتوب مَعاً. وإذَا الأشياء، وإن بدت متعدِّدة محسوسة أحياناً أو تُحيل عبر وسائط على وجود حِسّيٍّ، لا تمتلك من شيئيّتها إلاّ التسميات التي تتناظم، وهي المتباعِدة، في أنساق دلاليّة شبه مجرّدة.

***

(٨) كلّ القصائد في **غيمة الصمغ** مُذيَّلةٌ بتواريخ تُساعِد على استحضار الوقائع الحافّة، دون القول بأنّها قصائد مذكّرات تُقارب الأحداث أو تكتفي بنقلها لِغَرَض التأريخ.

وفي **مزامير الغياب** يتضاءل حضور الأشياء بمراجعها الحسّيّة أو شبه الحسّيّة، ويستقطب الحلمُ الواقعَ فلا يمكث من التّاريخيّ إلاّ العلامات الظاهرة تبدو مُفكّكةً في كثافةِ حلمٍ فرديّ(٩). وإذَا السياق، ممثّلاً في التاريخ - الفاجعة، يتخفّى وَرَاء أنسجة الحلم وحالات الذات الشاعرة ومخزونها التراثيّ اللّغويّ والعَقَديّ على وجه الخصوص(١٠).

إلاّ أنّ إغراق القصيدة في نرجسيّة الضمير المتكلّم وكثافة الرمز والنزوع الدائم إلى الحلم والمطلق(١١) لا يحجب الوقائع التاريخيّة المباشِرة حَجْباً كامِلاً، إذْ يحتفي الوسائط أحياناً لتنكشف فاجعةُ التّاريخ كما تظهر في الحرب وويلاتها(١٢). أمّا الدلالات الحافّة بالحرب فإنّ جُلّ قصائد الديوان تعجّ بها كَأَنْ ينقلب الحلم إلى كابوس مرعب(١٣)، أو ينهار مشاهد الموت(١٤) أو يتعطّل الزمن(١٥).

ولا تختلف القصيدة في **مزامير الغياب** عن القصيدة في **غيمة الصمغ** إذْ تتمسّك بالحادثة دون الانحباس داخل حرفيّتها وتترقّى درجاتٍ في الرمز دون الانفصال عن الواقع - المرجع(١٦). فتبدو الكتابةُ الشعريّة في الديوانيْن خاضعةً لحاجة أولى إلى الإفهام الّذي يتأكّد به الوصلُ بين راهن القصيدة وبين تراثها عبر تاريخها الطويل.

ولئن اختلفتْ مراجع استيحاء التراث في الديوانَيْن(١٧) فإنّ خطّة الكتابة واحدة تقريباً، إذ يتداخل الذاتيُّ والتّاريخيّ في أنساق رمزيّة لا تقطع كُلّيّاً مع عديد الترابطات الدّلاليّة المعتادَة، تَشَبُّثاً بواقعيّة جديدة في الشعر لا تستفيد من تيّار السرياليّة الكونيّة الذي استمرّ بأشكال مختلِفة ومن التجريبيّة إلاّ ببعض السمات(١٨)، وتتشبّث بأهمّ أساس في تركيب القصيدة العربيّة التراثيّة الذي هو إيصال المعنى بأساليب تتفاوت في درجات التصريح أو الإيماء.

***

أمّا السياق في **حِداداً على ما تبقّى** فإنّه الانتقال من حيّز الرمز الشعريّ إلى دلالة التخييل، إذ تحتفل القصيدة باللّغة في طفرة وعي بدئيّ يكتشف سحرَ الكلمة ويتباعد عمداً عن الدّلالات المألوفة بِأَنْ يُفكّك الروابط المنطقيّة المعتادة بين الكلمات لِيُعيد الوصل بينها في أنساق مُفاجئة صادمة. وتُدرك الذات الشاعرة تَعَسُّر السير في الطريق المختلفة عند تجاوز الأنساق اللّغويّة والدّلاليّة المعتادة سعياً إلى الكشف عن ذلك الماوراء اللّغويّ، حيث الشعريّ مواطن مجهولة لم يَطأها قلم.. ويمكن للكتابة الشعريّة دون الخروج عن أنساق التراكيب النحويّة والدوالّ بمرجعيّاتها المحدَّدَة تأسيسُ عالم شعريّ مختلف أسهمت وسائل التجريب في تقديمه لنا على شاكلة بناء لا يستقرّ على حال، هو التأسُّس يتّخذ له عدّة أشكال كالومضة أحياناً وتكثيف الصور السرياليّة واعتماد السرد والاستناد إلى التراث الثوريّ المعاصِر والاستفادة من التراث الآشوريّ.

وللقصيدة في **حداداً على ما تبقّى** قدرةٌ على التخفّي بعيداً عن الحادثة المباشرة، يساعد على ذلك: التجاءُ الضمير المفرَد المتكلّم إلى ضميرِ غائبٍ مفردٍ أو جمع، وانغراسُ الحالات الشعريّة داخل نسيج سَرديّ لا يخضع لخطّةٍ واحدة. وإذَا استثنينا «مرثيّة وملاحظات للمصمِّم»(١٩) فإنّ أساليب الكتابة الشعريّة في الديوان لا تتقيّد بالضمير المفرد المتكلّم الذي هو محور القصيدة في الديوانيْن السابقين ومركز الفعليّة الأوّل إذْ يتجسّم أفعالاً تتولّد من الفاجعة وتُشدّ إليها في نظام واحد عامّ وإن بَدَا أنساقاً دَلاليّة مختلفة...

وإذَا كان السياق في **غيمة الصمغ** و**مزامير الغياب** دلالة مركزيّة تشعّ في كامل أرجاء القصيدة وتصل بين الإيقاع والمَعْنَى وتحتّم الانكشاف الجُزئيّ أو الكامل نتيجةَ ضخامة الفاجعة، فإنّ الانفساخ في **حداداً على ما تبقّى** يُفكّك صورة الفاجعة وينفذ بها إلى ما

---

(٩) «في البدء كان الحلم... من الحلم كانت الكلمة...»، **مزامير الغياب**، ص ٤...؛ «الحمامة تصلي في دمي.. دمي الذي يورث الحلم...» المصدر السابق.

(١٠) تأثيرات النصّ الإنجيلي والعقيدة المسيحيّة واضحة في **مزامير الغياب**.. انظر، خاصّةً «حبّة خردل» و«مطر» و«الراهبة» و«ابيض أسود».

(١١) يبدو أنّ الشاعرة تقصّدت عدم تذييل قصائدها بالتواريخ كما هو الشأن في ديوان **غيمة الصمغ** تفادياً لخفض القصيدة إلى مستوى الوثيقة وحرصاً على التنقّل داخل زمنيّة شعريّة منفصلة، في الظاهر، عن المحيط المجتمعيّ والوقائع التّاريخيّة المباشِرَة..

(١٢) انظر بالخصوص «ضمائر منفصِلة» و«حصار» و«خلف الزجاج».

(١٣) انظر «صداع».

(١٤) انظر «مطر» و«الراهبة» و«خرائب الكلداني» و«خلف الزجاج»..

(١٥) انظر «مطر».

(١٦) «حَجَراً حَجَراً
تبني قلبك يا وطني
بين شقوق أحجارك
رميت ما عندي
فالقفص الصدريّ
لا يتّسع لكلّ هذه الذكريات الميّتة» (راجع: **مزامير الغياب**، ص ٤٨).

(١٧) انظر الإحَالة ١٠.

(١٨) تظهر الاستفادة من السرياليّة والتجريبيّة في تشكيل الصور بالخصوص واستخدام تَفْضيّة لا تستقرّ داخل انماط جاهزة، وخاصّة في بعض قصائد ديوان **غيمة الصمغ**.

(١٩) الضمير المفرَد المتكلّم حاضر بكثافة في القصيدة، ويتأكّد ذلك في الأفعال: «أرثي - أرثي - أرثي.. أرى من الضرورة (في الحاشية)..».

وراء القشرة الظاهرة في وجود اللّغة وكينونة الشعر والشاعر معاً؛ فيكون التخييل مجالاً لتوليد «فاجعة شعريّة» من رحم الفاجعة - المرجع، ذلك التّاريخيّ المهزوز الذي يُؤثّر اللّغة فيتكلّم بها وتنطق به في اللّحظة ذاتها.

III

وهكذا ننتقل إلى خطّة جديدة في الكتابة تتمرّد على الأنساق الموروثة وتغامر في السير داخل سُبُل مُعتّمة هي سبل التجريب الذي اكتسح فضاء الكتابة الأدبيّة عامّة في العقود الثلاثة الأخيرة من تاريخ أدبنا المعاصر، ونَزَع إلى ممارسة خبرة جماليّة مختلفة تخرج بالحادثة من حيّز تأثيرها المباشر ووجودها الحرفيّ إلى مفهوم للتّاريخيّ العميق الّذي هو زمن القصيدة الخاصّ في مجرى كتابة شعريّة مُغايرة(٢٠).

لم تعد الحادثة تفجُّعاً يتكرّر في مدار ضمير مُتكلِّم مفرد دائم الحضور المباشر، وإنّما هي الحزن تُفكّكه اللّغةُ الشعرية وتحوّله من دلالة المعنى المكشوف إلى نصّ يهدم الحدودَ الفاصلة في خبرة القراءة المألوفة بين شتّى الحالات والمواقف. وكأنّ الحزن مرآة لا تعكس الحادثة بل تحوّلها إلى مشهد خاصّ يتجاوز حدودها المعتادة؛ وإذا الحزن شأن الحادثة هو ذاته وهو الّذي يتجاوز ذاته إلى معنى جديد يتلاعب باللّغة والأشياء والمعاني في نسيج تخييليّ هو نتاج خبرة جماليّة متفرّدة(٢١). ولنا أن نتوقّف عند «خرجت من الحرب سهواً» من **غيمة الصمغ** و«ب ح ر» من **مزامير الغياب** و«محاولة لإطفاء بحر» من **حداداً على ما تبقى** قَصْدَ الكشف عن أهمّ سمات هذا الكائن الشعريّ الصّاعد الجماليّة وتمثُّل السياق في انغراسه العميق داخل الأبنية الثلاثة.

***

«هل خَطأ أن نحبّ الحياة؟»، بهذا السؤال تنتهي قصيدة «خرجت من الحرب سهواً» وبه نتمثّل الحياة ونقيضها والحربَ التي تكرّرت دوالّها على امتداد النصّ الشعريّ. فالحرب علامات دمار وهي زمن جديد مختلف عن سابقه لأنّه مَجْمَع تناقضات كَأَنْ تقول الموت والحياة وما هو مغايرٍ لهما وموصول بهما في الآن ذاته.

فالحربُ فضاء شعريّ نسيجه اللّغة وما وراء اللّغة حينمَا تُلامس أبعادُ الحسيّ دلالاتِ الرمزِ التخييليّ كما ينغرس الرمز التخييليّ في أعمق دلالات الحِسّيّ وهو يتخطّى دائرة المكان الضاغط على الذات الشاعرة.

تنبثق حركة القصيدةِ من الـ«أنا» يتَقَبّل في البدء ولا يفعل، وإذَا التقابل بين ضِدّيْن في لغة الاستعمال (خَارِجُ - داخِل) إيهامٌ في الظاهر بالاختلاف، وانصهار، عند قراءة الوظائف النحويّة المكمِّلة، في نسقِ دلالة واحدة:

"أنا خارج من زمان الخيانات
نحو البكاء النبيل على حلم أخضر
حرثته الخنازير والسرفات
أنا داخل في مدار القصيدة
نصف طليق ونصف مُصَفَّد..."(٢٢)

فيكون «الخروج» في منطق الترابط الدّلاليّ مشروطاً بـ«الدخول»، من «زمان الخيانات» إلى «مدار القصيدة».. وإذَا كان «الدخول» مرادفاً دلاليّاً «للخروج» بالرغم من الاختلاف في مستوى الدالّ، فإنّهما يتغايران عند استجلاء المدلول الفرعيّ، إذ يبدو «زمان الخيانات» في ضمنيّ الدلالة علامةَ القهر والضيق والانحباس، في حين يَتَجاوَزُ «مدارُ القصيدة» و«البكاءُ النبيل» باعتباره مجالاً للتصعيد، ويتلازم الانعتاقُ والانحباسُ في «مدار القصيدة» شأن «البكاء»، في هذا السياق الشعريّ المخصوص وعند إحالته على البكاء عامّة، يجمع بين وضعيْن في حال واحدة: وعي التحرّر والتقيّد، بلاوعي غالباً، بالمترسّب والمحتجِب أو الضاغط المباشر مُمَثَّلاً في الفاجعة.

إنّ الفاجعة وقائع مختلفة تتجمّع في زمان واحد هو «زمان الخيانات»، وهي علامةُ انهيار «حلم أخضر حرثته الخنازير...». وهي في الاتّجاه الآخر إدراك يُحوّل الوقائع إلى «تفجُّع» هو الشهادة على حدوث الوقائع والتفاعل المأساويّ معها.. وينقلب الضمير المفرد المتكلِّم عند التضخُّم الناتج عن حدّة الإدراك إلى وسيط بين وقائع الفاجعة وبين الضمير المخاطَب الجمْع:

(٢٠) «على منضدة الشاعر دودة
تبحث عن معنى لوُجودها
على منضدة شاعر..» راجع: **حداداً على ما تبقّى**، ص ٧.
(٢١) «ومالوا على ساحة الدمعة البنفسجيّة
آهة خلف آهه
وصلوا خطّ النهاية
وكان ترتيبهم كالآتي
آهة خلف آهة خلف آهة خلف آه...» راجع: **حداداً على ما تبقّى**، ص ٩.
(٢٢) **غيمة الصمغ**، ص ٥٦.

"..فَعَلَيكُم رِثائي بما تملكون من النادبات
وليس عليّ سوى أن أشير لكم
بأصابع "نائلة"
لقميص البلاد المُعلّق فوق رماح العشيرة
تنخبه الطلقات
فينسال نهر الفرات المضرّج
بين أصابعكم
حينما تكتبون
– عبث كلّ ما يكتب الشعراء..."(٢٣)

والواصل بين الضميرَيْن هو الموت بدَلالاتٍ مختلفة: فهو موت المُفْرَد، ذلك الشعور الحادّ بالقهر يسكن ذات الشاعر ويُشرف به على حافّةِ رفض الكينونة؛ وهو الغضب حَدّ التمرّد؛ وهو الدفاع في اتّجاه آخر عن كينونةٍ جَمعيّة (البلاد) من خطر الاضمحلال الكامل...، ويمتزج ذلك، مجازاً، «بالشرف» و«الدّم» و«انسيال النهر» بما يحيل على معنى القتل حينما يتهدّد «الإخصاءُ» ذكورةَ الفعل.. وليس للمفرد إلاّ الإشارة، وهي إشارة نبيلة تحوّل الوقائع المفجِعَة والشعور بالقهر وبالذنب أيضاً دون سَبَبٍ مُعْلَن إلى شهادةٍ تمتلئ بكينونة الشاعر وبرموز التّاريخ الجمعيّ، وتختزن موقفاً من الوجود يستقدم في المحتجب منه تراثاً حِكميّاً عريقاً يُؤْثِر موتَ الكرامة على حياة المذلّة.. وكيف للقصيدة أن تتحدّى ضغوط الوقائع المفجِعة عليها فتخفّف من فورة الانفعالات المتدفّقة وتحوّل التاريخ إلى تاريخيّ عميق بعد أن كشفت، من البدء ودون تمهيد مسبق، عن الجلاّد والضحيّة وعن صلف القاتل وكبرياء القتيل وقدرة الفعل الإنسانيّ على تحويل الموت إلى إمكانِ حياةٍ جديدة قادِمة؟

ولئن عُرّف الزمانَ بَدْءاً «بالخيانات» ودَفَعَ الذات الشاعرة إلى اللّوَاذ بِعالم القصيدة تشبُّثاً بالحياة، فإنّه مرجع الخبرة والحافِزُ على مواجهة القتلة و«شريعة القتل» في مَوْطِنٍ ثانٍ:

"فهذا الزمان يُعلّمنا
أن نصفّق للقاتلين
حينما يعبرون الرصيف إلى دمنا
وهذا الزمان يعلّمنا
أن نقصر قاماتها
..... كي تمرّ الرياح على رسلها
.... أن نماشي القطيع
إلى الكلإ الموسمي
..... ولكنّني..."(٢٤)

وبذلك تنقلب الفاجعة إلى دافع إلى المقاومة والإصرار على الوجود بِغَنَتٍ، وإذَا الأفعال المسندَة إلى الضمير الجمعيّ: «نصفّق – نقصر – نُماشي...» في تلازمها مع الأفعال المسندةِ إلى الضمير الجمعيّ الغائب وإلى الدوالّ الحافّة به: «يعبرون الرصيفَ – تمرّ الرياح – القطيع...» تحتّم فعليّةً في الاتّجاه الآخر بأن تتركّز دلالة الرفض داخل مدار الضمير الفرديّ المتكلّم الذي هو أنَا – الشاعر:

"..... ولكنّني
من خلال الحطام الذي خلّفته المدافع
أرفع كفّي معفّرَةً بالتراب المُدَمّى
أمام عيون الزمان
أعلّمه كيف نحفر أسماءنا بالأظافر
كي تتوهّج: لا"(٢٥)

تتكرّر دلالات الزمن الغادر في تواصل عَدَدٍ من الضمائر، وتتكثّف حركات القصيدة في نسق عامٍّ يُقابل بين الحرب والقهر والخيانة وبين القصيدة – الجرح وعشق الحياة والرغبة في تحدّي شريعة القتل. ويرتبك البناء نتيجة التحوّلات العاجلة بين الضمائر: أنا – أنتم – أنا – نحن – أنا ـ نحن – أنا – هنّ – نحن – أنا ـ هي (القصيدة)– أنا – أنتم – أناـ أنتِ (البلاد)– أنا – نحن – أنا – نحن ـ هي (البلاد)– أنا...

وإذَا تبيّنّا تفاصيل هذه الحركات المتوتّرة بَدَا لنا الضمير المفرد المتكلّم واجهة نظام التّوزيع الدّلاليّ في كامل القصيدة: فهو المتاخِم للفاجِعة ومجال وعيها الحادّ، تتجمّع ضِمْنه الأحداث وتتحوّل إلى ملفوظ خاصّ. وهو نواة القصيدة الرّابطة بين مختلف عناصر بنائها وعلامة الشهادة على الأحداث والوجود عامّة. ويتردّد هذا الضمير على امتداد الحركة الشعريّة العامّة بين الانكشاف والاحتجاب: كأنْ يسرد الأحداث والحالات بالاستناد إلى ذاته المخصوصة أحياناً في مواطن من القصيدة، أو يندمج في ذات الحدث والحال المسرودَيْن بالتحوّل من مدار الكينونة الفرديّة إلى مشاهد الفاجعةِ المتعدّدة، أو ينفتح بالقصد على الضمائر الأخرى: أنتم – هُم (القَتَلَة) – هنّ (الأمّهات)– هي (القصيدة) – هي (البلاد)، أو ينصهر في ذات الضمير الجمعيّ الموسّعة (نحن) ... يساعد على ذلك سياقاتُ الفاجعة الخاصّة التي هي فاجعة الفرد والمجموعة في الآن ذاته.

ولئن تعدّدت الضمائر والأساليب والدّلالات في نظام النسيج الشعريّ العامّ فإنّ القصيدة ذاتَ شعريّة مُوَحَّدَة تتوسّطها عند التفكيك القرائيّ نواةُ الضمير المُفرَد المتكلّم تشعّ في كامل الأرجاء وتستلزم حواراً من الدّاخل بين مختلفِ الضمائر وَرَصْداً للأحداث في تواصلها الحيويّ

(٢٣) المصدر السابق.
(٢٤) المصدر السابق، ص ٥٦ – ٥٧.
(٢٥) المصدر السابق، ص ٥٧.

مع الضمائر المُتقبّلة والفاعلة في اللّحظة ذاتها وتفاعلاً عميقاً معها:

"– لكنّني والقصيدة لم تندمِل بعد
لا أخطئ الوجع المُر
حين نمرّ على وجل الأمّهات
– أريّت فوق مواجعكم
كي أمرّ كخيط القصيدة
أخيط قميص المنافي على قدّ أحزانكم...
– من يمسح الآن عن قَبْرِ ذاكرتي
صور الأصدقاء الّذين مضوا في بريد المعارك...".

فكلّ المواطن مهزوزة وكلّ الضمائر محفوفة بالموت ولا مُوَحِّد في طوفان الأفعال والحركات إلاّ القصيدة يلوذ بها المفرَد المتكلِّم ويُؤسّس بها وَطناً للفاجعة والتفجّع ولحظة وعي هي الشعريّ القادر على نسف الحدود المعتادة في تمثّل الموت والحياة والحادث والممكن وآن الكتابة والما–قبل والما–بعد المفترَض، ولكنّه «وطن» مُحَاصَر من كلّ صوب، حَدٌّ رقيق شفّاف بين الموت والهلاك[٢٦] للتداخل العنيف بين وعي الأنا – الفرد وبين وعي المجموعة. لذلك تتجاذب القصيدةَ: ١ـ دلالةُ الموت الذي هو علامة التفرّد في كلّ شيء والحافزُ الأقوى على البقاء و«تمعين» الوجود و«تعقيل» العبث[٢٧] وتحويل العدم إلى حركة دفع وبناء؛ و٢ـ دلالةُ الهلاك، ذلك الوعي الجمعيّ بالنهاية الحتميّة تنغرس في تلافيف الذاكرة الجمعيّة وتتّخذ لها وجهاً فجائعيّاً في الأزمنة العصيبة. فلا تسلم القصيدة من الارتباك الناتج عن حالتيْن مُتناقضتين: التفجّع حدّ الإشراف على أبعد المواطن في الكينونة الجريحة، والتمرّد تشبّثاً بالرغبة في الحياة. ويتواصل الـ«أنا» والـ«نحن» في تجسيم الحالتيْن إذْ يتردّدان بَيْنَ التسليم الحزين بالوقائع وبين الأمل في مُمْكِن مستقبليّ ينبجس من داخل الشعور المأساويّ بالفاجعة وهي تغمر الفرد والمجموعة في آنٍ واحد. وكما تتوزّع أنا – القصيدة في مجموع ضمائر تتناسق تَبَعاً لِـ أنَا – الشاعر، فإنّ بناءها التجريبي جسد مخصوص يتّخذ له شكْلاً متعدّد السمات في كتابةٍ بصريّة تتمظهر عند رؤية شاملة عموديّة في شكليْن أساسيّين: الكتابة السطريّة دون انقطاع، والكتابة المرسَلَة..

وإنْ تردّد سرد الحال في مجرى الكتابة الأوّل بين مختلف الضمائر فإنّه يستقرّ ضمن المجرى الثاني في مدار أنا – الشاعر دون الانقطاع عن الضمائر الأخرى. وتبدو «البلاد» علامة الوصل بين مختلف الضمائر على امتداد القصيدة وهي أداة الربط أيضاً بين التشكيليْن في نسق السرديّة الشعريّة العامّة[٢٨]..

(٢٦) الموت فرديّ وله دلالة إبداعية: فهو بمثابة الفعل الوجودي (كأن يبدوع الفنان كي يستطيع أن يموت، ويموت كي يقدر على الإبداع). انظر:
Marrice Blanchot "L'espace littéraire", Gallimard, 1973, P.111

(٢٧) «تَمْعين» من المعنى، و«تعْقيل» من العقل.

(٢٨) يُخْتَمُ التشكيل الأوّل (الكتابة السطريّة) بـ«البلاد»:
«سلاما بلاد السنابل.
سلاما بلاد الجداول...»، ص ٦.

لغة الرمان

ابراهيم الزبيدي

يأخذني الحزن المتفصل بين لغات الوجد
فأكسر أوهام السُكر، قبيل الصباح؛ وأمسح عن خدِّ النهر دموعاً.
ويمرُّ الطّل على عتبات الظمإ المزمن في الروح
ليوقظ فيَّ «أريج» الوله الثابت بين شفاف القلب
وتمطر نافذة البوح أغاني، يسكنها العشق
فيهتزّ ضمير الشعراء/
ويفطن من قايض في الحب، وبات غريباً
فيتوب..
وأنا الطرف المتطرّف في الحب الأول/
تقتلني لغة العينين، وترفع فيَّ السُكّر
والسُكّر في نون النسوة/ لا بدَّ يذوبُ
وتؤرجحني لغة الرمان، إذا اهتزّ بصدر امرأة من بلدي!
من يفهم لغة الرمان ليبق/
فسترحل لغة الثوار قريباً، وتغيبُ
لن أشرب نخب الزمن القادم من مدن القتل
سأرحل عبر التاريخ...
أسامر كلّ نجوم الصبح..
وأحلم بلقاء امرأة/ لا تعرف للحب حدوداً
لتدوزن أوتار القلب، المتمرد في العشق/
وتوقظ فيَّ جنوني.
فأنا ما زلت أحبّ الوحدة!
والشعر العربي القادم من سوق المربد..
والنخلة بين عيوني
وبقية شوق/توقظني في الليل حزيناً
ويهدئني صوت آذان الفجر..
المتهدّج في الليل/ فأسترجع بعض سكوني
لم يبق قطار يعرفني!!
والوجد القادم من خلف جدار الصمت المطلق/
يجترُّ حنيني.
ويجيء الصبح كنافذة يسكنها الظلّ/ فيجرحني
والليل نجوم مطفأة، وملاحم خزي، وسعارُ
وأنا/ والدرب، على أمل
ثمنية وجدٍ في كفني...
واللّحد سلام... وحوارُ.

الرقة
(سوريا)

وكأنّ حركة السرد العامّة بعد أن تشكّلت سطوراً متفاوتة الأحجام ووسَمها التقطّع والتردّد بين الإثبات والاستفهام والتلميح والتصريح والاسترسال والاعتراض والمَلْء والتنقيط أفضت إلى نَسَق مُختلف بلغ أعلى ذُرَى التوتُّر. فَبدَت سرعة التنامي على أشدّها إذْ عَجّت حركة السرد الشعريّ بالجمل القصيرة وكثرة الأفْعَال الدالّة على الحركات والحالات ووفرة الأشياء في حَيّزِ مكانٍ وزمانٍ مُحَدَّدَيْن. فتَوَاصَلَ جسدُ القصيدة وجسدُ الأنا المتكلِّم في تركيب لغويّ مشترك نقل الأحداث من مجال الحِسّيّ المباشر عبر جسديّة الأنا الناطق إلى متخَيَّل نصّ شعريّ يُمَازِج بين الحالات والوقائع وبعض الأشياء والتَفاصيل لهدم الترابطات المنطقيّة المعتادَة وتحويل اللّغة من منطوقٍ إلى متكلِّم يعجّ بمدلولات الجسد، أو هو الجسد ينغرس بعنفٍ في ذات اللّغة مسكوناً بوعي الموت ومدفوعاً بقهر الفاجعة كي ينقل إليه وإلينا مَعاً حكاية المؤامرة وذعر الحاضر بدوالّ الحرب المختلفة(٢٩) وعشق الحياة استناداً إلى «زمن الذعر – لحظةِ الكتابة» وتطلّعاً إلى مستقبل مُغاير للآن من موقع «ضَمير جامع» يختفي وراء قناع شفّاف هو مُحَصّل أنَا – الشاعر، ونحن – المجموعة الوطنيّة.. ولا يدلّ الـ«أنا» المُصرَّح به أحياناً على أنا – الشاعر بل قد يكون قناعاً لهذا الضمير الجامع يختزن الحالات الفرديّة والجمعيّة مَعاً ويشحن الجسد الفرديّ المتخيّل وأفعاله بالمدلولات النفسيّة والتّاريخيّة الجمعيّة، إذْ هُو الموت يسكن ذات القصيدة ويجوّز معنى التجاور بين الضميريْن في سياق الفاجعة المشتركة: «على شفتي شجر ذابل، والفرات الّذي مرَّ لَمْ يَرْوِني، ورائي نباح الحروب العقيمة يطلقها الجنرال على لحمنا فنُراوغ أسناننا والشظايا التي مشّطت شعر أطفالنا قبل أن يذهبوا للمدارس والورد، أركض، أركض في غابة الموت أجمع أحطاب من رحلوا في خريف المعارك، مُرْتَقِباً مِثل نجم حزين، وقد خلّفوني وحيداً هنا، لاقماً طرف دَشْدَاشتي وأراوغ موتي بين القنابل والشهداء...»(٣٠).

يَستمرّ أنا – الشاعر في رسم مشهد الفاجعة، وإذَا علامات الجسد استناداً إلى المفرَد المتكلّم وإلى الجمْع الحاضر رَمْزاً، وإنْ غاب أسلوباً في عديدالمواطن، كثافةُ وجود يتحدّى الموت والقَتلة. فتنشأ في الذهن عند قراءة الفصل وإعادة التركيب صورة جسد ملحميّ: «شفتي – لحمنا – شعر أطفالنا – القلب – لساني – دمع أمّي – جلد طفلي – جرحنا – مواجعنا – نبضه (قلبي) – القبلات – حزني – روحي – يَدَيْكِ – يدي – صدرها – الشفتين – وريدك...».

وتُواصل هذه العلامات علاماتٍ سابقة: «أصابعكم – قاماتنا – كفي – الأظافر – جرحنا – مواجعكم – قلبي – أحزانكم – دمعهم – رئتي – قامتي – ظهرنا...» كي ترسم ذاتاً جسديّة تتَرَجْرَج بين الإحالة على الضمير المفرَد وبين الإحالة على الآخر مُفْرَداً أو جَمْعاً، حاضراً مخاطَباً أو حاضِراً في الغياب.. ولا تُعرّف هذه الذات الجسديّة بالصفات الدالّة عليها فحسب، إذ أفعال الحركات والحالات على تنوّعها علامات أخرى لِضميرِ جسدٍ هو نتاج فعل الكتابة يتركّب من عدد لامحدود من الذوات الحيّة تتوسّطها ذات فرديّة تُباشِر سرد الوقائع: «أركض – أَجْمَعُ – أراوغ – أنقَض – نُعَلّق – سنركض – نلفّ – نُمَسّد – أذكر – نكبر – أَلُمُّ...»، وهو جسد يستمدّ ماهيّته، في واقع القصيدة، من سياق الحرب، يفرّ منها إلى مدار اللّغة الشعريّة دون القدرة على نفيها لأنّها الوقائع المفجعَة تغمره قسْراً وتقضِي توتُّرَه ونزوعه إلى ترميز خافت أحياناً كثيرة لحاجة الذات الشاردة في القصيدة إلى رسم مشهد الفاجعة وحرصها على إفهام الآخر.. وليس «الخروج» المُصَرَّح بهِ في العنوان من الحرب «سَهْواً» إلاّ دخولاً إليها أو توغُّلاً فيها قَسْراً واختياراً في ذات اللّحظة؛ إذ الحرب «قضاء» لا مَرَدّ له تماماً كالوجودِ يُدفَعُ إليه الكائن دون سابق إعلام، وهي الموت المتّصل دلالةً بالحُرِّيّة كَأَنْ يبحث سجينها عن معنى لوجود مُمْكِن مستقبَلاً بالحبّ والرغبة العميقة في الحياة: «أحبّ..ك! تقطعها الصافرات فتنفرط القبلات على العشب...»(٣١).

«إنّا نقيس الحياة على حجم قنبلة عبرت صبرنا الصعب، نسقط منها الشظايا – الزوائد، كي نرتديها قميصاً من البهجة المستحيلة، هل خطأ أن نُحِبّ الحياة!؟»(٣٢).

وما «الخروج» من الحرب إلاّ علامة البقاء إذْ أَشْرَفَ وجود الذات الشاعِرة على الفناء، فانقلبت الخبرة

(٢٩) انظر سِجلّ الحرب في الجزء الثاني خاصّةً: «شجر ذابل – نُباح الحروب – الجنرال – الشظايا – غابة الموت – خريف المعارك – موتي – القنابل – الشهداء...».
(٣٠) غيمة الصمغ، ص ٦٠.
(٣١) المصدر السابق، ص ٦١.
(٣٢) المصدر السابق.

بالحرب من التفجّع البسيط إلى إدراك معنى جديد للحياة ينبثق من الموت المفترَض والممكن، ومن الخراب إلى وجودٍ مختلِف عَبْرَ لحظةِ وعي لامَس أبعد المسافات في إدْرَاكِ الشعريّ مَوْصُولاً بالتّاريخيّ العميق.. إنّ الذّات الشاعرة في تنقّلها بين الضمائر والأحداث جُرْحٌ ينزف لُغَةً تَستقدم الأزمنة مُجَمَّعَةً وتفاصيل المكان المدرَك حِسّاً وتخْييلاً، وتنزع إلى الإبقاء على أهمّ عناصر جماليّة الإفهام الشعريّ الموروثة بأسلوبٍ ملحميّ غنائيّ يُنزّل الذات الفرديّة في صميم الحدث الشعريّ، فتنكشف الوقائع وحالات الانفعال عبْر مرآةٍ عاكسة هي الذّات الفرديّة تتمركز حول نَوَاةٍ شبه ثابتة إذ تُعَقْلِنُ الأشياءَ والوقائع وإنْ حاولت في بعض المواطن الانفلات من مسْبَق الدلالة الناتج عن اتّباع الجاهز إيقاعاً وتراكيب نحويّة وَصيَغاً حرفيّة معتادة.. فيبدو الصرَاع على أشدّه بين ملزماتٍ جماليّة قديمة وبين تَوْقٍ جارف إلى الانعتاق من عديد الثوابت لِمُلامسَة وَهج الآن، ذلك الزّمن الذي اقترن بالحرب وبدوالّها المختلفة وحفّت معانيه بأدقّ خواطر الذّات الفرديّة وحالاتها: «زمن الخيانات، هذا الزمان..، الحطام، المدافع، التراب المُدَمّى، الثكنات، الشاحنات الطويلة، الشهداء، القنابل، الطوابير، الوجَعَ المُرّ، الحرب، الرصاصة، مستشفيات الحروب، ساحة الحرب، الرّصاص، بريد المعارك، الحروب العقيمة، الجنرال، الشظايا، غابة الموت، خريف المعارك، اللّغم، الطائرات، الصافرات، شمّاعة الحرب...».

إنّ الحرب بوّابة مُشْرَعَةٌ على الموت وهي الوجه الآخر في الاتّجاه المعاكس للفناء حينما تتسارع دقّات القلب ويبلغ الحبّ بالمائِتِ، مَجَازاً، أعلى درجات الشفافيّة والحنين حَدَّ الذوبان في الآخر (الإنسان المحبوب) بمَا تغصّ به النفس غُرْبَةً وَشَوْقاً إلى معلوم مجهول: «أتذكّر أنّ يديْكِ تُحِبّان أن تنعسا في يَدَيّ، ونكبر، هل يكبر الحقل من زهرةٍ أم يديْكِ؟ أرى ما أرى من جنون الحياة على صدرها، هائم الرّوح كالقبّرات، ألمّ الأزاهير عن ثوبها والمروج الّتي حصدتها الشظايا، يُتَعْتِعُني عَسَل سال من خطإ الشفتيْن - أَأَخْطأتُ في الحبّ!؟، إنّ الممرّ الّذي ضمّنا تحت ظلّ الصنوبر يذكر كيف تسلّل قلبي لصدركِ في غَفلةٍ من يديّ - أأفرطتُ في الشُرْب!؟...»(٣٣).

فالحبّ نافذة مشرّعة على المستحيل الممكن في زمن الفاجعة، هو الرغبة في البقاء، وهو التعلّق بالمكان وما في المكان من أشياء، وهو الموت الممكِن ينقلب فجأة إلى كينونة فاعلة، وهو الانصهار في ذات الآخر وطناً، أَهْلاً، أصحاباً، أطفالاً، حبيبَةً...

ولأنّ السياق الحافّ بالقصيدة مجموع وقائع مذهلة لا تدع أنا - القصيدة تنأى عن هج الحادِث المباشر، فقد أحالت ذاتُ الشاعر على الحرب دون إغراق في مجازات الترميز، ولم يُخْفِ التجريب في تشكيل ظاهر الكتابة البصريّة كثافة سرد الحالاتَ ارتكازاً على أنا - فرديّ لم يقطع مع تُرَاثه الرومنسي وإنْ تفاعل بِحَماس واندفاع صادق مع الأحداثِ برَغْبة التخييل وكتابةِ نصٍّ شعريّ يدْمِجُ فيه سيّاقه ولا يتذيّل للسياق.

إنّ «خرجت من الحرب سَهْواً» قصيدة تراثيّة في أهمّ مراجعها لأنّها تُحافظ على أبرز الأسس الجماليّة في القصيدة العربيّة القديمة لغةً وإيقاعاً وإفهَاماً وتطريباً، دون القول بأنّها مَلْمَحٌ آخر للتكرار. فهي الآن الشعريّ يَستقدم في وهج الوقائع الصّادمة التراثَ والسياقَ بدوالّه ومدلولاته المختلفة ويختزن تاريخاً ممكناً. وبذلك يتأكّد اتّساع ثقافة الشاعر وتطفو على سطح القراءة علامات الخبرة في الحياة وفي الكتابة الشعريّة، وتتمثّل ذَاتاً شعريّة قادرة فِعْلاً على أن تلهج بحالات الآخرين وبحالاتها وترسم مشهد الفاجعة بما يرفع الأحداث من سياقها الوطنيّ المباشر إلى مستوى الرمز الإنساني. كذلك هي الحرب: لئن تحدّدت في المكان والتّاريخ فإنّها مأساة الإنسانيّة قاطبة، تتجاوز دلالتها الرمزيّة أيّ تحديد مكانيّ أو زَمانيّ، وضحاياها هم من رحم واحدةٍ هي رحم الإنسانيّة في هذا الوجود الكوني الموحش، والقَتَلَة وإن اختلفت أجناسهم، هم مجرمون في حقّ جنسٍ واحد هو جِنْس الإنسان.. فالدّماء والمخاوف والأحْزان ودموع الثكالى واليتامى وأحلام الصبايا وآمال الأحياء دوالّ لغة واحدة هي لغة الإنسان تستقدمِها لغة الشعر وإن تباينت مناخات القصائد وتعدّدت لَهَجَاتها..

التتمّة في العدد القادم من **الآداب**

(٣٣) المصدر السّابق.