

المكان في ديوان "أطفنوا الزيتون ليلا"، تشكيلاته وجمالياته

مقاربة موضوعاتية(*)

د. حامد أحمد محمد حامد الشيمي

المدرس بقسم الدراسات الأدبية

بدار العلوم - جامعة القاهرة

الملخص

ارتباط الإنسان بالمكان أجلى من أن تخوض فيه سطور هذه المقدمة، وارتباط الأدب به خاصة أشد جلاء؛ حتى لقد ألح على نوق الناقد فجعله ثالث ثلاثة فيما عرف بقانون الوحدات الثلاث: الفعل، الزمان، المكان، وأغرى الشاعر من قديم فجعل الوقوف على بقاياه تقليدا شعريا وعتبة للقول. على أن المكان في هذه التجربة يتخطى كونه تقليدا متبعا أو تكأة للقول إلى أن يغدو مادة القول ذاتها؛ المكان هنا إيجابي حيوي حتى إنه يصبح مرادفا لإنسانية الإنسان، وحتى إن الإنسان ليتأكد دوره حارسا المكان ومشكلا تخومه

ABSTRACT

The connection of man to place is a well-known fact. Similarly, the connection of place to literature is very clear. In fact, place is one of the three unities that Aristotle stated: Action, Time and Place. However, place/space in the collection of poetry of Mohamed Soweilam is so vital that it becomes synonymous with the humane side of man.

(*) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٧٨) العدد (٨) أكتوبر ٢٠١٨.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، وصلاة وسلاما على سيد الأنبياء والمرسلين محمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد؛ فإن ارتباط الإنسان بالمكان أجلى من أن تخوض فيه سطور هذه المقدمة، وارتباط الأدب به خاصة أشد جلاء؛ حتى لقد ألح على ذوق الناقد فجعله ثالث ثلاثة فيما عرف بقانون الوحدات الثلاث: الفعل، الزمان، المكان، وأغرى الشاعر من قديم فجعل الوقوف على بقاياه تقليدا شعريا وعتبة للقول. على أن المكان في هذه التجربة يتخطى كونه تقليدا متبعا أو تكأة للقول إلى أن يغدو مادة القول ذاتها؛ المكان هنا إيجابي حيوي حتى إنه يصبح مرادفا لإنسانية الإنسان، وحتى إن الإنسان ليتأكد دوره حارسا المكان ومشكلا تخومه؛ أو بتعبير صاحب هذه التجربة:

ذاب المكان بماء الذكريات فقم لتمنح اللامكان اسما ومصطلحا
أو قوله في سياق آخر:

الشاعر الكون في قصيدته لا يعرف الكون غير من كتبه
لكأن المكان هو الإنسان ذاته، وذلك بُعد إذا وعته التجربة فإنها تعيد
فلسفة رؤية الشاعرية للمكان، وتلح من ثم على تلبث الناقد إزاءها.

وتلبي الدراسة هذه الدعوة وتستجيب لهذا الإلحاح فتتخذ من المكان في تجربة الشاعر الشاب "محمد إسماعيل سويلم" موضوعا لها تنظر في تشكيلاته وجمالياته، وهي إذ تنظر في تعالق الإنسان المكان لا تخرج عن حيز النص، لكنها لا تحبس نفسها في إطار بلاغة اللفظ، حتى تجمع إليه أمورا تتعلق بالموضوع/التيمة theme؛ من حيث تكرار تيمة المكان بوحداتها المختلفة تكرارا يحضر المكان به حقيقيا ونفسيا؛ ومن هنا فإن توجهات البنيوية الموضوعاتية thematic حاضرة في الظهير النقدي لهذه

الدراسة؛ من حيث تطمح الموضوعاتية إلى كشف حركة المعنى بمتابعة ظهورات ثيمات بعينها وملاحظة مدى تحولاتها في وعي المبدع مرتكزة في بناء إجراءاتها النقدية على معطيات المنهج النفسي والفلسفة الظاهرانية، وإذا كانت إجراءات المنهج النفسي تقلّب في مناطق اللاوعي وتتخذها براهين على توجهات صاحبها ومواقفه من الحياة، وإذا كانت الظاهرانية معنية بالكشف عن جوهر الكون والواقع عبر النظر في تجلي الظواهر؛ فإن الموضوعاتية توظف شيئاً من هذه الإجراءات وتمزج بين التوجهين عبر النظر في تبدلات قيمة ما في وعي كاتبها وتحولات حضورها على مساحة النص، فالديوان/المجموعة، فالنتاج الإبداعي، وإن كانت تهدف إلى كشف جوهر النص لا جوهر الكون بعامة. ثم من حيث تتصالح الموضوعاتية مع المبدع بعد أن طوفت النظرية النقدية من قبلها حول الشكل والبنية اللسانية وأقصت المؤلف شيئاً غير قليل^(١).

وإذا كان المكان عنصراً جلياً في فنون متعددة: كالسرود والسينما والمسرح وغيرها فإننا نراه عبر هذه التجربة ركناً أصيلاً في الشعر كذلك. إن التجربة هنا مسكونة بقضية المكان عاما وسيناء خاصة حيث نشأ الشاعر، وتحضر سيناء خلال التجربة قيمة مستثمرة جغرافياً وسياسياً وقديماً، بل إن التجربة حين تفسح لثيمة المرأة فإنها تستدعيها من جوف المكان وتشكلها ممتزجة بطعمه؛ ولأجل هذا جميعاً وقر في ظن البحث أن المكان بهذا الطرح يرشح مدخلاً جلياً لقراءة هذه التجربة الشابة، وباعتنا على الاحتفاء مع الشاعر بالمكان في ظل ظروف تنزع عن الإنسان هويته بمسوخ علاقته بالمكان أولاً واللغة ثانياً والتقاليد والثوابت ثالثاً. ومن هنا كان صدح الشاعر بالمكان في ظل هذه الظروف بحاجة إلى تجاوب الصوت النقدي معه احتفاء بالرؤية واحتفالاً بالمكان الهوية والمكان التقاليد والمكان الوطن، ومحاولة لتدعيم لبنة في صرح هوية تمتد إليها كثير من الأيدي الأثمة بالهدم والتخريب.

والغاية الأخيرة لهذه المقدمة القصيرة هي الإشارة إلى أن المادة المتناولة هي أول نتاج الشاعر؛ والحق أن من قناعات البحث أن دراسة النص الأدبي هي رهن بمدى عطائه في بعده المضموني والأدائي، وليست وفقا على ذات القائل شهرة وذيوعا. على أننا نجمع إلى هذه القناعة هنا أمورا أخرى: من بينها نضج التجربة وتوفر نصيب كبير لها من جلاء الرؤية وسمو الهدف، فوق أنها برئت من كثير من عثرات التجارب الأولى في ظن البحث؛ فكثيرا ما تتصرف التجارب الأولى إلى حديث ذاتي مغلق؛ وتسقط في الثرثرة والتزويد وتقع فريسة التقليد وامتساح الرؤية. وإذا كنا لا ننفي عن التجربة شوائب الاندفاع الأولى جميعا فإننا نشهد أنها تخطت عددا كبيرا من الفخاخ المنصوبة على طريق الإبداع بما جعلها تستأهل جائزتها التي حصدها عام ٢٠١٥^(٢).

وإذا كان نضج الطرح بهذا النصيب الكبير يغري بالنظر والتقليب ويحفز على دراسة "شعرية الأعمال الأولى"؛ فإنه يجيز للناقد أن يراهن على مثل هذه التجربة الشابة ويتنبأ بأن تشق طريقها سريعا وتوجد لها مكانا في الثقافة العربية. ولعل في النقول التي تتقوى بها الدراسة هنا ما يشي بشيء من حيثيات هذا الرهان.

المبحث الأول: تشكيلات المكان

يردنا النظر في وحدات المكان الشائعة خلال التجربة إلى أن المكان يتجلى ببعدين مهمين: البعد الحسي، البعد النفسي. وهما مستويان ندور بهما حول المكان لنستجلي حضوره، كما أنهما مستويان متكاملان لا متقابلان؛ ففي الأول يحضر المكان على لسان الشاعر تخوما وبيئة تحتضن ذاته وتقلباته طفلا وشابا، وتؤطر نشأته خيمة وقبيلة ورملا ورياحا وزيتونا ونخلا. وفي الآخر يتجلى المكان تقاليد عشيرة وطقوسا مخصوصة وترميزا بالمكان/سيناء للطهر والقداسة، كما يتجلى فردوسا مفقودا وحنينا ماضيا

لمكان الطفولة: طفولته هو وطفولة سينا.. ويزعم البحث أن المكان بهذا البعد يتحمل من الأبعاد النفسية/ الداخلية ما ينقله من حيزه الفيزيائي الجغرافي إلى أن يغدو تشكلاً نفسياً يتعالق المكان به مع ساكنه، أو يخرج به- بحسب باشلار- عن كونه أبعاداً هندسية لا يبالي بساكنه إلى أن يبذل لساكنه الحماية^(٣).

وليس من شك في أن لا فصل بين هذين البعدين؛ فجلي أن استحضر المكان بمستواه الحسي لا ينفك عن الإشعاعات النفسية ولا يرد مجرداً عنها، وعكس ذلك وارد؛ وما التقسيم إلا حاجة للوفاء بغايتين هنا: إبراز المكان كما وحجماً، ثم النظر في أهم الإحياءات النفسية التي يتلبس بها.

١/١ المكان: البعد الحسي

يتشكل المكان بهذا البعد عبر وحدات مكانية تقدم المكان للمتلقي تخوماً وتضاريس وحركة. ومن ثم يمكن رصد هذا البعد بالنظر إلى أهم هذه الوحدات المكانية التي تصنع تضاريس المكان، وتؤكد بنسب تكرارها وإحصائها على أن التجربة كاملة مشدودة إلى عنصر المكان. ويمكن أن يشار إليها إجمالاً عبر هذه الجدولة:

ترددتها	أهم ألفاظها	نوع الوحدة	م	ترددتها	أهم ألفاظها	نوع الوحدة	
١٤	الورد والشجر	النبات	١	٢٨	الريح	الفضاء العام	١
١٠	الزيتون		٢	٢٥	الرمل		٢
٨	النخل		٣	١١	التل، الجبال		٣
٦	الرمان		٤	٢٠	السماء		٤
٣	التمر		٥	١٦	الأرض		٥
١	التفاح		٦	١٠	الماء		٦
١	العنب		٧	٩	السراب		٧
١	سنابل		٨	٧	الأفق		٨
١	قش		٩	٦	الدرب		٩
٨	بالعلم "سيناء"	الإشارة إلى المكان	١	٥	الخيمة		١٠
١	بالعلم "مصر"		٢	٩	القبيلة		١١
٥	بالصفة "المدينة"		٣	٣	المنذنة		١٢
٣	بالصفة "بلد"		٤	٤	اللامنطقة		١٣
١٠	باسم الإشارة		٥	٣	الكون		١٤
				١٦	الطير	الحيوان	١
				١	الجمال		٢
				١	ثعالب		٣
				٢	ذئاب		٤

ومن خلال الجدولة السابقة يمكن استنتاج أن التجربة تطوف على أكثر زوايا المكان، وتستحضره بوحدات متعددة؛ بما يشير إلى حجم المكان ويؤكد على شمولية الرؤية له بأركانه جميعا.

تتوزع الوحدات هنا بين مدركات بصرية وسمعية، وفي وقوع هاتين الحاستين خاصة على وحدات المكان ما يشير إلى حرص على الدقة ونقل للصوت والحركة، وتزيد مدركات البصر هنا ضرورة عن مدركات السمع لتعدد ما يقع عليه البصر ثم حاجة التجربة إلى التحديد ورسم المشهد، ويمتد "لوتمان" بالإدراك البصري إلى غاية أخرى حين يراه مانحا المكان قيمته؛ لأن المكان يُدرك به أولا ثم يتحول به إلى عدد من الإحداثيات لا تلبس أن تتحول إلى إشارات إلى القيمة: كأن نقول: "عال × منخفض" مساوية لثنائية "قيم × ليس قيما"^(٤).

تقل وحدات الماء وتكثر كثرة بينة وحدات الرمال والجبال والتل، ودلالات القلة والشيوخ في النوعين متساوقة مع أجواء المكان ذاته من ناحية، ثم هي من ناحية أخرى تؤكد عظم التحديات التي تزيد الإنسان إصراراً على الارتباط أكثر مما تحمله على الهجران، وإن كانت للهجران أسباب أخرى ستطوف حولها التجربة وتردها إلى الصدمات البشرية الدائرة على أرض سيناء.

تكثر الوحدات المتحركة وتقل الوحدات الثابتة كالمنزل والجدران ونحوها؛ مشاكلة للفضاء المتحدث عنه وتجاوبا مع دلالة الحرية المنشودة للمكان، وهو ما يستجليه البحث في سياق قادم.

يحضر المكان أحيانا عبر الإشارة بالظرف، و"الشاعر في استخدامه لبعض الظروف المكانية إنما يميل إلى نوع من الدقة البصرية في التحديد.. إنه يستثير فينا حاسة البصر كمنطلق للنظرة الشمولية في التصور"^(٥).

على أن الدلالة العامة التي أفضت إليها الجدولة السابقة هي الإشارة إلى المكان كما بما يظهره حجماً ويدل على عظم دوره قيمةً داخل التجربة. ومن تشكيلات المكان عبر وحدة "الرمل" مختلطة بوحدتي "النبات والسراب" نقرأ قوله:

وأرى سراي في الرمال حقيقة
من دس وسط الرمل أسرار المرايا
للمرمل ذاكرة ولي الرمل الذي

يمتد كالأشجار في جسد الزوايا [الديوان: ٥٤، ٥٦]

أو قوله مشيراً إلى المكان إشارات متعددة، ثم مظهرها إياه عبر وحدة "الرمل" كذلك بما أنها أكثر موجودات المكان ثمة وألصق ما يشير إليه:
هنا الصمت مثل الكلام له صدى ودوي ومعنى وقائل

له أبجديته المنتقاة من السحر في الشمس وقت الأصائل
هنا وهنا وهنا وهنا..

هنا الرمل فرض ونحن النوافل [الديوان: ٣٣]

وتحضر وحدتا "الجبال والتلال" صورتين من صور التعبير عن

النشأة:

في أقاصي البلاد ولدنا

نبتنا على هامش من بطون الجبال!!

علمتنا السما أبجديتها

فكتبنا على الرمل بعض التلال [الديوان: ١٢]

وإذا أريد للذات الشاعرة أن تتجسد فإنها بالمكان وحده تتجسد:

من أنا في الشعر!؟

خيمة وسماء.. وأعاصير تشتهي مزقي! [الديوان: ١٩٩]

وقريب منه قوله: من أنا في أكف الطبيعة؟

بل ما الطبيعة؟ ما خيمتي!؟ ما الجمال!؟ [الديوان: ١٣]

وهي أسئلة لا تبحث عن ماهية المكان بقدر ما هي تساؤلات تبحث

عن الاعتراف به.

وتحضر وحدة "النبات/النخيل" لتشكل الذات بالمكان في قوله كذلك:

وفي دمي كبرياء النخيل.. هيبته شعري

ونظرتة للغير من مقلّي [الديوان: ١٤٧]

ومن سياقات حضور "النبات" كذلك قوله:

قلبي نقي غريق في بداوته

لا تمسحي عنه وشم النخل والشيخ [الديوان: ٥٠]

والعودة بشقيها الحسي والمعنوي لا يستحقها إلا المكان:

وعودوا إلى خيمة في الدماء

لكم في الخيام حياة.. [الديوان: ٢٤]

وحين يراد التعبير عن تعلق الأنثى فإن المكان يتأخم هذه اللحظة
ويصنع لها تحدياتها ويشكل لها معالمها:

قُولي أريدك في وجه القبيلة.. في وجه السما.. علميني أن أكون جريءً
وخيم الصمت فينا ثم مئذنة يعلو الأذان بها صوب السماء بطيء
وثم طائر اجتاح الفضا ضجرا من صمت أرواحنا بالأغنيات مليء [الديوان:
١٩٣]

فالقبيلة بمدلوليها المكاني والإنساني تحدٍ أمام الذات في بلوغها الحب،
والمكان/المئذنة والطائر والسماء والفضاء هم شهود مثل لحظات الإفضاء
هذه بين الذات والأنثى؛ إذ لا شهود من عالم الإنس يرتقون لهذه اللحظة التي
يؤثر الشاعر أن يبذلها للمكان.

وعينا المحبوبة تلتقيان كذلك مع المكان: طيرا ونخلا ونوافير
وأعاصير:

وأخاف من عينيك راقصتين كالطير في ماء النوافير

وأخاف من عينيك راجفتين كالنخل في كف الأعاصير [الديوان: ١٠١]

وفي تتبع شيوع وحدات المكان وحضوره في سياقات التجربة نماذج
كثيرة وكلام يطول؛ لكن البحث يكتفي بما أحصاه الجدول السابق هنا لأن هذا
البعد للمكان حاضر ضرورة في أكثر نماذج الوقفات المكانية القادمة.

٢/١ المكان: البعد النفسي

إن المكان بهذا الحضور الجلي على التجربة لا يمكن أن يكون مجرد
فضاء حاضر في مقام التغني به فقط؛ بل هو وعاء نفسي يؤدي للذات مهمة
التطهير الداخلي تارة ويدشنها شواغل نفسية تارة أخرى. وبرغم أن وصف
المكان لذاته ليس بالغاية الهينة إذا ما قصدنا النص فإن المتأمل وحدات
المكان هنا يلاحظ أن أكثرها يتخطى طور الوصف إلى أن يغدو حديثاً

استشفائياً عن الطقوس الحياتية المعبرة عن خصوصية الذات الإنسانية في ذلك المكان، يمثل حضورها حضوره، ويمثل غيابها غياباً للإنسان والمكان معاً، أو يتحمل إشارات رامزة إلى الطهر والقداسة اللذين يمثلهما المكان/سيناء، أو يغدو حيننا لماضٍ مارق من حياة الذات/نوستالجيا أو توقاً لمستقبل مكان منشود/يوتوبيا؛ بما تشير "النوستالجيا واليوتوبيا" إلى وقوع عامل الزمان على المكان.

وهذه وتلك وحدات يغدو فيها المكان استقراغاً نفسياً من ناحية ومطلباً نفسياً من ناحية أخرى. وعلى ذلك فإن دور الذات يتجلى هنا على نحو أكثر في حوارها المكان على هذه الأصعدة المشار إليها، كما أنه البعد الذي تتوتر به الأوتار المشدودة بين النص والمتلقي؛ لأنه يحمل المتلقي على التذكر والتجاوب مع التجربة؛ أو ما أسماه باشلار بـ "تعليق القراءة"؛ بمعنى أننا "حين نقرأ وصفاً لحجرة فإننا نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا نحن"^(٦).

ولعل المحور الأهم في استجلاء حضور المكان من الناحية النفسية استدعاء المكان طقوساً وتقاليد بحسبان الإنسان في النهاية حزمة من المبادئ والتقاليد تصنع مكانته وتشكل مكانه؛ إذ لا يبحث الإنسان فقط عن "مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته.. فاختيار المكان وتهيبته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية: قل لي أين تحيا أقل لك من أنت.."^(٧).

نقرأ شيئاً من هذه التقاليد المشيرة إلى جذور الإنسان وخصوصية المكان في قوله:

هنا لا نحب انكسار الأشعة في قطعة من ذهب
نحب الندى المترقق فوق خدود الرطب
نميل إلى الموت أكثر
نحدد أحلامنا بالعصي كأننا نحدد قطعة أرض

لنا قومنا يُعرفون بسيماهم!

مؤمنون بكل الذي آمن السابقون به

طيبون ونستقبل الضيف أكثر مما تريد الشريعة [الديوان: ٢١]

والمكان هنا لا يتشكل بأبعاد حسية إطارا وتخوما؛ بل يتجسد بعدا نفسيا خالصا عبر حزمة من التقاليد الخاصة بأهل المكان، المشيرة في الوقت ذاته إلى تفردهم؛ حتى إن تألق الندى فوق حبات الرطب يغدو - نفسيا - أقرب إلى الذات من بريق الذهب، وتبدو الأحلام والأمانى شيئا يتحدد، وما تحديده إلا عبر تقليد متبع بين أهل المكان: "كأنا نحدد قطعة أرض"، كما أن تقاليدهم تسمهم بميسمهم الخاص حتى عرفوا بين الناس بها: "مؤمنون، طيبون، يستقبلون الضيف، يعرفون بسيماهم".

وفي سياق آخر جرعة أخرى من طقوس المكان:

وأمسك بين يديّ السراب أعلمه أن يجرب

طعم الوضوح، مواجهة الآخرين ولو مرة

ويعلمني أن أدس صفاتي

وأربط - خوفا - على بطنها حجرين! [الديوان: ١٦]

إن المكان هنا يخرج عن كونه إطارا حسيا إلى أن يغدو ملمحا نفسيا مشيرا إلى تشكل الإنسان وخصوصيته وتقديس تقاليدته. فالسراب/المكان هنا "يُعلم" الإنسان مادة جديدة، وهذه المادة هي تقاليد صارت طقوسا خاصة بساكني المكان، وهي جميعا تؤول إلى ركيزة أساسية هي المحافظة على هذه التقاليد من التبدل؛ إذ بتبدلها يتبدل المكان ذاته: أدس صفاتي/أربط خوفا على بطنها حجرين.

ومن حضور المكان تقاليد كذلك قوله:

حملنا عيون الذئاب بأجفاننا وارتحلنا!

نروض نيراننا الهمجية نركض بين التلال

يقول لنا الجد: لا تبعدوا يا صغار السماء

اتبعوا النجم إن ضللتكم طريق

وخان خطاكم رفيق

وعودوا إلى خيمة في الدماء

لكم في الخيام حياة يحاصرها الطوب والتكنولوجيا [الديوان: ٢٤]

إن "يقظة الذئب، وترويض النيران، والركض بين التلال، وارتقاب نجوم السماء بوصلة للمسير.. كل أولئك إشارات إلى المكان كذلك عبر التقاليد، وهي إشارات تخرج عن مدلولاتها الحسية إلى مدلولات نفسية داخلية؛ لأنها على ما يبدو مذكورة في مقام البحث عنها لا في مقام تحققها؛ لأن الجد - بما في ثيمة الجد من دلالة إلى القدم والرسوخ وتقديس التقاليد - في نهاية المقطع الذي هو نهاية القصيدة كذلك يأمر بالعودة: "لا تبعدوا"؛ والبعد هنا يبدأ من الابتعاد الحسي حيث "الصغار" يلهون في مرابض القبيلة، وينصرف سريعا عن هذه الدلالة ليشير إلى الابتعاد المعنوي بمعنى هجران الطقوس المائزة لحياة إنسان هذا المكان، ومن ثم فإن العودة تكون للمكان/الخيمة والخطر المحقق يكون الطوب والتكنولوجيا اللذين يقتحمان الإنسانية هناك من منظور الجد ومنظور التجربة. وكأن السياق هنا ينذر بفقد المكان ويرشحه موضوع رثاء وبكاء، وهذا ما يمهد للحديث عن جملة وحدات مكانية أخرى^(٨):

إن عددا آخر من وحدات المكان تستحضره كيانا مفقودا، وبقدر ما هو مفقود بقدر ما يكون مطلوبا، وكأننا بإزاء مرثية له، لكنه الرثاء حين يكون غير مباشر، غير تقريرى؛ وإن تضمن في طياته دلائل البكاء نظرا لاحتوائه حديثا عن التحولات المكانية والزمانية وتعبيره عن عدم الرضا عن هذه التحولات، ومن تجارب الديوان التي خلصت تقريبا للحديث عن هذا الفردوس المفقود المنشود قصيدته "سيناء"، ومنها قوله في ختامها:

سيناء زيتون يقاوم كل أسباب التطور

يغرس الأقدام في أعماق تربته

يقول لهذه الدنيا: كَفَى

فلتخدعي غيري بشهوتك البخيلة

سيناء لولا هجرها زما لكانت ما تمناه الفلاسفة الأوائل

من مدينة عزة يسري بها ركب الفضيلة [الديوان: ٤٣]

والنقل السابق لا يشي بالمكان في خصوصياته فقط؛ بل يتجاوزهُ إلى تعبير عن المكان المرجو، المكان الفردوس الذي ترشح سيناء لأن تكونه بما تمتلك من مقومات يثمنها الشاعر جيدا؛ حتى إن النص ليفصح - وإن تم ذلك في تقريرية - عن مكنون حاضر غائب خلال القصيدة كاملة حين يقرر أن سيناء هي ما كان منشود الفلاسفة من المدينة الفاضلة. كما أن مقاومة المكان/الزيتون هنا هي في عموم القصيدة مقاومة منشودة بقدر ما يتحمل السياق الإشارة أيضا إلى كونها مقاومة حاضرة واقعا؛ لكنه يريد أن يصرخ: "زيتون ينبغي أن يقاوم.. ويغرس.. ويقول للعالم: كفى".

ومن سياقات نشدان المكان أو مستوى معين له:

للرمل ذاكرة ولي الرمل الذي

يمتد كالأشجار في جسد الزوايا

وأعلم الرمل الكلام يقول لي:

ثق في اجتماع الروح من فوضى الشظايا

قل للحفاة: الظل لا تنفوا به

وتحملوا حتى الوصول عنا لظايا

قل للظماء تمسكوا في أذرعي فالماء ينبع حين ينبع من دمايا [الديوان: ٥٦ -

[٥٨

فالحديث خلال الأبيات السابقة للذكرى التي هي استحضر للغائب وهي في الوقت عينه دليل على غيبته، ومن ثم فإن الالتذاد بترديد وحدات المكان هنا ما هو إلا رثاء لهذا المكان ومحاولات استحضر له.

إن " التمسك والتحمل وعدم بذل الثقة للزائف/الظل؛ إذ هو متغير..".
كلها مطلوبات يخاطب بها المتحدث إليهم هنا؛ وهي تسير بالمتلقي إلى
دلالتين: عدم الانخداع بالوجه الزائف الحال الآن على المكان، والصبر حتى
تتشقق القشرة الخارجية الخادعة عن الجوهر الأصيل المعهود من أمر المكان
والتقاليد والخصوصية. فإن الصبر يوشك أن ينبط الماء ويفجره من الدماء
ذاتها: " فالماء ينبع حين ينبع من دمايا".

ثم تختلط الذكرى للرمل ذاكرة" بفسحة الأمل حين تختلط لحظة
الماضي القصيرة هذه بالمستقبل ممثلا في الوصول: "تحملوا حتى الوصول"،
الذي يدفع إلى سؤال عن محطة الوصول المرجوة مستقبلا: الوصول لإم؟،
وإذا كان النص يُغيّب الموصول إليه فيفتح بذلك الباب واسعا أمام آفاق
التوقعات؛ فإنه يبقى أن المكان المنشود/اليوتوبي هو مع وجاهة كل تأويل
التأويل الأقرب إلى روح التجربة هنا.

ثم تتماهى الذات والمكان في البيت الأخير عبر ثيمة الماء" النابع من
الدماء؛" بجامع الدلالة على الحياة والإشارة إلى درجة امتزاج المكان
والذات^(٩).

وقد لا يكون المكان الغائب مرجوا مستقبلا بل مرجوة عودته من
الماضي في حنين ماضوي إلى المكان الماضي. وجلي أن الحنين للماضي
مكانا وزمانا هاجس كل ذات، وليس وفقا على خصوصية المكان/سيناء^(١٠).
وقد كانت ثيمة المكان الغائب/الضائع مما توارد عليه الشعراء من قديم؛
نراها في أطلال الشاعر الجاهلي، ورتاء المدن والقصور لدى شعراء
العباسيين والأندلسيين، وفي الأرض الخراب The waste land لدى إليوت،
ونحو هذا كثير مما يكشف عن علاقة الإنسان بالمكان^(١١). غير أن إمكانات
المكان وخصوصيته تقترن هنا بهذا الحنين الفطري البشري العام؛ فسيناء من
منظور التجربة إرث إنساني عام، للمشاهد التي شهدتها مع عدد من أنبياء الله

عليهم السلام، ثم للصراعات الدائرة عليها دوماً. ومن السياقات التي تكشف درجة هذا الحنين قوله:

يتلو تراتيل الحنين لقرية وبروحيه صخب المدينة مطرقة
يصبو لجدته السما ولنجمة بدوية في حضنها متألقه
ليل حين يمد دفة جناحه للساهرين على جفون الأروقة
للأغنيات على شفاه الصبح تمسح عن جبين الرمل شمساً محرقة
من خلفه الذكرى تعد همومها، عيناها في عين السماء محدقة [الديوان: ٣٨]

ونحن من النص السابق إزاء حضور للمكان، لا ينشده مستقبلاً؛ بل يبكيه ماضياً، والمذكور هنا ما هو إلا "حنين لقرية"، وذكرى تقف "من خلفه"، و"جدة" هي السماء. وإذا كان الماضي مفقوداً بفعل الزمن فإن الحاضر لا يعوض هذا المفقود؛ لأنه حاضر مشوه غيَّبه التيه والتخبط بين صنوف الزيف المنذر بمسح المكان، ومن هنا تعز لحظة الحنين للماضي على النحو الذي عزت به من قبل لحظة الحنين لمستقبل يوتوبي مثالي منشود.

وتحضر لفظتا "القرية والمدينة" خلال النقل السابق بإرثهما الشعري الذي يتحمل من الثنائيات المتضادة الكثير: "ثنائية التقاليد الثابتة وامتساخها، الخير والشر، الفطرة والخداع، الراحة والقلق النفسيين..". وغير ذلك مما أكثر الشعر العربي الحديث من الدوران حوله في تلميح أو تصريح إلى رثاء القرية والحنين إلى الماضي^(١٢).

ومن استحضار ذكريات الماضي والحنين إليها:

يقلّب الوجه في وجه السما ليرى ضوءاً قريب المعاني لا يودعه
ويزرع الحلم في أرض الرؤى بيد خجلي فتنتبت بالأشواك أضلعه
من رعشة الذكريات الذارفات دما لدهشة من مرايا الغيب تتبعه
يا لاهثاً خلف كنه الكون في لهف الكون نهر ومن عينيك منبعه [الديوان:

ويستحضر النقل السابق الماضي والمستقبل معا؛ فالماضي مفتش عنه في وجه السماء التي بدا أنها تغيرت معالمها التي كانت اعتادتها الذات" ضوء قريب المعاني لا يودعه"، ثم تكون الارتدادة إلى الأرض للتفتيش عن المستقبل "أرض الرؤى" بعد إفلات لحظات الماضي؛ ويتنبأ قوله: "فتبتت بالأشواك أضلعه" بنوعية هذا المستقبل المنتظر، ويعظم من حجم التوجس منه بما يجعل الماضي هنا هو اللحظة الموثوق بها، فتكون الارتدادة إليه من جديد: "رعدة الذكريات"، وهي مختلطة بنداء المستقبل ثانية: "مرايا الغيب"؛ لتصب الدلالة أخيرا في بؤرة دلالية مطلوبة هنا؛ وهي تداخل الذات والمكان وكون أحدهما وجها للآخر؛ فالكون نهر نابع من الذات وبقدر ثبات هذه الذات ماضيا وكيفية تشكلها مستقبلا يتشكل المكان ويتضح.

والعودة والحنين لا يكونان إلا للمكان الماضي للاعتصام به:
وعودوا إلى خيمة في الدماء

لكم في الخيام حياة يحاصرها الطوب والتكنولوجيا [الديوان: ٢٤]

وفي رصد هذه المعالم تحت دلالة العودة ما يشير إلى غيابها، وقد شكلت عودتهم إليها وعودتها إليهم الأمل في البقاء. والعودة رجوع للماضي وهي تقع هنا على المكان/الخيمة، وهذه الأخيرة ضاربة أطناها في الدماء لا الرمال، وثيمة الخيمة هذه تتواشج مع عنوان هذا القسم من ديوان الشاعر: "خيمة لأول الروح"؛ وهي في سياقها تؤكد على الحنين للمكان من جهة ثم على مدى تداخل الإنسان/الدماء مع المكان من جهة أخرى^(١٣).

ومن استحضار المكان بما يستثيره من مكونات داخلية نفسية استدعاء بعض الرموز التراثية المرتبطة بسيناء، والشخصية التراثية المرشحة بقوة في هذا السياق هي شخصية النبي موسى عليه السلام، ثم شخصية النبي يوسف عليه السلام، عبر لقطات مختلفة من قصتيهما تسير بمحاذاة سياقات مناظرة من تجربة الشاعر. والبعد المرموز إليه هنا حاصل

في دلالات الطهر والقداسة وتحمل المسؤولية، زيادة على أن استحضارهما هنا يمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر^(١٤).

واللقطة الأولى من قصة موسى موظفة لإنتاج معنى قداسة سيناء وطهارتها، يقول:

قبس من الذكرى أضاء فأرقه

قال: امكثوا يا أهل حتى ألقه

نادته من وجع الشتات قصيدة:

اخلع فؤادك... أنت في اللامنطقة [الديوان: ٣٥]

والجزئية المستحضرة هنا واقعة قبيل مضي موسى عليه السلام إلى الوادي المقدس/الطور وأمره من قبل المولى بخلع نعليه لقدسية المكان وطهارته إثر تجلي الذات الإلهية عليه، وقد يستشكل بأن سياق تجربة الشاعر هنا ليس نصاً في الحديث عن المكان وأنه حديث عن مطلق الذكرى التي قد تكون للحب أو نحوه، لكن هذا الإشكال يزول إذا ما عرفنا أن هذا هو البيت الأول من قصيدة تقيم تناظراً بين القرية والمدينة بما تحويه الأولى من معاني الدفاء والحذب والحنين وبما تشير إليه الأخرى من عذابات الشتات والضياع التي تتجلى عبر شكاته:

يتلو ترانيم الحنين لقرية وبروحه صخب المدينة مشنقة

هذي المدينة لم تضم شتاته إلا ليأمن مكرها فتفرقه

ولا ريب أن لا مقارنة هنا بين ذاتي المنادي والمنادى في المقامين، غير أن مركز الدلالة هنا يكمن في العنصر المشترك بينهما، وهو المكان/سيناء. والإشارات المراد بلوغها من وراء ذلك هي الإشادة بطهر المكان وقدسيته، مع تحليق السياق الحالي في فضاءات السياق التراثي والقرآني والتبليغ منه. و"اللامنطقة" قد تشير إلى تيه نفسي ومعنوي وشعري كذلك حيث تتأبى ربة الشعر على الشاعر، وإذا استحضرننا أن عنوان القصيدة هو "اللامنطقة"، واستصبحنا مع ذلك لفظة "الذكرى" وتقليد استضاءة

النيران من بعيد طلبا للاهتداء في الصحراء، فإن مجموع ذلك يشير إلى شيء كان حاضرا ثم فُقد، وفي إسناد دلالة النفي السلبي "اللا" إلى ما يدل على المكان "منطقة" ما يقلص احتمالات نوع ذلك "المفقود" في حياة الشاعر ويقصره على المكان وحده، وهي على هذا بحاجة إلى التحديد ليمنح المكان ملامحه وتصير اللامنطقة منطقة للشاعرية والثبات.

وربما يحضر موسى عليه السلام بشق آخر من قصته متوازيا كذلك مع لقطة أخرى من لقطات المكان:

مد العصا بحرا ليغرق همه

فتمرد الهم العنيد وأغرقه [الديوان: ٤٧]

واللقطة تستحضر المكان/سيناء أيضا وترمز بقصة نبي الله موسى على معنى النجاة، لكنها تقلب مدلول القصة بما يخدم سياق التجربة هنا؛ إذ لا نجاة بينة أمام الذات التي انطمت معالم المكان بوجهها وتبددت ذاتها داخل تيهها وحلت بذلك الهموم التي كذب بحرها قدرة عصا الشاعر على العبور فتمرد وأغرقه، وكأن تعطيل القدرة قد حل محل القدرة، وحل الهلاك بالتبعية محل النجاة.

وشق آخر من القصة الشريفة يحضر خلال التجربة:

سيدخل موسى تيهه مرة أخرى

ستعبرنا بالتكنولوجيا جماعة

وتخرج لا تدري لأحلامنا سرا [الديوان: ١٦١]

والتيه المضروب على المكان هنا ناشئ عن تضييع معالمه التي بذل أكثر تجارب الديوان حديثا عن شيء منها، فغياب هذه المعالم تحت وطأة التكنولوجيا التي ربما انبهر بها بعضهم دون أن يفقهوا خصوصية هذا المكان ويدركوا سره هو غياب للمكان غياب لساكنيه وضياع لخصوصياتهم؛ وما التيه إلا هذا.

ومن استحضار قصته عليه السلام مصحوبة بدلالات المكان كذلك قوله:

اليم ألقى به في بيت سيدة لم تطلب البحث عن سوف ترضعه [الديوان:
[٦٣

والدلالة الرئيسة هنا قد لا تكون نصا في المكان لانصراف التجربة للحديث عن المرأة؛ لكن هذه اللحظة أيضا هي لحظة مستدعاة من جوف المكان؛ وكأن الشاعر المسكون بالمكان لا تتفك قيثارته تصدح به وتستدعيه هذه المرة موسعة من إطاره عن سيناء ليشمل مصر باستحضار قصر الفرعون والنيل وحدث إلقاء موسى فيه. وتُستدعى مصر مرة أخرى عبر لقطة من قصة نبي الله يوسف عليه السلام:

تمر بنا الأمنيات عجافا

وما أنبتت فيك سبع سنابل [الديوان: ٣٠]

والقصة الشريفة تستحضر المكان بخصوصيته المعروفة علما على الإنقاذ والنجاة؛ غير أن الدلالة هاهنا مقلوبة تقريبا؛ لأن الذات تستبطن المكان في تأخر إنباته؛ وتأخر الإنبات هنا إشارة على ضياع العمر بلا تحقيق للأمنيات، وضياع للمكان بتميع معالمه، ولأجل ذلك يُفرغ من دلالاته التي تعهدتها الذات رمزا للتصدي للمسئولية والنجاة التي يبدو أنه قد حل محلها الهلاك بتحويلات المكان ذاته، والقصيدة تشير إلى أن سبب هذه التحويلات وقوع الصدمات البشرية والتناحر الدائر على أرض سيناء خاصة؛ وهي مختومة بقوله:

فمروا على أرضنا واقلعونا بلا رحمة وازرعوها قنابل

وزيادة على استدعاء الرمز التراثي فإن هناك وحدات مكانية يمكن القول إنها تحملت أبعادا ترميزية، كأن نرى الصحراء قد تجلت رمزا للنقاء،

والزيتون رمزا للمقاومة، والرمان رمزا للدماء السائلة على أرض سيناء، غير أن التجربة لم تستفد من مثل هذه الوحدات بهذا البعد الاستفادة المثلى، ولربما أثريت وبان عطاؤها لو أنها فعلت؛ لأن رمزية الحيز ووحداته طبيعة لأن تتجرد رموزا تثري التجربة وتبلور الرؤية؛ خاصة حين يبذل المكان/سيناء مثل هذه الإشارات من تلقاء نفسه.

المبحث الثاني: جماليات المكان

إن كثافة حضور المكان على النحو الذي كشفت عنه محاور المبحث السابق تخرج بالمكان عن حدود كونه أحد عناصر العمل إلى أن يكون ثورة التجربة ومركزها، وهو من ثم يتجلى خلال التجربة بعدد من الخصال التي لوحظ أنها آثار هذا الحضور المكثف في المقام الأول:

١/٢: حركية المكان

ومطلوبنا من حركية المكان جمالية من جماليات تشكله خلال التجربة أن نرصد الحركة في حق المكان بمستويين: الحركة بمعنى حيوية المكان؛ أو الحركة التي يقابلها السكون والجمود، ثم الحركة بمعنى التحولات التي تحدث للمكان، ويبدو أنها تحولات لم تكن مرضية وفق رؤية الشاعر؛ وهي حركة يقابلها هنا رسوخ التقاليد والبقاء نفسه.

إن المكان الذي أثبت حضوره بهذه الكثافة الجلية لم يكن ذا وحدات سكونية جامدة؛ بل غلب ظهوره بوحدات تمور بالحركة وتفويض بالحيوية، وهي حيوية تبدأ من مجرد الإكثار من استخدام وحدات المكان المتحركة وترتفع إلى أن تؤنس المكان. وكأن إصرار التجربة على هذا اللون من الوحدات يزيد عن فكرة استحضر تخوم المكان ويخرج عن حدود المكان الإطار ليقدم لنا المكان الفاعل، ويرشحه لأن يتحمل أبعادا إنسانية سنستجليها في مبحث لاحق يخص الأنسنة بمقال.

والأداة الأسلوبية التي يرشحها النسيج اللغوي للإشعار بهذه الحركية هي الفعل في المقام الأول، ثم إيثار الألفاظ التي تدل في بطون المعاجم على الحركة غالباً، وإن تطرقت بعض النماذج إلى الصورة الفنية؛ غير أنا نؤخر الوقوف على العطاء التصويري لسياق "أسنة المكان" لاعتماد هذا الأخير على الصورة غالباً وارتباط الصورة به أكثر، مكتفين هنا بملاحظة نوع الكلمة وجذرها المعجمي ووزنها الصرفي في ارتباط ذلك كله بقضية الحركة هذه. ولعل من أجلى الوحدات المكانية الفياضة بالحركة: "الرمل والرياح والنبات.."، هذا بخلاف الإنسان والحيوان علامتين مرتبطتين بالمكان كذلك، وهما مما يتجاوز به البحث هنا لدالتهما المباشرة الجلية على الحركة.

ومن السياقات التي احتضنت بعض هذه الوحدات بهذه الأبعاد:

" للرمل ذاكرة تهدهدها الحكايا والريح تخلع عريها فتصير نايًا [الديوان:

[٥٢

إن ثبات الجملة الاسمية "للرمل ذاكرة" مواجه هنا بأفعال متجددة: "تهدهد، تخلع، تصير". وإذا كانت الاسمية التي استهلكت السياق قد أكسبته دلالة قدسية الذكريات وثباتها، فإنه ثبات قابل لأن تهدهده حكايات الناس؛ بوزن "تفعل" المشعر بدلالة تكرار الفعل، كما أن رياح المكان قابلة لأن "تخلع وتصير" صغيراً؛ في إشارة إلى بعدين حركيين: أولهما فعلي والآخر صوتي.

وفي سياق قريب:

حين تمرر إصبعها الريح في وتر الرمل تنتفض الكائنات غناء [الديوان: ١٥]

فالفعلان "تمرر وتنتفض" بزمانهما المتجدد وبوزنهما المفعم بمعنى التكرار تارة والاختلاج تارة أخرى يحملان على السياق فعل الحركة؛ وبالحركة يبدو المكان حيويًا بتخومه من رمال ورياح وكائنات.

وفي سياق آخر: "مشيت في جهة والريح تتبعني وتهت في جهة والأرض ترتعد [٩٨]"

وجديد هذا السياق ربطه حركة المكان بحركة ساكن المكان، حيث تبدو حركة المكان هنا تابعة لا متبوعة؛ فالريح تتبع المسافر، ورعدة الأرض تتجاوب أيضا حركة التيه وتساوقها وكأنها تتجاوب مع حركة الذات فتبادلها تيتها بخوف وارتعاد.

ومن سياقات إضفاء الحركة على المكان أيضا:

لنا ما تقول الرياح لطيش الرمال [الديوان: ١١]

وها هنا وحدتا "الرياح والرمل" مقترنة أولاهما بالفعل المضارع "تقول" والأخرى بالمصدر "طيش"، ودلالة المضارع على التجدد والحركة أمر ثابت معروف، وأما المصدر "طيش" فهو جذر لغوي مفعم بدلالة الحركة، وبهما معا نمثل شعورا بدينامية المكان وحيويته؛ فوق أنهما زادتا على ذلك إسناد الأنسنة للثيمتين عبر "القول والطيش". وإذا كانت الرمل وحدة ثابتة في ذاتها فإنها تكتسب حركتها هنا من وحدة متحركة في ذاتها أيضا وهي الرياح، ثم عبر إسناد الحركة التي ترتفع إلى مستوى الطيش إليها.

ومن السياقات المشعرة بحركة النبات: تنافس نخلاتنا والمآذن [الديوان: ١٤] أو قوله عن المكان المقاوم:

"زيتون يقاوم كل أسباب التطور.."

يغرس الأقدام في أعماق تربته.. يقول لهذه الدنيا: كفى.. [الديوان: ٤٣]

أو قوله في سياق خطاب الأنثى: هبي كنعان الحدائق. [الديوان: ٨٢]

والأفعال التي حملت للمتلقى دلالات الحركة خلال النقول السابقة: تنافس، يقاوم، يغرس، يقول، هبي؛ وبالأول تشاركت الوجدتان "النخلات والمآذن" الحركة ذاتها ببناء الفعل على صيغة التفاعل، وكلتا الوجدتين من علامات المكان. وبثلاثة الأفعال المسندة للزيتون بدا المكان متحركا مقاوما ممثلا في الزيتون الذي هو أيقونة المكان في تلك الأصقاع، ويجيء فعل

الاستقبال: "هبي" مؤثراً جذراً معجمياً معبئاً بدلالات الحركة والانتشار "الهبوب" وهي حركة إن كانت مسندة هنا لذات الإنسان ممثلاً في الأنثى المخاطبة فإنها حركة محمولة في الأصل على المكان/النبات؛ لأن حركة هبوب الأنثى هنا مشبهة بحركة هبوب النبات/نعناع الحدائق في المقام الأول. ومنه كذلك إيثار استخدام وحدة "الماء" في سياق الحركة/النبع:

قل للظماء تمسكوا في أذري

فالماء ينبع حين ينبع من دمايا!! [الديوان: ٥٨]

وهذه الصورة هي آخر عبارات القسم الأول من الديوان، وهي تصنع مع العبارة الأولى في هذا القسم:

حين افترقنا على حافة التل وامتد فينا الظلام الأخير

تعرت على كتف الرمل أحلامنا وتعدي الظما والهجير

تصنع سياجا لهذا القسم من الديوان، وكأنها صداه الذي يراد له أن يبقى، وهو صدق يترك فينا أثراً لمكان حيوي مشارك الإنسان بفضاءاته: نبع الماء من الدماء، اختلاط الأحلام بالمكان/كتف الرمل، امتداد الظلام، تعدي الظما والهجير.

هذا، ويمكن استتطاق نماذج أخرى بمثل هذه القراءة؛ فالأرض موسيقاً تستعطف الريح، والعينان كالنخل في كف الأعاصير، والزيتون ينزف دماً، والرمانه تتحدث عن فتاهها، والتلال تكتب على الرمال، والدرج يميل، والزيتون يطفأ ليلاً^(١٥).

على أن التحرك في حق المكان مواجه بثباته في سياقات أخرى، وهذا مشير إلى اختلاف مطلوب مراعاة للسياقات والرؤية كذلك؛ فثبات المكان يحضر غالباً حال الحديث عن التقاليد الثابتة أو التي ينبغي أن تكون ثابتة لئلا يفقد المكان خصوصيته وتنال منه تحولات غير مرضية، وهذا هو البعد الثاني من حركية وحدات المكان خلال التجربة: الحركة بمعنى تحولات

المكان ولاثباته؛ وهي حركة غير مطلوبة مستدفة من قبل الرؤية والتجربة هنا؛ لأن التحولات لم تكن إلا مسخا للتقاليد وجلبا للصدمات البشرية فوق مسرح المكان.

يتجلى هذا البعد نثارا بين تجارب الديوان في أبيات مفردة وصور جزئية تسكن مفاصل بعينها من مسارات النصوص؛ غير أنها تتجلى على نحو كلي أكبر من خلال عدد من قصائد الديوان التي احتضنت هذا البعد وشكل هو رؤيتها. ومن هذه القصائد:

قصيدة صوتي رثة للريح:

يمكن ملاحظة الثنائية المتضادة: "الثبات×الحركة" الدالة على التحولات خلال هذه القصيدة، ويمكن ملاحظة أنها هي ما يحكم مسار المعنى خلالها؛ وذلك أولا بتأمل جمل البدء والختام للقصيدة التي تمثل سياجا دلاليا لها؛ وفي البدء نحن أمام قوله:

للأساطير هيبته، ولنا ما تقول الرياح لطيش الرمال.

وفي الختام تركز الرؤية في قوله:

لكم في الخيام حياة.. يحاصرها الطوب والتكنولوجيا [الديوان: ٢٤]

والملاحظ على نسيج البدء والختام المزوجة بين الاسم والفعل، وأن الاسم يحضر إلى النص محملا بدلالته على الثبات: "للأساطير هيبته/لكم في الخيام حياة"؛ وهو في الأولى مشير إلى ثبات المكان ممثلا في "هيبته الأساطير"؛ إذ تتصرف لفظة "الأساطير" هنا إلى معنى فعال الناس وطقوسهم في حياتهم الخاصة ثمة، وهي أمارة وجودهم وعلامة تفردهم. وهو في الأخيرة مشير إلى الثبات كذلك في حق المكان/الخيام؛ التي وضعت هنا مرادفا سياقيا للحياة التي هي نقيض التشرذم والموت في بلاد أخرى غير هذه البلاد. ومن ثم تمثل العودة إليها العصمة من هذين الأمرين؛ في إشارة إلى الرسوخ الذي لن تجده الذوات المهاجرة إلا في هذا المكان خاصة؛ ولهذا

يُعدّل عن لفظ "المكان" إلى لفظ "الخيمة" التي هي دليل المكان ومؤشر التقاليد وأيقونة الذات هنا. وهذا المعنى تنشئه العبارة التي تتوازي مع العبارة القرآنية: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ﴾ [البقرة: ١٧٩]

ثم تستعين العبارة بما يدل على الحركة عبر الفعل: تقول الرياح/يحصرها: وهو في الأولى مشعر بالحركة في حق المكان لكنها حركة لا تشير إلى تحول بقدر ما تشير إلى تجدد ملمح من ملامح المكان المعتادة في تلك البيئة على ما مر منذ قليل؛ والاعتیاد متماش مع دلالة الثبات لا التحول، وتأكيد دلالة الثبات في استهلال النص أمر يراد للإشعار برسوخ هذا المكان الذي تجيء الرؤية نصاً في الإحالة إليه: إحالة كل مريد للتمسك بالتقاليد والالتجاء إليها. على أن دلالة الفعل في المرة الأخيرة "يحصرها" تجيء نصاً في غير هذه الدلالة؛ وإن كانت قد آثرت صيغة التجدد ذاتها؛ غير أن أمارات أسلوبية تصرف الدلالة هنا من تأكيد الثبات إلى التوجس من الإخبار بالتحول: مادة الفعل "يحصرها"، وقوع ضمير المكان مفعولاً به "ها" لا فاعلاً كما في السابق "تقول الرياح"، العطف على الفاعل "الطوب والتكنولوجيا" بما يكثر من وقوع الفواعل على مفعول واحد هو المكان؛ إن المكان هنا يبرز تحت وطأة حصار يفتك بخصوصياته، مع إشعار السياق بدلالة المقاومة في حق المكان لهذا الحصار، وهو إشعار يكتسبه السياق كذلك من وزن المضارعة المفعم بالتجدد من الزاويتين: تجدد الحصار الملتبس بتجدد مقاومة المحاصر^(١٦).

وإذا كانت ثنائية الثبات والحركة قد سكنت إطار التجربة بدءاً وختاماً، فإنها تتوزع على رقعة النص كاملاً لتكشف عن المسار ذاته داخل هذا الإطار كذلك؛ مع ملاحظة مغالبة دلالة الثبات دلالة الحركة نتيجة كثرة الوحدات الدلالية المشيرة لقطب الثنائية الأول:

فمن الجمل الاسمية المحملة بعبء هذه الدلالة:

هنا الأغنيات تسير على قدمين/ القلب قبضة رمل/ الرمل نبضة قلب/سماوية سحنة الرمل فينا/ لنا قومنا يعرفون بسيماهم/ مؤمنون بكل الذي آمن السابقون به/طيبون ونستقبل الضيف..
وتشاركها الجملة الفعلية الماضية الدلالة ذاتها: ولدنا، نبتنا، علمتنا، كتبنا، تلون وجهي بلون الرمال.

ولعل أجلى سياقاتها داخل القصيدة ذلك المقطع الذي أسكن هذه الثنائية بقطبيها المتقابلين ذواتا تتحدث في قوله:

أحدث رمانة عن صباي
تحدثني عن فتاها الذي ابتلغته الحروب
وعن كيف سال على شالها دمه قطرة قطرة!!
لماذا أحس بأن دمي سوف ينزف يوما على الأرض
ينبت رمانة!

هل براعم رماننا الآن ليست سوى دم أجدادنا أمس!؟

ولئن تجلى التقابل هنا بين وحدات لحظتي المضي والآن: "أحدث، تحدثني، أحس، ينزف، ابتلغته، سال، أجداد، الآن، أمس" فإن ما يجلو حقيقة التحولات هنا هو المقابلة بين مادة الحديثين: حديث الذات إلى المكان/الرمانة، وحديث المكان إليه؛ ولئن اتحد الفعلان هنا مادة: "أحدث تُحدثني" فإن تباين موضوع الحديث في المرتين يصنع فرقا بينهما؛ فحديث الذات حديث عن ماضٍ "صباي"، في حين تصرفه الرمانة/المكان إلى ما ينبغي الحديث حقا بشأنه؛ فإن الصبا أمر قد انتهى وثبات لم يخالطه تغير لكن هذا الثبات قد ترزعزع الآن وهذا ما ينبغي أن تنصرف إليه الذات، ومن ثم ينبه المكان إلى ضرورة الالتفات إليه وملاحظته؛ فثمة حروب وقعت آثارها على المكان وحصدت فتيانا كان لهم صبا في الماضي كصبا الذات المتحدثة، وهو ما يلوح للذات المتحدثة بالمآل نفسه بحسبانها تشارك الفتى المذكور المكان والماضي ذاته. ومن هنا تجدل الرؤية أخيرا بين الذات المتحدثة

والذات المتحدث عنها المكان في مضارع ينصرف إلى المستقبل: "دمي سوف ينزف رمانة..".

ومن سياقاتها الجلية كذلك خطاب العودة الواقع قبيل ختام التجربة: "يقول لنا الجد: لا تبعدوا.. وعودوا إلى خيمة في الدماء.."; وثيمة "العودة" هذه تحضر إلى النص محملة بزواياها الحسية والمعنوية: العودة إلى المكان، العودة إلى التقاليد، التصالح مع الثوابت والمبادئ، التصالح مع النفس، تأكيد مقاومة المكان المحاصر.. كما أنها تحضر بإرث دلالي وذاكرة شعرية مرتبطة غالباً بالمكان: " العودة إلى الأطلال، الأنثى، مرائب القبيلة، التصالح في أعقاب الحروب ونزاعات القبائل..".

ولئن كانت العودة ترجح كفة الثبات في ثنائيتنا؛ فإنها في الوقت عينه نص صريح في قطب الثنائية الآخر: التحول والتغير؛ لأنها عودة منشودة من الجد الذي هو بدوره علامة ثبات أخرى؛ ونشدان الشيء دليل غيابه. وهي عودة تخدم الطرفين: المكان، وساكنه؛ لأنها في حق المكان هي العاصم من التحول والتغير الزائف المحقق به بقدر ما هي في حق الذات التجاء إلى ما يكسبها صفاتها ويؤكد خصوصيتها.

قصيدة سيناء:

تمثل هذه القصيدة حديثاً عن المكان رسوخ تقاليد، ومن هنا سيطرت غالباً الجملة الاسمية، ويمكن تقسيم القصيدة إلى سبعة مقاطع تنتظمها سبع جمل اسمية كبرى، وقعت فيها هذه الموضوعات: " شيخ، بنت، طفل، عابر، موت، زيتون، مدينة فاضلة" أخباراً محمولة على مبتدأ واحد آثر النص أن يكرر لفظه بطول القصيدة: "سيناء"؛ تأكيداً على هيبة المكان من ناحية واستعداباً لذكره من ناحية أخرى.

ثم تحتضن كل جملة اسمية كبرى جملة فعلية صغرى ذات مضارع يشير إلى تجدد الفعل تجدداً متكيفاً مع الثبات لدلالته على الاعتياد: فالشيخ

يُجمَع أحفاده، والبنت تخبئ عشقها، والطفل يراقب النجمات، والعابر يخطو في التيه، والموت يلهو مع صغار الحي، والزيتون يقاوم... وكل هذه وقائع وتقاليد اعتادها المكان وساكنوه والتزموها.

على أن الجملة الاسمية الأخيرة تشذ عن هذا السياق وتستبدل الماضي بالمضارع، وهي الجملة التي بنيت على الشرط الممتنع للوجود كذلك:

سيناء لولا هجرها زمتنا

لكانت ما تمناه الفلاسفة الأوائل

من مدينة عزة يسري بها ركب الفضيلة. [الديوان: ٤٣]

وبعيدا عن التقريرية التي سكنت عبارة الشاعر المتأثرة بمقولات الفلسفة بشأن المدينة الفاضلة فإن ما يلفت النظر أن الجملة هنا تشير إلى تحول في حق المكان بقدر ما تشير إلى تغير في البنية اللغوية يجعلها تفارق بناء الجمل الستة السابقة؛ فبناؤها على الشرط الممتنع جوابه ثم وضعها ختاماً لجمل القصيدة التي حلقت في آفاق تقاليد المكان من قبل يشعر بأن الحديث الذي أسسته الجمل الستة الكبرى عن المكان ما كان إلا حديثاً عن المكان المفقود، المكان كما كان من قبل وكما يراد له أن يعود ليحضر بهذه الطقوس المحصاة، وكأنه حديث في مقام الرثاء يعدد فضائله التي يراها الآن قد غابت عنه، كما يشير إلى أن المنشود يمتنع حصوله، وأن بذرة الامتناع قد غرست في الماضي حين وقعت لحظة الهجران - بمستوييه المعنوي والحسي - للمكان في ذلك الماضي.

وإذاً فإن خروج الجملة هنا عن وحدة صف الجمل السابقة بناؤها مرده إلى أن مقصودها يخرج - وقد آذنت القصيدة بانتهاء - عن الدلالة على التقليد الراسخ إلى احتقاب الموقف وتبيان حقيقة هذه التقاليد من أنها غابت ولم تعد تذكر إلا في مقام التذكر والرثاء.

ونحن إذا تأملنا أخيرا سبع الجمل الكبرى ألفيناها تؤسس لثنائية المكان المشدو به ماضيا والمكان المنشود مستقبلا؛ بمعنى أن حركة النص ورؤيته تتركزان في الإشارة إلى هذين المستويين للمكان: الأول هو المكان حزمة التقاليد المذكورة في مقام الرثاء لها والحنين إليها، والآخر هو هذا المكان عينه الذي يرجى أن تتقوى مقاومته بعودة أهله إليه وإحياء تقاليدهم والتمسك بها في مقابل التحولات المحيطة. وجلي أن المستويين معا غائبان؛ غيب أولهما الزمان الماضي ويغيب الآخر في مجاهل الزمان المستقبل المرتقب، وبين هذين المستويين تقع لحظة الحاضر بتحولاتها المهددة للمكان، والمستدفة لأجل ذلك من قبل الرؤية هنا.

قصيدة نزييف البلايل:

لسنا من هذه قصيدة بإزاء تحولات المكان بمعنى زحزحة التقاليد؛ بل بمعنى الصدمات البشرية والافتتال الدائر هناك فوق سيناء. ويحضر المكان واقعا عليه الفعل من جراء هذه الصدمات: "أصرخ فيك: أحبك قبل انهيار المنازل/ ستشربني الأرض حين أموت ويشربك اليأس حين تحاول/ إن نرف الدم زيتوننا". وهي صدمات من شأنها مسخ معالم المكان والنكال بأهله.

لكن يلفت النظر خلال هذه القصيدة أنها حوت إشارات جيدة إلى ثبات المكان وادخرت ما يشير إلى التحول وأداته البغيضة من القتل والتخريب إلى نهاية النص. وتبنى هذه الدلالات على التنويع الاسمي والفعلية ذاته لنستحضر معه أجواء الثنائية ذاتها. فمن جمل قطب الثنائية الأول:

هنا الصمت مثل الكلام له صدى ودوي ومعنى وقائل

له أبجديته المنتقاة من السحر في الشمس وقت الأصائل

هنا وهنا وهنا.. هنا الرمل فرض ونحن النوافل [الديوان: ٣٣]

ومقابل هذا الثبات الذي تؤسسه هذه الجمل باسميتها وتعمقه ظرفية "هنا" المكانية المتكررة المشعرة بكثرة الموصى من علامات المكان نجد

أنفسنا بختام النص أمام مفاجأة بزوغ قطب الثنائية الآخر على السياق مزحزا في قسوة وسرعة أمارات هذا الثبات جميعا على ما يبدو:

فمروا على أرضنا واقلعونا بلا رحمة وازرعوها قنابل

إننا أمام بطش بين وتحول سريع ينقلنا نقلا من استعذاب الحديث عن علامات المكان ويرمي بنا شطر دلالة هي حديث عن الموت والهدم والتشريد. وهذه التحولات السريعة ترصدها هنا عدة أمارات أسلوبية:

إيثار استخدام الفاء "فمروا"، ثم كثافة ظهور الفعل عبر متواليات فعلية: "مروا، اقلعوا، ازرعوا.."، وهي أفعال وقعت جميعا في قالب الاستقبال "الفعل الأمر" بما يحوي من ترقب وحذر، ثم إيثار مواد لغوية بعينها "القلع والزرع"، ورفضها على التقابل، وهاتان مادتان مرتبطتان بالمكان مشيرتان إلى خصوصية البشر فيه، وفي تحول دلالتهما هنا إلى الإنسان والقنابل مقابلا سياقيا للنبات إحداث مفارقات صارخة؛ فالزرع والقلع ليسا للنبات بل لاستئصال الإنسان وزرع آلات التدمير!

وإذا ما استحضرننا بدء التجربة وحديثها عن الصدمات البشرية: "أغني لمن يا نزيف البلابل وأبكي لمن والضحية قاتل!"، وقرناها بما جاء هنا ختاماً تبين أن حركة النص دائرية هنا، وأن المعنى يرتد العجز منه على الصدر؛ تأكيداً على الحال المطبقة على المكان، وإعادة التذكير بها بدءاً وختاماً^(١٧).

٢/٢: أسنة المكان:

لعل النقول السابقة قد وشت بأمانة أخرى من جماليات هذه التجربة، وأمأطت اللثام شيئاً عن مدى تعلق الإنسان بالمكان ومدى حيوية هذا الأخير إلى الحد الذي غدا فيه متحركاً فاعلاً منتقلاً بصفات الإنسان.

إن مما يسير موازيا لعلاقة الإنسان بالمكان ومدى انصهارهما معا جمالية أنسنة وحدات المكان، التي تشير إلى علاقة المكان هو الآخر بالإنسان؛ وتلك ظاهرة نفشت في قصائد الديوان؛ وجاءت غالبا متوازية مع هذه العلاقة حاضرة بحضورها. ولعله من الجلي هنا أن المعتمد في هذه الجمالية الصورة الفنية في المقام الأول التي تستعير من صفات الإنسان وتمنح لتخوم المكان. وعلى الصورة هنا نعول في الكشف عن هذه العلاقة وجمالياتها.

فمن الصور الطريفة التي تعبر عن هذه العلاقة:

نبتنا على هامش من بطون الجبال!!

علمتنا السما أبجديتها

فكتبنا على الرمل بعض التلال [الديوان: ١٢]

وقد تنصرف السماء هنا إلى الذات الإلهية المرتبطة بمعنى الهداية والإلهام، وقد تكون حاضرة بمعناها الحرفي حاضنة النجوم والمسارات التي ترسمها ليلا وتشكلها خرائط وعلامات، وهي الدلالة التي تبدو هنا مقصودة حيث يعبر عنها بـ"الأبجدية" وعليه تؤنسن سماء هذا المكان المخصوصة بهذه الأبجدية المطلوبة هنا لأنها من تمام عيش ساكني المكان، والدلالة المأخوذة من هذا كله هي الإشعار بمدى الانسجام بين المعلم/السماء والمتعلم "نا" والمتأثر بالتعليم/كتابة بعض التلال؛ في إشارات إلى تداخل ما يمثل الارتفاع وما يمثل السفول؛ على أن الملاحظ أنه ساعة أتمت السماء مهمتها وهي التوجيه والتعليم هنا انطلق الإنسان ليكتب معبرا عن آثار هذا التعليم فكانت الكتابة؛ وما الكتابة إلا رقما لتخوم المكان: التلال؛ ليمنح الإنسان الرمال أحد أهم معالمها.

وفي صورة أخرى تؤنسن الرمال:

" تعرت على كتف الرمل أحلامنا.. " [الديوان: ٧]

حيث جعل النص للرمال كتفا لكنها ليست ما أصابه العربي على الحقيقة؛ بل تتعري أحلام الإنسان. ونحن هنا بإزاء صورتين: الأولى صورة الأحلام قد تعرت، والأخرى صورة الرمال تبدو كالإنسان له كتف، وجلي أن خطاب الصورتين معا يؤدي معنى التداخل بين المكان والذات.

ومن صور التداخل بين الذات والمكان عبر أنسنة وحدات المكان

قوله:

أإن نزف الدم زيتوننا نسلمه لأكف المناجل [الديوان: ٢٨]

إن المكان يتجاوب هنا مع الذات، ولأن المشترك بينهما كبير فإن نزفَ الدم على تراب المكان كأنما يوجد به المكان/الزيتون لا ساكن المكان. ومن صفات الأنسنة الواقعة على بعض وحدات المكان كذلك:

وفي وسعنا الآن لو نبتني ظلنا ونسير به حالمين معا

خبيبة.. خبيتين

إلى أن يمل المسير [الديوان: ٨]

وفي إلحاق صفة "الملال" هنا لما يدل على المكان "المسير" وربط الاستمرار الزمني للأحلام المخفقة به إلى أن يمل هو - ما يشير إلى احترام الذات العائشة في المكان لهذه العلاقة الممتدة بينها وبين المكان ذاته، كما يوحي بتمام التعلق وكمال المحبة. وهي أخيرا صورة ذاكرة الشعر العربي في صورة: "رُبْ ثاو يمل منه الثواء"؛ مع إحداث مفارقة بينها وبين الصورة "الحارثية"^(١٨).

ومن الصور الطريفة التي يؤنسن فيها المكان والزمان معا:

هنا الوقت يرمي بعكازه ويمضي على الدرب والدرب مائل

عباءته عبئه إذ يصلي لرب السما لا لرب القبائل [الديوان: ٣١]

حيث حمل على الثيمتين معا من صفات الإنسان: السير على العكاز، المشي على الدرب، تمايل الدرب، ارتداء العباءة، أداء الصلاة.. وهذه كلها

من صفات الإنسان وفعاله. وخطاب الصورة الأولى مشعر بصراع الزمان مع المكان؛ فحيث يحاول الأول إسراع وتيرة المضي واستئناف المشي يعوقه المكان/الدرب بميلانه؛ وكأن المكان نفسه يرفض فعل الزمن. في حين يؤسس خطاب الأخرى لمعنى تصدي المكان للمسئولية ممثلة في "العباءة" التي تناسبت تجنيسياً مع "عبئه" وأشارت إلى سيد العشيرة المتصدر للمسئولية وأعبائها، مع تحليق الصورة في معاني الاستمداد العلوي "الصلاة، رب السما" لمجابهة فعال الزمن.

وإذا كان يمكن أن نلمح درجة تداخل المكان بالإنسان عبر عدد كبير من قصائد الديوان فإنه يمكن أن يقال إن قصيدة "صوتي رثة للريح" تعد أبلغ قصائد الديوان تعبيراً عن هذا التداخل الذي يصل إلى حد أن ترى الإنسان بصفات المكان والمكان بأفعال الإنسان.

لقد تجلى تماهي الموضوعتين خلال هذه القصيدة عبر تشكلات طقوسية وتضاريسية من محيط المكان/الصحراء: "الريح، السراب، الرمل، النبات..". تتجلى موضوعة الريح - إضافة إلى عتبة القصيدة- عبر مشهدين: أولهما يشير إلى اتحاد الأغنية بين الريح والذات:

تتنافس نخلاتنا والمآذن في الطير صوب سماء الكمال

تتهامس^(١٩) عصفورة للرياح خذيني إلى قبلة لا تطل

تلون وجهي بلون الرمال.. وكفاي دوامة..

ودمي يتخلله زيت زيتونها وعلى كتفي ينام النخيل

غنائي امتداد لمعزوفة الريح

حين تمرر إصبعها الريح في وتر الرمل..

تنتفض الكائنات غناء

وتنتبئ للآدميين بين الأصابع آلات عزف

هنا الأغنيات تسير على قدمين!

والمشهد الآخر يشير إلى حاجة الريح للإنسان الذي يبدو عتيدا في

تلك البقاع:

تحط على كتفيّ الرياح

إذا أنهكتها المسافات كي تستريح..

تحط على كتفيّ الرياح

لكي تتنفس صوتي

وجلي أن وحدات المكان هنا قدمت بعدد من الصفات الإنسانية بما سيرشحها لأن تتماهى مع الذات الإنسانية من بعد؛" فالنخلات والمآذن في تنافس، والعصافير تتهاشم، والرياح تستمع إليها أو تمرر يدها في أوتار الرمل فتتبت نغما آسرا يعم الكائنات جميعا، والنخيل على كتفي الذات الإنسانية ينام، والأغنيات التي لفت المشهد بفعل الريح والرمل كأنما على قدمين تسير". وبهذه الصفات يخرج المكان عن حدودية الظرف/ الوعاء ويؤهل لدرجة التماهي مع الذات.

إن درجة الامتزاج هنا متمثلة في المشهد الأول في اتحاد الأغنية بين الموضوعتين: الذات والمكان، وهي نتيجة متوقعة إثر تعالقهما الشديد حد الامتزاج؛ ويحرص النص على إظهار المكان سابقا للإنسان وكأنه أسرع إلى الامتزاج: فغناء الإنسان هو امتداد لعزف المكان، والأدميون جميعا تعممهم الأغنية فيغدون عازفين لكن تسبقهم انتفاضة الكائنات غناء. وتتمثل في المشهد الآخر في تخيل تلك العلاقة الطريفة بين الريح والذات: الذات محط للريح؛ وإذا كان المكان/الريح في المرة الأولى مانحا الأغنية والطريقة التي يغني بها الإنسان، فهو في المرة الثانية ممنوح من الذات؛ وتلك إشارة إلى أن الذات الإنسانية لا نقل حضورا ولا دورا في تلك الأصقاع عن حضور بعض تضاريس المكان العتية/الرياح. وتلك في القراءة الأخيرة إشارات إلى تجذر قضية الإنسانية في هذا المكان وتلبسها به؛ بما سيخول لها الحق في نهاية القصيدة وفي قصائد تالية في الجهر بأحقيتها بمكانها عن غيرها.

والموضوعة الثانية التي تتجلى عبرها أنسنة المكان خلال القصيدة هي الذات والسراب؛ ذلك الذي يعد كابوس المرتحل بالصحراء؛ لكنه لدى إنسان الصحراء يغدو في رحلة التعبير عن تماهي الذات والمكان متعلما ومعلما:

وأمسك بين يدي السراب
أعلمه أن يجرب طعم الوضوح
.. مواجهة الآخرين ولو مرة
ويعلمني أن أدس صفاتي
وأربط -خوفاً - على بطنها حجرين!
وألقي السلام على جبل لا يموت
يحدثني بلسان حكيم كجدي العجوز
ويسمعني بعض أبيات شعر
عن الموت حين يصير حياة،
عن العمر حين يجف!

وإذا كان من الإنسان عطاء للمكان/السراب ممثلاً في حثه على ترك التلاعب بالإنسان: "تجريب طعم الوضوح" فإن عطاء السراب هنا يبدو أكبر حين يتجسد في ثلاثة أفعال: "يُعلم، يُحدث، يُسمع". وثلاثة الأفعال واقعة منه على الذات؛ يقوم فيها السراب بدور الناصح في الأولى وكأنه يصرف الذات عن مطلوبها هي منه إلى ما ينبغي حقيقة أن يكون لها مطلوباً؛ ذلك هو الاحتفاظ بالتقاليد : "دس الصفات وربط حجرين عليها" والحيلولة دون أن يتسلل إليها زحف التقدم الخادع الذي يمسحها فيُمسح بمسحها ركن أصل ثابت من أركان الإنسان في تلك البقاع وبه يذوب المكان ذاته في النهاية.

ولا عجب أن يكون السراب بهذا النصيح قد تزيأ في الثانية بزي الحكيم "الحديث بلسان الجد" ويجري الشعر على لسانه في الثالثة أيضاً: "يسمعني بعض أبيات شعر".

وطريف موضوعة السراب هنا أن يُمنَح السراب تلك القيمة وهو ثيمة تالدة في معاني المراوغة؛ وكثيرا ما تكون التفصيلات والجزئيات مما يمر عفوا في حياتنا حتى تقتنصها عين المبدع وتراها من زاوية نظر جديدة، وفي قريب من هذا السياق كان اهتمام "باشلار" بالزويا والأركان بحسبانها أماكن تحمل القيمة وتكشف عن المنازع الداخلية^(٢٠).

ولا يكتفي النص بالرياح والسراب تعبيراً عن روابط بين الموضوعتين حتى يعززهما بثالث هو ركن أصيل ثابت من أركان تلك البيئة: النبات/الرمان:

أحدث رمانه عن صباي

تحدثني عن فتاها الذي ابتلغته الحروب

وعن كيف سال على شالها دمه قطرة قطرة!!

لماذا أحس بأن دمي سوف ينزف يوما على الأرض

ينبت رمانه!

هل براعم رماننا الآن ليست سوى دم أجدادنا أمس؟!

وهنا يلاحظ تدرج التداخل بين الموضوعتين: فعبّر الأنسنة أولا تحدثت الرمانه، وفي تجنيس لطيف تعبر عن "الشال" الذي "سال" عليه دماء الإنسان ثمة. وعبّر التماهي ثانيا تغدو قضية الفتى والرمانه قضية الذات والمكان حين تغدو حمرة الرمان دليلا على دماء الإنسان؛ فكل نزفة هي بذرة رمان، ورمانه اليوم هي نزف أجداد الأمس!^(٢١)

٣/٢: مفارقات المكان:

تلك جمالية أخرى من جماليات تشكيلات المكان خلال هذا الديوان؛ حيث تردد ذكر المكان خلال سياقات كثيرة عبر وحدات متقابلة؛ لقاء تجسيد أجواء متعارضة ومفارقة يقدم من خلالها المكان.

وهنا يبرز التقابل سياقيا ومعجميا كما تتجلى الثنائيات المتضادة للكشف عن هذه الجمالية، والأثر الدلالي المهيمن على مسار هذه التقابلات دائر حول قضية تحولات المكان ومفارقاته عبر سياقات دلالية ترمي هذه الوقفة إلى إحصاء أشدها ارتباطا بقضية التحولات هذه. والتقابل بهذا الطرح يمثل زاوية نظر أخرى ينظر من خلالها إلى قضية المكان والحيز الذي يشغله من رؤية الشاعر.

وتتقلب خاصية التقابل مع هذه الموضوعة عبر عدد من السياقات؛
أجلها التبدل على قيمة المكان لدى الإنسان؛ نلاحظ ذلك في قوله:

هنا لا نحب انكسار الأشعة في قطعة من ذهب

نحب الندى المترقق فوق خدود الرطب [الديوان: ٢١]

والتقابل هنا سياقيا واقع بين ثنائية "الرطب × الذهب"، بما يشير قطبها الأول إلى المكان في فطرته وعفويته وبساطة تقاليدته، وبما يراد من الآخر في هذا السياق من إشارة إلى المكان بتقدمه التكنولوجي المستدفع من قبل الرؤية هنا. وينشأ عن هذه الثنائية ثنائية التقابل السلبية: "نحب × لا نحب" وإذا كانت طبيعة الإنسان ألا يعدل بالذهب شيئا فإن هذه الطبيعة يبدو أنها تتغير هنا تغيرا مفارقا على لسان الشاعر لصالح المكان أو ما يمثله هنا وهو "الرطب". وتلك إشارة تفيد عظم حجم المكان بالنسبة للإنسان.

وإذا نحن استحضرننا السياق العام الذي تحلق فيه قصيدة هذا البيت حيث نقيم تناظرا بين المكان بتقاليدته التالدة والمكان المهدهد بزحف التقدم الخادع أمكن ملاحظة مقابلة ثالثة بين الـ"هنا" الحاضرة في نسيج النص والـ"هناك" المستحضرة منطقيا للإشارة إلى المكان المرفوض الذي قد يركن إليه بعض طالبي التطور بمعنى مسخ التقاليد ونسف الثوابت.

ومن التقابلات التي تؤدي الدور ذاته قوله:

هنا الرمل فرض ونحن النوافل [الديوان: ٣٣]

وخطاب الصورة التي سكنت طرفي التقابل هنا نص في قيمة المكان الذي ينزل من الذات منزلة الفريضة زيادة على إكسابه هنا دلالة القداسة بإيثار ألفاظ هي نص في أجواء العبادة. على أن التقابل يُشعر كذلك بتكامل الموضوعتين معاً؛ فالرمل الفرض والذات النافلة كلاهما من تمام مشهد المكان؛ مع احتلال المكان أهمية تجعل وجوده أكثر وجوباً.

ومن المفارقات المشعرة بمدى ما يمثله المكان للذات:

وارى سراي في الرمال حقيقة

من دس وسط الرمل أسرار المرايا؟ [الديوان: ٥٤]

وإذا كان السراب علامة على الضلال والتهيه فإن دلالاته تتقلب انقلاباً مفارقاً هنا حين يغدو هو عين الحقيقة من طول ما ألفه ساكن المكان. وكأن الثنائية الضدية: "السراب×الحقيقة" تتحول بهذا الطرح الخاص بالرؤية هنا إلى ثنائية ترادفية.

ومن الدلالات التي يوظف لأجلها التقابل الإشارة إلى تغيرات البيئة وتحولاتها التي لم يرض عنها الإنسان. ومن ذلك صورة الخيام السابق ذكرها:

لكم في الخيام حياة

يحاصرها الطوب والتكنولوجيا [الديوان: ٢٤]

ففي النقل السابق تقابل يصنعه السياق بين "الخيام" من جهة "الطوب والتكنولوجيا" من جهة، وثمة ثنائيتان تقابليتان مسكوت عنهما هنا لكن الأسلوب يقدم دلائل عليهما عبر أسلوب اللف والنشر؛ والأولى ثنائية "الحياة والموت"، والأخرى "الحرية والحصار"، وأقطاب هذه الثنائيات السالبة: "الطوب، الموت، الحصار" تعد موضوعات محمولة على التحولات المكانية غير المرغوب فيها، في حين تحيل الأقطاب الأخرى الموجبة: "الخيام، الحياة، الحرية" إلى المكان قبل تلك التحولات؛ والإشارة المأخوذة في النهاية من ذلك هي ضرورة التنبه لخطر هذه التحولات وعدم

الترحيب بها وإن بدت براءة لأن بريقها زائف خادع. ويتعزز دور التقابل هنا بملاحظة الاقتباس القرآني الذي يستحضر ثنائية الموت والحياة: ﴿وَأَكْمُمْ فِي الْفِصَاصِ حَيَاةً﴾ [البقرة: ١٧٩]؛ فلئن كانت الخيام على ما يبدو من أمرها تتوازي مع البداوة وغلظ العيش فإنها الحياة؛ لأن تحولات الخيام إلى التكنولوجيا من وجهة النظر هذه لم تحمل في طياتها غير التدمير ومسح حياة إنسان هذه البيئة، وهو الملمح الذي ربما خفي من أمر الخيام؛ على وزن خفاء معنى الحياة الكامن في القتل قصاصا.

وتتأكد هذه الدلالة عبر موضع آخر جاء بالأسلوب التقابلي ذاته:

يتلو ترانيم الحنين لقرية وبروحه صخب المدينة مشنقة

فيصيح في وجه السما ما أكذب الشوق الذي يجتاحني، ما أصدقه!

هذي المدينة لم تضم شتاته إلا ليأمن مكرها فتفرقه

ألقي عصاه بوجهها متمردا ألقته إليه بحبل وحي، مرقه [الديوان: ٣٨، ٣٩]

وجلي أن التقابل هنا هو الذي يحتضن دلالة هذا المقطع كاملا،

وثنائياته واقعة بين: " القرية×المدينة / الروح×المشنقة / حنين×مشنقة /

ترانيم×صخب / أكذب×أصدق / تضم×شتات / الأمن×المكر / حبل×مرقه".

ولعل أجلاها هنا ثنائية "الروح×المشنقة" التي تشير إلى "الحياة والموت":

الحياة مساوية للحنين للقرية، والموت محمولا على المدينة؛ وبه تتقابل دلالتا

"التقدم الخادع×البداية المفقدة".

إن المدينة هنا تخلق عالما مكانيا حاضرا متقابلا مع عالم القرية

المغيّب من النص الحاضر أنموذجا للمكان في ضمير الشاعر؛ لأنه يمثل

للذات إطارا مكانيا تعصم به ضد عدوان قوى التغيير^(٢٢).

ومن سياقات التقابل التي تشير إلى دور المكان في مقاومة

التحولات:

زيتون يقاوم كل أسباب التطور

يغرس الأقدام في أعماق تربته

يقول لهذه الدنيا كفى

فلتخدعي غيري بشهوتك البخيلة [الديوان: ٥٤]

والثنائيات المتقابلة هنا هي: الزيتون×التطور/يقاوم×أسباب التطور. إن مقاومة الزيتون موضوعة ندا هنا لأسباب التطور، والزيتون حين يقاوم يغرس جذوره في أعماق تربته؛ أي يتشبث بالمكان، وهي الحال التي على المرء أن يستدفع بها خداع التطوير الذي أصاب المكان بتحويلات غير مرغوب فيها؛ وهو خادع وإن التبس على المرء أمره أو كما أثر النص "مشتهى" وهي لفظة أبانت عن حقيقة المسألة ووضعتها في نصابها الصحيح؛ فلا يندعن أحد بعد هذا بالتطور المشتهى لأنه وإن كان شهوة فإنه لن يبيل ظمأ المشتهين إليه لأن "شهوته بخيلة".

ولعله يلاحظ أن أنسنة الزيتون حاصلة هنا لا لأنه بعض المكان فحسب بل لأنه بعض الإنسان الذي ينبغي له أن يجأر هنا بمنطوق الزيتون ليعلن موقفه تجاه توارى المكان البكر وحلول التقدم الخادع محله، وهنا تنقح المفارقة من حيث إن دور المكان/الزيتون هنا كان ينبغي أن يتلبس به الإنسان الساعي إلى المحافظة على الهوية.

وقد يستخدم التقابل لإظهار التصادمات البشرية التي يشهدها المكان/سيناء:

أغني لمن يا نشيد البلابل وأبكي لمن والضحية قاتل

وأعمى يقبل جلاده وصبح الحقيقة في الليل راحل

ومازال وقت لأصرخ فيك: أحبك قبل انهيار المنازل

بسطت يديك تقاتلني وما أنا باسطها كي أقاتل [الديوان: ٢٥ - ٢٧]

وبيّن أن التقابل هنا أداة المقطع الأولى بحيث يسكن معمار الجمل جميعها تقريبا، وأنه يخلق بين أجواء مفارقة بين ما ينبغي وقوعه وما هو واقع فعلا: "أغني×أبكي /ضحية×قاتل/يُقَبَّل×جلاد/صبح×ليل/الحب×انهيار

المنازل/الانهيار×المنازل/ بسطت×ما أنا بأسطها". والأثر الدلالي للتقابل هنا نص في معنى التباس الأمر، وناتج هذا الأثر الصرخة بتدمير الإنسان من قبل الإنسان؛ فالضحية قاتل، وعليه يلتبس الأمر بين البكاء والغناء ويرحب المرء بمن لا يتبين فيهم أنهم جلادوه، ويحل الانهيار محل الحب، والتدمير محل البناء/المنازل، وفي هذا الخضم تصر الذات على إيجاد فسحة تطل منها الإنسانية: "يقبل/أحبك قبل انهيار المنازل" في إشارة إلى مسالمة وسعي إلى اكتساب الإنسان صديقا وبحث عن نقاط الالتقاء، أو لعله الالتباس من جديد في حقيقة هؤلاء حيث "صبح الحقيقة" لا يبين، أو لعلها الإشارة إلى كونهم من أبناء جلدتنا.

ويتعزز التقابل باستلهاهم النص القرآني: ﴿لَنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأُقْتَلَ﴾ [المائدة: ٢٨] الذي يدخل السياق محملا بدلالة مطلق الاستكار بإحلال الإبادة محل الأخوة التي هي أوثق عرى الإنسانية. ثم لتقوية معنى اختلاط أمر العدو على المرء من حيث إن العدو يلبس ثياب الأخوة. وحذف المفعول به هنا من مادة المقاتلة الثانية "أقاتل" المسندة إلى الذات المتحدثة هو من خصوصية السياق هنا للإشعار بكمال المسالمة من ناحية وكمال اختلاط الأمر وعدم تبيين حقيقة المقاتل أخوا أو خصما أو هما معا ومدى تبيين شرعية قتاله من ناحية أخرى.

كما يتعزز الأثر الدلالي هنا بالوعاء الموسيقي الذي اختار إيقاع المتقارب: "فعلون فعلون..". المحمل هنا بتوقيع جنازي مشاكل حركة المعنى. ومن المقابلات المحتملة هذه الأجواء المفارقة:

فمروا على أرضنا وقلعونا بلا رحمة وازرعوها قنابل

وههنا يتقابل معجميا "الزرع×والقلع"، وهما وحدتان مرتبطتان بالمكان مشيرتان إليه، على أن صوت المفارقة يعلو حين يتقابل سياقيا "الإنسانية×القنابل"؛ فالمقلوع هو الإنسانية "قلعونا" والمزروع بديلا ليس مادة

للحياة/النبات؛ بل مادة للتدمير والإهلاك والإفساد. وجلي أن المفارقة يعلو وقعها عبر تلك الصورة الاستعارية "ازرعوها قنابل" الموضوعة هنا بعناية لإنتاج هذا الأثر^(٢٣).

٤/٢ نمذجة المكان:

تلك خصيصة أخيرة تجلت على مستوى الأداء؛ وأعني بها اتخاذ وحدات المكان نموذجا تبنى عليها الصورة، أي طرفا للصورة؛ حيث ترددت وحدات المكان حال بناء الصورة حتى في السياقات التي لا تتخذ المكان همها الأول. والإشارة المأخوذة من ذلك هي كون المكان مطلب التجربة الأول ينضج على سياقاتها حتى حين تتجاوزه إلى غيره.

ففي سياق الحديث عن المرأة والعهد بينهما نرى أثر المكان:

ما عدت، ما عدت، ما عادت حكايتنا فالحب بعثرنا كالقش في الريح [الديوان:

[٥٢

فتفتت العهد يُبدل له نظير تصويري مبني على تفاصيل المكان: القش في الريح، وهي إشارة فوق أنها تؤدي أبلغ الأثر في معنى البعثرة المراد التعبير عن حصولها بين العاشقين فإنها تستحضر المكان بأبعاده وخصوصيته اللذين يخاطب بهما المتلقي منذ مطلع الديوان، حتى في هذه السياقات التي بدا أنها تطلق بعيدا عن المكان. وفي سياق مشابه يبرز المكان كذلك:

أنشاه عالقة في غيم أدمعه قال انزلي مطرا خائته أدمعه [الديوان: ٦٢]

فالتخلص من الأنثى وعذاباتها هنا لا يرى الشاعر له كفوا إلا حركة تخلص الغيم من المطر، وهو معادل تصويري ابن لبيئته؛ حيث تبذله طبيعة المكان طيبة أمام الشاعر كثيرا. وهذا ملمحها الحسي الظاهر، أما الملمح الذي قد لا يبدو للوهلة الأولى فذلك هو معنى التطهير الذي يُنتظر تحصله

إثر حدوث ذلك: تطهر الذات بالبكاء الذي يشبهه إلى حد بعيد نصاعة صفحة السماء بعد ذهاب الغيم بالمطر؛ وهو معنى طريف نراه لدى ابن المعتز وأبي تمام في أشعارهما^(٢٤).

وقريب منه أن يعبر عن اللغة بأنها:

تنساب من شفة الوجود كأنها مطر على خد الجبال تنامي [الديوان: ١٤٠]
وإذا كان القسم الثاني من الديوان والمعنون بـ"ضياح في حضرة الأنثى" تحتل فيه الأنثى المشهد وينسحب الحديث عن المكان انسحاباً ملحوظاً فإن المكان رغم ذلك يطل علينا بين حين وآخر عبر وحدات مكانية تتداخل مع ذات الأنثى، نلاحظ ذلك في أطول قصائد هذا القسم بدءاً من عنوان القصيدة: "أنثى تعيد تعريف الكون"، ثم مروراً بالأسئلة التي تحتل من كل مقطع صدره تبدأ من المكان وترتد إلى ذات الأنثى التي تعيد تعريف هذه الوحدات المسئول عنها من منظور الشاعر، ومنه مثلاً:

ما الزهر لولا نبض كلمتها

ياأيها اللاشيء كن زهراً

يا "أنت" يا "هي"

يا "هناك" .. "هنا"

يا وحشة الصحراء يا نهراً [الديوان: ٧٤، ٧٥]

فالزهر والصحراء والنهر والإشارات المكانية: هناك/هنا.. جميعها وحدات للمكان تستغل أيضاً حين يراد للحديث أن يكون نصاً في معنى الأنثى.

وقد يحضر المكان بوحدة أخرى معبراً عن سياقات الحب كذلك:

وأزرع في قلبِي حبيبين نخلة وأحصد من عينيها الماء والتمرا [الديوان:

١٦٠]

والنخل/التمر ثيمة كبرى من ثيمات النبات المعبر عن المكان في تجربة الشاعر؛ حتى أحصى البحث من تكراره ما سبق بيانه، وهو مبذول

هنا للحديث عن العشق لا المكان في المقام الأول، ومقترن بالماء الذي يشير منفردا إلى القيمة في بيئة الصحراء، كما يشير بقرانه إلى "التمر" إلى "الأسودين" وهما ثيمة أخرى مرتبطة بالمكان كذلك. وهكذا تثنى الصورة العلاقة بين الحبيبين بالمكان، وبالمكان وحده.

ومن مرات ورود النخل بأبعاد قريبة من هذه قوله:

وأخاف من عينيك راقصتين كالطير في ماء النوافير

وأخاف من عينيك راجفتين كالنخل في كف الأعاصير [الديوان: ١٠١]

فالعينان راقصتين طير اختلط بالماء، وهما راجفتين نخل تلاعبت به الريح، وبمراعاة الصورة هاتين الحالين من الماء والنخل هنا تجتمع حالتا الفرح والخوف مسندتين إلى المحبوبة، كما توضع الخصوصيتان: المرأة، والمكان قيمتين متكافئتين لدى الذات.

وفي سياق الالتجاء إلى المكان:

قلبي نقي غريق في بداوته لا تمسحي عنه وشم النخل والشيح [الديوان:

[٥٠

فالالتجاء هنا يكون إلى البداوة، حتى لقد جعل النص آثار المكان وحياة البدو التي ألفتها ذات الشاعر ولا يبغى عنها حولا حتى مع المحبوبة.. جعل ذلك وشما لبعض نبات المكان؛ في إشارة إلى ثباته على التقاليد وما وقر في نفسه من ثوابتها.

وقد يبذل النخل والشجر معادلا تصويريا للمجانين:

إن المجانين

أول جذع تخلى عن الارتفاع ليصبح من بعدها عاملا في السفينة [الديوان:

[١٦٩

وهي صورة ضمن قصيدة طريفة تقدم فلسفتها عن المجانين أو من يستأهلون - من منظور خاص- هذا اللقب دون غيرهم، وسياق الصورة هنا

جعل من الجنون التخلي عن الارتفاع والتحليق والسموق وارتضاء أن يكون المرء/الجدع مجرد قطعة طافية على الماء حتى وإن كانت عاملة ضمن كل؛ وكأنه نسي أصله الأول؛ وهي صورة تستحضر أجواء تراثية مقدسة عبر مفصل من مفاصل قصة نوح عليه السلام؛ كشف عن ذلك النص بعدُ عبر عبارة: "ساوي إلى جبل.."، ثم هي تُذكر بقول البردوني مخاطباً الجذع أيضاً^(٢٥):

إذا صرتَ باباً، أتسى الجذور؟ أأنا تذكر الصخرة المتحتمًا؟

وحتى في سياق رثاء الشاعر أبي همام حضر المكان عبر قوله مخاطباً إياه:

وقفت كالخيمة، السماء مدى، والفكرتان الثريد والبلح [الديوان: ٢٠٧]

مع ملاحظة حضور المكان هنا بأخص أيقوناته: الخيمة والثريد والبلح: الموطن والمسكن والتقاليد والأصول.

وفي سياق الحديث عن الذات وربية الشعر نقرأ قوله:

من أنا في الشعر؟ خيمة وسما وأعاصير تشتهي مزقي! [الديوان: ١٩٩]

وهذا البيت لا يلخص لنا جمالية نمذجة المكان وحدها، بل يفلسف به الشاعر القضية برمتها؛ فالتجربة والرؤية وفلسفة الشاعرية يردها الشاعر هنا إلى المكان ليس غير، يبنيها نحواً على مبتدأ هو الشاعر نفسه وخبر هو المكان: أنا خيمة/أنا سماء/أنا أعاصير، كما يبنيها بيانياً على صورة طرفها الأول الذات وطرفها الثاني وحدات مكانية محمولة على الذات؛ لتقريب هذه الذات وفعل الشاعرية أولاً، ثم للنص على تعلق الذات المكان وتغلغل هذا الأخير في حياتها آخر^(٢٦).

من حصاد البحث

قدمت هذه الدراسة صوتاً شعرياً جديداً رأته حرياً بالنقد، وحاولت قراءة شاعريته وفق ما تتيحه التجربة الأولى، وهي تستحصد تطوافها وتركزه في هذه النقاط:

على مستوى الشعرية بدأ الاحتفاء بالمكان مفتاحاً شعرياً مهماً للتجربة، وهو أمر أحصدته هنا عوامل عدة: لعل أجلاها خصوصية المكان الذي انبثق فيه هذا الصوت الشعري، ثم طبيعته ومقدراته بما يحوي من صحراء تشتمل على ثنائية النقاء والعناء في آن، وبما يشير من المفارقة الحادة داخل ثنائية الزيتون رمز السلام وأحد معالم المكان من جهة والتناحر والافتتال على أرض الزيتون من جهة أخرى، وكذا المفارقة بين ثنائية النسيان والتذكر: نسيان هذه القطعة من الأرض إلى حد الإهمال ثم التذكر غير المنضبط غير المراعي لخصوصياتها المطلوبة لها.

وعلى الرغم من أن المكان عنصر محقق به كثيراً من الرواية فإنه يظل كذلك لافتاً للشعرية مزيناً لها اتخاذه موضوعاً لها، وتمثل تجربة "سوليم" نموذجاً جيداً لهذا؛ فقد حضر في تجربة الشاعر بتخومه وتحولاته التي يمثلها للذات، متخطياً حدود كونه أحد عناصر التجربة أو إطارها أو الاستعراض اللغوي الوصفي من المبدع إلى أن أضحى موضوع التجربة ذاته والوتر الذي يشد الرؤية إليه، كما أنه قطع في رحلة تحقق الذات مسافة لا بأس بها؛ من حيث إن الإنسان كائن مكاني بامتياز. والتفات القصيدة للمكان موصول بالذاكرة العربية القديمة التي اتخذت منه أول ما اتخذت باعناً للشعرية عبر الأطلال ومنازل المحبوبة.

هذا، مع الاعتراف في هذا السياق باحتفاء الرواية على نحو أجلي بالمكان؛ وهو احتفاء مبرر ثمة بكونه عنصر بناء معالجاً دوماً بما يهيئه مسرحاً للحدث أو مشاركة البطولة حتى.

ولعل هذه الالتفاتة الشعرية للمكان واحتشادها به تذكرنا بتجارب شعرية رائدة في هذا السياق، كتجربة محمود حسن إسماعيل التي خلدت مظاهر القرية، وتجارب محمود درويش التي خلدت تخوم فلسطين والقدس وتجارب عفيفي مطر التي احتفت بالطين والقرية، وهذه النغمة الشعرية الشبابية مقرونة إلى قرن هذه الأصوات وغيرها مبتعثة لها من ذاكرة الشعر العربي.

وعلى مستوى الرؤية يمكن نعتها بالوضوح، وتبرئتها في عمومها من مزالق التكرار والثرثرة والسطحية وغيرها مما يقف عثرات بوجه التجارب الأولى. كما يمكن إثبات أنها زادت من حجم تفاعل المتلقي معها حين ردت غالباً إلى مكانه هو وأيقظت حنينه إليه وعززت من حرصه وحده عليه، بمستوى قريب مما سبق لباشلار أن أسماه "تعليق القراءة" على ما مر في مواضعه من البحث.. وتلك جميعاً براهين على نضج التجربة من ناحية وصدقها واقتناع المبدع بقضيته من ناحية أخرى.

على أن ما قد يمثل شائبة تخص الرؤية هنا فهو حاجتها فيما نرى إلى التعميم خروجاً من محدودية المكان سيناء إلى عموميتها ممثلة في الوطن ككل/مصر بما تمثله اللحظات الفارقة من تحديات داخلية وخارجية، وذلك فيما أرى كان ليكسب التجربة تحليفاً في آفاق أرحب رؤية وأداء.

وفيما يخص الأداء يمكن القول: إن التجربة جاءت مشدودة جميعاً إلى الرؤية الحاكمة مسار التجربة في الأعم الأغلب؛ حيث تركزت الرؤية على المكان مرثياً ومطلوباً وبطلاً وإنساناً وتقاليد، وقد تجاوزت أكثر وسائل الأداء مع هذه الرؤية؛ كشف التقابل عن نصيب منها، وبرهنت الصورة الفنية عليها عبر أنسنة المكان تارة وعبر حركيته تارة أخرى، كما أكدت تبادلات الأفعال والأسماء من ثنائية الرسوخ والتحويلات وعمقت مجراها.

تشهد الصورة بخيال قادر على استنباط أطراف جديدة للصورة ثم مزجها في تراكيب تصويرية طريفة، مع اعتداد بالقيمة الصوتية للكلمة ووعائها الصرفي، وتلك وغيرها أمارات تنفي عن الصورة التقليدية وتؤكد على فهم خطرهما في الكشف عن مكونات التجربة. على أن أهم ملمح للصورة هنا هو ربطها بالمكان عبر أنسنته أو إدخاله على الأقل طرفا في أكثر بنى الصورة بما يشي بدور المكان ملهما شاعرية الشاعر، ويرفعه نموذجا تبنى عليه الصورة حتى في سياقات ليست نسا في تجربة المكان.

التجربة في جانب الموسيقى لم تحرم نفسها من العزف على وترين من قيثاره الشعر العربي: قصيدة البيت وقصيدة التفعيلة، وهي تعزف عليهما باقتدار ينفي عنها أي عوار موسيقي أو نشاز صوتي؛ وإن كان الوتر الأول هو ما يجذب الشاعر أكثر إذ بلغت قصائده ثماني عشرة مقابل ثماني قصائد للآخر.

على أننا في جانب الترميز بالشخصية التراثية كنا نود لو استطرقت التجربة فأحاطت بجوانب أخرى من قصص من استرقدتهم أو جمعت إليهم آخرين ممن ترشحهم البيئة/سيناء هنا طواعية: موسى وعيسى ويوسف وبني يعقوب عليهم السلام جميعا وعمرو بن العاص..؛ فمن مكونات رمز موسى الصراع العربي الإسرائيلي ومن مكونات رمز عيسى وجود كنيسة سانت كاترين ومرور السيد المسيح من هذه الأرض ونحو هذا، ورمز يوسف يرحب بالعطاء الرامز كالتصدي للمسئولية والعفة والحدب على الأهل والصمود للدعوة وقبل هذا وبعده النبوءة.. وهذا كان ليعمق مجرى الرمز ويوسع آفاق التجربة باتساع الرؤية عن محلية سيناء إلى عمومية مصر؛ وأكثر هذه الأبعاد تُرشح مصر في لحظاتها التاريخية التي تعيشها الآن لأن تتلبس بها.

وأخيراً.. فإن الدراسة لم تدع نهاية القول، ولم تقدم حكماً بقدر ما وصفت ظاهرة، اقتناعاً بأن وقت الحكم على تجربة الشاعر مازال مبكراً، وسيظل متروكاً لأنه معقود بتدفق إبداع الشاعر في مقبل أيامه وطريقه الإبداعية التي سيثقلها لنفسه.

والحمد لله أولاً وآخراً..

الهوامش:

(١) راجع مفهوم جان بيار ريشار للموضوع عبر د. عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٠، ص٣٧ وما بعدها. ويمكن الرجوع في الوقوف على مصطلح الثيمة Theme إلى:

Oxford concise dictionary literary terms, by: Chris Baldick, New York, Second edition, 2001, p: 258

وللإمام بشيء عن "الظاهراتية" يمكن الاستئناس بما ذكره د. عبد الرحمن بدوي، خلال كتابه: موسوعة الفلسفة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، ج٢، ص٦١ وما بعدها. وكذا: روبرت ماجليولا، التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، مج١، ع٣، ص ١٨١.

وراجع في المنهج النفسي: سيجموند فرويد، مدخل إلى التحليل النفسي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٩٥، وانظر له كذلك: الموجز في التحليل النفسي، بترجمة سامي محمود علي، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠، د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط٤، د.ت.

(٢) ١) جائزة المذكورة هي جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة ١٩، ٢٠١٥. وقد حصلت فيها المجموعة محل الدراسة على المركز الثالث عربياً. والحق أن المجموعة تغري بالدرس النقدي التحليلي عبر جملة ظواهر أخرى جلية، منها: شيوع التناص، طرافة بناء الصورة، استثمار عطاء الموسيقى الداخلية. وتعتمد الدراسة هذه الطبعة للديوان التي تقع في أكثر من مائتي صفحة من القطع المتوسط، وتحتوي ستاً وعشرين قصيدة في ستة أقسام. طبعة دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٦

(٣) جاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٣١.

(٤) جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، عيون المقالات للطباعة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨، والمقالة للوتمان بعنوان "مشكلة المكان الفني"، بترجمة وتقديم سيزا قاسم، ص٦٥.

(٥) السابق، والمقالة لأحمد طاهر حسنين، ظرف المكان في النحو العربي، ص١٥.

(٦) باشلار، جماليات المكان، ص٧.

(٧) جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، والمقالة للوتمان، مشكلة المكان الفني، ص٦٣.

- (٨) يمكن تتبع نماذج أخرى يحضر فيها المكان تقاليد عبر صفحات: ٩، ٢٦، ٥٠، ٩٧، ١٦٢، ١٦٩.
- (٩) يمكن تتبع نماذج أخرى يحضر فيها المكان فردوساً مفقوداً عبر صفحات: ٩، ١١٧، ١٥٤
- (١٠) يمكن التزود في هذا السياق بالنماذج التي عرض لها محمد جبريل في كتابه القيم: مصر المكان، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص ١٩ و ٢٠.
- (١١) سبقت إشارات نقاد كثيرين إلى ملاحظة علاقة الإنسان بالمكان عبر المطلع الطللي، ومنهم مثلاً د. يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، د.ت، ود. صلاح رزق، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، ٢٠٠٩، و د. حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ١٩٧٠ ود. حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ط اتحاد الكتاب العرب.
- (١٢) تكثر في الشعر العربي الحديث ألفاظ الاغتراب والضياع ورتاء القرية بعد النزوح إلى المدينة. انظر شيئاً من تفصيل ذلك خلال: د. مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ١٩٩٥، ص ٢٦-٣٥. كما يمكن تتبع هذه الثيمة على سبيل المثال عبر "سلة ليمون والطريق إلى السيدة" من شعر عبد المعطي حجازي، انظر: ديوانه "مدينة بلا قلب"، طبعة مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣، ص ٢٢، ٣٤.
- (١٣) يحضر المكان حنيناً للماضي عبر نماذج أخرى، منها صفحات: ٤٣، ١٢٥، ١٥٥
- (١٤) يرجع إلى: د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط ٥، ٢٠٠٨، ص ١٢١. وكذا دراسته: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧
- (١٥) راجع الديوان، ص: ١٥٥، ٢٨، ١٠١، ١٩، ١٢، ٣١ على الترتيب.
- (١٦) هذا برغم أن التطور الحديث أدى بالإنسان إلى إمكان استغلاله أفضية مكانية جديدة؛ لكن المراد هنا ووفق رؤية الشاعر التطور حين يكون زائفاً مفرغاً من معناه. يمكن مراجعة شيء من علاقة التطور بالفضاء خلال: غراهام كلارك، الفضاء والزمن والإنسان، تر: عدنان حسن، ط ١، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤ الفصل الرابع خاصة: الحضارة واتساع الفضاء.
- (١٧) يمكن تتبع حركية المكان بمستواها الأول عبر نماذج أخرى منها: ١٩، ٥٨، ١٠١، ١٥٥. ويمكن تتبع الحركية بمعنى التحولات عبر قصيدة" في اللانطقة، ص ٣٠

- (١٨) انظر معلقة الحارث بديوانه بتحقيق مروان العطية، دار الإمام النووي، ط١، ١٩٩٤.
- (١٩) كذا؛ ولعل صواب الكلمتين "تنافسٌ.. تهامسٌ" بحذف إحدى التاءين؛ ليستقيم الوزن.
- (٢٠) قدم باشلار خلال "جماليات المكان" فصلا قصيرا عن الزوايا والأركان بحسابها وثنائق نفسية، كما فتنش في سياق خطة الكتاب المعنية بالمكان الأليف لا المعادي عن سيكولوجية ما أسماه بيوت الأشياء كالصناديق والخزائن. انظر جماليات المكان (مرجع سابق).
- (٢١) يمكن مطالعة نماذج أخرى جاءت بالظاهرة نفسها عبر صفحات: ٢٠، ٤١، ٥٣، ٦١، ٥٥
- (٢٢) في سياق قريب من هذا يمس لوتمان قضية المكان بمعنى إطار المنزل والرواق المحيط بالدار ويفسرها نفسيا على أنها دليل على تعزز الإنسان بالمكان. انظر: جماليات المكان، ص ٨١. وقريب من ذلك تناظرات واقعة بين ضالة المدينة مقابل عظم شأن القرية يكشف عنها أحمد عبد المعطي حجازي بين أصص الزرع المدنيّة والحقول القروية، ومثلها طيور القرية العصافير وطيور المدينة الطائرات. انظر: المدينة في الشعر، ص ٦٠
- (٢٣) يمكن مطالعة نماذج أخرى عبر: ١٢، ٢٣، ٣٢، ٥٤
- (٢٤) من ذلك قول ابن المعتز في وصف نقاء السماء إثر المطر:
وموقرة بتقل الماء جاءت تهادى فوق أعناق الرياح
فجاعت ليلها سحا وويل وهطلا مثل أفواه الجراح
كأن سماءها لما تجلت خلال نجومها عند الصباح
رياض بنفسج خضل نداءه فتفتح بينه نور الأفاحي
ومنه قول أبي تمام
مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من الغضارة بمطر
انظر ديوان الأول، ط دار صادر، د. ت، ص ١٤٩، وديوان الآخر، بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ١٩٨٣، ط٤، مج٢، ص ١٩١
- (٢٥) انظر ديوانه، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط١، ٢٠٠٢، ج٢، ص ١٠٩٢
- (٢٦) نماذج أخرى يمكن متابعتها عبر: ٩، ٨٢، ١٣٠، ١٣٥، ١٣٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣،