سامي سويدان

صروح الماء المشيّدة أنوار ولغ محروسة

مدخل

ربما كانت أهم أسئلة الشعر تلك التي طرحت بصدد إبداعيته. فما من شعر خط درباً جديدة إلاّ وأثار ردات فعل تتنازع بين مؤيد متحفظ غالباً وبين منكر شاجب عامةً، ذلك أن أيّ إبداع، وبخاصة الشعري، إشكالي إجمالاً. وإشكاليته تكمن في ما يتمثّل فيه من انحراف عن السائد والمستتب. إنه مثير في هدمه يستفز المهيمن المستبد، ومثير في بنائه يدهش بما يأتيه من طرافة وغرابة.

الإبداع في النهاية حرية تتجسد ووجود يتحقق، كأن الشخص لا يمارس إنسانيته في بعديها الفردي الخاص والجماعي العام مثلما يفعل ذلك في الشعر. لعل جوهر هذه الممارسة تكمن، لا في اصطناع الشعر اللّغةَ للتعبير عن نزعات ورؤى وحالات يندر أن يتيحها سواه أو للتواصل مع فئات أو جماعات قد يصعب على غيره أن يبلغها، وإنما في هذا الجهد المتفرد في الانكباب عليها لابتكار وسائل مبتكرة في القول ورائعة في التأليف؛ هذا الجهد الذي جعل البعض يعتبر الشعر لازماً، غاية في ذاته لا يتعداها إلى أيّ وظيفة أخرى، خالطاً بين الأولوية والكلية. على أن الأخذ بأولوية الوظيفة اللّغوية للشعر لا يخفي تلك المساهمة الكبرى التي يؤديها مز حيث توليده المستمر للّغة إن على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصويتي أو الدلالي. ربما هنا كانت عظمته وكانت إشكاليته في الوقت نفسه.

الشعر الإبداعي كان على الدوام موضع إعجاب ونزاع، وقد تكون من بين مهام النقد والبحث مواكبة هذا الإبداع، لا بتوضيح موقع الإعجاب فيه والتعجيل بفضّ النزاع من حوله فحسب، بل أيضاً وانطلاقاً من هذا التوضيح بالذات من أجل تكريسه وبالتالي فتح الطريق لتجاوزه. وإذا صح أنّ الشعر العظيم هو الذي يثير الأسئلة الأكثر جوهرية، فإن المسائل التي يطرحها شعر صلاح ستيتية على قارئه تجعل منه شعراً إبداعياً راقياً.

ولعلّ في قراءة بعض من قصائده من **الماء البارد المحروس** ***L'eau froide gardée*** ما يسهم في التحقق من ذلك ويساعد في التعرف إلى خصوصية الإبداع الشعري لديه.

الانطباع الأوّل الذي يولده الاطلاع على هذه القصائد أنها لا تعطي ذاتها من القراءة الأولى. وهي إن مكّنت قارئها من نفسها فإنها لا تسلس له القياد أبداً، إذ تبقيه على حذر قلق بقدر ما تبقى أبعاد فيها ومرامٍ قصية على الاحتياز نائية عن اليقين. وذلك ليس لغموض فيها وإنما في ما هو أبعد وأهم من ذلك لالتباس في التعبير لا يمكن تخطيه أو حسم وضعه نهائياً.

يتقدّم هذا الالتباس كأنّه الميزة الخصوصية في إبداعية هذه القصائد، إذ يبدو في أساس العمليّة الشعرية وضد تكوينها الداخلي العميق. فالعمل الشعري هنا أبعد ما يكون عن الفصاحة والبيان، بل إنّه ضدهما. إنّه يقوم على الإيماء والاختزال وينهض على الإيحاء المتعدد والإلماع المبهم. إلاّ أنّ الالتباس، عدا عن كونه أبعد من أن يقتصر على الشعر، ليس بحدّ ذاته خاصيّة شعرية، بل قد يكون عائقاً في وجه التعرّف إلى جمالية الشعر وتلمّس خصوصياتها. إنّه في النهاية عارض وثانوي إزاء ما هو جوهري وأساسي: تماسك النص في تكافؤ مكوّنات هو أحدها إلى جانب الإيقاع والتركيب والأسلوب والمعجم. لذلك لا يعدم الآخذون على الشعر الحديث غموضه وجه حقّ مزدوج: فإما أن يكون هذا الغموض منقطعاً عن العناصر التكوينية للعمل الشعري ويصبح بالتالي دليلاً على تهافت هذا العمل، وإما أن يأتي النظر فيه قاصراً عن بلوغ معطياته الدلاليّة والجماليّة فلا يحوط بقصديته ولا يستوعب دوره وأثره، فيكون بذلك دالاً على تهافت المنهج المستعمل والرؤية المعتمدة.

لكن الالتباس الشعري يضحي سمة جمالية فارقة حين يتّحد بنيوياً ببقية العناصر التكوينية المذكورة. فهو إذاك لا يستدعي رحلة العبور إلى التصوّرات الأولى التي أطلقته، إلى ينابيع الرؤية التي صدر عنها، بقدر ما يفترض مغامرة الخوض في تيارات من التأويل متجاذبة ومتنازعة هي وحدها الطريق الأصح أو الأنسب وإن لم يكن الأقرب للتعرّف إلى دلالات القصائد ومن ثم لطرق أبواب شعريتها. لا يعود المطروح فك طلاسم المعنى لبلوغ المراد، بل يصبح المطلوب تملّي أوجه الاحتمالات المتعددة لترجيح بعضها على البعض الآخر بناء لمدى تناسبها مع المكوّنات الأخرى للقصيدة، وبالتالي مساهمتها في التماسك الكلّي والجمالي للنص الشعري.

ضمن هذا المنظور، يتقدّم التعرّف إلى وضعية الالتباس في قصائد ستيتية شرطاً لمعرفة دوره وأثره في بناء العمل الشعري ولجلاء بعض من دلالاته المحتملة.

> «من سيخلّص هذا البلد من طرق جنود يتقدّمون تحت انتصار لانتزاع الماء البارد المحروس - واخذه؟»
>
> ***Salah Stétié: L'eau froide gardée Paris, Edition Gallimard 1973, p.11.***

أولاً: في التراكيب اللّغوية

تفاجأ قراءة قصائد ستيتية إن لم تُصدم بتلك التراكيب اللغوية الغريبة حتى الغرائبية. ويعود ذلك إلى جملة من العوامل:

١ - تأتي الغرابة قبل أيّ شيء آخر هنا في كون المحور النظمي، الذي تقوم عليه هذه التراكيب في تكوينها كما في ارتباطاتها، لا يكفّ عن استدعاء المحور الاستبدالي بصورة لازمة وضرورية. فتكوين الجملة والعبارة في القصيدة يقدم نفسه بدءاً ومباشرة خارج المعهود والمتعارف عليه، الأمر الذي يفرض تحويلاً وإعادة توليد لفقه الأساس الذي جاء هذا التكوين انحرافاً عنه.

إن جملاً مثل: «...الإله - خارج.» و: «... ثمة في الخارج

واقفة، أذناها سوداوان، إيزيس.» (ص ٤٩) قد تنحل غرابتها إذا نظر إلى الخطّ الاعتراضي لا بوصفه انقطاعاً في التعبير، بل إشارة للتمهّل في الإيقاع أو لفراغ له قابلية الامتلاء حسب افتراضات القارئ. لكن جملاً مثل: «وأنْ بلّوريات: هذا قيل تقريباً من قبل حشد بركب جماع كبيرة...» (ص ٥١) تبدو جانحة خارج القواعد المعروفة لتجترح صيغاً جديدة تعيد النظر في اللّغة وتراكيبها في الوقت الذي تتطلّب فيه مقاربة ومقاييس جديدة لفهم المرامي الدلالية التي تحتملها.

قد يكون في الإيجاز - وهو حسب

بعضهم حدّ البلاغة - ما يفسّر مثل هذا الحذف المتوائي أو الخروج الظاهر في التراكيب ليصبح الإلماعُ الوسيلة المناسبة للاستدعاء والإيحاء. لكنّ التراكيب التعبيرية عند ستيتية تتميّز بسمة أخرى لا تقلّ حيوية عن الأولى الوثيقة الصلة بها.

٢ - السمة الثانية في تراكيب قصائد ستيتية قائمة في علاقات الإسناد التي تجمع في الجمل والعبارات بين متباعدات تستدعي بدورها العودة إلى المتقاربات أو المقبولات في حالات الحقيقة والمجاز لاستكناه المفارقات الأسلوبية التي تحملها التعابير المستحدثة والتراكيب الطريفة.

إن التراكيب التي تفتتح بها بعض القصائد مثل:

«لكن الكواكب العنيفة
ائتلفت نسورنا على الطرقات
وعريُنا
تقدّم تحت ضباب من الندوب»
(ص ١٧)

أو:

«هناك ألم على الأخريات وأرامل
أولئك اللواتي يصرخن جانبياً تحت الحديد
الالتماع الطويل ليدهنّ على القليل من الأعمال» (ص ١٨)

أو:

«أخوات الموت الصغيرات
معطّرات بهواء الأوطان
بدون سيقان ينتظرن الروح
وقوفاً، في رُكبهن الماءُ المختصر» (ص ٢٩)... إلخ.

وغيرها في البدء كما في تضاعيف نص القصيدة تبيّن بقوة بالغ الاختلاف والتبعيد عن تلك التراكيب المتوقّعة في لغة ذات دلالة منطقية عامّة، وتطرح بحدّة مسألة التأليف القائم فيها، الأمر الذي يستدعي التوقف عند الاحتمالات المتنوعة التي تشكّل منها المصادر الأساسية أو الروافد الرئيسة لهذه التراكيب في صيغتها النهائية؛ علّ هذا التوقّف يوضح البعد الفعلي بين المعهود والمبتدَع ويومئ بالتالي إلى الفضاء الدلالي والجمالي القائم فيه و/أو يبرز الخلفية التي تستند عليها آلية إنتاج هذا المبتدع بالذات، فتكون سيرورتها دليلاً في تلك المتاهة المستقرّة في ظاهر التأليف على الكثافة الشعرية الكامنة في أعماقه.

ضمن هذا المنظور تبدو بعض التراكيب الغريبة وكأنها تحيل على أصول انزياحها فيستوي في ترجيح بعض مصادرها منطقُ انتظامها، وينفتح بالتالي باب استساغة وجه العجب فيها.

من هذه المصادر: التضاد أو التناقض الخفيّ الذي يبدو في خلفية التركيب المعلن كما يتبادر إلى الذهن إزاء قول الشاعر:

«النور على الأشجار
يطيل الاسم ويحني هواء الغرف
حيث يسافر في ثبات غضّ إلهٌ من رماد»
(ص ٧٣)

فالنفور البادي في الجملة الأخيرة بشكل خاص يعتدل في مرآة تعكس المتناقضات مع عناصره، وهي متناقضات تتآلف في التركيب المعتمد في هذه الجملة، إذ يمكن القول بدل «يسافر في ثبات غضّ إله من رماد» «يقيم في حركة بالية شيطان من نار». إنما في الحالين قد يتّسق القول في البناء الكلّي للعبارة حيث يلحق الثبات والسفر، كما الغضاضة والرماد بالأشجار فيرى في الظاهر الراهن القادم الكامن فيحلان معاً في النظرة الجامعة لهما، وينحلان في الصورة الواحدة التي تستحضرهما.

إلاّ أنّ التناقض التكويني لا يأتي إجمالاً على هذا المستوى من الشمولية؛ فهو غالباً ما يقوم في جزء من التعبير ليدخل الاختلال إلى صلب التركيب المعلن كما هو الحال في قوله:

«أخوات الموت الصغيرات...»
(ص ٢٩) حيث يدخل الموت في توتّر مع الأخوات الصغيرات، وغياب سيقانهنّ مع انتظارهن الروحَ وقوفاً، فتكون العودة إلى الأصل النقيض لأحد الطرفين حسب الترجيح مناسباً لاستواء التعبير بمجمله واستيعاب الفارق الدلالي في لعبته الجمالية، ليكون في التناقض المضمر نقضٌ لكل معهود ومتوقّع لما فيه من إشادة لجديد ومبتدع ومدهش.

بيد أن مثل هذه الإحالات محدود، ويبقى الأخذ بتأويل يرتكز على منطقها التناقضي محدود الفعالية. وقد لا يكون بعيداً عنه من حيث الأهمية الأخذُ بأصل عربي تشي به بعض التراكيب التي تقدّم الفعل على الفاعل أو تعتمد الجملة الاسمية أو تكثر من أحرف العطف كما هو بيّن في قوله:

«إذّاك تأتي المرأة مع نجوم هنا وفخذين ونعنع حقيقي
وخطوط للريح تغفيه بطيّات في بياضاتها الجميلة»... (ص ١٦)

أو في قوله:

«معيشاً بدون أحد - هذا القلب
قواع ظاهر من الرمل بدون أثر
- أحياناً يسقط عليه
غصن ثقيل الورق»] (ص ٥٩)

كأنه إمعاناً في التجديد والابتداع يكاد يخرج من اللّغة الواحدة إلى تعدّد لغوي وحده في التزاوج الذي يقيمه يبلغ ذلك المزيج الجمالي العجيب. هذا التزاوج يتراءى في خلفية بعض التعابير والصور المجازية. فلا يمكن أن يقرأ مثلاً:

«يداها القويتان ممدودتان من أصابع قفراء» (ص ١٤)

دون استدعاء التعبير المجازي الشائع «يداها خضراوان» في ارتباط بالخصب والنماء، بل دون استدعاء تعبير «نفسها خضراء»، في ارتباط بالشهوة والشبق. ولا تمرّ صورة السماء المغلقة كمصباح:

«إنها السماء الأخرى المغلقة كمصباح
غير قابل للتلف مع في زجاجه
الثبات المستقيم لشعلة
موصدة مع ذاتها كفكرة اللّه»
(ص ١٢)

دون استحضار الآية القرآنية (٣٥) في سورة النور: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾.

على أن هذا التزاوج لا ينفرد بوضعيته في القصيدة بل ينخرط انخراطاً كاملاً في سياقها الكلّي. وإذ يقوم هذا السياق غالباً على صورة مجازية يطلقها المَطْلَعُ فإنّ بناء القصيدة بأكمله يخضع لها دون أن يأتي مع ذلك بسيطاً، أو محدّد التخوم بين عناصره. يتقدّم التركيب في مثل هذه الحالة مركباً، وأحياناً معقّداً، تتداخل فيه مواقع مكوّناته إلى حدّ الاختلاط والمزج وحلول طرف مكان آخر. هكذا يتّجه المشبه في القصيدة المهداة إلى Yves de Bayser (ص ٢٧) إلى لعب دور المشبّه به انطلاقاً

من التوازي والتماثل في وضعيهما. كما يصبح التعبير المجازي الذي يحتويه المقطع الأوّل من قصيدة أخرى (ص ٤٢) مادة تعتمد في التشبيه الوارد في المقطع الأخير مشبّهاً به لمشبّه يرسم المقطع الأوسط صورته.

وعليه تتقدّم القصيدة في جملة من التداخلات والتحوّلات المترابطة والمتنامية تتجاوز من خلالها الأبعاد المحدودة لمعطياتها الأولى مفضية بذلك إلى أمداء لا تحدّ إلا بمدى ما يذهب نظر القارئ فيها دون أن تكفّ مع ذلك عن جذبه وإغوائه.

في المقابل تتقدّم تراكيب التعبير في بعض القصائد وكأنّ التداعي المعجميّ فيها هو الذي يكوّنها، فتبرز مفرداتها المتقاربة والمتجانسة في أساس التأليف الخاص بها. على هذا النحو يظهر الوضع في القصيدة المهداة إلى Yves de Bayser (ص ٢٧) حيث يطلق التشبيه في مطلعها *"Blessé comme le cerf"* [«جريحاً كالأيّل»] مجموعةً من المفردات مثل الصيد والماء والدم والصيّاد والكلاب والشجر والترقّب والرغبة والغابة والانفكاك والأسر... وإذا كانت الحكاية الخاصة بالأيّل هي التي تشكّل إطارها وتعطيها تبريرها وتحكم أوضاعها هنا، فإن تمثيلاً آخر خاصاً بوضع الشهوة والغرام (في القصيدة ص ٢٣) يستثير في غياب حكاية شاملة للقصيدة كما هي الحال مع الأيّل الجريح، جملةً من المفردات بدءاً من الحمى (أو النار) والمطاردة وضياع الجسد واستعادته بتنفّسه وإعادة ضياعه وخلط الوجهين والأعضاء الأربعة والذكر المختون... كما تستثير السيقانُ الركضَ والتعب حتى الموت والتحرّر من الموت (ص ٢٨).

إلاّ أن التدقيق في التراكيب المستعملة يكشف عن أن العامل الأبرز في تكوينها هو العنصر التّصويتيّ. وليس لنا إلاّ أن ننظر في المقطع الأوّل من القصيدة التي جئنا على ذكرها (ص ٢٨) لكي يبرز لدينا واضحاً الدورُ المحوري الذي يلعبه التصويت في تكوينه من خلال تكرار المقطع الصوتي *an* ست مرات في ثلاثة أسطر/أبيات:

"L'homme aux trois jambes, accomplies dans l'amour
A tant couru que sa fatique est grande
Il demande la mort et il demande
D'être libre de la liberté des morts"

(p.28)

وكذلك في اعتماد ثلاث كلمات تتكرّر جميعها تقريباً في سطرين/بيتين متعاقبين هما البيتان الأخيران المثبتان أعلاه (من القصيدة ص ٢٨).

كذلك هو الوضع في القصيدة المذكورة أيضاً أعلاه (ص ٢٣) حيث يؤدّي حرف الراء دوراً محورياً في المقطع الثاني:

"Nous l'avons traquée jusqu'à la perte
Du corps, repris par sa respiration
Et reperdu dans les nœuds perdus du nombre" (p. 23)

للتأكيد على أن التصويت في قصائد ستيتية عاملٌ محوري في تأليفها من ناحية، ويأتي متّفقاً مع الدلالة الخاصة بها من ناحية ثانية. علاوة على أنّ التصويت هو الذي يشيد الدلالة في هذه القصائد أكثر ممّا يأتي متجاوباً معها في وجودها السابق عليه(...) بل إن الإيقاع التصويتي يستدرج القارئ أحياناً إلى فضاء موسيقيّ فيستهويه حتى يغفل عن دلالاته فإذا انتبه كان عليه التروّي للتأمّل في تناغم متباعداتها وانسجام مفارقاتها ليستقيم لديه معقول المقول متلائماً مع ما فتنه من سحر صوت وتوقيع كلام.

هكذا يؤخذ القارئ بوقع المقاطع الصوتية لتتابع *aux doigts étroits et froids* بين *sans quels murmures d'eau* في البيتين الأوّلين من القصيدة الأولى في المجموعة الثالثة (ص ٣٥) وتسلّمه كأف *Caverne* و*Cœur* الذي يتكرّر في البيتين اللاحقين إلى انغماس في إيقاع الـeau الذي أعلن المطلع همسه وجرسه والذي يتسلّل من المقطع الأوّل عبر *L'homme* و*son propre* إلى المقطع الثاني من *Cristaux* و*beaux chariots* و*eau d'eau* ممهّداً للمقطع الثالث عبر *comme le corps* فتنهض في هذا المقطع الأخير *robe* و*désordre* و*emporte* وإثرها *songe* و*monde* و*front* إلى جانب *homme* لتتجاوب في صيغها الثلاث مع همسات المقطع الأوّل ولتتحوّل القصيدة بأكملها إلى تنويع موسيقي من ثلاث حركات مفتاحه الـEau - وكون الأمر كذلك ليس اعتباطياً كما سنرى - كأن القصيدة ليست إلاّ الصورة الكلامية لانسياب مائي يصوغها إيقاعه وهي تأليف إيقاعي في الوقت نفسه لذلك الانسياب الذي تستحضره.

كما يمكن القارئ أن يُسحر ضمن هذا الإيقاع التصويتي التكويني بوقع لبعض أواخر الكلم يوهم بقافية لا تومض حتى تغيب في قصائد تبدو في مجملها مجافية ومنكرة لها مستبعدة إيّاها حتى في أكثر الحالات توقّعاً، في واحد من أوجه المفارقات العديدة التي تقوم عليها شعرية هذه القصائد. ليس ما يرد في نهاية بعض الأبيات مقصوداً لذاته، إنما هو اندراج في السياق الإيقاعي الداخلي وبالتالي إلماع إلى إدراجه في سياق دلالي منسجم ومعطيات الإيقاع.

هكذا يتراءى لي المقطع الأوّل في قصيدة ص ٢٨ وكأنه في إقامة قافية بين البيتين الثاني والثالث يلفت نظر القارئ إلى العلاقة بين كلمتي الختام في الأوّل والرابع ليؤكد على تلك الموازاة بين الحب والموت:

"L'homme aux trois jambes accomplies dans l'amour
A tant couru que sa fatique est grande
Il demande la mort et il demande
D'être libre de la liberté des morts" (p.28)

وأن ما قد يتّخذ قافيتين تتردّدان في المقاطع الثلاثة للقصيدة ص ٢٧ (*figures* و*prirent*) في المقطع الأوّل، *sûrs* و*poursuivirent* في الثاني، *désir* و*capture* في الثالث) يحيل على تلاحم المقاطع وازدواجية الدلالة أو تداخل مركبي الصورة المجازية في وحدة التعبير. وقد يكون الأمر ذاته مطروحاً في القصيدة ص ٧٢ على أن القافية لا تحضر هنا إلاّ مجازاً وإيهاماً إذ تذكّر *lampe* في نهاية البيت السادس بـ*jambe* التي تتكرّر في نهاية الأبيات الثاني والرابع والثامن.

أما في القصيدة ص ٧٣ فإن ما يتقدّم كقافية في المقطع الأوّل لا يلبث أن ينحسر في المقطع الثاني حتى يغيب نهائياً في المقطع الثالث في إشارة إيقاعية غير منقطعة الصلة بما يبدو مضياً في الاطلاع والمعرفة والكشف عن سرّ تكويني إيقاعي ودلالي في القصيدة والشعر (كما سنرى).

على هذا النحو لا يمضي التصويت على إيقاع متوقّع، بل إنه ناهض بذاته يبني إيقاعه المتخلّص مما يمتّ إلى المألوف بصلة ليبلغ بفرادة التأليف خصوصيةَ التعبير وشعرية القول.

لا يعني ذلك أن مسألة الالتباس قد حلّت، فهناك العديد من التراكيب التي تعصى دلالاتها على أيّ حسم. فهي، عدا عن كونها

تجمع متباعدات بل متنائيات، متعارضات بل متناقضات بصور طريفة، تبقي أحياناً الدلالة معلّقة حين تعمد إلى مساواة الصفة بالموصوف دون أي تحديد يميّز بينهما. فمن اجتماع المتباعدات قوله:

«أيها الراس يا
المحروس بصورة سيئة - أنصتْ إلى
عمل
العشب
ومع ذلك:
الشجرة الأسيرةُ لمعادلةٍ تصرخ» (ص ٥١ - راجع أيضاً ص ٧٥ و٧٨)

ومن التباس الصفة والموصوف قوله إن الفتاة «تفتح عشّ نهديها للملوّث الصرف» (الطاهر الدنس؟) (ص ٧١) حيث يضاف إلى تعدّد المعاني المعجمية لكل من *"pur"* و*"impur"* احتمال أن يكون كلّ منهما اسماً موصوفاً أو صفة بصورة متساوية تقريباً.

بناء لذلك تتقدّم القصائد وكأنّها خضعت في تراكيبها لمعالجات متعددة حتى خلصت إلى وضعها النهائي في تراكيب مصفاة تتناغم وتندمج في هياكل كلية جامعة تكوّنها وتعيد هي تكوينها في تفاعل حيوي خلاّق. وعليه لا تعود الغرابة في القصائد موضع استنكار أو استهجان، بل تصبح موضع ترقّب واستقصاء، تطلّعاً لمعرفة وضعية ذلك الكون الذي تبنيه أو لافتراضها أو حدسها انطلاقاً من تراكيب هذه القصائد وأبنيتها وشكل حضورها واجتماعها في الوحدة الكلية التي تنتظم وتتفاعل ضمنها في هذا العمل.

٣ - يضاف إلى هذا الانزياح المزدوج في تكوين الجمل وعلاقات الإسناد فيها استعمال نزوي (فنتازي) لعلامات الوقف (النقاط والفواصل...) فهي تغيب تماماً عن بعض القصائد (راجع الصفحات ١٨ و٢٦ و٤٠ و٤١ و٤٢ و٥٧ و٦٠ و٦٥) أو تأتي بصورة غير متوقعة أو مفهومة كأنها نزحت عن أماكنها المفترضة وتتطلّب توزيعاً مختلفاً يتلاءم مع معطيات التركيب وترجيحات المعنى. إنها مثيرة في حضورها كما في الغياب، تلحّ في الحالين على وجود يترك للقارئ أمر تدبّره وتدبّر دلالات النص من خلاله.

في هذا الإطار تفرض نفسها حالاتٌ كتلك التي يبدأ الكلام فيها بعد النقطة المثبتة بحرف صغير (راجع ص ٦٢: البيت ٤ وص ٦٣: البيت الأخير...) وهو ما يجدر وضعه إزاء كلام آخر يبدأ بحرف كبير دون أن تسبقه نقطة أو يكون بداية الكلام (راجع ص ٢٦: البيت ٥ وص ٣٧: البيت ١٠...) وهو ما يجدر النظر إليه وكأنّه محاولة لتحطيم الحواجز بين الفصل والوصل وجعلهما يتداخلان حتى يقيم كلّ منهما في بنية الآخر. وهذا ما يدفع القارئ للحيرة والتلبّث والتفكّر وعدم التهاون والانزلاق في الصيغ الجاهزة، مع ما ينتج عن ذلك من إعادة نظر في التراكيب الواردة بناء لذلك.

هناك حالات أخرى لافتة كتلك التي توضع النقطتان فيها في أوّل السطر (ص ٢٤: البيت الأخير، ص ٦٢: البيت ٧، ص ٧٥: البيت ٦، ص ٧٧: البيت ٧) وهو ما ينبغي وضعه إزاء حالات أخرى تأتي فيها النقطتان في آخر الصدر أو وسطه فتوهمان بأنهما للتفسير؛ على أن المفسَّر لا يقلّ إبهاماً عن المفسِّر (نجد ذلك ص ١٧: البيت ٥، ص ٣٦: البيت ١١، ص ٤٩: البيت ٢، ص ٥١: البيت ٤، ص ٥٢: البيت ٢ و٣، ص ٥٣: البيت ٢، ص ٥٩: البيت ٦) كأن النقطتين تجيئان هنا لا لتعلنا إيضاحاً واطمئناناً وإنما غموضاً ومفاجأة... أمّا الخطّ الأفقي الاعتراضي (-) فغالباً ما يأتي منفرداً؛ وإذا كان مقبولاً أن يأتي، باستثناء البيت الأوّل، في مطلع البيت في حالة الاستفهام (ص ١١: البيت ٧، ص ١٦: البيت ٩) فإن مجيئه في البيت الأخير يبدو نوعاً من الإغراق في التجاوز والتخطّي لما كان قد تمّ حتى حينه (البيت الأخير في كل من الصفحات ١١ و١٥ و١٩ و٢٣ و٤٣..) ويترك القصيدة مشرّعة على أفق جديد. كأنّه صوت آخر يكمل قولاً فيضيف بعداً جديداً، يفتح مدى مختلفاً عن ذلك المعلن حتى حينه. على أنّ حضوره في بداية البيت خارج الاستفهام قد يكون للتفسير والتوضيح على غرار ما لحظناه بالنسبة للنقطتين (ص ١٢: السطر ٥، ص ٥٠: السطر ٤، ص ٥١: السطر ٦، ص ٦١: السطر ٦، ص ٦٤: السطر ٨) أو انزلاقاً من نهاية البيت حيث يعين نهاية الجملة الاعتراضية السابقة إلى المطلع الذي هو فيه (ص ٥٩: البيت ٣) من غير أن يحول ذلك دون ورود حالات لا يبدو فيها هذا الخطّ إلاّ توقيفاً لانسياب الكلام، كأنّه تعديل لإيقاعه وتحويل له إلى إيقاع أكثر إبرازاً للمفارقة القائمة في الصورة. فيلحظ في هذه الحالة الأخيرة خرق للاستعمال الشائع مزدوج، إذ لا يعتمد الخطّ الاعتراضي للابتداء من ناحية وهو لا يأتي بعد نقطة من ناحية ثانية.

قد لا تخرج حالات هذا الخطّ داخل الأبيات عن أوضاعه المذكورة في مطلع البيت (راجع الصفحات التالية: ٤٧: البيت ٩، ٤٩: البيت ٥ و١٢، ٥١: ١١، ٥٢: ٩، ٥٣ : ٤...). كأن الخطّ الاعتراضي إشارة إلى طبقة مختلفة من الصوت، إلى مستوى مغاير من القول، يوقف سياق ما قبله ليطلق سياقاً جديداً في مجال يتكامل مع سابقه.. كأن هذا الخطّ فصل ووصل معاً، عقدة ينجدل عندها خطّان متمايزان ومتكاملان معاً.

لا يبعد كثيراً عن هذه الترجيحات وضع الخطّ المائل/ الذي قد يعرف استعمالات مألوفة عندما تتّفق مع المغزى المفترض من إيراد هذا الخطّ، وهو مغزى يقوم على التقابل بين القبل والبعد، ولتنشأ على هذا الأساس عملية استدراك يتمّ فيها تحوّل من معنى إلى آخر، من فضاء دلاليّ إلى آخر، بحيث يبدو الأخير تتمّة واستكمالاً للأوّل؛ فلا يمثّل الخطّ المائل هنا دليل تناقض أو تعارض بقدر ما يشير إلى تعدّد الأوجه أو الحالات كما في:

«...النهار. سيمضي
الثدي / حارقاً.» (ص ٧٩)

أو:

«تحت سكين الهواء / مصباح عميق
ونقي
يوقف،....» (ص ٨٤)

قد لا يخرج عن هذا الاستعمال استعادة الخط المائل دون فاصل كلامي يتعدّى الكلمة الواحدة، كأن الاستدراك المتعاقب في هذه الحالة ينم عن اضطراب داخلي وبحث دلالي واستقصاء لدقّة كما في:

«يتعب روضة من حدائد/
مخونة / قريباً منقذة من قبل الطائر
الأخ» (ص ٧٣)

في جميع الأحوال لا يقيم الخطّ المائل هنا انقطاعاً بين الطرفين اللذين يفصل بينهما بقدر ما يقيم تواصلاً إلى حدّ يبدو فيه رابطاً بين هذين الطرفين. إلاّ أنّه يعرف حالات أخرى يتقدّم فيها الطرف الثاني مفارقاً إلى حدّ بعيد للأوّل بحيث تنحلّ عرى الخطّ المائل

كرابط دون أن يتحوّل مع ذلك إلى فاصل بين المتقابلين المحيطين به، كما هي الحال في قوله:

«... أجراف الغراب
ساقطة
بيضاء / في القفزة» (ص ٦٢)

أو في قوله:

«وضع السلاح أخيراً جانباً / القلب بلا اسم» (ص ٦٤)

إلاّ أن الخطّ المائل يعرف استعمالات مبتدعة تحيّر القارئ إذ تطرح عليه تحدّيات تتعلّق بتأويل وضعياتها. كذلك هو الأمر في قوله:

«آه أيّ ركبة على هذا القلب
في العنف المنتشر المهدّب من ريش
الكلُّ، مع القلب/» (ص ٥٨)

حيث يختم الخطّ المائل نهاية القصيدة مقابلاً ما قبله من كلام مع ما بعده من فراغ أو من كلام آخر لم يعلن أو ترك للقارئ أمر يصوغه، أو من امتلاء يتمثّل في القصائد اللاحقة(...)

قد يكمن في عملية الفصل والوصل - والتمكّن منهما حدّ البلاغة برأي بعضهم - أساسُ العملية الشعرية برمّتها في هذه القصائد، وقد يكون في تتبّع الدلالات التعبيرية لهذه الأخيرة بعض ما يوضح ذلك ويتناسب مع ما جرى التعرّض له من مسائل.

ثانياً: في الدلالات التعبيرية

ليس بمقدور المقول الشعري المتمثّل في قصائد ستيتية أن ينثال دون نسق، أن يتشكّل دون فضاء، الأمر الذي يفرض البحث عن حدوده وهو يزيح العلاقات ويحرف الدلالات ويعبث بالصيغ المتعارف عليها، في محاولة للتعرّف على ما تبنيه من مبتدع وطريف.

من أجل ذلك نمضي إلى النصّ، إلى القصيدة الأولى نسائلها عن سرّ تأليفها دلالياً وبالتالي عن المسيرة النصيّة الشعرية التي تطلقها على امتداد الصفحات اللاحقة. ذلك إن هذا النصّ الأوّل هنا لا يؤدّي دور المطلع البنيويّ المعروف في الأعمال الأدبية، حيث تعلن فيه بُنية النصّ العامّة، وحسب، وإنّما يقوم أيضاً بخطواته الأولى بتعيين الاتجاه الذي ستندرج فيه بقيّة النصوص اللاحقة.

«أحيي شباب الضوء
على هذا البلد العظيم العفّة
لأن نساءهُ مغلقات
لهن أجنحة متصالبة على الصدر
لحماية قلب للرجال متّقد
ختنه الحُبّ ذو الرموش المسدلة
- من سيخلص هذا البلد من طرق
جنود يتقدّمون تحت انتصار
لانتزاع الماء البارد المحروس - وأخذه؟»
(ص ١١)

جملة من التماثلات والتعارضات تشي ببنية وتُلمِعُ إلى اتجاه. فشباب الضوء يتوازى ويتماثل مع قلب الرجال المتّقد، كما يتوازى ويتماثل انغلاق النساء مع الماء البارد المحروس؛ وتأتي الإشارة للعفّة من ناحية وللختن من ناحية ثانية لتشير إلى الأبعاد الجنسية للعلاقة بين الطرفين، وهي علاقة مجدبة مادامت النساء يبقين مغلقات والرجال تحت سطوة الحبّ العفيف، لكنّها علاقة خطرة لأنّها تعرض هؤلاء النسوة لغزو خارجي لانتزاع ما يحرصن على صونه. وتتّخذ العلاقة بعداً وطنياً وقوميّاً، وتتماهى أوضاع النساء بأوضاع البلاد، ويتحوّل الحرمان الجنسي الواقع إلى حرمان كامل. هكذا يبدو السؤال بحثاً عن خلاص من هذا الخطر الداهم. إذ إنّ تقدّم الجنود المنتصرين يحمل في طيّاته مشروع الاغتصاب والسبي؛ واللجوء إلى الشباب دعوة لهم لإنجاز مشروع بديل يتضمّن فتحاً لما هو مغلق وتشريعاً لما هو محروس تلبية لرغبة متقدة وإطلاقاً لما هو محتجز، وإحلالاً بالتالي للإخصاب محل الجدب وللإشباع محل الحرمان وللتطوّر محل التحجّر. كأنّ هناك دعوة للتخلّص من تلك العفّة السطحية المشوّهة: فتنفتح النساء ويشرعن صدورهن ليسقين قلوب الرجال المتقدة، يروينها فتنجو البلاد من خطر اقتحامات واغتصابات وسبي.

تنتفي مبررات الغزو أو على الأقلّ تنتفي شروطه بقدر ما يتلافى من خلال هذه التحوّلات الإيجابية الضعفَ والانهزام وما يستتبعهما من نزاعات وانتزاعات، وتتكرّس معطيات الحرية والتقدّم والسلام في الانفتاح والمتعة والغرام. هكذا يتحدّد خلاص البلاد من خلال إعادة نظر في الحبّ والعلاقات بين الرجل والمرأة أساساً، من خلال حضّ على كسر نمط سائد مجدب ومبدِّد فيما هو يقدّم نفسه حماية ومحافظة. التمنّع هنا كما الحراسة موت أو قتل، هدر أو سلب، والانغلاق ظلمة وأسر. في ذلك إدانة للفكر التقليدي المحافظ في مواقعه الأكثر حساسية وخطورة. لذلك يأتي التهليل للضوء الفتي رهاناً على الانفتاح والانطلاق. إنّه رهان على الذكورة الشابة تخرج الماء الأنثوي من سجنه وتلفه إلى بهاء انسيابه وفعاليته. فتتحدّد معالم الخلاص على هذا النحو بكونها انحيازاً عميقاً لبعد الحرية كبعد وجودي حاسم على جميع المستويات داخلياً (بين المرأة والرجل) وخارجياً (بين بلد وآخر).

لكن هذا الرهان لا يأتي صريحاً أو مباشراً، إذ تنفصل التحيّة الموجّهة لشباب الضوء (في المقطع الأوّل) عن السؤال الطارح للخطر المحدق (في المقطع الثالث). ويأتي هذا السؤال ليختم القصيدة مبقياً إيّاها معلّقة بانتظار الإجابة. هذه الإجابة المضمرة في نصّ القصيدة ستجد في النصوص اللاحقة تفصيلها وبيانها، فتأتي القصائد التالية متلاحمة في تعبيرها عن هذه العلاقة المتميّزة بين الضوء والماء. على أن الأوّل ليس إلاّ أحد أشكال عنصر النار، والأخير عنصر يتّخذ أشكالاً سائلة متعدّدة، بحيث يفترض التعرّف إلى أوضاعهما تقصيّاً للأشكال المتعدّدة التي يتّخذها العنصران الأساسيان المذكوران.

ليس لنا إلاّ أن نتابع قراءة بقيّة قصائد المجموعة الأولى لنتحقّق من الدور المحوري الذي يؤدّيه هذان العنصران في تكوين دلالاتها العميقة. فالقصيدة الثانية تبدأ بنداء يمزج بين النهر (المائي) والضوء (الناري) جاعلاً السماء - وهي مذكرة بالفرنسية - فوق هذا النهر - وهو مؤنّث بالفرنسية - كمصباح في زجاجه الثبات المستقيم لشعلة، خالصاً إلى تسميته حبّاً يدعوه إلى توحيد الصورة والجسد (ص ١٢). وتبدأ الثالثة بمخاطبة الشمس (النارية) والطلب منها - وهي بالفرنسية مذكر - ألاّ تعرّي حيواناً - هو بالفرنسية مؤنّث - محجباً ولا نهداً - وهو بالفرنسية مؤنث - في عنق رابية (ص ١٣). في الرابعة أنثى بلا جسد تذكر في ارتباطها بسلطة التفاح وعرضها في الشمس - المذكرة - أشياء افعوانية بحواء الأسطورية

(ص ١٤). في الخامسة صبية ستجعلها أصابع النار - المذكرة بالفرنسية - غداً حامية (ص ١٥). في السادسة يرتبط حضور القمر بكبر مفرط للبحر، ومجيء المرأة بالنجوم (ص ١٦). في السابعة ترتبط الكواكب العنيفة بعري يتقدّم تحت ضباب من الندوب (ص ١٧). في الثامنة تتباطأ النار عند التمثال النصفي المرهف لفتاة كبرت (ص ١٨). في التاسعة تلك التي بلا جسد تعطي ثديها للأشجار والحيوانات، في حين تضمر النار وراء انتظارها المعلن لبداية الرماد تقطع الثمرة حتى البحر (ص ١٩).

على هذا النحو تتشكّل هذه القصائد كأنها تتبّع الضوء لمسرى الماء من النهر حتى البحر، فإذا بلغ الماء مصبّه انكفأ الضوء نحو الرماد. في هذه المسيرة يتراءى العمل الشعري وكأنّ النور يبني فيه قصوراً من الماء، يشيد صروحاً سائلة في فضاءات ضبابية تتمثّل فيها عوالم الرغبة الأكثر عمقاً والولع الأشد جنوحاً. لذلك يفترض تملي هذه المغامرة النورانية في تجاربها المائية بلوغ معرفة المقوّمات التي تنهض بها وتتيح لها تماسكها واستمرارها. إن المضيّ في هذا الاتجاه يدفع إلى الاهتمام بمنطلق المغامرة ومآلها كعلامة فارقة فيها. فإذا كانت مسيرة الماء تتّجه من وضعه المحروس (ص ١١) نحو مصبّه المفتوح - البحر (ص ١٩) فإن ذلك يتّفق مع تحوّل من النساء المرتجات الصدور (ص ١١) إلى تلك المرأة التي تهب ثديها للشجر والحيوان (ص ١٩). تكون سيرورة النصّ بذلك عبر النهر والمرأة سيرورة إطلاق وتحرير بما هي سيرورة بحث عن إرواء رغبة وإشباع شغف. يكون الثدي المبذول في القصيدة الأخيرة هو مناط القول الذي لم يكن حتى حينه في القصائد السابقة عليها إلا لوباً تائقاً إليه وحوماً متحرّقاً باتجاهه.

لكن أيّ ثدي هو هذا؟ ثدي أيّ امرأة أو أيّ أنثى؟

إنه ثدي تلك التي بلا جسد، تلك التي سبق ذكرها في قصيدة سابقة (ص ١٤) وترجّح - كما ذكر أعلاه - كونها حوّاء، المرأة الأولى والأهمّ من ذلك: الأمّ الأولى. لذلك يتّخذ ذكرها هنا صيغة الصلاة والمناجاة الدينية:

«تعبّد لتلك
من لا جسد مدوّمة
اليدان شاحبتان وواثقتان» (ص ١٩)

ويأتي منحها ثديها لعناصر الطبيعة المتوحشة تأكيداً لهذه الصفة الأولية في الوجود وإقامة لذلك التعارض بين الطبيعي الأصيل في سلوكها والاجتماعي المصطنع في موقف النساء المقفلات (ص ١١). إنه تعارض يمضي إلى حدوده القصوى، إذ يبدو الحرمان هناك مع النساء المقفلات حاداً مع القلب المتّقد للرجال، إزاء الإشباع القائم هنا بشكل فائض، فهو يتّجه عبر الثدي إلى عناصر تتعدّى الرجال والبشر وليست بالضرورة محتاجة إليه، فيتدفق على الشجر والحيوان. إنّ الإرواء هنا يتجاوز الأبناء - والعشّاق؟ - إلى كل ما هو حيّ ليقيم سلاماً بين هذه العناصر المختلفة هنا، في حين يدفع الحرمان أبناء البشر إلى النزاع والحرب هناك. حواء هنا أمّ مثالية ومقدّسة يجدر اتخاذها نموذجاً من قبل نساء اليوم المغلقات لتستقيم أوضاع شوّهها تاريخ طويل من الكبت والقمع وإرث راسخ من المحافظة والتقليد.

ضمن هذه الرؤية يجدر فهم عنوان الكتاب الذي يستعيد تعبيراً وارداً في القصيدة الأولى، كأنه يؤكّد بذلك طلبه لذلك المرغوب والممنوع في آن: حليب الأم الذي يشتهيه ويحرم منه. لعلّ اختتام القصيدة الأخيرة بـ«البحر» يأتي ليذكّر تصويتياً بمدلول آخر: «الأمّ» يستحضره دون أن يعلنه كشكل من أشكال الإلماع والتمويه في آن. إلاّ أن اندراج التعبير في هذه الرؤية يحول دون اعتبار القصائد المتناولة مستقلة، وربّما لهذا السبب جرى ضمّها في مجموعة واحدة، كأنّ هذه المجموعة قصيدة واحدة ليست النصوص المفردة فيها إلاّ مقاطع - مراحل في سيرورتها النظمية. وإذ افتقدت إلى عنوان مثلها مثل بقية المجموعات الخمس اللاحقة، فلأن مدار التعبير فيها - هذه الرغبة المحمومة والمحرّمة بثدي الأمّ - يصعب القبول بها والتصريح عنها فتبقى تسميتها مغفلة وإن كان حضورها راسخاً.

إن تعقّب مواقع التعبير المختلفة الخاصة بهذه الرغبة تسمح بالتأكّد من صحّة الافتراضات المقدّمة بشأنها، كما قد تتيح استكمال المعطيات المتعلّقة بها نحو مزيد من بلورة لما تحفل به من دلالات. في هذا المسعى ينهض الثديّ علامة فارقة في طرق التعبير المتوارية والملتبسة، فنجده مزدوجاً لدى صاحبة «العينين الصافيتين حتى البحيرة» التي تتنكّر في شعلة حادّة، تلك الماهرة «في التماع مع الثدي المزدوج/ الذي يجعلها حارّة في منطقة السيّارات» (ص ٣٦) حيث يتّفق الازدواج مع ثنائية الظاهر الناري والباطن المائي، لتشير الحرارة الخارجية إلى البرودة الداخلية تأكيداً للطبيعة الحليبية لذلك الماء البارد المحروس المذكور آنفاً. وإذ يبرز الثديان

«ذاهبين إلى العالم وعذبين في كونهما
دون أمّ
مع علم سلام قبل الحرب
ودغل الله، ألواح متقدة» (ص ٣٥)

فإنّهما يذكّران بثدي حواء المعطاء المنفتح على العالم يقيم، بإروائه، السلام فيه قبل أن يعرف النزاع والحرب مع القمع المتمثّل بالدين وشرائعه، ويحيلان بالتالي على طلب الحرية...

لا يبعد عن هذه الدلالات ذكر البرودة مع وهب الثديين «لأشكال الأحصنة...» من قبل تلك البيضاء (ص ٤٩). ولئن بدا قوله:

«.... المتزوجة
بين ثدييها التماع العنزة.» (ص ٥٠)

محيّراً، فإن قراءته على ضوء ما سبق توضح غرابته. فالتماع العنزة يحيل على فرجها المشرّع والمفتوح إطلاقاً وخلقاً في ما يشبه الدعوة المفتوحة والمستمرّة للنكاح، بحيث يصبح بين ثديي المرأة المتزوّجة انفتاحاً آخر يقيم تناقضاً مع الشرائع والقوانين السائدة في الوقت الذي يحضّ على تناول هذين الثديين والنهل من مائهما القدسيّ المحروس وقد شرّعت سبله. بناء لذلك لا يصبح مفاجئاً قوله إن الفتاة «تفتح عشّ نهديها للملوّث الصرف» (للطاهر الدنس؟) (ص ٧١)

ولمّا كان الفتح يحيل هنا على الانفتاح الذي تكرّرت الإشارة إليه أعلاه وهو إغواء جنسيّ واستعداد مطلق لتقبّل الذكر أياً كان، فلا تمييز فيه بين نقيّ وملوّث، طاهر ودنس، صرف ومخلوط... فهذا التمييز من عالم الكبت والقانون والشريعة المشوّه للعلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة. إذا كان الفتح أيضاً «الماء الجاري في الأنهار» والمِفْتح «الكنز» تدرك في تضاعيف التعبير وخلفياته العربية الأبعاد المائية التي تتّضح من خلالها لاأهمية التمييز في الالتباس القائم بين النقيّ والملوّث إذ تجعل كل ما يتّصل بها مهما كان وضعه طاهراً نقيّاً وصافياً وتدرك القيمة

الاستثنائية الرفيعة والأسطورية التي تجعل من الاستحواذ عليها بلوغاً لأعظم ما يطمح المرء الحصول عليه مع ما يتضمّنه هذا البلوغ من تجاوز للمخاطر وتخطٍّ للعقبات. كما يبدو مفهوماً أن يقال:

«متزوجة في ظلٍّ فارغ
ثدياها المائيان غبار ليليّ طويل» (ص ٧٣)

إذ تدلّ صيغة المفعول هنا على الإرغام وبالتالي على القمع والحجز، فتصبح الحياة أقرب إلى السجن والوجود أقرب إلى العدم. في ظلّ هذا العيش الفارغ تنغلق المرأة وينحبس ماء ثدييها المحروس ويتراكم الحرمان والفراغ غباراً مظلماً مديداً. أما قوله:

«... سيمضي
الثدي / حارقاً» (ص ٧٩)

فيجيء في نهاية المجموعات أو القصائد المرقّمة (من I إلى VI) كأنه انفلات لذلك المحبوس، تحرّر وانطلاق، مع ما يتضمّنه من إطاحة بقوانين الكبت والحظر. في هذا الإطار يجدر وضع ميزته الحارقة المعلنة هنا، خاصة أنها تأتي إثر ذكر أزلية العنزة التي لحظنا من قبل متضمناتها الإيحائية الشبقية المنفتحة؛ على أن جعل هذه الميزة إزاء الأثر الحارّ الذي لحظنا كذلك إطلاق الثدي له أعلاه (ص ٣٦) يسمح بعدم استبعاد الماء البارد داخله، بل بترجيحه.

على كل حال يبقى الثديّ، على الرغم من المواقع الأثيرة التي يحتلّها في هذه المجموعات المرقّمة بدءاً من النصّ الأوّل (ص ١١) حتى النصّ الأخير (ص ٧٩) مبهماً لا يصرّح بحقيقة وضعه. إلاّ أن القصيدة الأخيرة، وهي الوحيدة التي تحمل عنواناً: «ضد ثلج» (ص ٨١) فإنها تعلن في موضع لا تخفى أهمية دلالاته، إذ يقع في نهاية القصيدة في المقطع الثالث (الأخير) من القسم الثالث (علماً أن كلاً من هذه الأقسام الثلاثة يحتوي ثلاثة مقاطع في كل منها ثلاثة أبيات):

«مائلة، الثدي فقير
أمي الكبيرة القاتمة المطوّقة بعجائز الشجر
ترى إلى نار تمسك بالأشجار، ثم بذراعها» (ص٨٥)

ففي هذا الموضع الشبيه بقرار تنتهي عنده حركة إيقاعية لم تكفّ عن التنوّع والانتشار على امتداد القصائد أو المجموعات السابقة ينبلج السرّ الذي كان يخفق فيها دون أن يجد له منفذاً للتصريح. فليس الثدي في النهاية، مائيّاً قدسياً حارقاً مزدوجاً وثنائياً ومفرداً مبذولاً ومعشّشاً... إلاّ ثدي الأمّ المرغوب والمطلوب. كأن كل ما قيل لم يكن إلاّ لعثمة في محاولة للإفصاح عن هذه الرغبة العميقة والخطيرة. وتشكّل عنونة القصيدة علامة فارقة على هذا الإعلان الاستثنائي. وإذا كان هذا الثدي يأتي فقيراً لأمّ قاتمة فلأن في ذلك ما يدخل تمويهاً على هذا الاعتراف، فعلى الرغم من مجيئه بعد كل الدوران المتمثّل في ما سبق من كلام، يبقى التصريح به ملتبساً وإشكالياً.

لا يقع الالتباس والإشكال في ما يتصل بثدي الأمّ فقط، بل يقيم كذلك في تلك النار (وهي مذكر بالفرنسية) التي «تمسك بالأشجار، ثم بذراعها»، والتي تومئ إلى التحام وشيك وداهم لعنصري الماء والنار، التحام يجد في الإحالة على العلاقة التي تقيمها القصيدة الأولى بين النور والماء دلالته الفعلية، ليرجّح كونه تعبيراً عن علاقة غرامية سبقت الإشارة إلى أبعادها الخارجة عن القيم السائدة والمؤدية إلى الخلاص من أخطار استمرارها.. الأمر الذي يجعل الكتاب بأكمله قصيدة واحدة تأتي المجموعات المرقّمة والقصيدة الأخيرة كمقاطع متلاحمة فيها تمثل مسيرة الأنا الذي يفتتح مطلعها (ص ١١) نحو ثدي الأمّ الذي تنتهي عنده خاتمتها (ص ٨٥).

لا يغيبن عن البال هنا هذا التعادل بين العنصر الدلالي الذي نتناوله والعنصر الإيقاعي الذي سبق التعرّض له من حيث اعتماد كلّ منهما على طريقته الماء محور انتظامه وحركته (راجع أعلاه الدور الذي يؤدّيه لفظ *Eau* في بعض القصائد...).

بيد أنّ هذه العلاقة بثدي الأمّ تتعدّى الأبعاد الجنسية والنفسية والاجتماعية إلى أبعاد لغوية وشعرية. فالعودة إلى هذا الثدي تمرّد على قانون الأب وتمسّك بالانتماء إلى الجسد الأمومي؛ إنها انحياز للفطري والوحشي على الأخلاقي والتشريعي، انطلاقاً من تجربة ثقافية وفكرية ووجودية تمّ اختبارها واستيعابها. إنها باختصار تعبير عن انتصار واع للغة الأمّ بكل ما ترمز إليه من جسدية وحميمية انطلاقاً من تجاوز للغة الأب بكل ما ترمز إليه من تجريد وتبعيد.

على ضوء هذه الرغبة وتنويراً لمكوّناتها تقرأ بعض نصوص هذا الكتاب – القصيدة فيتقدّم النصّ الوارد ص ٤٢ وكأنه إلحاح على الالتحام بالجسد الأمومي، وهو التحام يتّخذ صيغة العودة إلى الرحم كما ترجّح ذلك رغبة الرأس أن يبسّط «كسلّم متخيّل يعود بغبطة إلى غابة طبيعته» (ص ٤٢)

أي إن مدار الرغبة هنا العودة إلى الأصل التكوينيّ الطبيعيّ، ليكون في نزوع السلّم إلى طبيعته الحيوية الأولى التي انتزع منها صورة عن ذلك التوق الكامن والعميق إلى الرجوع إلى رحم الأمّ موضع الطمأنينة والأمان الأوّل. إنّ إعلان هذه الرغبة بكل الغموض والالتباس القائم فيها يستتبع مباشرة في النصّ التالي (ص ٤٣) بتجسيد لها من خلال الزواج من الأمّ، وهو زواج غير أوديبي ليس لحضور الأبّ شاهداً فيه فقط، وإنّما أيضاً لأنه يعهد (والأمّ) إلى المتكلّم بنار كلام ليتماهى انطلاقاً من ذلك بهما وليتجاوزهما في الوقت نفسه. فيكون الالتحام بالأمّ عودة إلى رحمها أو زواجاً منها أو رضاعاً لثديها استغراقاً في الموت وفي الوقت نفسه إشراقاً على الحياة.. على أنّ الموت والحياة هنا رمزان مدارهما اللّغة رمز الرموز، أو الرمز المطلق، هذه النّار التي يتسلّمها عن الأب (والأم) مشعل الكلام الذي يعهدان به إليه فيكمل مسيرتهما، مسيرتهم، ويكون بالتالي «الأكثر حياة» (ص ٤٣). ربما لذلك جاءت القصيدة الأخيرة المُعَنونة الوحيدة في هذا الكتاب تحت عنوان «ضد ثلج» («*Contre neige*»). وربّما كذلك ضمن هذا المنظور يجدر فهم الاستهلال الذي يقدم فيه الشاعر لقصائده لتعاد قراءتها على أساسه:

«من هذا الذي ينكتب لا
أعرف شيئاً
– [لغة] الكلام منصوبة في نقص هواء

جَروح وعارية
وألم سيفها على الأبناء
موثقين ومنفكّين حسب موتهم
الواحد بعد الآخر غير معرقلين
تقبلهم على قسمتها
وتعطيهم ثدياً وحشياً ومتحفظاً» (ص ٧)

حيث يتراءى كلام القصائد مداداً يسيل من

ذلك الشدي الوحشيّ والمتحفّظ ذي اللّغة التي ترضعه أبناءها في ظلّ سيفها الأبويّ الشاهر اله على موتهم موثقين ومنفكين فيحيون، حيث تجتمع المتعة والألم، الأسر والحرية، الحسّية والتجريد، الحياة والموت، البربرية والحضارة.. معاً في انتظام لا ينفي طرف فيه الآخر على التعارض بينها بقدر ما يتكامل معه في وحدة، نصّ يتكوّن تحديداً من اجتماعها.

يتراءى الحليب المجتنى حليب خيال وبلاد ونساء... حليب أمّ قابل انطلاقاً من سيلانيته (مائيّته) لتشكّلات لانهاية لها، ليست القصائد - القصيدة المثبتة إثر الاستهلال إلا بعضاً منها... أبراج ماء مشيّدة قصوراً وصروحاً مضاءة ومنوّرة بالولع محروسة ومصانة بالقوانين والقيم...

هكذا يمكن أن يصبح القولُ لا تعبيراً عن حبّ أو جسد أو رؤى فحسب وإنّما يضحي مدار ذاته أيضاً... يصطخب في سيل جارف حارق، ويتهادى في انسياب رقيق مضيء في وهاد وتضاريس يشقّها لنفسه بنفسه ويشق تعقّبها ناهيك بتوقّعها. ذلك أنّ مسيرة هذا السائل هنا ليست إلاّ مجازاً، وحقيقتها في التجاوز الذي تمضي فيه مجازات بين ضفاف وبلدان وحضارات وأجيال تعبرها جوائز من جمال وغرابة. فهو اكسير حب ولغة وسحر شغف وتركيب في تكوين عوالم إبداع ودهشة لا تتّفق مع منطق مألوف بقدر ما تدفع إلى منطق مختلف وجديد ميزته الفرادة في التعدّد والحتميّة في الاحتمال، يلتذّ فيها بقدر ما تكشف أسرارها وينتشى بها بقدر ما تشرع من هاجع وكامن لدى والجيها.

قد تكون قراءة كهذه متطرّفة إلاّ إني أعتقد أنّ شعر ستيتية لا يضيق بها بل إن رحابته لتستدعي مثيلاتها حتى ليصحّ القول: من هذا الذي يقرأ لا يعرف الكثير / تلعثم متسربل بأصداء المتاهات النائيات في سراديب أمواه أبكار تقطر بلا خفر - بلا ظفر في بهاء مراودات باذخة لمحرمات فاتنات ولا جسد - غاويات ولا مناص / طلاسم أو تعاويذ أو صلوات في حواسيب. أم أنها هذيانات الهلوسات في أحضان أمهات ولا حسد - ما لا يقال على أنه مكتوب يُقرأ ولا يُنقل يُحسّ ولا يُمسّ / من هذا الذي يقرأ لا يسفر يقين: الكلام احتمال يرجّحه اختيار نور من يرى نوراً، على أن للكلام الماء إيحاءات أخرى ربما أكثر حميمية.

مروان فارس

صنو الثلج...

انه
«جرح يكاد الثلج أن يحييه
وردة حمراء في الماء البارد
تستريح».
صلاح ستيتيّة
هكذا يقول.
نقتفي آثاره. لا نجده
.... «هنا
حيث قليلاً تلتمع استراحة الشحرور».

فلا وصف له إلا بلغته ولا بكاء بعده إلاّ للطفل الذي يموت في «غابة الماوراء».

هناك رحاله تحط مع «السَهَرة النائمين» فتطلع الغزالة برية في «بلاد من حجر» و«هواء عار» كالرجفة في الماء البارد.

الوقت هو الأشياء وهي جمال وفساد. وهي تضاد في بحيرة النعناع.

إنه سوف يبقى أكثر من أمثولة تختفي في ثنيات الشعاع، واحداً من تلك الألوان التي تضفي بها الشمس نعمة على النّاس، يأكلون من زاده فلا يشبعون ويشربون من الساقية التي لا تصبح نهراً. تتعدّد فلا تجتمع، تتكاثر فلا تزيد. قالت: «عارية أنا فلتلبسني النجوم».

عنده، أن عناصر الكون مزدانة بفتاة وجسد وليل وشجرة. كلّها، وأن تمضي من الأرض، قاطنة في السماء. والسماء ما وراء. يحضر الاحتفال الأزلي حيث النفي والعراء والفناء.

الفكرة سيدة في شعره تهطل كما المطر على الأشياء. تنبعث منا وتنام.

إن الفكرة لا تنام وإن كان رداؤه الذي من ليل لا ينام هو أيضاً.

لأن كل دفاتر الطفولة تحترق لا يبقى إلاّ الفراغ يحيط به الفراغ الذي لا يملأه إلاّ الشعر. إنه حالة من التلوين الذي يعبّر عن الامتلاء الذي هو انبهار بالحياة وإن كان الموت شديد الحضور في النصّ الذي يقدّمه صلاح ستيتية. ذلك لأنّ كلّ شيء يتحلّل ومن ثمّ يستعاد. في هذه الحركة الطالعة من اندثار المكوّنات تحمل الأحصنة حمولتها باتجاه المجرّات. هناك تأخذ النجوم وظيفتها الحقيقية، تطفئ اللّيل، تصنع أثواباً لتلبس بها الفتاة.

كلّ ذلك ما كان ليكون لولا الحبّ. والحبّ عراء ونفي وجسد يزيّن امرأة من لا امرأة هي في الوقت نفسه جمال وفساد.

إن هذه الغرابة هي صنو للّيل المبهم الذي تغطّيه سماء مملوءة بالثلج. عند صلاح ستيتيّة الذي نحبّه، كلّ ليل هو «صنو الثلج».