الانزياح الدلالي من خلال تجاذبات الذات والموضوع في قصيدة الخروج من دوائر الساعة السليمانية للشاعر عبدالعزيز المقالح

أ.م.د. حفيظة قاسم سلام غالب*

ملخص:

تحاول هذه الدراسة الكشف عن شعرية نص الخروج من دوائر الساعة السليمانية، وما تميز به خطابه من مدلولات جمالية، مستهدفة في ذلك ظاهرة الانزياح التصويري الدلالي من خلال تجاذبات الذات الشاعرة والموضوع الذي تتوجه إليه، معتمدة على المنهج الأسلوبي؛ لما للتحليل الأسلوبي من قدرة على كشف مدلولات النص من خلال عناصره التي تشكله، وقد توزعت محاورها على ست دوائر تعهدت حركة النص المختار، فكانت على التوالي: دائرة الخروج الأول، دائرة استجابة البعث، دائرة الاختبار، دائرة اليأس والقنوط، دائرة الارتداد بالشك، دائرة الخروج الأخير.

الكلمات المفتاحية: الانزياح، الذات، الموضوع، الخروج من دوائر الساعة السليمانية.

* أستاذ الأدب الحديث المشارك - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة تعز - الجمهورية اليمنية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

Semantic Displacement through Self-attraction and Subject Matter in Abdulaziz Al-Maqalih Poem: Exit from Cycles of Sulaymaniay Hour

Dr. Hafida Qasim Salam Ghaleb

Abstract:

This study attempts to reveal the beauty of the exit text from the Sulaymaniyah hour cycles and its esthetic features. It targets at the phenomenon of semantic imaginary displacement through the poetic self-attractions and the subject that headed to. It is based on the stylistic approach which aims at figuring the text distinctness through its basic elements. Such elements are distributed among six cycles that carry out the experiment movement of the selected text as in the following respectively: First Exit Cycle, Rebirth Response Cycle, Test Cycle, Hopelessness and Despair Cycle, Uncertainty Cycle and Last Exit Cycle

Key words: Displacement, self, subject, Exit from Cycles of Sulaymaniay Hour.

يمثل الشعر نسقًا لغويًا خاصًا، يكتسب جماليته من خصوصيته بوصفه خطابًا، ومن تميُّزه بوصفه نشاطًا لغويًا يختلف عن غيره من الأنشطة اللغوية الأخرى، بارتكازه على المجاز الذي يخرج بتعابيره على النظام اللغوي المعتاد، وللقصيدة فيه -بوصفها بنية متكاملة مترابطة أو نظامًا داخل النظام- خصائصها التي تتعلق بطبيعة تشكيل عناصرها اللغوية، وكيفية تركيب مكوناتها الموسيقية والتصويرية، وتوظيفها ضمن عمليات مختلفة من حسن الانتقاء، وبراعة الإزاحة، ومهارة التركيب، وفنية التصوير، بما يحقق للنص متعته وغايته الجمالية، وعلى هذا الأساس تجلت لغتها في عيون الأسلوبيين من خلال المقارنة بين مستويين: الأول يرتبط بالأداء المثالي النمطي، والثاني إبداعي يعتمد على اختراق

هذه المثالية وانتهاكها[1]، وتختلف قدرات التجاوز وإمكانات الاختراق تبعًا لاختلاف قدرات المبدعين، واختلاف رؤاهم الفنية، وتفاوت مستوى وعيهم بطبيعة التعبير الشعري. ويتجلى التشكيل الجمالي لأي نص إبداعي من خلال ما يحمله هذا النص عبر بناه الشكلية التي تكشف عن رؤيته ووعيه الجمالي المحفز لمحركاته، والموجِّه لمسارات نسجه التي تشكل مادة مكونه الشعري، بما تثيره من دلالات في أرقى تجلياتها، فاللغة هي كل ما تشتمل عليه القصيدة، وهي كيانها المتحقق الذي يمكننا إدراكه، ومن خلال التفتيش فيه نستطيع الوقوف على قدرات الشاعر التعبيرية، وإمكاناته التشكيلية والتصويرية، وملامح تميزه، ومحددات ذوقه، ومستوى وعيه الجمالي.

فـ"باللغة يُظهِر الإنسان ما هو، وبها يتأسس ويتحقق، إنها ممارسة كيانية للوجود، أو هي شكل وجود، قبل أن تكون شكل تواصل"[2]، فمستوى الوعي الجمالي ومدى صدوره عن خبرة وطول مراس مع الصياغات الإبداعية، هو أساس التمايز بين التشكيلات التعبيرية والتصويرية المختلفة، ومنطلق المبدع إلى مغامراته التشكيلية، فهو من يرفدها بطاقاتها الإيحائية والتأثيرية، ويعزز تقنياتها التجديدية، وترتفع شعرية هذه التشكيلات تبعًا لارتفاع مستوى الوعي الجمالي لدى مبدعها، حيث إن اللغة الشعرية هي لغة خرق وانتهاك للسائد والمألوف، وبقدر ما تنزاح هذه اللغة عن الشائع والمألوف تحقق قدرًا من الشعرية[3]، وسواء أكان هذا الخرق عدولا عن القاعدة اللغوية،أم تغريبًا، كما في المفهوم الشكلاني، حيث يُخرج المبدع المفهوم من المتوالية الدلالية التي يوجد بها إلى متوالية دلالية مختلفة[4]، فإن المعنى يكتسب كثافته الإيحائية بفعل ذلك الخرق الذي يشحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرها في المتلقي، وهو الخرق الذي يحتاج إلى معرفة حدسية في ضمير الشاعر بالأنماط المجردة للغة، وبالقواعد المسموح بها في تعاقب الأصوات، حتى يستطيع أن

يستثمر فنيًّا تلك المنابع اللغوية فيما يعرف بتجاوز المعنى[5] الذي بقدر قوته وعمقه وارتفاع طاقاته التأثيرية تستحوذ هذه التشكيلات على ذهن القارئ، وتحظى بدهشته، حتى ترسخ لمقبوليتها، بل وتميزها في سياقاتها النصية.

ولا يبلغ هذا الخرق تجليه النهائي إلا بعد مروره بعمليات ذهنية ونفسية غامضة، تشكلها تجاذبات حاصلة بين الذات والموضوع، وهي تجاذبات تبرز حالة من الصراع الذي يظل محتدمًا مادامت لدى الطرفين قدرة الاستمرار في المقاومة. وهو على الأغلب لا يفتر أو يشهد نهايته إلا بغلبة أحدهما وتسليم الآخر وذوبانه فيه.

ومن هنا كانت فكرة هذا البحث التي تقوم على التركيز على دراسة الانزياح الدلالي من خلال تجاذبات الذات والموضوع، إذ نجد الذات تتجلى لدى بزوغها الأول واقعة تحت تأثير مفعول أوراق القات المخدرة التي تمنح متعاطيها شعورًا خادعًا بالقوة والقدرة والثقة، فتحاول الخروج –باعتبارها ذاتًا شاعرة- إلى عالمها الشعري معززة إيمانها بقوة شاعريتها وقدراتها الخارقة على الخلق والإبداع، فتحلِّق بعيدًا منفصلة عن مجلس القات ومن يشاركونها هذا المجلس/الموضوع، ومع أننا نراها تشرع في حركتها متسلحة بقناعة اكتمال عدتها وارتفاع استعدادها للبدء في صياغة إبداعها، بما جمعت في ذاتها من مكونات أسهم الموضوع في تشكيلها، فإننا نستشف لدى انطلاق هذه الحركة ما يومي إلى شكل من الصراع النفسي الناجم عن شعور خفي في داخلها باحتمالية الفشل، لكنها تنطلق إلى مشروعها -بدءا من ذروته التي تحملها رسالتها الفنية- متوائمةً مع موجة خداعها، متمسكةً بقناعتها وإيمانها المعزز بما يؤججه تأثير ورقة القات، فهي الآن قادرة على إبداع فنٍّ لا تنشد من فرادته سوى الفن ذاته، وتستجيب المدركات لهذا الخروج المبهر فتعرض نفسها، وتنتظر منها خلقها وإبداعها مخلوقات فنية جديدة ومغايرة، وهنا ينشط الاختبار ويشتعل التحدي،

فتحاول شحذ همتها لإشعال نيران إبداعها، فلا تجد سوى الصحارى والخواء واليباب، وسرعان ما يتكشف لها مقدار خديعتها فتصطدم بحقيقة عجزها وعمق توهمها، ومن هنا تتحول حركتها فترتد إلى موضوعها -الذي عزَّز في ذاتها ذلك الوهم وتلك الخديعة- بالشك فتمطره بسيل من الأسئلة الباحثة عن سبيل للخلاص، ولأن الصمت ينبري نتيجة حاسمة، تحاول أن تسلك إيمانًا مختلفًا مرتكنة إلى الخط الآخر من خطوط الإبداع، فتعود مرة أخرى إلى موضوعها تجرب معه تجربة مختلفة، فتستنهض ما بقي لدى شركاء المجلس من روح، محاولة أن تصوغ من خلالهم فنًّا ذا رسالة إيقاظية، لكنها أيضًا تصطدم بفشلها، ذلك أن مركبات هذا الموضوع تتجلى–كلها- معادية وغير متقبلة لكل محاولات الذات وطروحها، ومن هنا وببوء كل مناوراتها بالفشل نسمع صمت حزنها ونداء انكسارها المضمَّخ بمشاعر اليأس وأحاسيس القنوط، في مقابل استمرار الحال على ما هي عليه، وهكذا تواصل هذه التجربة تكرارها وبشكل يومي مع متعاطيّ أوراق القات؛ كلٍّ بحسب حلمه الذي ينشده، وهمِّه الذي يشغله.

وقد اختارت هذه الدراسة -في محاولتها الكشف عن شعرية النص المختار، والوقوف على سماته التي تميزه- منهجًا أسلوبيًّا، لِما للتحليل الأسلوبي من قدرة على كشف مدلولات النص الجمالية من خلال عناصره التي تشكله، مستهدفةً في ذلك ظاهرة الانزياح التصويري الدلالي وتجليها من خلال تجاذبات الذات والموضوع على النحو الآتي:

أولا: ظاهرة الانزياح التصويري الدلالي

يحدد ريفاتير مفهوم الانزياح "بأنه يكون خرقًا للقواعد حينًا، ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر"[6]، فهو "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدثٌ لغويٌّ يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار"[7]، وهو معيار الشعرية

الحديثة؛ كونه "يصدر عن قرارٍ للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقًا لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معيارًا"[8]، وغايته توسيع الحقول الدلالية للعناصر اللسانية، وتنظر إليه الدراسات الأسلوبية باعتباره استعمالا للكلمة في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة[9]، وقد يتوسع هذا المفهوم حتى يشمل الخروج على النظام اللغوي نفسه[10]، وتكمن أهمية الانزياح في فعاليته كأداة فنية تمكّن المبدع من تحقيق غاياته الجمالية، التي تحدث أثرها في المتلقي من خلال الانتقال باللغة من مستواها الإبلاغي بعلاقاته المعجمية الثابتة، إلى مستواها العاطفي/ بعلاقاته المتجاوزة، حيث يستعمل المبدع اللغة، مفردات وتراكيب وصورًا استعمالا يؤدي به إلى ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر[11]، وقد ارتبط الانزياح بالدراسة الأسلوبية، التي تقيس شعرية الخطاب بمقدار اتساع المساحة بين مستوييه الحقيقي والمجازي، وكون الشعر هو فن التصوير فإن إزاحات لغته لا تنفصل -لدى منتهى تشكلها- عن اللغة في مستوى تعبيرها الحقيقي، وهي تتحرك خلال عملية التخلُّق ضمن المساحة ما بين وظيفتين تعبيريتين: وظيفة نقل الحقائق، ووظيفة توليد العواطف، والشعر هو مزيج بنسبةٍ ما من هاتين الوظيفتين، ذلك المزيج الذي يعمل على إعادة تشكيل بنية عوالمنا، كما يعمل على إعادة تشكيل علاقتنا بلغتنا المعبرة عن تصورنا لهذا العالم، كما يعمل على إحيائها وإعادة إنتاجها، وبقدر ما ندرك مقدار التقارب بين مستوييها يكون إدراكنا أكبر لمقدار التباعد بينهما، حيث يصبح الواقع المعاد إنتاجه من خلال رؤية المبدع وحدسه الخاص مختلفًا عن ذلك الواقع الذي ندركه بحواسنا. ولأنَّ هذا الواقع المنتج شعريًّا يصدر عن رؤية تتمتع بالخصوصية الكاملة -وهي الخصوصية التي تمنح صانع الخطاب الشعري كامل الحرية لأن يخلخل ذاكرة اللغة، ويفتت علاقاتها، ويشكل علاقاته الجديدة بعيدًا عن تلك العلاقات

المستقرة، وبمعزل عن المقاييس المنطقية التي تقوم عليها لغتنا الواصفة بروابطها القائمة على السببية- فإننا ونحن نتعامل معه قد نصطدم بمعضلة الغموض، الذي أصبح ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث العمل بقوة على إحلال منطق فني يقوم على كسر التوقع، بإزاحة علاقات الذاكرة اللغوية، وإحلال علاقات جديدة من صنع المخيلة الشعرية. وستركز الدراسة في هذا المحور على الانزياح التصويري الدلالي كون هذا النوع من الانزياح هو الأكثر تأثيرًا في المتلقي من حيث امتلاكه جملة من الأدوات التي يستطيع من خلال استعمالها أن "يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية"[12]، ويخرق أفق التوقع لديه بكسر القاعدة المألوفة، والمروق إلى كل ما هو غريب ومثير ومدهش، فيحقق له متعة الإدهاش وقوة الإثارة. ويعرف الانزياح التصويري في البلاغة بالصورة الشعرية أو البلاغية المتمظهرة من خلال الاستعارة والكناية والمجاز، وهي آليات تمنح الاستعمال اللغوي إمكانية التجاوز والخروج "على قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، واللفظ الغريب بدل المألوف"[13]، فالألفاظ المصوغة شعريًّا خاضعة لمبدأ الاختيار، واختيارها وتركيبها في سياق أدبي جديد يجعل منها دوالا ذات دلالات متعددة، وهنا تصبح اللغة غاية في ذاتها تحقق للنص شعريته وجماليته[14]. وأكثر ما يتجلى في طبيعة توظيف الشاعر للاستعارة والتشبيه، غير أن الاستعارة المفردة هي عماده، ويقصد هنا بالاستعارة المفردة "تلك التي تقوم على كلمة واحدة، تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه"[15]، وتتشكل أهميته من زاوية كونه يختص بدلالة الكلمة المفردة في سياقها الشعري،الذي يمارس عليها ضغوطه، فيدفعها إلى إبراز إحدى دلالتها دون غيرها من الدلالات المستقرة في قلبها، أو يستجلب بحضورها جانبًا من تراكمها الدلالي الممتد خلال سياقاتها المختلفة، أو يكسبها دلالة جديدة وغير معهودة، ومن هنا تكمن فاعلية الإزاحة

الدلالية في إحياء اللغة وتنميتها وتطويرها؛ "لذا فإنَّ علم الدلالة من أهم الدعائم التي يستند إليها علم الأسلوب"[16]، ولأنَّ الشعر لغة خاصة، فإن الكلمة في سياقاته مختلفة، وهو اختلاف يأتي من طبيعة الاختيار أولا ، ثم من خطوط علاقاتها التي تشكلها ثانيا وتتواشج بها مع غيرها من الكلمات سواء على المستوى الأفقي/ الكلمات التي تسبقها أو تأتي تالية لها، أو على المستوى الرأسي الممتد عبر السياق الكلي للنص الذي تنشأ فيه، أو من تأثرها بانعكاسات الحركة المتواشجة لتنامي مركبات السياق الذي يحكم مسارها، ولهذا فإن اختيار الكلمة المعبرة عن الدلالة المرجوة يشكل أساسًا مهمًّا لأيّ نصٍ إبداعي، لأن الكلمة المختارة بدقة هي في حد ذاتها قيمة جمالية فيه.

وسوف تتلمس الدراسة طريقها في هذا المبحث بتركيزها – خلال حركة نموها – على مظاهر الانزياح التي توافر عليها النص المدروس، بما يشتمل عليه من انزياح النعوت، والاستعارات التنافرية، والإسناد النحوي، والانزياح الإضافي، والتي تشكلت كلها ضمن نسق عجائبي تولدت عناصره وتحركت مكوناته محفوفة بطاقات السحر الناشطة خلال زمن محدد بالساعة المسماة بالسليمانية.

انزياح دلالة العنوان: نتناول بداية عنوان النص وما اشتمل عليه من انزياحات إفرادية، حيث إن العنوان هو "أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة، ويبرز متميزًا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص"[17]، ولا يمكن إغفال الوقوف عنده، لاسيما أنه قد اكتسب أهميته في شعرنا العربي الحديث منذ تباشير النهضة الأدبية الحديثة لدى شعراء الاتباعية، وقد تزايد الاهتمام به بمرور الوقت، فحظي بعناية النقاد واهتمام الدارسين، حيث رأى البعض أن أية قراءة استكشافية لأي فضاء لابد أن تنطلق من العنوان[18]، وقد اهتمت به الدراسات السيميائية اهتمامًا خاصًّا، حيث عكف نقادها على

تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان وبين البنيات الأخرى المشكلة للنص تحته، فهو رأس العتبات، ولا ولوج إلى النص إلا من خلاله، "فهو أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج وتوطأ عند الدخول"[19] وإذا كان العنوان بالنسبة للمبدع بنية مقصودة تقف في صدارة النص تختزله وتتضمن دلالته الكلية، وتستعمل علامة بارزة أو إشارة تنبه المتلقي إلى رسالة ما، فإنه بالنسبة للقارئ يشكل مرشدًا ومحفزًا له على سبر أغوار النص، حين يقف في وجهه علامة استفهام كبرى، ويصبح بالنسبة للبنية بين يديه، أول "مشروع للتأويل"[20] وهو للنص "تمامًا مثل أسماء العَلَم أو أسماء المواضع في علاقاتها بالأشخاص والمواضع التي تعينها"[21]، كما أنه "لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أولي لقراءة النص"[22]، ويوحي لنا العنوان (الخروج من دوائر الساعة السليمانية)[23] -باعتباره عتبة النص الأولى وبؤرته المركزية في كشف دلالته- بأننا بصدد عالم محفوف بالسحر حافل بالخرافة، وهو يخلو من الأفعال ويتشكل في مجموعة من الأسماء؛ مما يعطي دلالة على حال وصفية لحركة تتسم بطابع التكرار الساري ضمن وتيرة ثابتة غير قابلة للتغيير، ويقف المصدر (الخروج) في صدارة هذه الأسماء، ومع ما لمفهوم الخروج من بعد يمنح إيحاء بإمكان الحركة، فإن تقييده بـ(أل) التعريف قد حدَّ من تصورنا لتحقق هذا البعد بمستواه الأكمل، وأشعرنا بالتزامه ومراوحته مكانية محدودة، مما يكشف عن حال الذات لدى انطلاقتها الأولى، حيث تشرع في شق طريقها وفي داخلها إحساس دفين باحتمالية الخيبة والفشل، ثم تلا هذا المصدر حرف جر يفيد معنى ابتداء الغاية (من) ثم جمع تكسير لاسم ذات (دوائر)،حيث يكون الخروج من دوائر، غير أن هذه الدوائر مضافة إلى الساعة الموصوفة - في نوع من انزياح النعوت - بأنها سليمانية، مما يكسب هذا العنوان مزيدًا من التشويق، حيث المعلوم فيه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمجهول منه،فالخروج معلومةٌ ماهيته،

غير أنه يتم من مكون غير معروف (دوائر الساعة السليمانية)، ويستتبع (الخروج من) في المقابل (الوصول إلى) لكي تكتمل الصورة، غير أن العنوان لم يذكر أو يتضمن أو يبين إلى أين يكون الوصول من هذا الخروج، مما يعطي دلالة ممكنة لمراوحة حركة محاولة الخروج لذات المكان وعدم مغادرته، ومن ثم يصله بالتصور أكثر من وصله بالحدوث، كما أن هذا الخروج يكون تصوره خروجًا من دوائر، بما يوحي به استعمال كلمة دوائر من تكرار المحاولة مع كل استدارة للساعة وصعوبة الخروج، فنقطة نهاية الدائرة هي نفسها نقطة بدايتها، كما أن ورودها بهذه الصيغة (فعائل) من جمع التكسير يكشف عن حجم المعاناة فهذه الدوائر هي الفواعل المقاومة/ الموضوع الذي يقف عائقًا أمام رغبة الذات وقدرتها على تنفيذ تصورها، فالخروج من دائرة يعني الدخول في دائرة أخرى جديدة، وارتباطها بالساعة يعطي دلالة الحركة المستمرة على وتيرة ثابتة، في دوران غير منقطع ضمن دوامة لا تتوقف، فثوانيها ودقائقها متاهة عظيمة خانقة تلف القاطنين في داخلها ضمن حال من التيه والضياع والتخبط في دائرة تامة الإغلاق، يأتي بعضها على بعض دون أدنى فرق، فالنقاط التي تدور عليها الدقيقة الأولى من هذه الساعة هي ذات النقاط التي تدور عليها كل الدقائق التالية، فليس هناك بُعد مختلف أو مسافة فاصلة، حتى تتشكل -نتيجة لكثرتها وتتابعها على ذات المساحة- حلقة يشتد انغلاقها كلما تكررت المحاولة، أو هي متاهة خانقة لا تتشكل صعوبتها من تشابك خطوطها ومساراتها، وإنما من إحكام انغلاقها ودقة وقوع الحافر على الحافر فيها، مما يفاقم صعوبة الخروج منها.

إن الساعة، وهي الزمن المحدد بستين دقيقة، وهي -على وجه التحديد الزمكاني الواقعي من حركة النهار في اليمن- ساعة تقع بين العصر والمغرب، وهي ساعة مكتنفة دقائقها بتفاصيل غرائبية، حيث يكون القات قد فعل فعله في متعاطيه، وحمله إلى عوالم

السحر والخيال المستغرق والمحلق بعيدًا في آنٍ معًا، حيث يتصور أن كل شيء ممكن التحقق، وأنه لا مكان للمستحيل، وعند هذه الساعة تجد المتعاطي قد غلب عليه الصمت بعد إسهاب غزير في الحديث المتنوع، راكنًا إلى حال من التوحد في خلوة مع الذات، رغم استمرار انشغال المجلس بذات الشخوص التي شغلت مقاعده منذ البداية، والتي غدت الآن في حكم المقاعد الشاغرة رغم ازدحامها بالقاعدين عليها، فحال المتعاطي تقول إنه لا وجود لأحد هنا عند هذه الساعة، فكلٌّ محلق ومستغرق في عالمه الخاص والفريد الذي يعمل على بنائه كل مساء ثم يهدمه ليعيد بناءه من جديد في المساء التالي.

وتستطيل هذه الساعة على محددات زمانها ومكانها، فهي من ناحية تتجاوز مدتها المحدودة، ومن ناحية أخرى تنتقل -حين تبلغ ذروتها- لتؤصل مساحتها المكانية في مكان أشد عمقًا على شرايين النفس،حتى تصبح مدركًا نفسيًّا ذا أبعاد موسومة بالاستدارة (دائري).

وقد استعمل الشاعر كلمة (سليمانية) وصفًا لهذه الساعة -وهو وصف متداول يدرك دقته المتعاطون- مما يؤكد على حقيقة كسر دلالة ذلك التحدد المحسوس والمدرك بحساب عدد من الدقائق، وتجاوزه؛ لتصبح ساعة يتصل امتداد زمنها بغياهب الميتافيزيقا، وعوالم السحر ذات الآماد الممتدة إلى أعماق النفس، إذ أضيفت إلى اسم منسوب إلى نبي الله سليمان- عليه السلام- بما يستجلبه ذكر النبي سليمان عليه السلام من حكايات يتصل إدهاشها بعوالم السحر والمردة والجانّ، وهي عوالم قد خطت جزءا من تفاصيلها المهمة على مساحات إحدى الممالك اليمنية القديمة، حين حملت إليها شمس سبأ وملكتها العظيمة وعرشها.

العنوان	النمط الصرفي
الخروج من دوائر الساعة السليمانية	(مصدر+ ال التعريف) +(حرف جر+جمع تكسير على صيغة فعائل)+(اسم جامد/ ذات + ال التعريف + اسم منسوب+ ال التعريف).

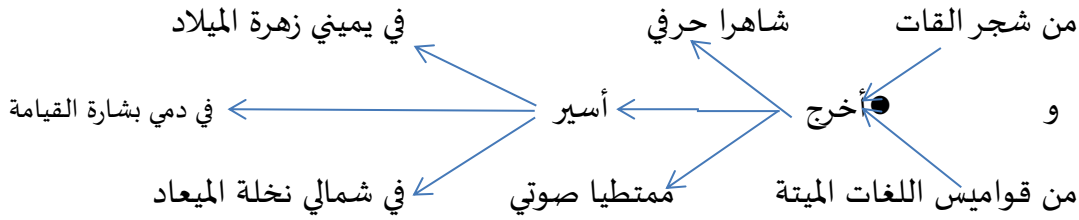
ولو نظرنا إلى هذا العنوان لوجدنا أنه يمثل في حد ذاته انزياحًا، وشحنة المجاز فيه تعتمد في تجلي شاعريتها على سحر امتزاج المكونين الزماني والمكاني، فالساعة مكون زماني معروف، لكن وصفها بالسليمانية قد جعل منها ساعة ذات خصوصية: زمانية تتحدد بساعة تقع ما بين العصر والغروب، ومكانية إذ تجري حركة ثوانيها ضمن بعد محدود بمساحة مجلس المقيل حيث يتم تعاطي أوراق القات.

ب- الكلمة في سياق النص

وللكلمة في سياق النص المختار لهذه الدراسة إشعاعاتها التي تكتسبها تحت تجربتها الفريدة وفاعلية إبداعها الجمالي، وما تفيض به عليها هذه التجربة من إيحاءات دلالية، تخرج بها في كثير من الأحيان عن دلالتها المعهودة، وباعتبار النص بنية شمولية تتشكل وفقًا لنظام يستغرقها في كليتها، ويتبلور -في بنيته الظاهرة- ضمن نسق من التشكيلات التعبيرية المتعالقة فيما بينها، التي من بينها مجموعة الصور البيانية التي تتعهد بناء الخط الجمالي والإبداعي للنص، فإنه وبالبحث عن تشكيلة الصور البيانية التي مثلت هذا النوع من الانزياح في النص المختار للدراسة، نجد أنها قد تمحورت في ست دوائر شكلت محطات النص الذي تعالق على بنيته الغناء والسرد المنسل ضمن حبكة أقرب إلى تيمة المغامرة، التي ظلت تشد تدفق هذه الصور إلى قوى جذبها؛ لترسم متآزرة مع بعضها تفاصيل الصورة الكلية للنص، وذلك على النحو الآتي:

1-دائرة الخروج الأول: وهي الدائرة التي توقفنا على أولى المحطات في تجربة القصيدة المسوقة من خلال أسلوب السرد القصصي، ويتمثل الخروج الأول في محاولة خروج الذات الشاعرة من ذروة ساعة السحر والخرق إلى مساحات اختبار قدرات الإبداع والخلق، وهي الدائرة التي نقف خلالها على أول تفاصيل مغامرتها الجريئة في مشهد خروجها الأسطوري، والمتجسد خلال أكثر من صورة جزئية، يكشف بعضها عن مكان الخروج ومنطلقه الفريد، ويكشف بعضها الآخر عن هيئة هذا الخروج:

"من شجر القات ومن قواميس اللغات الميتة أخرج شاهرًا حرفي، ممتطيًا صوتي أسير، في يميني زهرة الميلاد في يساري نخلة الميعاد في دمي بشارة القيامة " ويمثل الفعل (أخرج) مركزها الذي يشد إليه مجمل خيوطها، يتلوه الفعل (أسير) الذي ينبع منه حيث إن السير هو وسيلة الخروج وصورة تمثله الواقعي، ويلحق به مباشرة ليبين هيئة الذات حال شروعها بمبادرة خروجها، بينما تمثل البشارة ذروة هذه البؤرة المحددة بنقطة نهايتها، التي ستشكل نقطة استفزاز لنشوء بؤرة جديدة على جسد القصيدة، ويمكننا أن نمثل حركة هذه الدائرة- بدايتها وذروتها- من خلال المخطط الآتي:



فالفعل (أخرج) في القصيدة ما هو إلا إعلان لبدء مغامرة تخوضها ذات شاعر مجرب، قد رأت ما لدى الساعة السليمانية من قوى السحر وطاقات الخرق العجائبي ولمستها، فاشتعل طموحها لأن تختبر هذه الطاقات المتولدة لدى هذه الساعة، وقياس مدى

قدرتها على تفجير طاقات الفن وتحفيز فرادة الإبداع؛ لتنتج عند ذروة نشوتها صورتها التي لم يسبقها إليها أحد، والتي تخرج بها إلى العالم مختلفة اختلاف عالمها المحفوف بأجواء الغرائبية. وتبدأ مغامرة الاختبار بالإجابة عن سؤال تفترضه هذه القراءة هو: من أين يكون الخروج؟ **من شجر القات:** حيث تتجاوز كلمة شجر في هذا الاستعمال دلالتها المحدودة معجميا كمكون مألوف، إلى دلالة أخرى مكانية حيث القول: "من شجر القات أخرج" وليس (من بين، أو من تحت أو من أمام، أو من خلف) فكانت الرغبة في تسجيل اختلاف الذات الشاعرة ككائن/ كشاعر يمتلك من عوامل التفرد ما لا يمتلكه غيره؛ إذ هي تنبت من قلب هذه الشجرة ذات الخصوصية اليمنية، وتبزغ مختلفة في أصل وجودها، وغير مكررة كغيرها من سائر البشر، وهي المحفز الحقيقي لنشاط المجاز المرسل هنا، والذي تعهد حمل الكلمة -عبر علاقته المحلية- في اتجاه دلالتها الجديدة ضمن سياقها، حيث ذُكر المحل، فشجرة القات هي المكان الذي تحاول الخروج منه، والذي يتكشف لها -بعد ذلك- مكانًا مخاتلا، وأريد الحال التي تنشد الخروج منها لتحقق طموحها الإبداعي. ومع (القات) تكون الأوراق -التي يتعامل معها المتعاطي ويمضغها- أهم من الشجرة، فهي التي بين يديه، لكن الشاعر عمد إلى لون من الانزياح الإضافي حين استعمل- في هذا الموضع على وجه التحديد- كلمة الشجر (جمعا) بدلا من الأوراق، وأضافها إلى القات ليعطي دلالة التشعب والتفرع للمكون الذي صُنعت تحت خصوبته ونمائه الكارثي واشتعال خضرته المدمرة متاهة ظلمة ذاته في دوامتها العظيمة، التي تستمر تتخبط تحت دوائرها شديدة الانغلاق كما يتخبط الممسوس، وتستمر -هي- في محاصرة النمو الإبداعي للذات الشاعرة، وإعاقة تطورها الحضاري لتكبل انطلاقتها الإنسانية تماما، كما يحاصر السجن مسجونيه ويحيط بهم فيطبق عليهم تحت دياجير ظلمته، ويعطي استعمال (من) -التي من معانيها ابتداء الغاية المكانية- دلالة إضافية

حيث يصبح (شجر القات) مكانها ومهدها الأول، وبيدرها الذي ظل كامنًا فيها كإنسان منذ زمن لا تُعلم بدايته، لكنه الزمن الذي يمتد إلى نقطة ما قبل استشعارها ضرورة خروجها، فعلى أوراقه ترعرعت غفلتها، وعلى أغصانه شب تغيبّها. **ومن قواميس اللغات الميتة:** حيث استعمل الشاعر كلمة قواميس بصيغة جمع التكسير (فواعيل) -بما تعطيه هذه الصيغة من دلالات الكثرة والتشعب والتيه- بدلالة مكانية في نوع من المجاز المرسل بعلاقته المحلية، فحيث لكل شاعر لغته التي يرسم بها وجوده، تظهر قواميس اللغات الميتة وطنًا تحاول الذات الشاعرة الانطلاق منه، والمكانان: (شجر القات، وقواميس اللغات الميتة) يتوحدان حين يصبحان محتوى لحركتها واضطرابها. **الميتة:** نستطيع هنا أن نرى كيف وظف الشاعر انزياح النعت حين استعمل كلمة الميتة وصفًا للغات في قوله: "ومن قواميس اللغات الميتة"، واللغات الميتة هي في الحقيقة مصطلح يطلق على اللغات القديمة والمهجورة التي لم تعد مستعملة، لكن الشاعر أراد أن يخرج بها إلى دلالة جديدة هي دلالة الثرثرة الفارغة، والأحاديث المستهلكة/ المقتولة في مجالس القات، التي تسعى إلى قتل الوقت الذي يمر بدون هذه الورقة ثقيلا على النفس، ومغالطة الذات بتغييب وعيها بحقيقة همها ووجعها، وكذا الأفكار التي تنشأ تحت تأثير المادة المخدرة، التي تدفع بالمتعاطي إلى التحليق بعيدًا مع عوالم الخيالات والأحلام، مما يدفع به إلى الثرثرة والإسهاب في الحديث، الذي يصعب إيجاد روابطه المنطقية أو الوقوف على ارتباطاته الواقعية، ليقترب بذلك من الطلاسم غير المفهومة، أو التهويمات المغلفة التي تتعرى وتنهار عند أول ملامسة لها مع الواقع الحقيقي بمجرد زوال تأثيرها. وأما عن محفزه إلى هذا الانزياح، فيكمن في رغبته في محاولة الانسلال من هذا المستوى من الاستهلاك اللغوي وتجاوزه إلى مستوى آخر تعلو فيه اللغة، وتسمو وتحلق؛ لتتجلى عن جواهرها البديعة وتكشف عن طاقاتها الخلاقة، مادام أنه يمسك الآن

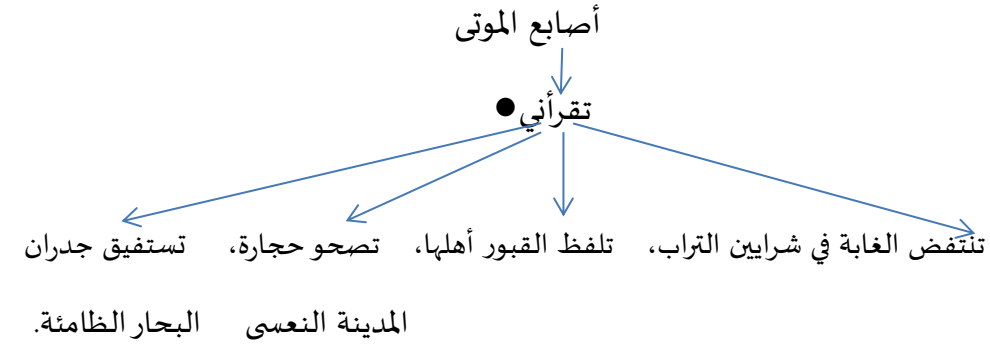
بصولجان السحر ويتنسم هبوبه وأنسامه. **أخرج:** استعمال الشاعر الفعل أخرج بزمن المضارع -الذي يعطي دلالة الحالية بحضور التجربة وحيويتها حال التحدث،كما يعطي تأخيره دلالة التكرار والمعاودة- بدلالة جديدة، فهو هنا بمعنى (انسل)، إذ إن محاولة خروج ذات الشاعر أو انسلاخها تكون من قلب شجر القات ومن جوهر تكوينها، ومن قواميس اللغات الميتة وأقبيتها المجهولة، فهذا العالم هو من شكَّل أدوات الشاعر التي يرتكز عليها كي يشرع في اختبار محاولة خروج ذاته، فكأنما هذه الذات تطمح الآن إلى الانفكاك من دورانها المستمر إلى إنجاز دورتها/ أو مرحلتها التالية، تمامًا كفراشة انتظرت في شرنقتها حتى اكتملت لها أدواتها، ثم بزغت لتختبر مدى قدرة هذه الأدوات ونجاحها في إنجاز دورتها التالية (التحليق)، وأما عن محفز الشاعر لهذا الاستعمال فهو الإيحاء باختلافه، واختلاف طبيعة بزوغه شاعرا من مكانه الفريد. **شاهرا حرفي:** تفترض القراءة أن الحركة عند هذه المنطقة من البؤرة الأولى تنشط للإجابة عن سؤال افتراضي يتولد تلقائيًّا من طبيعة الإجابة عن السؤال الذي سبقه، وهو: ما هيئة أو صورة هذا الخروج وكيفيته؟ فتكون: (شاهرا حرفي، ممتطيا صوتي، في يميني زهرة الميلاد، في شمالي نخلة الميعاد، في دمي بشارة القيامة). إنه يحسم التساؤل بكشف هيئة خروج ذاته في مشهد تختلط فيه صورتان: الأولى صورة الشاعر الفارس الذي لا يقل في جلال خروجه عن جلال ملك متوَّج قادم من عمق مملكته الغابرة، والثانية صورة المسيح عيسى بن مريم عليه السلام في ميعاده الثاني حيث يحل بعودته الأمن والسلام لكامل البشرية. وقد استعمل الشاعر كلمة شاهرا في قوله: "شاهرا حرفي" في لون من الإسناد النحوي الذي يحقق المفاجأة، فالإشهار -وفقًا للصورة النمطية الراسخة في الأذهان- يرتبط بالسيف الذي يُشهر (يخرج من غمده) في المعارك، وفي سياق النص يظهر الحرف هو سلاح الذات الشاعرة الذي تحمله لمعركتها القادمة، وإشهار الحرف

هو إعلانه، وقد استعمل (حرفي) هنا بدلالة جديدة هي شعري، فالشعر تكوين مؤلف من حروف وكلمات، والحرف هو النواة الأولى للغة/وسيلة الشعر، في نوع من المجاز المرسل بعلاقته الجزئية، ويلفت الانتباه أنه نسب الحرف إليه (حرفي) ليؤكد على الخصوصية والتفرد، وأما المعركة التي يتجرد لها فهي معركة خلق وإبداع حقيقي غير واهم، وسلاحها المستخدم هو الشعر بماله من أدوات فريدة فرادة الواقع الذي ينبت منه، وهو ما صرح به من قبل. **ممتطيا صوتي:** فحيث يقترن الشعر بالفروسية كنسق ثقافي لاصق في الذاكرة الشعرية، ترد صورة الشاعر الفارس، وهو يمتطي صوته كما امتطى الشعراء الأقدمون خيولهم، فصوته هنا في مقام خيله، وهذا الامتطاء ما هو إلا فروسيته المحددة في تفرده وتميزه عن غيره من الشعراء، وهكذا يكون الخروج بالصوت إلى دلالة جديدة تتعلق بقوة الشاعرية المستلهمة مقوماتها من اختلاف المنبت وطبيعة ملابسات المصدر، في استعارة مكنية تصور الصوت حصانًا يُمتطَى. وأما عن محفزه إلى هذا الاستعمال، فهو رغبته في أن يجرب فرادته ويختبر صوته من حيث صدوره عن عالم تُخدِّر وعيه أوراق القات، وتأخذه محمولا على أجنحة السحر إلى عوالم المستحيل، فحرفه فريد لأن عالمه الذي يأتي منه فريد في مجهوليته، ولغته مختلفة، إذ إنه يخرج من قواميس لغات موغلة ولابدة في عمق التاريخ، في إشارة إلى انبثاقته الأولى لحظة ولادة التاريخ، ومجهولة غير مفهومة لأحد في الوقت ذاته، إذ هو يصدر عن عالم قصي ومنسي ومغلق على همه ووجعه، وهو نفسه العالم الذي سبقه إلى تصوير مأساته من قبلُ الشاعرُ (محمد محمود الزبيري) وسماه جزيرة (واق الواق)[24] **أسير:** يجسد هذا الفعل وسيلة الخروج المحمول سيرا وصورة تمثله الواقعي التي تطبعه بأجواء طقوسية احتفالية نستطيع معها أن نتصور هيئة خروج الذات الشاعرة وصورتها التي تتداخل على خطوطها صور من تاريخ اليمن القديم حين نراها ملكًا متوّجًا

يسير في جوٍّ احتفالي مهيب تمامًا كملوك سبأ العظماء أو كندة أو حميَر. **في يميني وردة الميلاد:** عند هذا الاستعمال تطل صورة المسيح عليه السلام في قدومه الثاني يحمل للعالم بشارات النجاة، فكأنما الذات الشاعرة قد استطاعت أن تجمع -عند لحظتها المختارة لمغامرة خروجها- الزمان كله ماضيه وحاضره ومستقبله، وقد استعملت وردة الميلاد كناية عن البداية المبشرة بالحب والسلام، والمتطلعة الحاملة في قبضتها إبداع الخلق، حيث إن ميلاد المسيح وعودته حدثان إعجازيان، وحمل وردة الميلاد ما هو إلا تبشير بطموح لميلاد إبداع إنساني يخرج عن دوائر المحدودية والضيق ليتسم بالشمول والوحدة والتكامل، فوردة الميلاد نبتة تاجها من الأوراق الحمراء القانية يكلل ثوبا من الأوراق الخضراء الداكنة. وفي قمة التاج الأحمر تلك الأزرار الصفراء تلتقي ألوانها معًا في تنسيق خلاب، يشد انتباه الناظرين، قبل أن يرمز إلى وحدة الأديان وتلاقي الثقافات الإنسانية وتمازجها وتواؤمها وتآزرها. **في يساري نخلة الميعاد:** تقول الرواية المسيحية إنه لما عاد المسيح في عودته الأولى إلى القدس مهدوا له الأرض وفرشوها بسعف النخيل احتفاء بخلقه الجديد واستعدادًا لتلقي ما يملي عليهم مما يوحى إليه، وها هي الذات الآن تستعد بملكتها الشعرية لتَلَقّي إلهام ميلادها الشعري الخلاق، تمامًا كما استعد الناس لتلقي ما يأتي به المسيح، وفي استعمال نخلة الميعاد كناية عن الختام المنجز المحقق لغاياته المنشودة، وكما نرى فالمسافة مابين البداية والختام قصيرة تعادل المسافة مابين يدي الذات الشاعرة، فهي تحمل البداية في يمينها والنهاية/ الختام في يسارها، وهي الآن تتجلى -كما أسلفنا- كائنًا أسطوريًّا خارقًا يحضر بين ذراعيها كل الزمان بل وكل المكان، فهي تمتلك العالم وهي قادرة على طي أزمنته وأمكنته وتذويب كامل الأبعاد الفيزيائية فيما بينها. **في دمي بشارة القيامة:** استكمالا لصورة التلبس يحمل خروجها -كقدوم المسيح- بشارات القيامة المجللة ببشائر الفرح والنجاة والسلامة،

وفي هذا كله إشارة إلى ما يحدثه التأثير المخدر لنبات القات الذي يبلغ بمتعاطيه حدا يشعر فيه ألّا شيء يمكنه الوقوف أمام خواطره المتدافعة. وفي استعماله (في دمي) جعل دمه حاملا لبشارة القيامة باعتباره جزءا من تكوين ذاته المغاير، فالتغيير والبعث يَحدُثان به وفيه، فهو وسيلة البعث ومادته، مما يؤكد على أن هذه المغامرة ستبدأ بشق طريقها أولا في مساحات الإبداع الشعري الهادف إلى خلق صورة فريدة وغير مكررة. وبما أننا في حضرة المسيح وبشارة القيامة، فإن استجابات كثيرة تأتي هنا لتشير إلى احتمالات بعث حاصل، وهي استجابات تأتي ضمن الدائرة الثانية التي تتمركز حولها مجموعة أخرى من الصور البيانية للنص.

2-دائرة استجابة البعث: حيث يتخلق البعث عبر مدركات العالم الذي تخرج إليه الذات، وهو عالم حافل بعوامل الخلق ومحفزات الإبداع، تتحرك مكوناته معززة بطاقات التواريخ الموغلة في القدم وسحر الأساطير، ذاك أن تجربة الخروج تنطلق أولا من رغبة ذات شاعرة قد قدمت- من ساعتها الفريدة متسلحة بكل إمكانات الخرق وطاقات الإبداع - يحدوها أمل وحماس كبيران لأن تنضح بما في جعبتها؛ كي تباغت المنجز الإبداعي الكائن وتتحدى أدوات خلقه بحالة خلق وإبداع لم تولد بعد: "تقرأني أصابع الموتى، تنتفض الغابة في شرايين التراب، تلفظ القبور أهلها، تصحو حجارة المدينة النعسى وتستفيق جدران البحار الظامئة ". يمثل الفعل (تقرأني) الذي تتفجر على حدوثه استجابات متتابعة ومفاجئة تمثلتها على التوالي الأفعال: (تنتفض، تلفظ، تصحو، تستفيق) مركز هذه الدائرة، كما يمثل الفعل (تستفيق) ذروتها المحددة بنقطة نهايتها، التي ستشكل نقطة استفزاز تدفع إلى الانتقال في اتجاه دائرة جديدة تنشأ على جسد النص.



فالمدركات تستجيب لمبادرة بزوغ الذات الشاعرة من عالمها المغلق على غموضه وسحره، فتُستنفر قوتها لتستفز طاقة الخلق فيها بأقصى ما لديها، وتتهيأ متحركة في اتجاه تفجرها، مزيلة بذلك كل العوائق التي يمكنها أن تقف أمام تنفيذ لحظة الخلق الإبداعي المنشود، ممهدة للذات أرضيتها التي يمكنها أن تُجري على مساحاتها خطو مولودها الإبداعي الجديد، ولتضعها وجها لوجه أمام اختبارها الذي سعت إليه من خروجها، منذرة بضرورة قيام استجابة مقابلة عبر حالة خلق تبدعها تتفق ودرجة قوة تفجُّر بعثها، وتتناسب مع حجم استعدادها، فهل ستتمكن الذات مع كل هذه الاستجابات من إنجاز إبداعها المميز عند لحظتها الفريدة، أو أن لحظتها-التي تسجل إقامتها على جسد ساعتها السليمانية- ستتكشف لحظة وهمٍ عامرة بدواعي العجز وأسباب الشلل العقيم؟ **تقرأني:** هذه هي الاستجابة الأولى التي تُستقبل بها الذات بعد حدث بزوغها الأول، وتكون سببا في استنفار بقية المدركات كي تعمل على تسجيل استجاباتها، والموتى هم أول من يستجيب لبشارة القيامة؛ ذاك أنهم أكثر من ينتظر هذه البشارة كي ينفضوا عن كواهلهم زمن البرزخ الطويل، ويحضر الموتى في هذا السياق لأن إحياء الموتى هو أحد أقوى معجزات المسيح عيسى بن مريم -عليه السلام- الذي تتلبسه الذات الشاعرة في هذه الساعة الموصوفة بالسليمانية، وقد استعمل الشاعر كلمة تقرأني، في قوله: "تقرأني أصابع الموتى" والقراءة

تكون للمكتوب، وتشترك في تأديتها الأعين وأجهزة النطق وليس الأصابع، إلا في حال فاقدي البصر الذين يعتمدون على اللمس وسيلة للقراءة، والموتى في هذه الحال يستعملون أصابعهم للقراءة تماما كالعميان، والأصابع هنا هي التي تمارس فعل القراءة، ويخرج هذا التراسل بالقراءة إلى وظيفة جديدة، فقراءة الموتى هنا هي تتبع أو تلمس أو تفحص لعلامات قد بشروا بها من قبل، أو هم يعلمونها تماما كعلمهم بعلامات المسيح التي يحملها حال عودته، والمقروء هنا هو الذات الشاعرة التي تصبح خلال هذا الاستعمال الاستعاري نصًّا يقرأ بطريقة بريل. ولأن رحلة الخروج التي تبدأ أسطورية بهيجة، قد شرعت في تلمس معطيات عالمها المحيط، مبتدئة من عالم الموتى والقبور، وهو العالم الذي كان ينتظرها بشوق كبير، ولأن الظلمة هي المحيط الذي يكتنف المقيمين في هذا العالم، تلعب الأصابع دور بقية الحواس، و تقوم بعملية التحسس والتفحص/القراءة. واستعمال الشاعر للموتى هنا، ينصرف بمعناه إلى أحياء الجسد موتى الروح، ليتيح احتمالية اتساع رقعة المعنى ليتجاوز مساحة التجربة المحصورة بالذات ومعاناتها إزاء لحظة خلقها الشعري، لتصبح تجربة يمكن إسقاطها على المجموع الذي يحيط به/ الأحياء/الأموات، كما أن القراءة هنا ليست للمكتوب، وإنما للملموس، لجسد الآتي متلبسا بالمسيح، والذي يحمل في دمه بشارة القيامة، وهو بذلك يخرج بالقراءة إلى دلالات جديدة (إذ هي تحسس جسد هذا القادم المتلبس بالمسيح من أجل استكشافه) وكأن الموتى الذين يتحسسون هذه الذات القادمة إليهم قد توافر لديهم علم مسبق بها أو بقدومها وهم على معرفة بعلاماتها، وكأنهم كانوا في انتظار هذا القدوم، وهم يتلمسونها تماما كما في تلمس علامات النبوة، فهي هنا كالمسيح الذي يعود من عالمه المحفوف بالغموض، إلى عالم يستجيب بتأهبه لانتصاره على موته وخروجه، ولذلك تجدهم يقرؤونها رغم أن ما تحمله لا يرتسم على تضاريس جسدها

المتلمس وإنما يفور في أوردتها (في دمي بشارة القيامة)، مما يرشح لفكرة كون عملية الاستجابة الإبداعية المنتظرة لن تتأتى إلا بتفجر هذه الدماء المحملة بتلك البشارة لتشعل تحت أتونها مكونات الشعر، وتحثها كي تنتج تخلقها ضمن هذا العالم المتفجر بمعجزات البعث. **تنتفض الغابة:** بمجرد أن تحدث القراءة الأولى التي تفك شفرة لغز الخروج يحدث التماهي، تماهي الذات الشاعرة مع المدركات المتخلقة من حولها، حين تستجيب الغابة بالانتفاض، ليستجلب هذا الإسناد النحوي -في هذا الجو الحافل بصور البعث- صورة العنقاء ذلك الطائر الخرافي الذي يموت محترقا ثم ينتفض قائما من رماد احتراقه، فالغابة تثور وتخلع عنها موتها والذات تصارع نفسها لتخلع عنها موتها، لكن هذا الانتفاض يظل كامنا غير مرئي؛ لأن الغابة لا تنتفض من شرايين التراب وإنما فيها، فيظل انتفاضها محاطا بجُدر وسياج الشرايين في انتظار نجاح الذات تمامًا كما هي البشارة التي تجري في دمها محاطة بجدر وسياج الشرايين، وهنا ترتقي مهمتها مع ارتقاء مراحل اختبارها -كي تشق عنها أسيجتها، كي تتخلق حياة نابضة ضمن عالمها الذي تنوي خلقه، وفي استعمال الشاعر شرايين التراب نوع من الانزياح الإضافي، حيث أضاف الشرايين وهي مجرى الدماء في جسد الحي إلى التراب، وتجسيدًا لعملية التوحد جعل التراب -وهو مدرك جامد- مخلوقًا يتسم بسمات الحي، وبذلك استطاع أن يخرج بكلمة شرايين إلى دلالة جديدة، فشرايين التراب هنا هي جذور الغابة الممتدة وعروقها المختزِنة طاقة حياتها في قلب التراب، والغابة المنتفضة في شرايين التراب ليست سوى بشارة لتأهب حياة واستعداد خصب ونماء في انتظار لحظة الانبثاق. **تلفظ القبور أهلها:** حين يصبح كل شيء قابلا للحياة، تتجلى المخلوقات بأبهى ما لديها، فكلها عاقلة تمتلك قرارها وإرادتها، فالقبور عند هذه الساعة المحفوفة بطاقات السحر والخرق تستجيب لدعوة البعث وبشارة القيامة، فتقرر أن تدفع بساكنيها إلى

خارجها، وتفعل ذلك تجاوبًا مع بشارة القيامة. تصحو حجارة المدينة النعسى: وهكذا هي حجارة المدينة الصماء تصبح مع هذه الاستعارة المكنية مخلوقات حية تنام وتصحو، وهي هنا تستجيب لدعوة البعث وبشارة القيامة، ونحن نراها شخوصًا حية قد غلب عليها النعاس واستطال أمده، وها هي الآن تستجيب فترفع أجفانها الثقيلة لتنفض عن نفسها نعاسها المقيم.

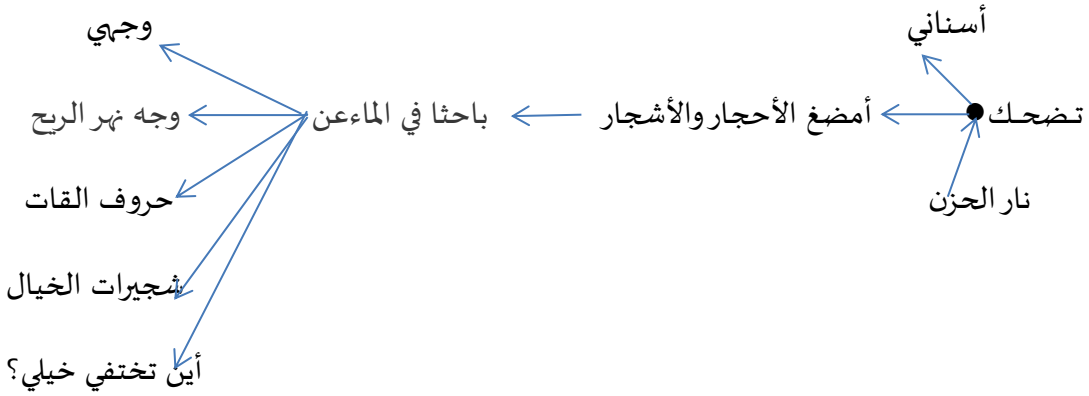
وتستفيق جدرانُ البحار الظامئة: في لحظة ما على جسد هذه الساعة يشتعل الخيال ليبلغ أعلى مستوياته، فتنشط صورة أسطورية ذات ملمح كابوسي موحش، يقلب العلائق بين المدركات ويبدل أدوارها، ناسفًا بذلك معرفتنا القديمة بها، فنحن نعلم أن ليس هناك حد مرئي للبحار أو نهاية، لكنها تظهر هنا مؤطرة بجدران تُسيجها تمامًا كما سيَّجت الأوردة بشارة القيامة وسيَّجت شرايين التراب انتفاض الغابة، وبفعل الاستعارة المكنية تصبح هذه الجدران عملاقًا مخيفًا يهجر سكونه الأزلي، ويستفيق مستجيبًا لقوة البعث وصدى البشارة، ملقيًا بموقفه السكوني إلى البحر كي يجرب معاناته القديمة، فيشرب ماءه ويترك له عطشه المقيم، ليستحيل البحر-في استعارة تنافرية- يبابًا يعاني الجفاف وحرقة الظمأ.

3-**دائرة الاختبار:** عند هذه الدائرة نقف مع موقف حاسم، فقد حملت الذات الشاعرة استعداداتها وتزودت بكل روافدها ومعطيات قوتها التي أمدتها بها الساعة السليمانية لدى بلوغها ذروتها، وها قد استجابت المدركات لينشط الاختبار، فهل ستتمكن من إثبات قدرتها؟ وهل ستصمد تلك العدة وذلك العتاد الذي تزودت به من ذروة ساعتها أمام هذا الاختبار؟ وهل ستتمكن من أن تنجز لحظة خلقها الإبداعي المنشود؟ هنا تطل الحقيقة بأبشع صورها حين يتكشف الأمر عن وهم كبير، وتحدث الصدمة غير المنتظرة،

فكل المعطيات مراوغة وعائمة تنسرب من بين أصابعها فيصعب عليها قبضها، وما جاءت تحمله معها يبدو عاجزا وغير قادر على الصمود أمام هذا التحدي، وهنا يحترق السحر وتعجز الوسائل، وتجف معه عيون الشعر، وينضب نهر الإلهام، وتخبو رياح الخيال وتهمد ثورتها، فيسيطر الصمت، وتشتعل نار الحزن، لتكشف باشتعالها عن حقيقة الوهم المتعملق في دهاليز النفس الواهمة.

"تضحك أسناني تضحك نار الحزن أمضغ الأحجار والأشجار باحثا في الماء عن وجهي

عن وجه نهر الريح عن حروف القات عن شجيرات الخيال أين تختفي خيلي؟" ويمثل الفعل (تضحك) مركز هذه الدائرة ومحفز تتابع أفعالها (أمضغ، أبحث/ باحثا)، والتي يصدر بعضها عن حال من التقابل مع بعضها الآخر، فالفعل تضحك يصدر عن الأسنان، يقابله رد فعل لضحك صادر عن نار الحزن، ثم تتصاعد الأحداث (أمضغ، باحثا/ أبحث) لتنتهي بسؤال مشحون بالحيرة والشك يمثل ذروة الحركة في هذه الدائرة وقمتها (أين تختفي خيلي؟):



تضحك أسناني: الأسنان لا تضحك وإنما تظهر وقت الضحك، وضحك الأسنان في هذا السياق المتصل هو كناية عن تحلل هذا الضحك من صدقه، حيث الخيبة والإخفاق يملآن مساحات التوقع، وكأنما الأسنان -وهي أدوات مضغ أوراق القات، وإحدى الشواهد الحقيقية التي حملتها الذات معها من ساعتها- تُضمّن ضحكها سخريتها منها، بل ووقوفها مكونًا معاديًا يخرج عن سيطرتها ويتخلى عن الذات؛ إذ هو يعلم مقدار بؤسها، ليضغط عليها كي تبقى في مكانها، ويستفزها بسخريته وانتظاره ماذا سيكون منها إزاء هذا الاختبار؟ فما تلقته الذات الشاعرة من استجابات المدركات من حولها، والتي استقبلت قدومها وكأنها كانت في انتظاره، لم يكن سوى شرك معد لكشفها أمام نفسها التي اصطدمت بعجزها الكامل، وعدم قدرتها على إنجاز شيء مما توهمت أنها قادرة على إنجازه، مما يثير فيها إحساسًا بالمرارة، ليقابل هذه الاستجابات شعور بدنو وقوع الفشل، ولتضحك في المقابل في رد فعل سريع ومباغت **(نار الحزن)**، وعبر هذا الانزياح الإضافي يتشكل مخلوق جديد مركب من الحزن والنار، التي تمارس فعلا إنسانيًّا هو (الضحك) في تعبيرٍ عن توهج السخرية، واشتعال نار الحزن الرابض في داخل الذات ازدراء منها و استخفافًا بموقفها، وهي تعرب عن بهجة انتصارها خلال هذا المكون الاستعاري القائم على التنافرية الجامعة ما بين (الحزن والضحك)، الذي يجعل للحزن بهجة يعلنها ضحك النار المنسوبة إليه، والضحك هنا يخرج عن دلالته الحقيقية ليرتدي دلالة جديدة حين يصبح إعلانًا عن مزيد من الحزن الذي يملأ مساحات النفس وآفاق الرؤية. وباشتعال نار الحزن يحدث الانكسار ليشتعل في المقابل إحساس الذات بعقمها وعجزها وفشلها، وهذا ما يتوافق بشكل فعلي ودقيق مع ما يحدث للمتعاطي الذي ترتفع به أحلامه وخيالاته إلى فضاءات بعيدة، ثم فجأة يسقط من قمة زهوه حين يفيق مصطدمًا بحقيقته في واقعه العاجز المريض. ولأن الحزن هو وقود هذه

النار فإن تزايده يزيد من لهيب اضطرامها، فتقع ذات الشاعر المنضغطة بين الفعلين/ الصوتين المتجاوبين، (تضحك أسناني، تضحك نار الحزن)، رهن استجابة مندفعة وغير واعية (أمضغ الأحجار والأشجار) وهي استجابة تكشف عن اضطراب التمييز وفقدان التوازن النفسي والعجز؛ نتيجة لفقدان القدرة على تخليق الموجودات،كما تكشف عن ارتباك الغاية إثر اصطدام أدوات الذات الشاعرة بتحديات العالم الذي خرجت إليه، فنجدها تُعمل طاقتها -كمخلوق مسكون بأسطورية تكوينه وسحر ساعته- في عملية المضغ التي تخرج عن وظيفتها المعتادة، فهي توظف عند هذا الاختبار الصعب لمضغ الأحجار والأشجار بدلا من أوراق القات، ومع أن الأحجار والأشجار ليست مكونات لدنة حتى تمضغ، إلا أنها مع هذا الاستعمال الاستعاري الساري ضمن السياق تتحول فيه كل الموجودات إلى مكونات رخوة تعيق الوصول إلى نبع السيولة الشعرية الدافق لعمليات الخلق والإبداع، وهو رد فعل يدل على الإصرار وعلى الاستمرار والاستبسال في خوض غمار التجربة مهما واجهتها من تحديات، ومع إتمام عملية المضغ تبدأ عملية أخرى، شاقة ومضنية من البحث في مكون السيولة/ الماء.

باحثًا في الماء عن وجهي: لكن البحث في الماء هو دليل على الجهد الذي لا يوصل إلا إلى مزيد من الهباء والتبدد كمن يحرث وجه البحر، وعلى الرغم من أن الذات قد عملت على تحطيم المعيقات من أمامها (الأحجار والأشجار اليابسة) كي تقف مع الماء -أصل الخلق وجوهر الحياة- وجهًا لوجهٍ في محاولة منها لتجاوز الصلب والمحدود، لبلوغ السائل واللامحدود/ الماء، لتبحث في الماء عن وجهها/ هويتها الشعرية ومكونات قوة شاعريتها، فإنها سرعان ما يتكشف لها حجم الميوعة التي أخذت تخوض في وحلها المعيق لانطلاقتها الإبداعية، ولأجل ذلك يتبع بحثها عن وجهها/ هويتها الشعرية، البحث **عن وجه نهر الريح/**

نهر الإبداع الشعري، حيث تكون الريح رمزا للمتغير وغير الثابت، فهي كائن يستحيل الإمساك به أو القبض عليه، ونحن نرى كيف يتحد وجهها عند هذه الحال من الميوعة والهباء بالريح ليصبح وجهها هو نفسه وجه نهر الريح، فحيث صارت كل الأشياء عائمة ومراوغة وغير ثابتة، يصبح وجهها / هويتها عائمًا ومراوغًا وغير محدد، عبر هذا الانزياح الإضافي (نهر الريح) حيث يصبح للريح نهر، ونحن نعلم أن للنهر مجرى محددا بينما ليس للريح مجرى محدد، فكأن الشاعر قد أراد عبر هذا الانزياح أن يصور لنا مقدار ما تعانيه ذاته من عذاب في مطاردة الوهم. وليست **الأحجار والأشجار** هنا سوى مكونات شعرية، لكنها تصبح مدركات تعيق التدفق الشعري أو هي مكونات الإعاقة الشعرية، والماء/ هو ماء الشعر وطاقاته المتدفقة/ إنه النبع أو المصدر الذي تحاول الذات الوصول إليه بعد تجاوز المعيقات بمضغها وتكسيرها وتحطيمها موظفة ذات الآلية/ المضغ التي كانت سببًا في حملها إلى عالم الوهم والخداع، ولأن الماء هو رمز للكشف تمامًا كالمرايا، حيث تعكس صفحته كل الوجوه وكأنما هو مخبأ لها، فإنها تشرع في التفتيش فيه عن وجهها، أي هويتها الشاعرة.

لقد أخذ كل شيء يذوب ويتلاشى من بين يدي الذات، وها نحن نراها تشرع في عملية البحث، بينما يستمر النهر في التدفق عن هذه الريح دونما انقطاع، ونهر الريح هنا هو/ نهر الشعر الذي يصعب على الذات أن تقبض عليه، وهو هنا يتسم بالتبعثر وانعدام التحدد والسيولة، وكما نرى فإن الذات مسكونة بقصة ملكة سبأ (بلقيس) وما حيك حولها من حكايات، وبسليمان والسحر وتسخير الريح. كما تبحث عن تلك **الحروف**/ إسهاب الحديث الذي يلازم مجلس القات، وقد نلاحظ أن الشاعر استعمل المجاز المرسل في علاقته الجزئية، في قوله: (الحروف) وليس الكلمات، فالحروف متطايرة مبعثرة تمشيًّا مع هذه الحال من التبعثر والسيولة والتحليق في عوالم السحر والخيال البعيد كل البعد عن الواقع

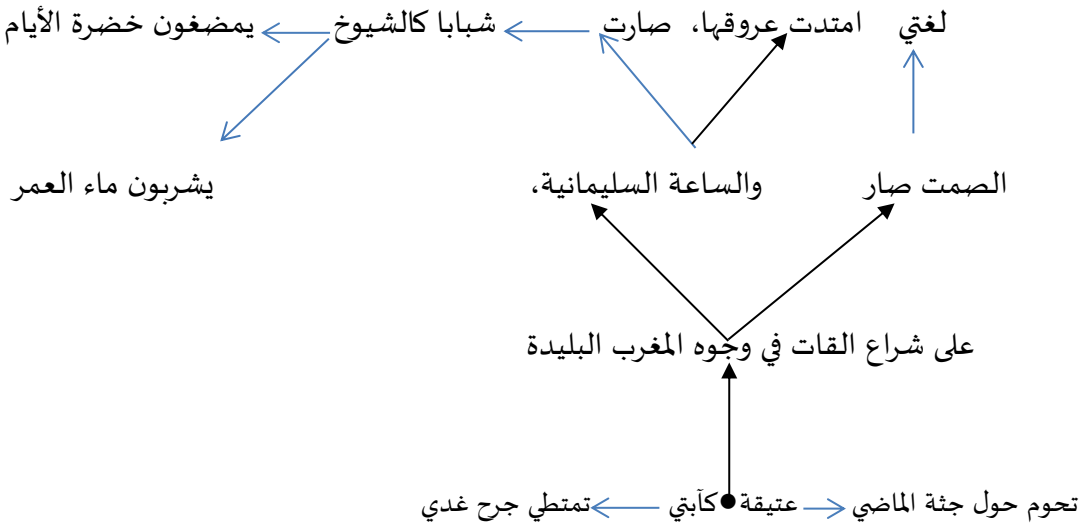
الحقيقي، فأين كل ذلك؟ لقد ضاع وتبدد وانعقد لسان الذات الشاعرة وحل الصمت وأطبق، كأنما قد أصابها الخرس. **عن شجيرات الخيال**: هكذا يتقزم الخيال وينحسر تدفق الشعر إلى البحث عن شجيرات الخيال بصيغة التصغير؛ لأن شجرات الخيال قد سلكت هي أيضًا مسلك كل المدركات فأخذت في التواري والاختفاء؛ ليتوارى معها ذلك الخيال النشط والمتفرع والمتشعب بكثافة أثناء تعاطي ورقة القات، فكأنما الذات قد أرادت العودة إلى حالها السابقة معها، فشجيرات الخيال هنا هي شجيرات القات التي تلهب الخيال وتشعل التدفق أثناء التعاطي، أين ذهب كل ذلك ؟ فلا قدرة على القول ولا قدرة على الخيال، إنه عقم صادم ومفاجئ. هكذا وعبر عدد من الانزياحات الإضافية أبدعت المدركات مخلوقات جديدة، فللنهر وجه، وللريح نهر، وللخيال شجيرات، وللقات حروف. غير أن عملية البحث – التي تشكل أولى مراحل الاختبار الحقيقي ويحتدم صراعها بين مركبي النار والماء- تنشأ مترددة مشحونة بشعور الهزيمة، ويشكل الماء منطلق حركة هذا الاختبار؛ ذاك أن الماء، بحسب الاعتقاد الراسخ في الأذهان، هو قوة الحياة وطاقتها الخلاقة، وبوجوده -كما هو معهود- تتبدل الأشياء فيعود الجفاف خصبًا ويستحيل العقم خصوبة ونماء، كما أنه المركب الذي يمكن للذات أن تنتصر به على النار، فتطفئ به (نار الحزن) التي تضحك في داخلها، تنشأ مترددة مشحونة بشعور الهزيمة، فيظهر الماء هنا مكونًا معاديًا يتجلى من خلال ما يزخر به من مقومات الإعاقة المتشكلة خلال ميوعته وسيولته وانعدام تماسكه، التي تعيق الذات في بحثها عن وجهها/ هويتها الشعرية فيه، ووجوده كمجال للبحث هو كناية عن استشعار الخيبة وشعور العجز/ والهباء والوهم. وأما بحث الذات عن حروف القات/عن ذلك الهذر المفرط، أو الحديث المتدفق أثناء التعاطي، والذي أصبح هنا يشكل حصيلتها الوحيدة بعد فشل كل طاقات السحر وذوبان قدرات الخيال، فهو دلالة على

حقيقة الزيف الحاصل، إذ يضمحل كل شيء هنا عند لحظة الاختبار، فينعقد اللسان وكأنها ما كانت تغرق عند ساعتها في إسهابها المَطيل، لتنتهي عملية البحث بسؤال حاسم يرجح سيادة الصمت على الموقف، حيث تختفي خيل الذات الشاعرة، وخيلها كما عرفنا منذ البداية هو صوتها (أمتطي صوتي)، واختفاء الخيل هو كناية عن نضوب شاعريتها وجفاف تدفقها الإبداعي وتلاشي صوتها، وارتباط الشعر بالخيل وصورة الشاعر الفارس هو نسق معروف في شعرنا العربي، وهنا تبلغ هذه الدائرة ذروتها لتنتهي إلى تساؤل ينشط مبتور الإجابة (أين تختفي خيلي؟) لينفتح على بوابة عظيمة من الحيرة، وهكذا تنعكس هذه الساعة ساعة مخدرة تشل كل طاقات الإلهام، وتقذف بالمبدع إلى غياهب العقم والشلل الفكري.

4/ **دائرة اليأس والقنوط:** فحيث تخمد طاقات الشعر ينشط السرد ومن ورائه الغناء الحزين، لتشكل الكآبة المقيمة والمتمددة عبر كل أزمنة الذات مركز هذه الدائرة (عتيقة كآبتي)، ليتفرع عنها مكون (متاه شجري) مكتسح من الحيرة والحزن والضياع، والتشتت بين الدوران حول الماضي الذي صار جثة هامدة، والمستقبل بجروحه النازفة، والحاضر البليد الذي صار الصمت لغته المعبرة، عند ساعته السليمانية الممتدة عروقها عجزًا وشللا، وتمثل الأزمنة المتماهية ذروة هذه الدائرة، حين تتوحد مراحل العمر وتدمج سنواته، فيصبح الشباب كالشيوخ تمامًا يقتاتون العجز ويملؤون الفراغ بالخواء والزيف بلا حول منهم ولا قوة:

"عتيقة كآبتي تحوم حول جثة الماضي ترسم وجه اليوم تمتطي جرح غدي على شراع القات في وجوه المغرب البليدة الصمت صار لغتي والساعة السليمانية صارت شبابا كالشيوخ يمضغون خضرة الأيام يشربون ماء العمر"، ويمكن تمثيل حركة هذه الدائرة من انحسار

نمو الذات وانكفائها على نقطة حاسمة من الصمت، في مقابل استمرار تنامي امتداد الساعة السليمانية وسيطرتها وتوغلها، كما في المخطط أدناه:



عتيقة كآبتي: يحول هذا الانزياح الكآبة إلى مدرك زمني يتسم بالقِدَم في إشارة إلى طول عهد الذات بزمن المعاناة وعدم جدته على خبرتها كإنسان ينتمي إلى هذه الأرض، وكشاعر يعيش حالات متكررة من الوهم الذي لا تكاد تنقشع غيومه الثقيلة. **تحوم حول جثة الماضي:** استعمل كلمة تحوم في لون من الاستعارة المكنية حيث الكآبة طائر يحوم/ يدور حول جثة الماضي، وفي كلمة تحوم دلالة على التكرار، وعلى مراوحة الماضي وانعدام القدرة على تجاوزه إلى غيره، والماضي هنا هو الزمن الذي تدور حوله كآبة الذات، غير أنه مع الصورة الحركية للفعل تحوم - التي لا يمكن تمثلها إلا خلال بعد مساحي - يتجلى في صورة مدرك مكاني، كما استعمل الانزياح الإضافي ليجعل من الزمن الماضي مدركا له أبعاد جثة ميتة وهامدة.

تمتطي جرح غدي: هي الكآبة أيضًا تتخذ عبر الاستعمال الاستعاري من مستقبله -الذي يصبح عبر الانزياح الإضافي مستقبلا جريحًا- مطيةً تتنقل بها عبر زمانه الممتد في اتجاه نقطة نهايته غير المعلومة. **على شراع القات:** وعبر هذا الانزياح الإضافي صارت ورقة القات شراعًا، وصار القات هو سفينته التي تبحر به في بحور الظلمات والضياع اللامتناهي الذي يتخبط فيه في حاضره الحزين المؤلم.

في وجوه المغرب البليدة: تظهر أشرعة القات مشرعة في وجوه المغرب البليدة، والمراد وجوه الناس المكتسية بالبلادة لدى هذا الزمن العقيم، في نوع من المجاز العقلي بعلاقته الزمانية، حيث أسند البلادة إلى وجوه المغرب، بينما المغرب ليس سوى ظرف زماني احتوى تلك الوجوه المكتسية بالبلادة. **الصمت صار لغتي:** تحول الصمت مع هذا الاستعمال إلى لغة/ ناموس ومبدأ ووسيلة تتعاطى بها الذات مع هذه الساعة العجائبية، وتتصدى بها لكل هذا الكم المحفوف بالبلادة. **والساعة السليمانية امتدت عروقها:** تحولت الساعة السليمانية في عيون الذات، فلم تعد مُدرَكًا ينتمي إلى مكون زماني فحسب، وإنما أصبحت أرومة قات ضخمة لها امتدادها وتوسعها المكاني، وعبر هذا الإسناد النحوي (امتدت عروقها) يخرج معنى الامتداد إلى الاستطالة والتوغل المتشعب ليس على المستوى المنظور فحسب، وإنما يشق طريقه في اتجاه الأعماق غير المنظورة، لتسيطر حال من الشلل التام فتشد الذات ومن يجتمعون معها إلى هذه الساعة، وتثبطها وإياهم كصخور منغرسة في أماكنها، ففي استعمال الشاعر (امتدت عروقها) كناية عن سيطرتها الكاملة على ذاته، وعلى من هم معها في ذات الظرف الزمكاني.

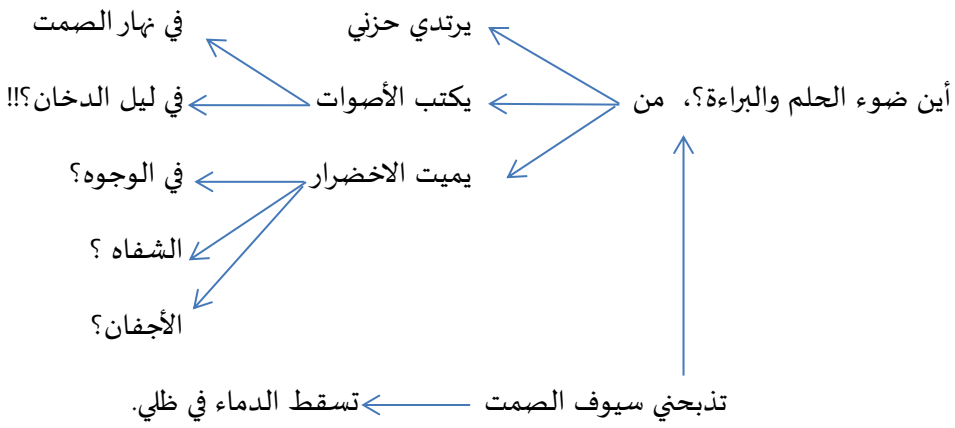
صارت شبابًا كالشيوخ: هكذا تتلون هذه الساعة في عيون الذات لتضيف إلى ملامحها المتكشفة ملمحًا آخر حين تصبح شخوصًا بشرية، شبابًا يشبهون الشيوخ في انطفاء جذوة أرواحهم، وخفوت طموحهم وفتور همتهم.

يمضغون خضرة الأيام: يوحد هذا الاستعمال الاستعاري –المشتمل على انزياح إضافي يلون الأيام بخضرة أوراق القات، ويخرج بالمضغ إلى معنى الإهلاك والإفناء- بين إفناء سني العمر ومضغ أوراق القات، فتصبح الساعات التي يجتمع المتعاطون لمضغ أوراق القات هي ذاتها الساعات التي يهلكون خلالها سني شبابهم الغض، فالخضرة هنا هي عامل مشترك بين لون ورقة القات ولون الشباب، والعاملان يشتركان في مصيرهما حيث كلاهما يستهلك ويفنى تحت سنابك آلة المضغ المدمرة. **يشربون ماء العمر:** ولأن أوراق القات تفرز -عند مضغها- عصارة خضراء يستمر المتعاطي في استحلابها، مستنفدًا كل ما فيها من ندى وطراوة، فإنه لا يتركها حتى تستحيل شبكة من ألياف خالية من كل حياة، وهكذا هم يستحلبون ماء عمرهم، ويستنفدون كل ما تبقى فيهم. ولكي يُبلغنا الشاعر معه إلى هذا المعنى، اعتمد على هذا التفصيل السردي إذ يُتبع الفعل (يمضغون) بالفعل (يشربون)، ليشعرنا بأنهم إنما يستهلكون كل ما بين أيديهم، حتى لا يبقون على شيء سوى الجفاف واليُبْس، وهم خلال هذه العملية يُستهلكون أيضًا، ويتحولون –غير واعين- في اتجاه ذات المصير الذي تنتهي إليه أوراق القات.

5- دائرة الارتداد بالشك: تغدو هذه الدائرة حلقة وصل ومنطقة انتقالية بين المنطقتين: الأولى/ وهي المنطقة التي استأثرت بحركة الذات خلال دوائر النص السابقة، حيث تحاول إبداع فن لا ينشد فرادته سوى الفن ذاته. والثانية: وهي دائرة الارتقاء إلى منطقة أخرى تسلك فيها الذات قناعة مختلفة، وهي المنطقة التي تتشكل خلال دائرتها

السادسة والأخيرة، والتي تحاول فيها العودة إلى محيطها الذي لم تعد على ثقة بإمداداته التي ثبت عجزها حال التعرض لتجربة الاختبار، لكنها -كما يبدو- ليست قادرة على التخلي عن مسؤوليتها تجاه هذا المحيط الذي ترتد إليه، لذلك تحاول -وهي ترتد إليه- أن تشق به ومعه إيمانًا مختلفًا، تصوغ من خلاله فنًّا ذا رسالة إيقاظية.

"أين ضوء الحلم والبراءة؟ من يرتدي حزني؟ من يكتب الأصوات في نهار الصمت في ليل الدخان؟ من يميت الاخضرار في الوجوه في الشفاه في الأجفان؟ تذبحني سيوف الصمت تسقط الدماء في ظلي"، وبسبب ما تجابهه الذات الشاعرة من صعوبات الخلق وإعاقات الإبداع وانكسار أشرعة رسالتها الأولى تشكلت هذه الدائرة تحت شعور مسيطر بهيمنة الخواء المتنامي في داخلها، والمتراكم عبر موجودات تكاد من فرط دورانها في خوائها لا تسمع ولا تتكلم، ومن هنا يعلو صوت الحيرة المتجسدة من خلال أسئلة تتنامى في اتجاه البحث عن سبيل للخلاص، فتتابع بوتيرة متصاعدة حتى تكاد تنفرد مكونًا وحيدًا في تشكيل هذه الدائرة، ولأن هذه الأسئلة تعود مبتورة دونما إجابة، فإن الذات تقرر حسم هذه الموجة المتصاعدة من الأسئلة المجللة بالعقم، فتندفع نحو إقرارها بسيادة الصمت وطغيانه، وتحوله إلى سيف يخرس صوت الذات التي تتحول معه إلى مجرد ظل يتلقف دماءها المسفوحة قهرًا وكمدًا، وهو الإقرار الذي تبلغ به هذه الدائرة ذروتها، وعليه تغلق أبوابها:



ومن هنا كان التساؤل الذي تقيمه (من) الاستفهامية هو من يدير حركة هذه الدائرة، مما يكشف عن حيرة الذات وتطلعها الباحث عمّن يمكنه أن يؤدي ما عجزت هي عن تأديته، فمن غيري -وقد عجزت وسائلي- يمكنه أن يفعل ذلك؟ **أين ضوء الحلم والبراءة؟** لقد توارى الإبداع حين أضاع الحلم عبر هذا الانزياح الإضافي ضوءه وفقدت البراءة بريقها. **من يرتدي حزني؟** لقد غدا الحزن عبر هذا الإسناد النحوي ثوبا ثقيلا لا يُحتمل ارتداؤه، إذ يخرج هذا الاستفهام الحزين المستعطف إلى غاية الاستبعاد والاستحالة، فالحزن ثقيل ومقيم، والشاعر يشير هنا إلى أمرين: الأول/ شعور الهم المتكرر الذي يعانيه المتعاطي بشكل يومي، والثاني/ شعور الحزن المقيم الآتي من مأساة محيطٍ يظل بأكمله يدور في حلقة مفرغه لا يدرك لها منتهى. **من يكتب الأصوات في نهار الصمت**؟ هكذا وعبر هذه الاستعارة التنافرية يتجلى لهذا المحيط نهار غير كل النهارات المعروفة، نهار من نوع خاص موسوم بالصمت، قد تبدلت -مع هذه الشجرة- صفاته، فلم يعد هنا وقتًا للعمل والكسب المحفوف بضجيج الحركة المصاحبة، وإنما غدا مكونًا مغايرًا يلازمه الصمت الذي قد تمرست هذه الذات على التقاط أصوات أنينه ووجعه، فمن غيرها يمكنه أن يفعل ذلك، وقد عجزت وسائلها؟ **في ليل الدخان؟!!** وفي ذكر الليل -هنا- بعد ذكر النهار دلالة على امتداد المعاناة واكتساحها للنهار والليل معا (فالنهار صمت، والليل أرق ودخان)، كما أن الليل يبرز-هنا- نوعًا من الليل مختلفًا وخاصًّا بهذا المحيط، وهو -عبر هذا الانزياح الإضافي- يلازم الدخان، في إشارة إلى حال الأرق التي تدفع بالمتعاطي إلى أن يعبّ المزيد من الدخان وهو يبيت ليلته يطارد النوم، ومن هنا يتبدل مفهوم الخضرة لتصبح في عيون الذات لعنة حقيقية، ولونًا معاديًا، وسببًا لنشر الموت والعقم واليباب، ومن هنا كان البحث عمّن يجتثها (من يميت الاخضرار) في الوجوه البليدة المتوهمة، إنها إنما تمارس بذلك حياتها، وفي

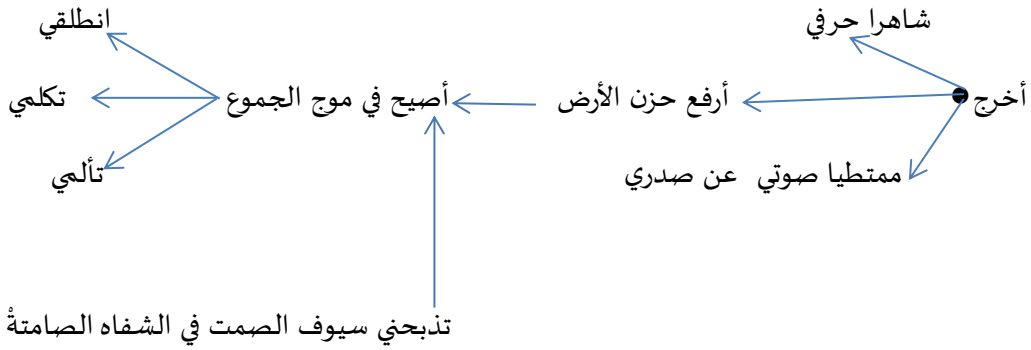
الشفاه التي تفني وقتها بالثرثرات الفارغة، في الأجفان التي تهجرها الراحة ويغادرها النوم، ولأجل ذلك كان صوت حزن السؤال عاليًا، إذ تطل منه أمنية الذات في وقوع الخلاص المحدد بحصول الاجتثاث. **تذبحني سيوف الصمت:** وعلى الرغم من توالي الأسئلة فإنها ترتد خائبة حين تصطدم بجدار الصمت الذي يحيله الشاعر خلال هذا الاستعمال من الانزياح الإضافي إلى سيوف تذبح، فالصمت هو الإجابة الوحيدة التي تبتر طموح كل الأسئلة المنطلقة، حتى تشعر الذات بخلو المكان إلاّ منها، ولذلك كان التعبير: **تسقط الدماء في ظلي**: فسقوط الدماء هو برهان على نجاح عملية الذبح، غير أن هذه الدماء تسقط (في ظلي) فكأنما لا أحد هنا سوى الذات الشاعرة وظلها، وكأنما الخطاب محصور في دائرة ذاتها، منها وإليها، ففي مثل هذا الوقت من الساعة السليمانية يركن كل متعاط إلى الصمت فينسحب في مكانه مختليًا بنفسه متناسيًا كل المحيطين به من شركاء المجلس، ولأن الظل مدرك مكاني يلازم المرء ولا يفارقه، فإن الشاعر يوظفه كي يصبح وعاء يتلقف دماء ذاته المذبوحة. لكننا نستشعر أن الشاعر في إتباعه تعبيره المجازي (تذبحني سيوف الصمت) الذي أراد به تخرسني وتطفئ رغبة أسئلتي، بتعبير مجازي آخر (تسقط الدماء في ظلي) يعطينا إحساسًا بعبثية المسعى في كليته، حيث تستوي الأمور هنا، فلا أحد مهتم بما هو كائن أو بما سيكون.

6-دائرة الخروج الأخير: وتتشكل هذه الدائرة على إيمان مختلف عن ذلك الذي تشكلت عليه حركة دائرة الخروج الأول الذي فشلت أدواته ولم تصمد عند الاختبار، فالذات لدى هذه الدائرة تجرب قناعة جديدة، خلاصتها: أن الشعر رسالة ثائرة، وملتزمة بقضية ما، وموجهة إلى محيط تهدف إلى تغييره بالضرورة، وليس مجرد ترف، أو تجربة اختبار للقدرة، أو تحدٍّ في لخلق صورة بديعة ومدهشة وحسب، فلا تزال لدى هذه الذات بقية من مقاومة رغم ما منيت به من فشل لدى تجربة خروجها الأول، ولا تزال مؤمنة بأنه

لابد للشعر من مهمة، وأنها غير قادرة على التخلي عن تلك الصورة النمطية في نسقنا الثقافي التي تجعل من الشاعر فارسًا ومخلِّصًا، وها نحن نشهد خروجها المختلف والمحمل برسالتها الجديدة، ونسمع صوتها ينطلق موجهًا نحو موج الجموع يحثها على إعلان الانتفاض على واقع خداعها وبؤسها الذي تدور في متاهته، غير أن صوتها يرتد إليها كسيرًا خائبًا، فالجموع لا تعير هذا الصوت اهتمامًا، وتفضل إغلاق أسماعها وغض أبصارها متمادية في دورانها المستمر الذي لا تبدو له نهاية أبدا.

"أخرج شاهرا حرفي، ممتطيا صوتي. أرفع حزن الأرض عن صدري. أصيح في موج الجموع: انطلقي تألمي تكلمي تذبحني سيوف الصمت في الشفاه الصامتة. "ويمثل الفعل (أخرج) مركز هذه الدائرة التي يبلغ بها الفعل (تذبحني) ذروتها، مغلقًا هذه التجربة على نهاية مخفقة تسجل عجز الساعة السليمانية وفشلها الذريع في إنتاج أي نوع من الإبداع، فلا هي قادرة على إنشاء إبداع لأجل الإبداع، ولا هي قادرة على إنشاء إبداع محمل برسالة قادرة على تحريك المجتمع في اتجاه التغيير، وحقيقتها الصادمة تتكشف عن كونها مجرد ساعة عقم وخواء ومتاهة لإهلاك العمر وتبديد الشباب. ويتجاوب البناء النصي مع حركة هذه المتاهة- التي تعاود استمرار انغلاقها على رقم لا يمثل معيارًا للاكتمال، فهي تظل تكرر حركتها حتى تصل إلى جولتها السادسة لتكف ثم تعاود بدايتها كرة أخرى، ومن هنا تنفتح هذه المتاهة على حركة لا تبلغ –أبدا- نهايتها عند الرقم سبعة، بما يمثله هذا الرقم من أبعاد ميثولوجية تصب في معنى الانتهاء والاكتمال لدى حكاياتنا الخرافية التي تتداخل مع حكاية هذا النص من حيث قيامه على لحظة محفوفة بالسحر والغرائبية - حين ينغلق على فعل تتطابق حركة بدايته مع حركة نقطة البداية لدى دائرة البزوغ الأول للذات، وتنطبق

نهايته مع النهاية المغلقة لحركة الدائرة السادسة/ دائرة ما قبل الاكتمال، كما يوضح ذلك المخطط الآتي:



أخرج شاهرًا حرفي، ممتطيًا صوتي: هاهي الذات تُبعث من جديد، وتولد من ظلها كالعنقاء التي تولد من رماد احتراقها، فنراها متمسكة بفروسية شاعريتها، كما رأيناها عند نقطة بزوغها الأول، فترفع عن صدرها حزنًا يعادل في ثقله حزن الأرض، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، حيث يجتمع للأرض خلال تاريخها الطويل -مع هذا الانزياح الإضافي- حزن ثقيل يجثم على صدر الذات، لتخرج بعد ذلك إلى محيطها المعادي معلنة ثورتها ودعوتها إلى ضرورة تغييره، فتطلق صياحها في موج الجموع المخدرة أن: **انطلقي، تألمي، تكلمي**. غير أن هذا الصوت يقابل بصمت الجموع التي لا تأخذ من صفة الموج إلا الكثرة تمامًا كالغثاء، لينتصر الصمت وتكتب له الغلبة في نهاية التجربة، حين يستحيل -عبر آلية الانزياح- سيوفًا تودي بالذات إلى نهايتها الحزينة.

النتائج:

1- يقيم النص مغامرته الجريئة على لحظة قد أنشأت تميزها وفرادتها من زاوية خصوصيتها اليمنية.

2- استطاع مضمون النص أن يولد شكله الخاص به، فنحن معه إزاء تجربة محبطة لمحاولة الخروج من مأزق خانق، تشكلت ضمن دوائر متصلة ومتتابعة لدوامة حلزونية، تَمثلها شكلُ النص الذي هو في حقيقته مضمونه المنظور والمتحقق بجدارة.

3- استطاع الشاعر أن يحقق لانزياحاته المعادلة الصعبة، فبقدر ما تحدثه هذه الانزياحات من بعد عن الدلالات المألوفة، فإنها تقترب من دلالات واقع هذه الساعة بتفاصيله الحرفية، فتجاوز الانزياح وبعد الدلالة ليس سوى اقتراب أشد من حقيقة لحظة لا تدرك طبيعتها إلاّ موسومة بالسحر مجللة بالخرق.

4- تتحرك تجربة النص في نطاق التجربة الذاتية، حيث نشهد تدرج التطور السالب لموقف الذات من الموضوع، كما نتتبع تفاصيل تجربة كشفها وتحولها، إلاّ أن الشاعر قد انعطف بها ضمن مسار تحولها لدى دائرته الأخيرة ليمكن إسقاطها على المجموع، ولتصبح تجربة جمعية لواقع شعب مغيب وغارق في متاهة اللاجدوى والعبث، يستمر يرفض كل مناورة للخروج به من مأزقه، ويستمرئ أن يعيش نصف عمره مخدرا، ونصفه الآخر متعبًا مؤرقًا.

توصية:

تشير تفاصيل محاولة الخروج في تجربة النص إلى نسق خاص يحتاج إلى التفات الدارسين وعنايتهم، فتجربة الخروج تقترب من تجارب أخرى مشابهة لتجارب أدباء آخرين ينتمون إلى نفس الزمان والمكان[25] حتى تكاد تشكل مجتمعة نسقًا خاصًّا بالأدب اليمني المعاصر، فيه يتجلى البزوغ بزوغًا خرافيًّا لإنسان قادم من مجاهل عالمه النابت خارج الزمان والمكان.

الهوامش والإحالات:

1) محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1994م، ط1، ص268.
2) أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب،1985، ص80.
3) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ط1 ص182.
4) تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1982، ط1ص137
5) رجاء عيد، البحث الأسلوبي- معاصرة وتراث، وكالة الأهرام للتوزيع، القاهرة، 1998م، ص149.
6) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006م، ص82.
7)) لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، جامعة بسكرة، الجزائر، 2011، ص15.
8) سامية محصول، الانزياح في الدراسات الأسلوبية، مجلة دراسات أدبية، العدد الخامس، مركز البصيرة للدراسات والنشر، الجزائر، فبراير، 2010م، ص89.
9) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي،دار الشروق، القاهرة، 1998م، ط1، ص24- 28.
10) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، 2007م، ط1، ص180.
11) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2005م، ط1، ص7.
12) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنشائي معاصر، نادي جدة الثقافي، 1985، ط1، ص24.
13) صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق،القاهرة، 1998م، ص212.
14) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص24.
15) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، د.ت، ص112،111.
16) فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي – دراسة أسلوبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002م، ص30.

17) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، 2002، ط1، ص7.

18) شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة،7-8 نوفمبر، 2000،ص286.

19) عبدالرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، 7-8 نوفمبر، 2000م، منشورات جامعة بسكرة، ص182.

20) الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، 1995م، ص141.

21) بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة عمان، الأردن 2001م، ط1، ص32.

22) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، الأردن، 1997م، ص173.

23) عبدالعزيز المقالح، الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة، بيروت، 1981م، ط1، ص13.

24) محمد محمود الزبيري، مأساة واق الواق، دار الكلمة، صنعاء، 1985م، ط2.

25) ينظر: عبدالله البردوني، الديوان، ج1، قصيدة الأخضر المغمور، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2002، ص747، وج2 قصيدة مصطفى، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2011، ومحمد محمود الزبيري، مأساة واق الواق، دار الكلمة، صنعاء، 1960م.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1-عبدالعزيز المقالح (الخروج من دوائر الساعة السليمانية)، دار العودة، بيروت، 1981م، ط1.

ثانيا: المراجع

1- أحمد محمد ويس (الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان 2005م، ط1.

2- أدونيس، سياسة الشعر- دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت،1985

3- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة عمان، الأردن، 2001م، ط1.

4- تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1982، ط1

5- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1986، ط1.

6- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، وكالة الأهرام للتوزيع، القاهرة، 1998م.

7- سامية محصول، الانزياح في الدراسات الأسلوبية، مجلة دراسات أدبية، العدد الخامس، فبراير 2010م، مركز البصيرة للدراسات والنشر.

8- شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000م.

9- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

10- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ط1.

11- الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، 1995م.

12- عبدالرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة،7-8 نوفمبر 2000م.

13- عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، 2006م.

14- عبدالله البردوني، الديوان، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء،2002.

15- عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنشائي معاصر، نادي جدة الثقافي، 1985، ط1.

16- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان الأردن 1997م.

17- فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي- دراسة أسلوبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002م.

18- لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن،2011، جامعة بسكرة، الجزائر.

19- محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، مصر 1994م، ط1.

20- محمد محمود الزبيري، مأساة واق الواق، دار الكلمة، صنعاء، 1985م، ط2.

21- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية 2002، ط2.

22- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د.ت.

23- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن،2007م، ط1.