

قصيدة «الكينونة الجديدة»

في رَاهِن حَرَكَةِ الشَّعْرِ العِرَاقِيِّ (I)

(الحلقة الأولى من حلقتين)

مصطفى الكيلاني

إلى الدَّم والألم... ويَبِينُ حلم القادم الذي هو الصدى
الأكثر انغراساً في ذات القصيدة، ويتَّخذ له أشكالاً
وأساليب مختلفة من شاعر إلى شاعر آخر ويستلزم
مُغالبَةً رعب الموت بكبرياء الجريح الذي يرفع إلى شمس
الحياة يديه ويرفض الاستسلام لإزادة الآخرين.

ولا ندعي بهذا المسعى القرآني الإلمام بمختلف سمات
هذه القصيدة الناشئة، إذ هي مشروع لم يتحقق منه إلا
البدايات. وإنما غرضنا بيان قدرة الشعري على
استقطاب التَّاريخي وتحويل الفاجعة إلى حلم ممكن
واختزان رغبات الضمير الجمعي والوقائع المنقضية
والحادثة معاً في تركيب خاص قادر على أن يؤسس في
قبعان اللُّغة الشعرية مجتمعاً مُمكنًا.

ويَبْدُو جَسَدُ القصيدة في الدواوين الثلاثة مجموع
أنظمة لا يكرَّر الواحد منها الآخر، تختلف وتتقاطع في
مناخ أدبية واحد.

لئن بدت تجربة الكتابة الشعرية أكثر اندفاعاً في
مغامرة البحث عن وسائل تعبيرية جديدة داخل غيمة
الصمغ عما نقرأه في مزامير الغياب وحداداً على ما
تبقي، فإن البحث عن لغة شعرية متكلمة ومتفردة إلى
حدِّ القطيعة أحياناً كثيرة مع المنطوق اللغوي خصيصاً
جمالية يَسْمُ بها ديوان حداداً على ما تبقي. وبها نفذ
بالتجريب الفاعل من ظاهر بناء القصيدة إلى نسيجها
الداخلي، فتختل تجربة الكتابة على أسس شعرية تراثية
وتتواصل، بعنت، رحلة الانصهار في ذات العصر

-I-

... كيف انقلبت الحرب المدمرة إلى فعلية مبدعة في
غيمة الصمغ لعندان الصانع وحداداً على ما تبقي
لعبد الرزاق الربيعي ومزامير الغياب لدنيا ميخائيل^(١)؟
حينما قرأت الدواوين الثلاثة تمتلأت أسئلة تحوم حول
ظاهرة شعرية ناشئة في الأدب العربي المعاصر خلال
الأعوام الأخيرة، وتحديدًا في الأدب العراقي هي «قصيدة
الحرب»^(٢). وللقارئ أن يشكك في مدى ملاءمة التسمية
لواقع الكتابة إذا لم يطلع على تراكمات نصوص شعرية
هي وليدة هذه اللحظة^(٣).

يبدو أن تعريف القصيدة بالحرب لا يفي بالحاجة إلى
تمثّل الظاهرة الشعرية الناشئة. فالحرب هي مجموع
أحداث لا تطفو على سطح الدلالة إلا قليلاً في قصائد
الدواوين الثلاثة، بل إنها علامات حافة تُصاغ رموزاً
مختلفة تتألف ضمن حركة القصيدة العامة في الاتجاه
المعاكس للوقائع المباشرة كي تختزن لغة الكتابة
وإيقاعاتها المتفردة زمنياً ناشئاً هو التَّاريخي الحادث؛
تماماً كبذرة اللقاح تسكنها الحياة إصراراً عجيباً على
البقاء بإمكان مفتوح ليس المُمكن مطلقاً وليس المستحيل.
وكما يحجب الرحم في التركيب الطبيعي أسرارها بعيداً
عن الأنظار، تتخمر الحياة الممكنة مستقبلاً في قاع
«قصيدة الكينونة الجديدة»^(٤). وتتردد قوّة الفعل
الشعري: بين صور المنقضي تنقله اللُّغة الشعرية من
الحدسي المباشر إلى الحدسي المتخيل بتفجُّع يومي مراراً

(١) • عدنان الصانع: غيمة الصمغ، سلسلة «ضد الحصار الثقافي»، العراق، ط١، ١٩٩٣.

• عبد الرزاق الربيعي، حداداً على ما تبقي، سلسلة «ضد الحصار الثقافي»، العراق، ط١، ١٩٩٢.

• دنيا ميخائيل، مزامير الغياب، سلسلة «ضد الحصار الثقافي»، ط١، ١٩٩٢.

(٢) شاع هذا الاستعمال (قصيدة الحرب) في نقد الشعر العربي بالعراق منذ الحرب العراقية الإيرانية..

انظر بحوث مهرجان المرید الشعري التاسع (٢٤ - ١٩٨٨/١٢/١)، كأن يُشارَ إلى «الشعر العربي المعاصر: قصيدة الحرب الدائمة» لأحمد المديني، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.

(٣) ظهرت موجة من الكتابات الشعرية في غمرة الوقائع الأخيرة بالعراق كأن تُشير إلى قصائد كمال الحديثي وعبد الرزاق عبد الواحد ويوسف الصانع وعبد الأمير معة وحמיד سعيد وسامي مهدي وياسين طه حافظ وخزعل الماجدي ومنذر عبد الحر ومحمد تركي النصار وعبد الزهرة زكي وأديب كمال الدين...

(٤) اقترح استخدام هذه التسمية عوضاً عن «قصيدة الحرب»، لأنني بدأت أتبين خصوصيتها الأدبية ودورها الريادي في حركة الشعر العربي رهنًا، وما الحرب إلا حادثة طارئة أسهمت - لا محالة - في تأسيسها، وستوقف الحادثة لتتواصل الظاهرة الشعرية الجديدة بطرح أسئلة كينونة مختلفة بعيداً عن الفاجعة والدمار.

واستخدام السرد لتلوين الأساليب من داخل بناء القصيدة... في حين تنزع «مطر لسيدة البنفسج» و«الأضابير» و«أقتراب أولي من البحر» وقصائد أخرى إلى تأسيس لغة شعرية مغايرة للمنطوق الذي تحول بمرور الأعوام إلى وجود مُعْتَاد، وكأنَّ هذه القصائد الأخيرة - وهي تغالب أنماط الكتابة الشعرية تحت ضغوط الخبرة الجمالية الموروثة - مدركة أكثر من غيرها لدلالة التفضية وصلة جسد القصيدة بالعالم الذي يحيط بها وبأشياء الوجود المباشرة والمتخفية كما تنتقل عبر قنوات الإدراك الحسي والتخييل واللغة الحاضرة بقوانينها الموروثة واللغة الشعرية المتمردة على أصولها اللغوية أحياناً كثيرة. وفي مزامير الغياب تكاد التجربة الشعرية تماثل، في وعي تفضية الكتاب، ما تضمّنه ديوان غيمة الصمغ، كأنَّ يظهر التشكيل السطري في «مطر» و«ضمائر منفصلة» و«على وشك 93» و«الراهبة» وقصائد أخرى. وتتعدد أشكال التفضية أو يتسع مجال الكتابة المُرسلة بما يقارب وهج الحركة في سطح الكتابة النثرية ويؤلف بين لغة الشعر وبين لغة الأشياء في «مقدمة» و«حبة خردل» و«هوامش» وغيرها.

أما القصائد في حداداً على ما تبقى فإنها تحافظ جميعها على تفضية الكتابة السطرية، وتؤثر التجريب بالنفذ إلى داخل البناء على البقاء في سطح الكتابة البصرية. فنراها تفكك نسيج الصورة الشعرية الخاضعة لمنطق الإفهام وتسعى إلى تأسيس خطة جديدة لتوليد الصورة بهذم الأنساق اللغوية المعتادة. وإذا التجريب، بهذا المنحى المغاير، بحث في اللغة وبها عن إمكان تجاوز الطوق اللغوي والشعري الموروث واقتحام «عصر شعري» جديد يُعيد النظر في مختلف المسلمات الجمالية والفكرية والأخلاقية المتصلة بالشعر ويفعل الكتابة الأدبية والفنّ عامّة. ويتأكد هذا المنحى الجديد عند الرجوع إلى تجارب أخرى من الشعر العراقي تبدو أكثر اندفاعاً في تمثّل الرابطة بين الكتابة الشعرية واللغة الموروثة؛ واللغة تُتجاوز في لحظة الكتابة (٧) بفكر متمرد يغالب سلطة اللغة الواحديّة ومُتكررات الأبوة القاتلة لأيّ جديد صاعد ويصل بينهما في الفهم لاندماج الواحدة في الأخرى ضمن جهاز سلطة موروث حافظ على نواته القديمة وأخذ له عديد الأشكال عند الظهور والتوجه نحو الآخر.

والاندماج في حركة الشعر الكوني، في حين تنزع القصيدة في مزامير الغياب إلى التجريب على أسس تراثية شأن غيمة الصمغ ولكن بروح وانتماء مغايرين (٥).

تشارك الدواوين الثلاثة في أتباع نهج «كتابية» (٦) جديدة لا تستقر في تنميط أشكال مُحدّدة. فكان نسق البيت الشعري عند تدهمه في تاريخ الكتابة الشعرية العربية خلال المنتصف الثاني من هذا القرن لم يختف تماماً، أو هو «الأصل» يُنسخ ويستحيل وجوداً مختلفاً هو وجود جزئي ومُتخف داخل «الفرع» سابقاً أي اللغة المنطوقة والموروثة، والتفعيلة أساساً. هذا الملمح الجمالي الذي يصل بين ماضي الشعر العربي وحاضره ينقلب بمرور الأعوام إلى «لازمة» أسلوبية تحتم صنف الملفوظ الشعري، وتحد من جموحه أحياناً، وتؤثر بعمق في حاضره ومستقبله. لذلك يبدو جسد القصيدة متوتراً في ظاهر تشكّله على بياض الورقة، يتكرر حيناً في أبنية أسطر متلاحقة، وينكمش حيناً في أسطر، ويمتد في ضروب من الكتابة المُرسلة (التدوير) بما يُشبه الكتابة النثرية، ويرتّب حيناً آخر يتدخل علامات غريبة في معناد الكتابة الشعرية السالفة (كأنَّ تُفكك الألفاظ وتظهر الأرقام والنقاط المتتالية والأقواس والمُعقّفات وغيرها من الدوال المُحدّثة في كتابة الشعر العربي).

ويمكن الإشارة السريعة في هذا الحيز إلى أبرز مظاهر التجريب بالرجوع إلى قصائد الدواوين الثلاثة... تشارك الدواوين الثلاثة في أتباع أسلوبين أساسيين في التفضية: التشكيل السطري مع استخدام علامات خاصة بالتنقيط والترقيم وتفكيك اللفظ الواحد إلى حروف... والاسترسال في ما يُشبه الكتابة النثرية مع استخدام علامات خاصة. وبين هذين الأسلوبين تبدو التفضية أقرب إلى تفضية القصيدة العربية الجديدة في الخمسينات والستينات أحياناً وأكثر اندفاعاً، أحياناً أخرى، في مواصلة نهج العقود الثلاثة الأخيرة بالسير بها إلى آخر الحد التجريبي داخل فضاء التفعيلة واللغة الموروثة. ففي غيمة الصمغ تتبّع «اقحوان» و«رحيل» و«لوحه» و«عابرة» وبعض قصائد أخرى وجّه التفضية الأول بالمحافظة على أشكال السطور المتفاوتة الأحجام، مع تجويز التنقيط وتوظيف الحوار والحوار الباطني

(٥) تتواصل القصيدة في غيمة الصمغ والقصيدة في مزامير الغياب باعتماد التراث أهم مرجع في الكتابة. ويُضخ ذلك في الإبقاء على تراكمات الجملة الفصحى وصيغها وقواعدها المختلفة وإيقاعاتها الموروثة وفي الأوزان حفاظاً على آخر العالم في البناء العمودي، إضافة إلى التاريخ وما يختزنه من رموز واقتنعة... إلا أن التباين بين عدنان الصانع ودينا ميخائيل يكمن في اختلاف بعض المراجع التراثية، كأن يعود الصانع إلى الشعر القديم أحياناً، وتعتمد ميخائيل النص الإنجيلي.

(٦) «كتابية»: يُراد به تجاوز تشكيل الفضاء السمعي الذي يُحيل ضمناً على مكان فيزيائي والقائم شفوي وتقبل سمعي، وهو النمط الذي خضعت له القصيدة العربية منذ نشأتها إلى ظهور الشعر الكتابي أي النص الذي يتمدد على بياض الورقة ويتخذ له أشكالاً بصرية متعددة لا يمكن حصرها في خانة مُحدّدة.

(٧) الكتابة الشعرية، بهذا المفهوم، تكون باللغة الجمعية، وهي تأسيس لغوي فردي داخل أنسجة اللغة العامة، أي عود باللغة الأولى إلى رحم المعنى البدني وخلق جديد لها. نشير، على سبيل المثال، إلى «عكازة رامبو» لحزعل الماجدي، مجلة مواقف، عدد ٧٠ - ٧١، ١٩٩٣.

تلامس الوقائع المباشرة أحياناً بما يشبه شعر التحرير الوطني الذي شاع في المنتصف الأول من هذا القرن أو شعر المقاومة الفلسطينية خلال المنتصف الثاني منه، وتثنأ عنها أحياناً أخرى بكثافة من الترميز. تترقى درجات في الإيماء حدّ نقلها من صور مبعثرة في قراءة عمودية إلى مشهد خاص هو نتاج العمل التأويلي عند تجميع الصور وإعادة الوصل بينها. وإذا كان الاقتراب من الوقائع مسكوناً بالرغبة في وصف الأحداث والأشياء والتفاصيل بتفجّع، فإنّ النأي عنها يتخطى مجال الوصف والتجزئ إلى مواطن متوترة يتداخل فيها الرائي والمرئي بذاكرة شعرية تهدم كلّ المراجع والقيم المعتادة. ولئن بدأ السياق - المكان واحداً وكذلك السياق - الزمن التاريخي، فإنّ الوعي المتصل بهما والأسلوب الذي به يتكلّم ذلك الوعي يختلفان من ديوان إلى آخر.

ففي غيمة الصمغ يتداخل المكان بأشياءه ووعي الزمن، وتعبّر بين الحين والآخر إشارات إلى الزمن العامّ الذي هو تاريخ القصيدة المباشر. وتتعدّد الأمكنة داخل المكان الواحد، كما يتقسّم زمن القصيدة إلى لحظات مفكّكة في قراءة بدئية، ويتردّد التاريخي العامّ بين الإيماء والترميز المغرق في التحفّي: من علامة الترقيم^(٨) إلى دلالة الرمز، فيحيل مكان القصيدة أحياناً كثيرة على مكان بعينه في الواقع، يكشف في دوالّ وجود مخصوص: كالنهر في قصيدة «إقحوان»، أو البحر في «رحيل»، أو الشقّة والبار في «عابرة» والطاولة والنادل والقصف والحرب في «مطر لسيدة البنفسج» والبيت والفندق في «وداعاً» والوطن والطائرات والجنود في «بكاية لامرئ القيس» والبيوت والبلاد والحروب...

وتظلّ الحرب وما يحفّ بها من دوالّ مختلفة مرجع الدلالة السياقية الأولى، تتكشف أحياناً وتتفجّع أخرى وراء طبقات من الكثافة الرمزية. فهي الثابت المتكرّر في مجمل قصائد ديوان غيمة الصمغ، تطفو على سطح الدلالة أحياناً وتغرق في الترميز حدّ الاحتجاب أحياناً وتتردّد أحياناً أخرى بين الانكشاف والتحفّي؛ لذلك نراها تمنع حركة القصيدة من الانتشار خارج حيّز المعنى المحوري المتكرّر (الفاجعة) نتيجة ضغوط السياق بمرجعه التاريخي شبه المباشر على الذات الكاتبة والنصّ المكتوب معاً. وإذا الأشياء، وإن بدت متعدّدة محسوسة أحياناً أو تحصيل عبر وسائل على وجود جسّي، لا تمتلك من شيئيتها إلا التسميات التي تتناظم، وهي المتباعدة، في أنساق دلالية شبه مجردة.

لم تعد القصيدة العربية بهذه الأشكال المختلفة من التفضية وجوداً لغويّاً يحيل مباشرة على المكان وما في المكان من أشياء حسّية، بل هي اللّغة تنخرط في كتابيّة جديدة تستفيد من علاميّة الرسم الانطباعي ومن السردية أحياناً بتخطيط مغاير لما كان عليه السرد في القصيدة القديمة، وتدمج المفوّه الواصل بين المُشافهة والسّماع في جسد الكتابة الشعرية المُحدّثة بتشكّلها البصري على بياض الورقة. فيحجب الكتابي السّماعي أو يختزنه ليحوّله من زمنية مُعطّلة تفترض مكاناً قديماً مُتكرراً لهُ أشياؤه وإيقاعاته وقيمه الجماليّة وروافده المعرفيّة إلى زمنية فاعلة يستلزمها واقع النصّ الشعريّ الكتابيّ المُحدّث. وبهذا التصوّر الجماليّ المسكون بالرغبة الدائمة في الاختلاف نُنْفذ إلى «عصر أدبيّة جديدة» هو عصر النصّ الشعريّ المتعدّد، لا القصيدة الواحدة التي تتكرّر تبعاً لِمستلزمات الخطاب المحدّد مُسبقاً لارتباطه بالوظيفة الإفهاميّة العاجلة وأساليب التطريب قصداً تُيسّر مهمة التأثير والإبلاغ. فلا تُكرّر القصيدة قصيدة أخرى في الدواوين الثلاثة، بل الواحدة من مجمل القصائد تركيباً يتيم مُفرد، وإنّ تَوَاصُل عضويّاً مع تراكيب القصائد الأخرى. إنّه وليد لحظة مخصوصة، وهو اللّحظة تُنقل فجأة من حيّز الكتمان إلى الحدوث بجسد خاص يتأسس في اللّغة وبها ويتجاوز المنطوق فيها كي يفتح على منطوق جديد (متكلّم) أو يعود به إلى البدء أو ما يُفترض أنّه البدء ليفتحه في الاتجاه المعاكس على دلالة الما قبل كي يستردّ البعض من وهج المتكلّم اللّغويّ الأوّل الذي انقلب عند رتابة التكرار إلى منطوق مُعطّل.

II

وكما ينتقل مدلولّ السياق من خارج عالم القصيدة الخاصّ إلى داخله، فإنّه ينخفض من مطلق التمثلّ مُجسّماً في السياق الواحد إلى الكثرة المشروطة بذلك التاريخيّ المفاجئ الذي يُقسّم عند اصطدامه بلحظات الكتابة المختلفة ويُوحدّ ضمنياً لكثرة الأحداث وضخامتها وانحباس الذات الشاعرة رغم تعدّدها داخل فضاء تأثيراتها المباشرة.

إنّ السياق - النواة هو مجموع إشارات في قصائد الدواوين الثلاثة إذا ما جُمعت بدت أحداثاً عنيفة قاسية لا عهد للذوات الشاعرة بها؛ وهي أحداث الحرب الخاطفة المدمّرة التي تبدو أشدّ فظاعة من أحداث الحروب السابقة وتتعدّد أشكالها وتمتدّ آثار دمارها إلى أعماق المواطن في وعي الكينونة الفرديّ والجمعيّ على حدّ سواء.

وكأنّ دوالّ الحرب تتألف تراكيب دلالية خاصّة

(٨) كلّ القصائد في غيمة الصمغ مدبّلة بتاريخ تُساعد على استحضار الوقائع الحافّة، دون القول بأنّها قصائد مذكّرات تُقارب الأحداث أو تكفي بنقلها لِعرض التاريخ.

أما السياق في حداداً على ما تبقى فإنه الانتقال من حيِّز الرمز الشعري إلى دلالة التخيل، إذ تحتفل القصيدة باللغة في طفرة وعي بدني يكتشف سحر الكلمة ويتباعد عمداً عن الدلالات المألوفة بأن يُفكك الروابط المنطقية المعتادة بين الكلمات ليُعيد الوصل بينها في أنساق مُفاجئة صادمة. وتُدرِك الذات الشاعرة تَعَسُّر السير في الطريق المختلفة عند تجاوز الأنساق اللغوية والدلالية المعتادة سعياً إلى الكشف عن ذلك الماوراء اللغوي، حيث الشعري مواطن مجهولة لم يطأها قلم.. ويمكن للكتابة الشعرية دون الخروج عن أنساق التركيب النحوية والدوال بمرجعياتها المحددة تأسيس عالم شعري مختلف أسهمت وسائل التجريب في تقديمه لنا على شاكلة بناء لا يستقر على حال، هو التأسُّس يتخذ له عدة أشكال كالومضة أحياناً وتكتيف الصور السريالية واعتماد السرد والاستناد إلى التراث الثوري المعاصر والاستفادة من التراث الآشوري.

وللقصيدة في حداداً على ما تبقى قدرة على التخفي بعيداً عن الحادثة المباشرة، يساعد على ذلك: التجاء الضمير المفرد المتكلم إلى ضمير غائب مفرد أو جمع، وانغراس الحالات الشعرية داخل نسيج سردي لا يخضع لحظة واحدة. وإذا استثنينا «مرثية وملاحظات للمصم»^(٩) فإن أساليب الكتابة الشعرية في الديوان لا تتقيد بالضمير المفرد المتكلم الذي هو محور القصيدة في الديوانين السابقين ومركز الفعلية الأول إذ يتجسم أفعالاً تتولد من الفاجعة وتشد إليها في نظام واحد عام وإن بدأ أنساقاً دلالية مختلفة...

وإذا كان السياق في غيمة الصمغ ومزامير الغياب دلالة مركزية تشع في كامل أرجاء القصيدة وتصل بين الإيقاع والمعنى وتحتم الانكشاف الجزئي أو الكامل نتيجة ضخامة الفاجعة، فإن الانفساخ في حداداً على ما تبقى يُفكك صورة الفاجعة وينفذ بها إلى ما

وفي مزامير الغياب يتضائل حضور الأشياء بمراجعها الحسية أو شبه الحسية، ويستقطب الحلم الواقع فلا يمكث من التاريخي إلا العلامات الظاهرة تبدو مُفككة في كثافة حلم فردي^(١٠). وإذا السياق، ممثلاً في التاريخ - الفاجعة، يتخفي وراء أنسجة الحلم وحالات الذات الشاعرة ومخزونها التراثي اللغوي والعقدي على وجه الخصوص^(١١).

إلا أن إغراق القصيدة في نرجسية الضمير المتكلم وكثافة الرمز والنزوع الدائم إلى الحلم والمطلق^(١٢) لا تحجب الوقائع التاريخية المباشرة حجباً كاملاً، إذ حتفي الوسائط أحياناً لتتكشف فاجعة التاريخ كما تظهر في الحرب وويلاتها^(١٣). أما الدلالات الحافة بالحرب فإن جُلَّ قصائد الديوان تعج بها كأن ينقلب الحلم إلى كابوس مرعب^(١٤)، أو ينهار مشاهد الموت^(١٥) أو يتعطل الزمن^(١٦).

ولا تختلف القصيدة في مزامير الغياب عن القصيدة في غيمة الصمغ إذ تتمسك بالحادثة دون الانحباس داخل حرفيتها وتترقى درجات في الرمز دون الانفصال عن الواقع - المرجع^(١٧). فتبدو الكتابة الشعرية في الديوانين خاضعة لحاجة أولى إلى الإفهام الذي يتأكد به الوصل بين راهن القصيدة وبين تراثها عبر تاريخها الطويل.

ولئن اختلفت مراجع استيحاء التراث في الديوانين^(١٨) فإن خطة الكتابة واحدة تقريباً، إذ يتداخل الذاتي والتاريخي في أنساق رمزية لا تقطع كلياً مع عديد الترابطات الدلالية المعتادة، تشبهاً بواقعية جديدة في الشعر لا تستفيد من تيار السريالية الكونية الذي استمر بأشكال مختلفة ومن التجريبية إلا ببعض السمات^(١٩)، وتتشبث بهم أساس في تركيب القصيدة العربية التراثية الذي هو إيصال المعنى بأساليب تتفاوت في درجات التصريح أو الإيحاء.

(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 النص الإنجيلي والعقيدة المسيحية واضحة في مزامير الغياب.. انظر، خاصة «حبة خردل» و«مطر» و«الراهبة» و«أبيض أسود».

(١١) يبدو أن الشاعرة تقصدت عدم تذييل قصائدها بالتواريخ كما هو الشأن في ديوان غيمة الصمغ تفادياً لخفض القصيدة إلى مستوى الوثيقة وحرصاً على التنقل داخل زمنية شعرية منفصلة، في الظاهر، عن المحيط المجتمعي والوقائع التاريخية المباشرة..

(١٢) انظر بالخصوص «ضمانر منفصلة» و«حصار» و«خلف الزجاج».

(١٣) انظر «صداع».

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

(١٥) انظر «مطر».

(١٦) «حجرًا حجرًا»

تبني قلبك يا وطني

بين شقوق أحجارك

رميت ما عندي

فالققص الصدري

لا يتسع لكل هذه الذكريات الميتة» (راجع: مزامير الغياب، ص ٤٨).

(١٧) انظر الإحالة ١٠.

(١٨) تظهر الاستفادة من السريالية والتجريبية في تشكيل الصور بالخصوص واستخدام تفضية لا تستقر داخل أنماط جاهزة، وخاصة في بعض قصائد ديوان غيمة

الصمغ.

(١٩) الضمير المفرد المتكلم حاضر بكثافة في القصيدة، ويتأكد ذلك في الأفعال: «أرثي - أرثي - أرثي... أرى من الضرورة (في الحاشية)»..

وما هو مغاير لهما وموصول بهما في الآن ذاته.

فالحربُ فضاء شعريّ نسيجه اللّغة وما وراء اللّغة حينما تُلامس أبعادُ الحسيّ دلالاتِ الرمزِ التخيليّ كما ينفرس الرمزِ التخيليّ في أعمق دلالاتِ الحسيّ وهو يتخطى دائرة المكان الضاغط على الذات الشاعرة.

تنبثق حركة القصيدة من الدأنا» يتقبّل في البدء ولا يفعل، وإذا التقابل بين ضيّدين في لغة الاستعمال (خارج - داخل) إيهاماً في الظاهر بالاختلاف، وانصهار، عند قراءة الوظائف النحويّة المكملّة، في نسقٍ دلالة واحدة:

"أنا خارج من زمان الحياتات

نحو البكاء النبيل على حلر أخضر

حرثته الخنازير والسرفات

أنا داخل في مدار القصيدة

نصف طليق ونصف مُصدّر... (٢٢)

فيكون «الخروج» في منطق الترابط الدلاليّ مشروطاً بـ«الدخول»، من «زمان الخياتات» إلى «مدار القصيدة».. وإذا كان «الدخول» مرادفاً دلاليّاً «للخروج» بالرغم من الاختلاف في مستوى الدال، فإنهما يتغايران عند استجلاء المدلول الفرعيّ، إذ يبدو «زمان الخياتات» في ضمنيّ الدلالة علامة القهر والضيّق والانحباس، في حين يتجاوز «مدار القصيدة» و«البكاء النبيل» باعتباره مجالاً للتصعيد، ويتلازم الانعتاق والانحباس في «مدار القصيدة» شأن «البكاء»، في هذا السياق الشعريّ المخصوص وعند إحالته على البكاء عامّة، يجمع بين وضعين في حال واحدة: وعي التحرّر والتقيد، بلاوعي غالباً، بالترسّب والمحتجّب أو الضاغط المباشر مُتمثلاً في الفاجعة.

إنّ الفاجعة وقائع مختلفة تتجمّع في زمان واحد هو «زمان الخياتات»، وهي علامة انهيار «حلم أخضر حرثته الخنازير...». وهي في الاتجاه الآخر إدراك يُحوّل الوقائع إلى «تفجّع» هو الشهادة على حدوث الوقائع والتفاعل المُساويّ معها.. وينقلب الضمير المفرد المتكلم عند التضخّم الناتج عن حدّة الإدراك إلى وسيط بين وقائع الفاجعة وبين الضمير المخاطب الجمّع:

وراء القشرة الظاهرة في وجود اللّغة وكنينة الشعر والشاعر معاً؛ فيكون التخيل 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 سبيل مُعتمّة هي سبيل التجريب الذي اكتسح فضاء الكتابة الأدبيّة عامّة في العقود الثلاثة الأخيرة من تاريخ أدبنا المعاصر، ونزّع إلى ممارسة خبرة جماليّة مختلفة تخرج بالحادثة من حيّز تأثيرها المباشر ووجودها الحرفيّ إلى مفهوم للتّاريخيّ العميق الذي هو زمن القصيدة الخاصّ في مجرى كتابة شعريّة مُغايرة (٢٠).

لم تعد الحادثة تفجّعاً يتكرّر في مدار ضمير مُتكلم مفرد دائم الحضور المباشر، وإنما هي الحزن تُفكّكه اللّغة الشعريّة وتحوله من دلالة المعنى المكشوف إلى نصّ يهدم الحدود الفاصلة في خبرة القراءة المألوفة بين شئى الحالات والمواقف. وكأنّ الحزن مرآة لا تعكس الحادثة بل تحولها إلى مشهد خاصّ يتجاوز حدودها المعتادة؛ وإذا الحزن شأن الحادثة هو ذاته وهو الذي يتجاوز ذاته إلى معنى جديد يتلاعب باللّغة والأشياء والمعاني في نسيج تخيليّ هو نتاج خبرة جماليّة متفردة (٢١). ولنا أن نتوقّف عند «خرجت من الحرب سهواً» من غيمة الصمغ و«ح ح ر» من مزامير الغياب و«محاولة لإطفاء بحر» من حداداً على ما تبقى قصد الكشف عن أهمّ سمات هذا الكائن الشعريّ الصّاعد الجماليّة وتمثّل السياق في انغراسه العميق داخل الأبنية الثلاثة.

«هل خطأ أن نحبّ الحياة؟»، بهذا السؤال تنتهي قصيدة «خرجت من الحرب سهواً» وبه تتمثّل الحياة ونقيضها والحرب التي تكرّرت دوالها على امتداد النصّ الشعريّ. فالحرب علامات دمار وهي زمن جديد مختلف عن سابقه لأنّه مجع تناقضات كأنّ تقول الموت والحياة

(٢٠) «على منضدة الشاعر دودة

تبحث عن معنى لوجودها

على منضدة شاعر...» راجع: حداداً على ما تبقى، ص ٧.

(٢١) «ومالوا على ساحة الدمعة البنفسجيّة

أمة خلف أمة

وصلوا خطّ النهاية

وكان ترتيبهم كالآتي

أمة خلف أمة خلف أمة خلف أمة...» راجع: حداداً على ما تبقى، ص ٩.

(٢٢) غيمة الصمغ، ص ٥٦.

”فَعَلَيْكُمْ رِثَانِي بِمَا تَمْلِكُونَ مِنَ النَّادَاتِ
وليس علي سوى أن أشير لكم
بأصابع "نانلة"
لمبص البلاد المعلق فوق رماح العشييرة
تنخبه الطلقات
فينسال نهر الفرات المضحج
بين أصابعكم
حينما تكتمون
- عبث كل ما يكتب الشعراء... (٢٣)

والواصل بين الضميرين هو الموت بدلالات مختلفة: فهو موت المفرد، ذلك الشعور الحاد بالقهر يسكن ذات الشاعر ويشرف به على حافة رفض الكينونة؛ وهو الغضب حد التمرد؛ وهو الدفاع في اتجاه آخر عن كينونة جمعيّة (البلاد) من خطر الاضمحلال الكامل... ويمتزج ذلك، مجازاً، «بالشرف» و«الدّم» و«انسبال النهر» بما يحيل على معنى القتل حينما يتهدد «الإحصاء» ذكورة الفعل.. وليس للمفرد إلا الإشارة، وهي إشارة نبيلة تحول الوقائع المفجعة والشعور بالقهر وبالذنب أيضاً دون سبب معلن إلى شهادة تمتلئ بكينونة الشاعر ويرمز التاريخ الجمعي، وتختزن موقفاً من الوجود يستقدم في المحتجب منه تراثاً حكيمياً عريقاً يؤثّر موت الكرامة على حياة المذلة.. وكيف للقصيدة أن تتحدى ضغوط الوقائع المفجعة عليها فتخفف من فورة الانفعالات المتدفقة وتحول التاريخ إلى تاريخي عميق بعد أن كشفت، من البدء ودون تمهيد مسبق، عن الجلاّد والضحية وعن صلف القاتل وكبرياء القاتيل وقدرة الفعل الإنساني على تحويل الموت إلى إمكان حياة جديدة قائمة؟

ولئن عرّف الزمان بدءاً «بالخيانة» ودفع الذات الشاعرة إلى اللواذ بعالم القصيدة تشبهاً بالحياة، فإنه مرجع الخبرة والحافز على مواجهة القتل و«شريعة القتل» في موطن ثان:

”فهذا الزمان يعلمنا
أن نصقّ للثانين

حينما يعبرون الرصيف إلى دمناء
وهذا الزمان يعلمنا
أن نصقّ قاماتها
..... كي تمرّ الرياح على رسلها

..... أن نأشّي الطبع
إلى الكلا الموسي
..... ولكنني... (٢٤)

وبذلك تنقلب الفاجعة إلى دافع إلى المقاومة والإصرار على الوجود بعنت، وإذا الأفعال المسندة إلى الضمير

الجمعي: «نصفق - نقصر - نأشّي...» في تلازمها مع الأفعال المسندة إلى الضمير الجمعي الغائب وإلى الدوال الحافة به: «يعبرون الرصيف - تمرّ الرياح - القطيع...» تحتم فعليّة في الاتجاه الآخر بأن تتركز دلالة الرفض داخل مدار الضمير الفردي المتكلم الذي هو أنا - الشاعر:

”..... ولكنني

من خلال الخطام الذي خلّفته المدافع
أرفع كفي مغفوة بالتراب المدمى
أما ربّون الزمان
أعلمه كيف نحفر أسماءنا بالأظافر
كي تتوهج: (٢٥)

تتكرّر دلالات الزمن الغادر في تواصل عددي من الضمائر، وتتكثف حركات القصيدة في نسق عام يقابل بين الحرب والقهر والخيانة وبين القصيدة - الجرح وعشق الحياة والرغبة في تحدي شريعة القتل. ويرتبك البناء نتيجة التحولات العاجلة بين الضمائر: أنا - أنتم - أنا - نحن - أنا - نحن - أنا - نحن - أنا - نحن - أنا - نحن - أنا - نحن - أنا - نحن (القصيدة) - أنا - أنتم - أنا - أنت (البلاد) - أنا - نحن - أنا - نحن - هي (البلاد) - أنا ...

وإذا تبيّننا تفاصيل هذه الحركات المتوترة بدنا لنا الضمير المفرد المتكلم واجهة نظام التوزيع الدلالي في كامل القصيدة: فهو المتاخم للفاجعة ومجال وعيها الحاد، تتجمع ضمّنه الأحداث وتتحوّل إلى ملفوظ خاص. وهو نواة القصيدة الرابطة بين مختلف عناصر بنائها وعلامة الشهادة على الأحداث والوجود عامة. ويتردد هذا الضمير على امتداد الحركة الشعرية العامة بين الانكشاف والاحتجاب: كأن يسرد الأحداث والحالات بالاستناد إلى ذاته المخصوصة أحياناً في مواطن من القصيدة، أو يندمج في ذات الحدث والحال المسرودين بالتحوّل من مدار الكينونة الفردية إلى مشاهد الفاجعة المتعددة، أو يفتح بالقصد على الضمائر الأخرى: أنتم - هم (القتلة) - هنّ (الأمهات) - هي (القصيدة) - هي (البلاد)، أو ينصهر في ذات الضمير الجمعي الموسعة (نحن) ... يساعد على ذلك سياقات الفاجعة الخاصة التي هي فاجعة الفرد والمجموعة في الآن ذاته.

ولئن تعددت الضمائر والأساليب والدلالات في نظام النسيج الشعري العام فإن القصيدة ذات شعريّة موحّدة تتوسطها عند التفكير القرائي نواة الضمير المفرد المتكلم تشع في كامل الأرجاء وتستلزم حواراً من الداخل بين مختلف الضمائر ورسداً للأحداث في تواصلها الحيوي

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

لغة الرمان

أبراهيم الزبيدي

ياخذني الحزن المتمفصل بين لغات الوجد
فأكسر أوهام السكر، قبيل الصباح؛ وأمسح عن خدّ
النهر دموعاً.
ويمرُّ الطلُّ على عتبات الظلم المزمّن في الروح
ليوقظ في «أريج» الوله الثابت بين شفاف القلب
وتمطر نافذة البوح أغاني، يسكنها العشق
فيهتز ضمير الشعراء/
ويظن من قايض في الحب، ويات غريباً
فيتوب..
وأنا الطرف المتطرف في الحب الأول/
تقتلني لغة العينين، وترفع في السكر
والسكر في نون النسوة/ لا بدّ يذوب
وتورجحني لغة الرمان، إذا اهتز بصدر امرأة من
بلدي!

من يفهم لغة الرمان ليق/
فسترحل لغة الثوار قريباً، وتغيب
لن أشرب نخب الزمن القادم من مدن القتل
سأرحل عبر التاريخ...
أسامر كل نجوم الصبح..
وأحلم بقاء امرأة/ لا تعرف للحب حدوداً
لتدورن أوتار القلب، المتمرد في العشق/
وتوقظ في جنوني.
فأنا ما زلت أحب الوحدة!
والشعر العربي القادم من سوق المرید..
والنخلة بين عيوني
وبقية شوق/توقظني في الليل حزناً
ويهدئني صوت أذان الفجر..
المتهدج في الليل/ فأسترجع بعض سكوني
لم يبق قطار يعرفني!!
والوجد القادم من خلف جدار الصمت المطلق/
يجتر حنيني.
ويجيء الصبح كنافذة يسكنها الظل/ فيجرحني
والليل نجوم مطفاة، وملاحم خزي، وسعاً
وأنا/ والدرب، على أمل
ثمينة وجد في كفني...
واللحد سلام... وحوار.

الرقعة

(سوريا)

مع الضمائر المتقبّلة والفاعلة في اللحظة ذاتها وتفاعلاً
عميقاً معها:

«- لكنني والقصيدة لم تندمل بعد

لا أخطئ الوجد المر

حين نمر على وجل الأمهات

- أريت فوق مواجعكم

كي أمر كخيبت القصيدة

أخط قبص المناني على قد أحزانكم...

- من يمسح الآن عن قبر ذاكرتي

صور الأصدقاء الذين مضوا في برود المعارك...»

فكلّ المواطن مهزوزة وكلّ الضمائر محفوفة بالموت ولا
مؤجّد في طوفان الأفعال والحركات إلا القصيدة يلوذ بها
المفرد المتكلم ويؤسس بها وطناً للفاجعة والتفجّع ولحظة
وعى هي الشعريّ القادر على نسف الحدود المعتادة في
تمثّل الموت والحياة والحادث والممكن وأن الكتابة والمأ-
قبل والمأبعد المفترض، ولكنه «وطن» مُحاصر من كلّ
صوب، حدّ رقيق شفاف بين الموت والهلاك^(٢٦) للتداخل
العنيف بين وعى الأنا - الفرد وبين وعى المجموعة. لذلك
تتجاذب القصيدة: ١- دلالة الموت الذي هو علامة التفرد
في كلّ شيء والحافظ الأقوى على البقاء و«تمعين» الوجود
و«تعقيل» العبث^(٢٧) وتحويل العدم إلى حركة دفع وبناء؛
و٢- دلالة الهلاك، ذلك الوعي الجمعيّ بالنهاية الحتمية
تنغرس في تلافيف الذاكرة الجمعية وتتخذ لها وجهاً
فجائعيّاً في الأزمنة العصيبة. فلا تسلم القصيدة من
الارتباك الناتج عن حالتين متناقضتين: التفجّع حدّ
الإشراف على أبعاد المواطن في الكينونة الجريحة،
والتمرّد تشبّثاً بالرغبة في الحياة. ويتواصل «أنا»
وال«نحن» في تجسيم الحاليتين إذ يترددان بين التسليم
الحزين بالوقائع وبين الأمل في مُمكن مستقبليّ ينبجس
من داخل الشعور المتساويّ بالفاجعة وهي تغمر الفرد
والمجموعة في آن واحد. وكما تنوّع أنا - القصيدة في
مجموع ضمائر تتناسق تبعاً لـ أنا - الشاعر، فإنّ بناءها
التجريبي جسد مخصوص يتخذ له شكلاً متعدّد السمات
في كتابة بصرية تتمظهر عند رؤية شاملة عمودية في
شكليّين أساسيين: الكتابة السطرية دون انقطاع، والكتابة
المرسلة..

ورنّ تردّد سرد الحال في مجرى الكتابة الأول 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 التشكيليّين في
نسق السردية الشعرية العامة^(٢٨)..

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

(٢٧) «تمعين» من المعنى، و«تعقيل» من العقل.

(٢٨) يُختم التشكيل الأول (الكتابة السطرية) بـ«البلاد»:

«سلاما بلاد السنابل.

سلاما بلاد الجدول...»، ص ٦.

الفصل وإعادة التركيب صورة جسد ملحمي: «شفتي -
لحمنا - شعر أطفالنا - القلب - لساني - دمع أمي -
جلد طفلي - جرحنا - مواجعنا - نبضه (قلبي) -
القبيلات - حزني - روحي - يديك - يدي - صدرها -
الشفتين - وريدك...».

وتواصل هذه العلامات علامات سابقة: «أصابعكم -
قاماتنا - كفي - الأظافر - جرحنا - مواجعكم - قلبي
- أحزانكم - دمعهم - رثتي - قامتي - ظهرنا...» كي
ترسم ذاتاً جسدية تترجّح بين الإحالة على الضمير
المفرد وبين الإحالة على الآخر مُفرداً أو جمّاعاً، حاضراً
مخاطباً أو حاضراً في الغياب.. ولا تُعرّف هذه الذات
الجسدية بالصفات الدالة عليها فحسب، إذ أفعال
الحركات والحالات على تنوعها علامات أخرى لضمير
جسدٍ هو نتاج فعل الكتابة يتركّب من عدد لامحدود من
الذوات الحية تتوسطها ذات فردية تُباشِر سرد الوقائع:
«أركض - أجمّع - أراوغ - أنفض - نُعلّق - سنركض
- نلف - نُمسّد - أذكر - نكبر - أَلْم...»، وهو جسد
يستمدّ ماهيته، في واقع القصيدة، من سياق الحرب، يفز
منها إلى مدار اللغة الشعرية دون القدرة على نفيها لأنها
الوقائع المفجعة تغمره قسراً وتقضي توثره ونزوعه إلى
ترميز خافت أحياناً كثيرة لحاجة الذات الشاردة في
القصيدة إلى رسم مشهد الفاجعة وحرصها على إفهام
الآخر.. وليس «الخروج» المُصرّح به في العنوان من
الحرب «سهواً» إلا دخولاً إليها أو توغلاً فيها قسراً
واختياراً في ذات اللحظة: إذ الحرب «قضاء» لا مرّة له
تماماً كالوجود يُدفع إليه الكائن دون سابق إعلام، وهي
الموت المتصل دلالة بالحرية كأنّ يبحث سجينها عن معنى
لوجود مُمكن مستقبلاً بالحب والرغبة العميقة في الحياة:
«أحب..ك! تقطعها الصافرات فتتفرط القبيلات 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 نُحب
الحياة؟!»^(٣٢).

وما «الخروج» من الحرب إلا علامة البقاء إذ أشرفَ وجود
الذات الشاعرة على الفناء، فانقلبت الخبرة

وكأنّ حركة السرد العامة بعد أن تشكلت سطوراً
متفاوتة الأحجام ووسمها التقطع والتردد بين الإثبات
والاستفهام والتلميح والتصريح والاسترسال والاعتراض
والمُلء والتفقيط أفضت إلى نسقٍ مُختلف بلغ أعلى ذرى
التوثر، فبدأت سرعة التنامي على أشدها إذ عَجّت حركة
السرد الشعريّ بالجمل القصيرة وكثرة الأفعال الدالة
على الحركات والحالات ووفرة الأشياء في خيّر مكانٍ
وزمانٍ مُحدّدين. فتواصل جسدُ القصيدة وجسدُ الأنا
المتكلم في تركيب لغويّ مشترك نقل الأحداث من مجال
الجسديّ المباشر عبر جسدية الأنا الناطق إلى متخيّل نصّ
شعريّ يُمَارِج بين الحالات والوقائع وبعض الأشياء
والتفاصيل لهدم الترابطات المنطقية المعتادة وتحويل اللغة
من منطوقٍ إلى متكلمٍ يعجّ بمدلولات الجسد، أو هو
الجسد ينغرس بعنقر في ذات اللغة مسكوناً بوعي الموت
ومدفوعاً بقهر الفاجعة كي ينقل إليه وإلينا معاً حكاية
المؤامرة وذعر الحاضر بدوالّ الحرب المختلفة^(٣٣) وعشق
الحياة استناداً إلى «زمن الذعر - لحظة الكتابة» وتطلّعا
إلى مستقبل مُغاير للآن من موقع «ضمير جامع» يختفي
وراء قناع شفاف هو مُحصّل أنا - الشاعر، ونحن -
المجموعة الوطنية.. ولا يدلّ «أنا» المُصرّح به أحياناً على
أنا - الشاعر بل قد يكون قناعاً لهذا الضمير الجامع
يخترن الحالات الفردية والجمعية معاً ويشحن الجسد
الفردية المتخيّل وأفعاله بالمدلولات النفسية والتاريخية
الجمعية، إذ هو الموت يسكن ذات القصيدة ويجوز معنى
التجاور بين الضميرين في سياق الفاجعة المشتركة:
«على شفتي شجر ذابل، والفرات الذي مرّ لم يروني،
ورائي نباح الحروب العقيمة يطلقها الجنرال على لحمنا
فأراوغ أسناننا والشظايا التي مشطت شعر أطفالنا قبل
أن يذهبوا للمدارس والورد، أركض، أركض في غابة
الموت أجمع أحطاب من رطوا في خريف المعارك، مرّتقياً
مثل نجم حزين، وقد خلّفوني وحيداً هنا، لاقماً طرف
نشدّأشتي وأراوغ موتي بين القنابل والشهداء...»^(٣٤).

يستمرّ أنا - الشاعر في رسم مشهد الفاجعة، وإذا
علامات الجسد استناداً إلى المفرد المتكلم وإلى الجمع
الحاضر رمزاً، وإنّ غاب أسلوباً في عديد المواطنين، كثافة
وجود يتحدّى الموت والقَتلة. فتنشأ في الذهن عند قراءة

(٢٩) انظر سجلّ الحرب في الجزء الثاني خاصة: «شجر ذابل - نباح الحروب - الجنرال - الشظايا - غابة الموت - خريف المعارك -
موتي - القنابل - الشهداء...».

(٣٠) غيمة الصمغ، ص ٦٠.

(٣١) المصدر السابق، ص ٦١.

(٣٢) المصدر السابق.

الفاجعة، هو الرغبة في البقاء، وهو التعلّق بالمكان وما في المكان من أشياء، وهو الموت الممكن ينقلب فجأة إلى كينونة فاعلة، وهو الانصهار في ذات الآخر وطناً، أهلاً، أصحاباً، أطفالاً، حبيبةً...

ولأنّ السياق الحافّ بالقصيدة مجموع وقائع مذهلة لا تدع أنا - القصيدة تنأى عن هج الحادث المباشر، فقد أحالت ذات الشاعر على الحرب دون إغراق في مجازات الترميز، ولم يُخفّ التجريب في تشكيل ظاهر الكتابة البصرية كثافة سرد الحالات ارتكازاً على أنا - فردي لم يقطع مع تراثه الرومنسي وإنّ تفاعل بحماس واندفاع صادق مع الأحداث برغبة التخيل وكتابة نصّ شعريّ يدمج فيه سياقه ولا يتذلل للسياق.

إنّ «خرجت من الحرب سهواً» قصيدة تراثية في أهمّ مراجعها لأنها تُحافظ على أبرز الأسس الجمالية في القصيدة العربية القديمة لغة وإيقاعاً وإفهاماً وتطريباً، دون القول بأنّها ملّمح آخر للتكرار. فهي الآن الشعريّ يستقدم في هج الوقائع الصادمة التراث والسياق بدوالة ومدلولاته المختلفة ويختزن تاريخاً ممكناً. وبذلك يتأكد أنّساع ثقافة الشاعر وتطفو على سطح القراءة علامات الخبرة في الحياة وفي الكتابة الشعرية، وتتمثّل ذاتاً شعريّة قادرة فعلاً على أن تلهج بحالات الآخرين وبحالاتها وترسم مشهد الفاجعة بما يرفع الأحداث من سياقها الوطنيّ المباشر إلى مستوى الرمز الإنسانيّ. كذلك هي الحرب: لئن تحدّدت في المكان والتاريخ فإنّها مأساة إنسانية قاطبة، تتجاوز دلالتها الرمزية أيّ تحديد مكانيّ أو زمنيّ، وضحاياها هم من رحم واحدة هي رحم الإنسانية في هذا الوجود الكوني الموحش، والقنّة وإن اختلفت أجناسهم، هم مجرمون في حقّ جنس واحد هو جنس الإنسان.. فالدماء والمخاوف والأحزان ودموع الثكالي واليتامى وأحلام الصبايا وأمال الأحياء دوالّ لغة واحدة هي لغة الإنسان تستقدمها لغة الشعر وإن تباينت مناخات القصائد وتعدّدت لهجاتها..

التتمة في العدد القادم من الآداب

بالحرب من التفجّع البسيط إلى إدراك معنى جديد للحياة ينبثق من الموت المفترض والممكن، ومن الخراب إلى وجودٍ مختلف عبّر لحظةٍ وعي لأمس أبعد المسافات في إدراك الشعريّ مؤصّولاً بالتاريخيّ العميق.. إنّ الذات الشاعرة في تنقلها بين الضمائر والأحداث جرح ينزف لغةً تستقدم الأزمنة مُجمّعةً وتفاصيل المكان المدرك حساً وتخيلاً، وتنزع إلى الإبقاء على أهمّ عناصر جماليّة الإفهام الشعريّ الموروثة بأسلوبٍ ملحميّ غنائيّ يُنزل الذات الفردية في صميم الحدث الشعريّ، فتتكشف الوقائع وحالات الانفعال عبّر مرآة عاكسة هي الذات الفردية تتمركز حول نواقرٍ شبه ثابتة إذ تُعقلن الأشياء والوقائع وإنّ حاولت في بعض المواطن الانفلات من مسبق الدلالة الناتج عن أتباع الجاهز إيقاعاً وتراكيب نحويّة وصيغاً حرفيّة معتادة.. فيبدو الصراع على أشده بين ملزمات جماليّة قديمة وبين توقّ جارف إلى الانعتاق من عديد الثوابت لملامسة هج الآن، ذلك الزمن الذي اقترن بالحرب وبدوالّها المختلفة وحفّت معانيه بأدقّ خواطر الذات الفردية وحالاتها: «زمن الخيانات، هذا الزمان.. الحطام، المدافع، التراب المدمّى، الثكنات، الشاحنات الطويلة، الشهداء، القنابل، الطوابير، الوجع المرّ، الحرب، الرصاص، مستشفيات الحروب، ساحة الحرب، الرصاص، بريد المعارك، الحروب العقيمة، الجنرال، الشظايا، غابة الموت، خريف المعارك، اللّغم، الطائرات، الصافرات، شماعة الحرب...».

إنّ الحرب بوابة مشرّعة على الموت وهي الوجه الآخر في الاتجاه المعاكس للفناء حينما تتسارع دقات القلب ويبلغ الحبّ بالمائت، مجازاً، أعلى درجات الشفافية والحنين حدّ الذوبان في الآخر (الإنسان المحبوب) بما تفصّ به النفس غريّة وشوقاً إلى معلوم مجهول: «أندكر أنّ يديك تحبّان أن تنعسا في يديّ، ونكبر، هل يكبر الحقل من زهرة أم يديك؟ أرى ما أرى من جنون الحياة على صدرها، هائم الرّوح كالقنبر، ألمّ الأزهير عن ثوبها والمروج التي حصدها الشظايا، يُتعتعتني غسلّ سال من خطّ الشفتين - أخطأت في الحب؟، إنّ المرّ الذي ضمّنا تحت ظلّ الصنوبر يذكر كيف تسلّل قلبي لصدرك في غفلة من يديّ - أفرطت في الشرب!...» (٣٣).

فالحبّ نافذة مشرّعة على المستحيل الممكن في زمن