مراجعة كتب

تغريبة السيماء في نثرانية النساء

قراءة في مجموعتي الشاعرة وداد الجوراني

طراد الكبيسي

«ياء.. نون السيدة»[1]
أيقاظ ورقود!

«تحسبهم أيقاظاً وهم رُقود»
وتحسبهم رقوداً وهم أيقاظ..

«قال قائل منهم: كم لبثتم. قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم...».

ذاك هو عالم الأناسة من الغائبين – الحضور، والحضور – الغائبين. والأوّل هو عالم الأيقاظ، بينما الثاني عالم المتشيئين. وإذا شئنا ألاّ نُفصّل في عالم الثّانين، لأنّ ما يهمّنا هو عالم الأوّلين، فإنّ أوّل ما يلفت نظرنا كقرّاء متلقّين هو حيوية الأشياء والتكوينات على المستوى الاستعاري.. حتى لو جاءت تلك التكوينات والشيئيات نوعاً من المعرفة الأركيولوجية، مُعبّراً عنها في صورٍ ميتا – لغوية.

إنّ الأنساق التي تتّخذها القصائد، هنا، في لغتها، وصورها، واستعاراتها المعرفية وبُناها التكوينية.. تُشْعِرُ بالانتماء إلى عصرٍ ميتا – شعري أكثر ممّا تُشْعِر بالانتماء إلى عصر يهتمّ بالتقنيات المُستحدَثة.

فالحرَفيّات التي تُكرّسها القصيدة أو تستعيدها هي حرفيّات القصيدة الرافدانية القديمة، غالباً، وتتمثّل في:

(١) استخدام طريق التعبير بالرؤيا.

(٢) تجسيد الأفكار والرؤى عبر الصور الحسيّة والعيانيّة.

(٣) استخدام نظام تتالي الوحدات المترابطة.

(٤) تكرار الوَحدات ذات الوظائف الفنيّة المتنوعة.

(٥) اعتماد العلامات الرامزة والاستعاريّة كدلالات لفكرة أو حالة حصلتا أو يُتَوَقّع حصولُهما؛ وغالباً ما يكونُ التاريخ كوقائع أدبية أو فنيّة، هو المؤشّر على امتثال الأسلوب الشخصي الذي لا يعزلُ الفكرةَ عن الصورة، وتحقيق «مبدإ الاسم» الذي هو مبدأُ الكينونة، أو مبدأُ الفعل الذي هو سرُّ تشكُّل الأشياء. فعندما تقول مثلاً:

«أغرزُ شوكة الجوريّ بقلبي
فتحتفلُ الزهورُ بروعةِ دمي»

فإنّ الإشارة واضحة إلى «شقائق النعمان»: الزهرة التي نَبَتَت من دمِ أدونيس الذي طُعِنَ بناب الخنزير البرّي. وعندما تقول:

«أنْ نَبَتَ بحقي
فعرفتُ الحقَّ بذنبك»
«لو لم تُخْرِجْني من ضلعك
ما أذنبْتُ بحقّك»

تُستَدعى إلى ذهننا، مباشرةً، مُناجياتُ الحلاّج ومخاطبات النُفّري، مثلما تُستَدعى إلى ذهننا، وبالقوّة نفسها، في قصائد عديدة أُخرى، القصصُ والأساطيرُ العراقية والعربية القديمة.

على أنّ الأهم من كلّ هذا، هو السياقُ السرديّ الذي يَنْتظم معظمَ القصائد، حيث يتشكّل النسيجُ البنائيُّ تشكُّلاً حكائياً، تَتَعاقبُ فيه الوَحدات وتَنْتَظمُ في بنية كلّية.

نجدُ هذا في جملة قصائد، نذكرُ منها على سبيل المثال: «بلقيس في مملكة الشوق» و«ياء. نون السيّدة» و«في متاهة التضليل». لكنّنا سنركّز على القصائد التي تنتظم في «سباعيات»: «سباعية القلب، سباعية القمر، سباعية الحكمة، سباعية الأيّام السبعة». فهذه السباعيات، فضلاً عن استخدامها الرقم ٧ ذا المغزى الخاص في الذاكرة الاجتماعية، تشير بالتأكيد إلى نوع من السرد يُعرف بـ«السلسلة». ومثاله القصص الذي يحكي قصّة الخليقة، وقصص **ألف ليلة وليلة**، وقصص **ملحمة جلجامش**، وقصائد وأغانٍ طوال كثيرة لدى العديد من شعوب العالم، في مراحلها البدائية بالذات، أو تلك التي ماتزال تعيش حياة بدائية أو شبهها.

في السباعيات – السلسلة تتآلف كلّ سباعية من عدّة وَحَدات (حلقات) أو أغانٍ، كلّ وَحدة أو حلقة أو أغنية أو مقطع.. تعالجُ فكرةً، أو جزءاً، بحيثُ يكمل كلُّ جزء معنى الجزء الآخر، أو يضيءُ جانباً من الموضوع (الثيمة) الأساس. فثمّة في العادة حَدَثٌ، أو فكرة، أو رمزٌ، أو شعيرةٌ ذات مغزى باطني خاص، تربط أجزاءَ العمل ككل.. وغالباً ما يتّخذ هذا النمطُ من الشعر نظاماً مُعقداً، أو خاصاً في الأقلّ، تتساند فيه الأجزاء.

وإذا كنا نجد أنّ هذا النوع من السرد السلسلة في آداب الشعوب القديمة يتبنّى فكرة «الطوطم» أو مجموعة الطواطم... فإنّ لكلّ امرئ – حتى في يومنا هذا – طَوْطَمَهُ المُعبّر عنه برموز أو مجازات يحيل الظاهرُ منها على الباطن.. أعني: أنّ صور العالم الطبيعي وظواهره من شجر وماء ونهر ونجم.. إلخ، تحيل على معانٍ ذات دلالات. هنا يتّخذُ السَّردُ صيغةَ الخطاب المُوجّه إلى مخاطَب ضمنيّ عبر وحدات مختزَلة، مُتتابِعة، كلُّ وحدةٍ منها تُثبتُ

---

(١) **ياء.. نون السيدة** هي مجموعة الشاعرة الأولى – صدرت عام ١٩٩٣ – وقد كتبنا هذا المدخل في حينها، ونُشر جزءٌ منه على ظهر الغلاف الأخير، ونُعيد نشره هنا، مدخلاً كاملاً لربط الصلة بين المجموعتين. (ط.ك.)

سمةً واحدة، لتُجسّد – بمجموعها – الصورةَ الكلية للشخصية، وتُبْرِزَ في الوقت نفسه، وَحْدَتها وجماليّتها، حيث كلّ وحدة أو قطعة بُنيتْ لتشكّل إضافةً للّتي قَبْلها، وتُمهّد للّتي بَعْدها.

قد يرى البعض أن ليس هناك سرد، بل أشعار غنائية. ونقول: نعم، ولكن هذه الأشعار تُنظم بأساليب السرد. فما تراه يكون السرد غير أن يكون هناك راوٍ ومرويٌّ ومرويٌّ له.. كهذا المقطع من «سباعية الأيام السبعة»:

«تعطّلتْ إشاراتُ المرور!
.. عن الهمس، الشرفاتُ مُنشغلة.
عن الأسفلت، الأقدام مؤجّلة.
عن الريح، الأشجارُ مُعطّلة.
فجأة:
.....إلخ.»

فالراوي هو الشاعرة، والمرويّ هو ما صدر عن الشاعرة: المَبْنَى الذي يتشكّل هنا من وحدات مروية متتالية تشكّل سياقَ البنية السردية، أي الوقائع والأحداث والصور المنظّمة بهيئة السلسلة، في مكان وزمان وخطاب تعبيري معيّن. أما المرويُّ له فهو المُستقْبِل الضمني. والدلالة هي توقُّفُ حركة الأشياء لأجل مُحدّد.

أمّا القصيدة الأم «ياء. نون السيدة» فهي الأخرى تتألّف من ٢٣ وحدة، كلّ وحدة تأخذ، في ترتيب السواد على البياض (أي من الكلمة المفتاح، إلى نظام الأسهم المتضادة الاتجاه، فالأشطر، فالجملة القُفل – إن جازت الاستعارة من الموشّح)... أقول: كلّ وحدة مبنية على فكرة، أو حالة، يتوجّه فيها الخطاب المُذكّر إلى المُتلقّي المؤنث (المرأة). وميزةُ هذا الخطاب:

أولاً: أنّه يرقى إلى سمة النشيد القُدْسي، يتوجّه به الإله المُحبّ إلى محبوبته – الإلهة.

ثانياً: أنّه يتقيّد بنظام تراتبي محدّد.

ثالثاً: أنّه خطاب إيحائي. أي أن صاحب الخطاب هو دائماً مَنْ يقوم بالفعل: إضاءةُ «الجنّة السيدة»، الرسوُّ في مرفئها، مشاركتها قَضْم التفاحة المُحرّمة، الدخول في ثورتها، الانبعاث في لوحتها.. إلخ. لكن هذا لا يعني عدم فاعلية المخاطَب – المرأة السيدة. فغالباً ما يكون مصيرهُما مُشتركاً ملتحماً، وغالباً ما يلمّ أحدُهما شظايا الآخر لِيَبْعَث فيه الحياة من جديد. وبقدر ما يبحث أحدهما عن حياته في حياة الآخر، يلوذ أحدهما بموته في موت الآخر، ليفوزا معاً بالحياة.

قد تعيدنا هذه القصيدة في مبناها ورموزها وإشاراتها إلى تلك الحوارات والمناجيات التي كثيراً ما كانت تقوم بين الرّاعي دمّوزي والإلهة إنّانا اللّذيْن ارتبطت بهما الكثيرُ من مظاهر الحياة والطبيعة في دورة الفصول، وخاصة في فصلي اختفاء مظاهر الخصب ثم انبعاثها وفق القصّة المعروفة.

لكنّ الشعيرة التي تتجسّدُ هنا – كما، في قصيدة «تراتيل للماء والحب» التي تُحيل على المغزى نفسه، حيث يُجسّد «إيا..» إله الحكمة والماء العذب، و«شالة» إلهة القمح والسنابل – تنتمي إلى تلك الشعائر المتّصلة بالخصب والحياة، ذات القُدسيّة الخاصة، والرمزيّة الفنيّة المعقّدة للشعر القصصي الألوهي القديم، حيث يلعب الجنسُ أو الزواج المقدّس دَورهُ الأساسَ في إخصاب الأرض والأرحام. فبدون هذا الزواج المقدّس بين إله الحبّ وإلهته، أو بين إله الماء وإلهة الزرع، لَن يكون هناك قمح ولا خصب ولا زرع.

الرقم (١١)، وإشكالية قصيدة النثر

في هذه المجموعة الثانية للشاعرة وداد الجوراني: **أحد عشرَ وتراً في قيثارة سومريّة**[٢] هناك أكثر من إخراج غير مخرج العادة – على حدّ تعريف ابن رشد للشعر – وفي أكثر من موضع. ونبدأ بالعنوان «أحد عشر وتراً..» فَبِحَسب علمنا أنّ أوتار القيثارة السومرية سبعةٌ. وقد حرصت الشاعرة على التمسّك بهذا الرقم الطقوسي في **ياء. نون السيدة** كما لاحظنا، لكنّها هنا تزيده أربعة، من قبيل التكثّر، أو من قبيل التناصّ مع الأحد عشر كوكباً التي رآها يوسف ساجدين له والشمس والقمر.

على أيّة حال.. ليس الرّقْمُ إلاّ اختياراً مقروناً، عادةً، بـ«نيّة» إثارة الدهشة أو التفاؤل، أو ربّما لتحقيق الانسجام بين العنوان والمتن، أو لأنّ الرقم كالحرف: استحضارٌ لخاصية الشكل وما يرمز له على رأي ابن عربي. وربما جاء الرقم على المجاز: فهو واحدٌ رُصّ إلى واحد فصار ١١، وصار بذاك مختصاً بالوحدانية؛ فهو المنشأ والأصل، وكلّ عدد يليه هو من كثرة الآحاد. ولهذا قيل إنّ من خاصية العدد ١١ أنّه أوّل عدد أصمّ لأنّه ليس له جزء يُنْطَق به، ولكن يُقال واحد من أحد عشر، واثنان منه، وهكذا[٣].

الإخراج الثاني على غير مخرج العادة، هو القول: إن قصيدة النثر من اللاوضوح تبدأ، في الوقت الذي يُؤكّد معظمُ المعنيين بقصيدة النثر أنّ شروطها هي: الوضوح، والكثافة، والمجانية.

ولكن لا بأس، فحسب نظرية الجشتالت، تبدو الأشياء غامضةً في البداية، ثم تتوضّح كلّما اقتربْتَ منها أو اقتربْتَ منك. وهذا هو شأن الكثير من النظريات والعناوين التي تنطلق من الكلّيات إلى الجزئيات.

طبعاً الوضوح، واللاوضوح، مسألةٌ نسبية – كما أنّ مسألة ما إذا كانت «قصيدة النثر ليست قصيدة وليست نثراً» مسألة أُحجية ماتزال قصيدة النثر تعاني من تناقضها.

ويمكن أن نقول مع القائلين: إنّ الشعرَ شعرٌ والنثرَ نثر.. أو نقولَ مع فيرلنغيتي: إنّ كلّ الشعر الحديث نثرٌ. ولكنّنا لن نزيد المسألة إلاّ تعقيداً، إلاّ إذا اتخذنا حلاً وسطاً مع القائل: في الشعر قَدَر من النثر، وفي النثر قَدَرٌ من الشعر.. أو أن نذهب مع جان كوهين إلى أن الفارق بين الشعر والنثر فارقٌ كمّي: في كثرة الانزياحات أو قلّتها؛ فالشعر والشعري مبنيّان على المجازات والاستعارات، والشعرية (علم الشعر) حسب ياكوبسن لا تختصّ بالبحث عن الشعر في النظم، بل تبحث عنه في النثر أيضاً.

الحرب: فجوة في الرأس

عندما تكون هناك فجوة في رأس إنسان ما.. نراه يمشي كالسائر في نومه. ويعتقد البعض أنّ في رأسِ كلّ إنسانٍ فجوةً، تضيق أو تكبر، ويمكن تمييز ذلك بمعاينة ما إذا كان يمشي على الرصيف أم وسط الشارع المزدحم بالسيارات.

وفي زمن الحروب تكبر الفجوة هذه، وربما امتلأت بالشظايا. عندها يفقد الإنسان ذاكرتَه بالأشياء، عدا ذاكرة الحروب... أو تصبح هذه هي الذاكرة المهيمنة في أحسن الأحوال، حيث كلّ شيء يرتبط بالحرب: الموت والميلاد، والفرح والحزن، والارتحال والسكن، وتنحرف المفاهيمُ والمصطلحاتُ عن معانيها الأصلية، وتبطل الهويات والهوايات، حتى الضحك يصبح جارحاً. ذاك أنّ الشظايا التي تملأ الذاكرة تستجيب عادة لحجر المغناطيس الذي هو خارج إرادة الإنسان.

---

(٢) صدر عام ١٩٩٥ عن دار الشؤون الثقافية – بغداد.

(٣) **رسائل إخوان الصفا**: ١/٤٨ – ٦٠، دار صادر – ودار بيروت، ١٩٥٧.

وحيثُ انحرف الحجرُ، تنحرف الأفكار والرؤى والمشاعر.

وهنا نطرح قضيّتين:

القضية الأولى: هل الحبّ وَهْم أم إيهام؟

تقول الحكماء: إنّ الغرض الأقصى من وجود العشق في جبلّة النفوس ومحبّتها الأجسادَ واستحسانَها لها واشتياقها إلى المعشوقات المُفتّنة.. إنّما هو تنبيهٌ لها مَن نومِ الغفلة ورقدة الجهالة، وترقيةٌ من الأمور الجسمانية المحسوسة إلى الأمور النفسانية المعقولة، ومن الرتبة الجرْمانية إلى المحاسن الروحانية. ذاك أنّ كلّ ما يُرى على ظواهر الأجرام وسطوح الأجسام، إنّما هو أصباغ ونقوش ورسومٌ صوّرَتْها النفسُ الكلّيةُ في الهيولى الأولى.. كيما إذا نظرتْ إليها النفوسُ الجزيئة، جُنّت بها، وتشوّقتْ نحوها، وقصدتْ لطلبها والتفكّر بها.. حتى إذا غابت تلك الأشخاصُ الجرْمانية عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسومُ والصور المعشوقةُ المحبوبةُ، مُصوَّرةً فيها أعينُ النفوس الجزيئة، صورةً روحانيةً صافيةً باقيةً معها معشوقاتُها، مُتحدةً بها، لا تخاف فراقها ولا فواتَها أبداً[٤].

ولمّا كنّا - نحن البشرَ المنذورين للفناء بالحرب وسواها - في نومِ الغفلة، ونفوسُنا عريقة في عمائها، قصيرة همّتُها، فإنّك تجدنا لا نعشق إلاّ «التماثيل المصوّرة المُزينة» لنقص في نفوسنا وجبلة في طباعنا...! نبحثُ حال «المُنكسَرة قلوبُهُمْ» عن المعشوق الأوّل، وقد ضللنا السبيل.

تلك صورة الحبّ - الإيهام. فما هي صورة الحرب؟ وما هي العلاقة بين الحُبّ والحرب؟ وهذه هي **القضية الثانية**.

هناك مَن يرى أنّ الحرب ضرورةٌ ومن طبيعة الأشياء.. وأوّلُ حرب وقعتْ في التّاريخ البشري كانت بين ولديْ آدم؛ ومهما تعدّدت التفاسير واختلفت، فالحب عاملٌ رئيس فيها. والحرب حسب أسطورة الخليقة البابلية، كانت عاملاً رئيساً في خلقِ الكون وفصل السماء عن الأرض.

لقد خُلقَ الإنسانُ حكيماً، عاقلاً، مغترباً، مُتشيّئاً، عاشقاً.. ولكنّه خُلق أيضاً، ناريّاً محارباً. فبالحرب يكسب حريّته ويكسب خلوده؛ وقتيل الحرب أزكى من أيّ ميّت أو قتيل آخر؛ والآلهةُ - التي هي في أصلها محاربة - تكرِمُهُ حين تمنحه الحياةَ الدائمةَ السرمديةَ كالآلهة: ﴿ولا تَحْسَبَنَّ الذين قُتلُوا في سبيل اللّه أمواتاً، بلْ أحياء عندَ ربّهم يُرزقون﴾.

فهل كانت الحربُ في خاطرِ اللّه من قبل أن يخلق البشر، ثم جعلها أحد نواميس حياتهم؟!

تقول الحكماءُ، أيضاً: يصطرع النّاسُ حتى يصلوا إلى السلام، إلى تناغم بين الأضداد، وتأسيسِ محبّة. فالحبّ لا ينشأ إلاّ من الصراع، والحبُّ قوّةٌ لقهر التشيّؤ وتأسيس التكامل بين طرفين. وهذا يعني طردَ التشيّؤ (أي معاملَة النّاس كأشياء)، ومواصلة قهرِ الاغتراب باتجاه الانسجام والتكامل واليقظة. ولما كان الشأن في كلّ هذا يعود إلى اللوغوس Logos فإنّ المقاتلة الأهمّ تكون لحماية اللوغوس من الإسفاف أو الانحراف من المسائل الجزيئة إلى الصور الظاهرية[٥].

ميتازمن الحبّ والحرب

«ميتازمن الحب والحرب» إذن، أنطولوجيا خاصة، بالتكوين وتنظيم الخلْق، بعد أن كان في بدء الخليقة، كلُّ شيء يعوم في فضاء العماء، وذلك وفق نواميس مُحدّدة. ولكن - لما كانت الحرب فوضى قبل أن تستقرّ في «التناغم المُختلف» - فقد حصل خلطٌ بين النواميس ME والطائرة ME8 نتيجة للتناظر في الرمز، فكان أن سقطنا في العماء مرّة ثانية.

إنّ خلق الأسطورة جوهر في عمل الشعر. والشاعرة هنا، منذ البداية، تأخذنا في رحلة أسطورية: المشيُ على الفرات، مصاحبة النخل والقار، شجرة آدم، طقوس أناهي وتعاليم إيلي.. إلخ. ثم تدخل الحرب، فتعيدُ تركيبَ الأسطورة المركّبة أصلاً من أساطير، بعضها ينتمي إلى الأدب الرافداني القديم، وبعضها إلى الأدب والمعتقد الشعبي، وبعضها من ميراث الحرب.

إنّ الأساطير هنا تعيد كتابة نفسها.. بمعنى أنّ النّص الجوراني بناءٌ من فسيفساء أحجار، تمّ تجميعها وإعادةُ تركيبها من أقدم العصور إلى الحاضر، وما يربط بينها هو الزمانُ والفضاءُ المكاني، وقد تمّ استدعاؤهما شاهديْن في التاريخ، بقوّة المخيّلة المشحونة بالمتصوّرات وبالتجربة المحسوسة للمرئيات. وعلى سبيل التمثيل الأيقوني نأخذ هذا المقطع:

«آدم يتفرج وقد حنيتُ شجرته. أطبقت
على صدرها صدري فوخزتني. ما الذي
أتى بليليث عند ملتقى الأنهار؟! اللّغة
التي في أناملي تزداد ارتباكاً. والطفلة
التي في عيوني تتلفت جهةَ دجلة والفرات
وتركض باتجاه الشجرة. والأفق الزئبقي
مزروع بالكمائن.
أناهي تزحلقُ أطنان المبيدات، والمخرج
يمنعني من التصوير. بعد أن تعبَ الحلفاء
خرجنا من الشجرة والتقطنا صوراً كثيرة
بالأبيض والأسود. هاجمونا لكننا كنّا
قد دخلنا في لحائها فوقعوا في الفخ.
ضحك زيوسدرا من كل قلبه حتى
ابتهجت الكاميرا بشدقيه.
هددّنا المخرجُ أنّه سيشكونا إلى دائرة
السينما والمسرح:
نحن عند ملتقى الأنهار يا يوسف.
يتهدّج صوته فيدهنهُ ببعض القهوة المرّة.
من داخل الشجرة يسعُل الهاتف:
أين صرتم؟ أقلقتمونا، احفظوا جيّداً
«السفينة» كلمة السرّ فلا تغرقوها.
أنتم في بؤرة القلق، عودوا بسرعة أرجوكم.
قلتُ له.. لا تخف يا مديري، الشجرة النسّاجة
تغطينا بالخيوط والثمر ولدينا من العتاد ما يكفي
لكنّنا لا نحبّذ المشاغلة. لولا سطوة المخرج
ولولا أنّه حذّرنا من عملية إنزال، لألزمناه
أن يدخل دار الطراز ويحفظ عن ظهر قلب
موشّحات العهد السعيد».

فهنا مزج - كما في السينما - بين الأشياء والألوان والأداءات: هناك شجرة آدم المُحنّاة في القُرْنة، حيث ملتقى دجلة والفرات. وهنا التاريخ بآلهته ولغاته وصراعاته ورموزه: ليليث، زيوسيدرا، نوح وسفينته.. وهناك الأحداث: الطوفان والحرب.. إلخ.

وهو ما يجعلنا أمام مشهد تصويري، أو فيلم سينمائي، تقوم العناصر المذكورة بأدائه في مكان معلوم، وزمنٍ يمتد من بدء الخليقة إلى اليوم.

الفوضى والنظام

على أنّ هناك مَن يرى أنّ ما يُهدّد العالم، ليس الفوضى وحدها، بل النظام أيضاً. فإذا افترضنا أنّ الشعر التقليدي نظام، وأنّ قصيدة النثر فوضى، فكلاهما، إذنْ، يُهدّد حقيقة الشعر.

ولكن، أوّلاً، ما حقيقة الشعر؟. إنّها، حسب هولدرين، حوار ميتافيزيقي بين الإنسان والآلهة، أو الميثولوجيا والواقع، ولا تُشْتَرَطُ العودة إلى الميثولوجيا القديمة؛ فالواقع كل الواقع، غنيّ بالميثولوجيا. ولعلّ السريالية، على كلّ ما قيل فيها، أفضل ما مثّل ميثولوجيا القرن العشرين على مستوى الشعر والفنّ والأفكار والفعل الثوري، أو على مستوى الردّ

(٤) **رسائل إخوان الصفا**: ٣/ ٢٨٢ - ٢٨٣.

(٥) ينظر **جدل الحب والحرب** لهيرقليطس - ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبد المنعم مجاهد - دار التنوير/ بيروت ١٩٨٣، ص ٨١ - ٨٢.

على العقلانية ولاشعرية القرن أو الشعر المصطنع المُتحجّر. وتتجسّد هذه الميثولوجيا شعرياً في كثير من الأمثلة التي أنجزها الشعراء السرياليون، ليس أقلّها تحويلُ كثير من القصص القصير إلى قصائد نثر، واستخدامِ اليومي والعاديّ، بل تتجسّد أيضاً في القوّة التدميرية لنظام الأشياء واستخراج عالم الرؤيا الفردية الشخصية من الفوضى.

في قصيدة «نثرانية النساء» و«الشعر نثر، والنثر شعر» و«بيان النثرانية ١٩٩٥»، و«نثرانية النمل ومحنة المغلق» مثلاً، تتجسّد محاولةٌ لخلق لغة، أو أسلوبية شعرية لا تستجيب لغاية الشّعر بِقَدْرِ ما تستجيب لحاجة.

صحيح أنّ «بيان النثرانية» يبدو كما لو كان «مانيفستو» يذكّرنا بالعشرات من بيانات السرياليين، لكنّه ينطوي على قَدْرٍ من المرونة يخرجه عن طبيعة المانيفستو التي غالباً ما تكون صارمة صادمة لها قوّةُ القوانين (عند صانعها في الأقلّ).

وبتعبير أوضح، فَأنْ تصف النثرانية بأنّها «الجنس المُحدث الأحدث الذي تنَفَّس حرية الذات قبل أن يتشفع له المجتمع هذه الخيانة» يعني أنّ الجنس هذا لم يخرج من معطف واحد بعينه، بل إنّ له انبثاقاً ودورةً تُشبه دورة الفصول في الأزمان والأماكن والأجناس.

«ماذا إذاً فعل جلجامش؟
وماذا فعلت انخيدوانا؟
قبل أن ينطلق الجنس السيار،
كانت انخيدوانا تحمل مشعلَها البنفسجيَّ بيد
ومعلّقاتها النثرانية في اليد الأخرى،
دون أن تعلن أنّها استدلّتْ على جبل البلّور
وسجّلتْ براءة النموذج.
عند الباب السابع من العالم السفلي
تجرّدتْ للموت عشتار عن نواميسها
إلا من ناموس النثرانية،
ابتلعتهُ على حين غرّة من شرطة الغالا،
فظلّ في دمها، مداداً لي..
وجّهوا عليها شعاعَ الموت،
وألقت في عيونهم شعاعَ النثرانية فانكفأوا.
انتزعت الحياة عشتار
وابتدأت الموجةُ البنفسجية بالاتقاد».

إنّ «جبل البلّور» استعارةٌ مشعَّة/ أو كناية عن المصباح فيه زجاجة، يتحلّل عندها الضوء إلى ألوانه الأصليّة، وتتحلّل الأجناس. إنّ النثرانية لونُ رؤية، واستقلالُ ذات، ولا شيء يمنع أن تكون جنساً ثالثاً، أو رقماً مستقلاً، لا أن تكون بالضرورة نتيجةً تزاوج بين جنسين: شعر ونثر، مثل مخلوق يأخذ من صفات الأبوين. النثرانية ولادةٌ على السليقة، قديمة ومُحْدَثة، فيها من المُعاصرة بقَدْرِ ما فيها عَوْدٌ إلى البداءة والبراءة. ولكنّها، اليوم، ولادةٌ جاءت في الزمن اللئيم: زمن العقم والجدب/ زمن الحرب واللاحُبّ.

أفخاخ النصّ

الحقيقة أنّ نصّاً - كالنثرانية - يمكن أن ينصب للقارئ ما يشبه الأفخاخ، أعني أنّه يطرح عدّة فرضيات، تفترض عدّة مواضعات، لأنّه يثير عدّة استجابات:

أوّلها: أنّ البنية السردية تغري بمتعة الحكي. فنحن أمام نصّ يحكي ولا يروي. هناك قاصٌّ لا راوٍ. لهذا فالعلاقة بين النّص والقارئ علاقة مباشرة فيها قدرٌ من الحميميّة.

ثانيها: أنّ الفرضيّة المُتاحة للقارئ للتأويل واكتشاف الدلالة هي على قَدر مُتّسع من الحرية. فالنّص لا يحاول أنْ يفرض على القارئ دلالةً محدّدةً، بقدر ما يضعه أمام خيارات واستراتيجيات.

ثالثها: أنّ النّص يقدّم سُنناً غير متوقّعة، خلافاً لتلك التي ألفها القارئُ، أو كان لديه تصوّر أوّلي عنها في قصيدة النثر. إنّ هذا النّص أشبه بنظام «باروكيّ» يجمع بين جمالية اللّغة والسوسيولوجيا والتّاريخ (الميثولوجيا) وخاصيّات الخطاب الشعري: أعني العناصرَ اللّسانيّة والملفوظات البنيوية والتشكّلات التصويرية.

رابعها: [أنّ النصّ يقدّم] ما يُعرف بـ«الإشارات» وما أدعوه بنظام «السلسلة». والإشارات هي ما يدعوه إكو بـ«التكثّم» في النصوص الأدبية، بسبب من أنّ النّص الأدبي، أصلاً، هو عالم مُتخيَّل متحقّق من استعادات الذاكرة، لذا فهو ينطوي على ثغرات وإيهامات، يقوم القارئ نفسه بملئها وتأويلها.

أما السلسلة فهي نظام التكرارات والتوازيات، سواء في الصور أو الأحداث أو البنى التركيبية أو التقابلات بين ما هو زماني أو مكاني. وعلى سبيل المثال، فإنّ قصيدة «محفوظة الخَلْق: حينما في العُلى» تقيم توازياً بين أسطورة الخَلْق (اينوما ايلش) التي تقول:

«حينما في العُلى لم يكن للسماء اسم
وفي الأرض لم تكن هناك أرض،
وأبسو الأولي الذي منه سيُولد الآلهة
والوالدة تيمات التي ستلدهم جميعاً،
كانا يمزجان مياههما معاً.»

... وبين الحالة الناتجة عن الحرب التي أفرزت وفود الغربان بكثرة لافتة للنظر. والغربان - في القصيدة - ليس المعنيّ بها الطير بذاته، بقدر ما المعنيُّ هو الرمز. فالغراب، كما هو معلوم في المعتقد الشعبي، يرمز إلى الموت والظلمة والخرائب والفراق.

أما التوازي في الدلالة فهو التالي: في حين تدلّ أسطورةُ الخَلْق على الميلاد والحياة، تنصرف أسطورةُ الغربان إلى الموت والاختباء في قوقعة الذات. وهو ما يُولّد، أيضاً، غربةً واغتراباً أنطولوجياً يهيمنان على المتن الذي يتشظّى أنثروبولوجياً، حيث القمعُ والاستلابُ يُغويان المرءَ بألاّ يرى الأشياء الجميلة إلاّ في الماضي: أغنيات كلمات، وأشياء أخرى؛ ويحملاننا على نسيان الفرح، وإخفاء الرغبات، وسدّ منافذ القلب أمام الحبّ، ويعودان بنا إلى زمن يُفترض أننا غادرناه:

«الله.. ما أروع أنْ أقفز إلى طفولتي
مع العائدين إلى الدنيا
أدخل في صندوق الدنيا
أحاول.. أحاولُ..
أن أتسلّق الكونَ إلى حبيبي»

لغة، ميتالغة

قصيدة «على جسر المسيّب».. التي انتزعنا منها المقطع السابق.. ومعظم قصائد مجموعة **أحد عشر وتراً**.. قصائد لغة كما يدعوها هايدغر؛ قصائد «صدى الصمت» تحاول أن تلمس المحسوس والمرئي ولكن دون أن تقترب من تسميته، تاركةً للإشارات والعلامات مهمّةَ الكشف عن الأشياء وتسميتها.

وبمعنى آخر، فهي ميتا - لغة، حوارٌ بين نصوص يتدخّل فيه الزمانُ والمكانُ والألوان والأحداث والفكر وصور الأشياء في قَبْليّتها أو بَعْديّتها.

وبتعبير آخر، فإنّها أيقونة لفظية تمارس وظيفتَها الدلالية من خلال تجميع عناصر مختلفة، لكن لها ارتباطاتها واحتمالاتها المنطقية، أو اللامنطقية/ الفنتازية.

وفي العموم، فإنّ اللّغة، في هذه المجموعة، تتدفّق بقوّة وسرعة، وكأنّ الشاعرة تزدحم بالأفكار والصور وتخشى التوقّف لئلا يضيع شيء منها، فتندفع قابضة عليها. وهذا ما يولّد الإحساس بتقنية تلقائية؛ فالجُمل مثلاً لا تنتهي بنهايات السطور، بل تندفع، ويكون اندفاعها أشبه بظاهرة الجريان الموصوف بها الشعرُ المرسل أو الشعر المنثور، خاصة في كتابات ويتمان في **أوراق العشب**. تأمّلْ مثلاً هذه المقاطع عن أسطورة الغربان التي سبق الكلام عنها:

«صدر القناة هو المكان الأثير الذي
تتنفس فيه تلك المخلوقاتُ المهاجرة:
الإحداثيات والجبهات، ومؤونة اللاعودة.

حين استغرقنا في النعاس، نهضت الغربان
التي في قنوات صدورنا فأكلتنا جميعاً.

*

في الحقول التي تُفضي إلى «الفحامة»،
تجدد الغربانُ لونَها السنوي..
تذكرنا أنّ واترلو تفزع السيّاح
سراديبها الشمعية.. لولا نابليون
لطفحت باريسُ بالخرافات.

*

على طول «القناة»، معاركُ طاحنة
لكنّها ليست حاسمة. المقاتلون
يحصدون فراغاً أسود، والغربان
تتلوّن بطحين المزارع.
تستبدّ المقايضة، وتنكمش العروض..
المقاتلون يأكلون الغربان، وينتقمون
للماضي من الماضي.. في زيّ موحّد
يصفّقون رؤوسهم على مذبح الاكيتو
ويحضرّون لمسرح التشابيه.»

أو هذا المقطع من قصيدة «على جسر المسيّب..»:

«ثمّة معبد في التقاطع الذي في آخر الدنيا
دعاني الكاهنُ إليه، وإذ بدأ بتلاوة
تعويذة المحبّة، لم أعُد أراه، ورأيتُ
المصلوبَ الذي على النافذة، ليس
مسيحاً، وليس سجيناً مطلق السراح.
يفتحُ راحة يده على فمي، ويشدّ الوتر
بين شفتيّ لحن ما أزال أغنّيه حتى
نقطة التلاشي. أتذكّر أنني أوصلته إلى حيث
دخل الرياح الثماني...
وقال لي: انتظريني عند هذا الباب
وحينما غاب، إذا كلّ الأبواب متشابهات..
من يدلّني على حبيبي؟؟»

وكما يُلاحظ، قرّبت طبيعةُ اللّغة وظاهرةُ الجريان بنيةَ القصائد إلى البنيات السردية في المحكي العربي. فهناك الخطاب البلاغي للتأثير، والخطاب المجازي كمكوّن للشعريّة، والخطاب الكنائي لمقاربة الشعر من النثر. والخطابات هذه معاً تبتكر عالمها، موافقاً أو مناقضاً العالمَ القائم/ الواقع.. أو بالأحرى تنتج غرابتها من أنقاض العوالم المهدّمة، أو التي تمّ تدميرها أو تفكيكها، لا من خلال الواقع فحسب، بل من خلال الصورة المُحدَثة بواسطة اللّغة أيضاً. خُذْ مثلاً، هذا المقطع من «نثرانية النساء»:

«في العام ١٩٠١، بعد أن أكملتُ رحلتي
الثامنة، عرّجْتُ على أحد المتاحف الشهيرة لأرى
نموذجاً
لطير الأبابيل.
قال العرّافُ: عليكم ببيوضه فكلوها.
غافلْناه، وربّيناها في الحديقة، وها هي
تتكاثر وتفقسُنا وتنافسُنا في الطعام
والشراب وقراءة الأسرار وكتابة
المذكرات والأشعار.
بعد قرن من المغامرات، انفضحَ سرُّ حبيبي
فتسلّلَ إلى رصفان قلبه والتمسَ الرحيل.»

فهنا نلمس ما يُسمّيه البعض: ألفة الغرابة. فطير الأبابيل وبيوضها، على الرغم من أنّ أحداً لم يرها، تبدو كما لو كانت مألوفة. والشاعرةُ تُقيم معادلاً بين هذا «السرّ» في تربية هذه الطيور في حديقة، وبين «سرّ» الحُبّ. تقوم الكتابة بكشف هذا المخبوء – السّر، فيبطل مفعولُه، كما يبطل مفعول السحر بافتضاحه، وتبطل الغرابةُ بألفتها.

لكنّ ما لا شك فيه أنّ اللّغة لن تكون بذاتها هي ما يُمتع أو يُقرّب المُخيّلَ من ذهن القارئ، بل ما تحمله هذه اللّغة أو تُذكّر به، وخاصة ما يتجاوب ورغباتنا، أو يستثير مخاوفَنا، ويُربِك بشكل ما، استراتيجياتِ القراءة، ويزعزع القناعات.

الإشارات

فمن المعروف أنّ النّص الشعري، باعتباره لغة أو فنّاً لغوياً، يحمل أنواعاً من الإشارات ثلاثة، حسب ما ينقل ياكوبسن عن جارلس ساندرز بيرس، هي: الدلالة index والأيقون icon والرمز symbol، وهذه ترتبط بالنّص في عملية تزمُّن متضادة أو مُتحاورة. ففي الوقت الذي تربطُ فيه الدلالةُ الدالَ بالمدلولِ بفضل القرب الحقيقي بينهما، يربط الأيقونُ الاثنينَ بفضل تشابههما الحقيقي. وأمّا الرمز فمبنيّ على علاقة افتراضية بين الدّال والمدلول؛ فهو إذن متضاد مع الدلالة والأيقون، وهو مرتبط بالمستقبل و«يعطينا إمكانية حَزْر المستقبل»(٦).

أريد أن أشير من هذا إلى أن العلاقة بين الإشارات والميثولوجيا يمكن أن تُولّد أفكاراً كما تُولّد بنيات وأصواتاً تماثل العديدَ من الظواهر الشفاهية. فالقصائد، من خلال الحشد الهائل من الاستعارات والكنايات والرموز والإشارات، تجعل الكلمةَ تُرى كما تُسمَع وتُفهم. تأمّلْ مثلاً، هذا المقطع:

«أكابر. في العمر الثاني أستطيعُ
أن أكتشف قمماً نَسيَها المكتشفون
في آخر الأرض. أستطيعُ أيضاً أن
أجمّل فرحاً تسلّق برجَ اليأس
فألْهَمَني. أقلّبُ تراب القلب
وتحزنُ، بصمت، الشظيّةُ التي في
ذاكرة أناهي. تجرحني ضحكاتُ
عبدالله. لا يعرف عبد الله غيرَ أنْ
يضحكَ ويناغي. تحتجّ البلابل
وتنقرُ شفتيه الورديتين.
أسمعها.. وهي تدغدغهُ.. حتى أنتَ يا عبدَ الله؟!
أسمعه.. وهو يهمسُ.. حتى أنتم يا عبيد الله؟؟»

فنحن نجد هنا حشداً من الإشارات المترابطة: إشارات لغوية، أيقونية، كلامية، تاريخية، تراثية.. تتنافذ مثل أشعة من خلال مصباح زجاجي (عَوْد إلى جبل البلّور!) مُتحلّلةً، لكنّها تلتقي في مركز بُؤري هو ما نسمّيه بنية المعنى، أو إبداع المعنى.

وبالتأكيد، فإنّ المقطع الذي قدّمناه لا يُشكّل إلاّ وَحْدَة من وَحَدات النصّ. لكنّها وَحدة متتابعة، بمعنى أنّها علامة، أو صورةٌ من الوحدة الكلّية للنصّ. ويمكن أن نُشدّد على عبارة «برج اليأس» تعبيراً أيقونيّاً عن ذروة الإحباط والخيبة لما سبق أن قيل لغوياً:

«منذ ربع قرن وأنا أبتكرُ قاموساً
أنيقاً. أُشذّبُه وأضيف إليه
مصطلحاتي. أضفتُ مفردة زيف
لأقول: زيف كلّ ما اعتقدناه»

والحقيقة أنّ الوحدة الدلالية أو الثيميّة للنّص تنصرف إلى ما يمكن أن أدعوه: محاكاة الجدب وفقدان الأشياء الجميلة من خلال تكرار مترادفات من الأنساق تشير بوضوح إلى الجدب والفَقْد:

«دخل الامتحانَ حبيبي، ولم يخرجْ
حتى لحظة الكتابة. كمّمتُ حَسْرَتي
وقلتُ ذَهَبَ. قالت أيُّهما؟
قلتُ كلاهما. قالتْ فأيّ اللفظيْن؟
قلتُ ذَهَبَ الذهب.

يَهرُبون. أدْهشوني. حينَ
أبكي أمتلكُ حريّتي. أُقبّلُ بعنف
من ودّعتُهم. يجْذبُني الجتُ
فأرى أصابعي تتساقط، واحدٌ
اثنان.. ثلاثة.. خمسة.. عشرة.
أعقدُ الحبل وأسيرُ على صراطٍ
يحترق. قلتُ: حتى أنت
يا عبد الله؟؟!»

لكن النّص في الوقت الذي يُقدّم تفاصيلَ لمرئيات واقعية، أو ذات إشارات إيحائية – رمزية، مضادة لطبيعة الأشياء ومبدإ الخَلْق والتكوين (أساطير الخلق – مبدأ الاسم) فإنّه يسعى لأن يبدأ أُسطورته: «الأسطورة تبدأ من سطوري التي أنزفها الآن». وهي أسطورة نفْي النفي لإثبات السمات الدالة على الجدب والفقدان: موت الأطفال في مستشفيات الأطفال لخلوّها من الدواء والمعدّات اللازمة للعلاج، وموت المصابين بالأمراض المزمنة، والإصابة بفقدان الذاكرة لتشظّي الذاكرة، ثم

(٦) أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب – رومان ياكوبسن، ترجمة فالح صدام الإمارة وعبد الجبّار محمد علي – دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٩٠/ ص ٩٤ – ٩٥.

هناك المغادرون والشعور بالمَحْو أو فقدان الشخصية أو الشعور باللاآدمية إزاء كلّ المظاهر المحيطة بالمرء:

«منذ ربع قرن وأنا أبتكر قاموساً
أنيقاً. أشذّبُهُ وأُضيف إليه
مصطلحاتي. أضفتُ مفردة زيف
لأقول زيفٌ كل ما اعتقدناه،
أضفتُ مصطلح «أولبرايت» لأقول:
أولبرايت ليستْ من فصيلة النساء
بل ولا حتى من فصيلة العقارب.
أضفتُ مفردة أساطير لأنفي
أساطيرَ الخلق والتكوين. الأسطورةُ
تبدأ من سطوري التي أنزفُها الآن.
زهورٌ في مستشفى الطفل تسعُلُ
وتموت. في بيوت الظل كائناتٌ
دائمةُ الخضرة تستعجلُ شبابها
وتموت. الطبيب يُطاطئ رأسَهُ
ويربّتُ على أدراجٍ خاليةٍ من الرحمة
مكتوب عليها:
موتوا تَصِحّوا.»

*

«قلت له، لا أفكّرُ في السفر يا سيّدي
وهرعْتُ إلى البيت لأمزّقَ ما علّقتْهُ على
حائط قلبي. شطبتُ تاريخ ميلادي
ومسقطَ رأسي. تخلّيتُ عن هواياتي
وهويّاتي ونسيتُ اسمي. تحيَّرَ
ضابطُ الجوازات وقرّر إلقاء القبضِ
على أوراقي. ناولتُهُ صورةَ العرس
وشهادةَ حسن السلوك وعقْدَ الزواج.
في ذاكرتِه شظيّةٌ من سلاحٍ آخرَ.
رأيتُها خلسةً في مصوّرات إكس
وعلى شاشة الحاسوب.»

شظايا.. شظايا في الذاكرة

عودة إلى العنوان «الشظية في ذاكرة أناهي» تضعنا أمام شفرتين رئيستين، هما: الشظية، وذاكرة أناهي. وكل واحدة منهما مُولّدٌ لإيحاءات متضادة: فالشظيّة مُولّد الحرب، والذاكرة مُولّدُ ما يشع عن التاريخ (الماضي). ولكن حين ترتبط الشفرتان معاً، تظهر الصورة واضحةً دلالةً على القتل. ولما كانت أناهي ذات نواميس، فالقتل هو قتل النواميس وقلب الأمور إلى مناقضاتها أو قلب المفاهيم إلى غير ما وُضعت له.

ولّما كان في العنوان انحراف، لأنّ الشظية لا تكون في ذاكرة الماضي، بل في ذاكرة الحاضر حيث يخزن الماضي، فإنّ النّص يتحوّل إلى متتاليات من الصيغ التي تُقدّم الصورة تلو الصورة كما لو كانت تُفرّغ من الذاكرة المكبوتة في حالة من التوتّر النفسي حيث المُولّد المهيمن: عبدالله، في ذاكرة أناهي، مُغادراً، أو ضاحكاً، أو مناغياً أو مَلوماً: «حتى أنتَ يا عبد الله!» فهو يُولّد اشتقاقات ويفرز تداعيات ويُعمّم مفهومات، ويتحكّم في أشكال الصيغ والرموز، محوّلا هذه السلسلة من الصيغ والرموز والاشتقاقات إلى شبكة مُتداخلة مُوحّدة: منظومة سيميولوجية تتجسّد أيقونياً في زمن الكتابة (منذ ربع قرن إلى الآن) وفي فضاء مكاني مُحدّد: (الصالحية).

أسرعتُ إلى الأرض أنظمُ في
حنجرتي بقايا ضحكة عبد الله.
لماذا لعبةُ الغربال يلعبُها الوطن مع عاشقيه؟؟
الصالحيةُ.. تعقدُ الصلحَ بين العواصم.
الصالحيةُ... تعبّدُ الدرب بين طريبيل والرويشد.
الصالحيةُ... مستودعٌ رائعٌ لتصدير العواطفِ
المحفوفة بالمخاطر. المسافرون يبكون
المودعونَ يبكون. أناهي تنشج
والجتّ يضحك.
الصالحيةُ... تنحتُ في ذاكرة الحصار أولادَنا.
نملأ بهم الشواغرَ ونُتبعهم بأولادهم.
مثل نزهة الشيشان مثلاً، أو كاللّعبَةِ
في البوسنة والهرسك.

خلاصة

نخلص مما تقدّم أنّ الشاعرة تستخدم الأنساق نفسها في مجموعتيْها كلتيهما: في **ياء.. نون السيّدة وأحد عشر وتراً**.. وهذه الأنساق هي: التعبير بالرؤيا؛ تجسيد الأفكار والرؤى عبر صور حسيّة؛ اعتماد نظام تتابع الوَحَدات، وتكرار الوحدات، والعلامات الرمزية عن حالة موضوعية أو فكرة أو عاطفة. ولكنّها في **أحد عشر وتراً**.. أشدّ توتّراً وميلاً إلى السرد، واقتراباً إلى المحكي، أو من اللّغة الأولى:

«الشعر شعر
والنثر نثر
أعقد الخيط بين الموشح والنثرانية
وأبدأ المحاضرة!
أوزانٌ لا تعدُّ ولا تحصى
العاميةُ المقبولةُ، والعاميةُ المرذولة.
وطنٌ جديد بحواش طازجة،
وغربةٌ تقصي القلبَ إلاّ عن أوجّاع الغربة!».

يقول هنري ميشونك في **راهن الشعريّة**: «إذا كان الخطاب ممارسةً للذات داخل التّاريخ، فإنّ القصيدة تعتبر التسجيلَ الأقصى للذات (وضعها وتاريخها) داخل اللّغة»[7]. وهذا يعني أيضاً كما يقول ميشونك: «أنّ طموح الشعرية هو أنْ تصير إناسةً تاريخية للّغة، لا يعود فيها المعنى كُليّةً، ولا وحدة، ولا حقيقة، بل يصير منطقاً لاهيكلياً للتناقض والتعدّد والتجريب». وفي هذا:

أوّلاً: إعلاء للذات، ظاهراتياً، باعتبارها تنشد المعرفة، أو تبحث عن الحقيقة من خلال المطابقة بين المعرفي والواقعي.

ثانياً: إيثار أشكال المحكي، شأن الشكلانيين الروس، لكن دون أن تتنكّر لشعريّة الخطابات الأخرى.

ثالثاً: البحث عن نظام، أو أنظمة رابطة بين اللّغة والاجتماع كبنيات بينها ترابطاتٌ ولها استراتيجيات، تقوم مرّة على الإقصاء أو النَفْي كمكوّن رمزي داخل الكلام، وأخرى على الدليل، ملموساً أو غير ملموس، فردياً أو عاماً. والقراءة الشاملة للنّص هي ما يوضح لنا «أن الأمر يتعلّق بدرجة تعميم عالية جداً تمّحي معها أيّة عملية فَرْدَنة»[8].

وباختصار يمكن القول إن اشتغال اللّغة الشعرية لدى الشاعرة يعمل على إنتاج فضاء نصّي تتداخل، أو تتفسّخ داخله، نصوصٌ متعدّدة؛ تتزمّن وتَتبَنْيُنُ من خلال المزج بين الواقع والمُتخيّل، خالقةً تشكيلاً سيميائياً مُؤسِّساً ما يدعوه جان كوهين: بـ«الشعر الصوتي – الدلالي» أي الشعر الذي يعتمد من اللّغة، جانبيْها: الصوتي والدلالي[9].. وبؤراً من التوتّر والالتباس:

الشرق الطيّب مشروط بالسذاجة
هكذا التاريخ يُعيد نفسه
هكذا اللّغة تفجّر أبجديتها في أصابعنا
نتخفّف من الخواتم والأساور
ونفرح بما أتانا الربّ به
أصابع تتحرّك في كلّ الجهات
ووطن كسرتهُ الرّياح في كلّ الجهات
أحبُّ الثوب الذي ارتديه
لولا بضعة زهور
توقظ الشوك في جسدي
حين لا أجد ورقاً
أكتب على تنّورتي؟!
يقرأني الأصدقاء
وتحبسني الدهشة
عجباً!
لم أسرقهم ما تحت ثيابهم
فلماذا يا ترى،
يلبسون تنورتي؟!
ليس شعراً ما أكتب
وليس نثراً
فلماذا يتلبّسُني الوهمُ فأصدق؟!»

بغداد

(٧) ترجمة عبد الرحيم حزل – منشورات «تواصلات» مراكش – المغرب ١٩٩٣ – ص ٣١.
(٨) جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي – دار توبقال – الدار البيضاء – ١٩٩١ – ص ٧٦.
(٩) **بنية اللّغة الشعرية** – ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال – الدار البيضاء – ١٩٨٦ – ص ١٢.