جماليات التشكيل وخصوصية الدلالة(*)

أشرف عطية هاشم

يكتسب ديوان عالية شعيب **عناكب ترثي جرحاً** قيمته الحقيقية من مراوغة خطابه الشعري وتعدّد مستوياته البنائية، وهو ما يمنح القارئ إمكانات هائلة للتلقّي والتأويل.

وقصائد الديوان تنهض على أساس المعالجة الرومانسية، وهذا ما قد يوحي - ظاهرياً - بتلك التشكيلات النمطية التي ينبني على أساسها مثلُ هذا اللون التقليدي من الكتابة الشعرية. بيد أنّ الرومانسية عند عالية شعيب تتجاوز تلك الآليات المعتادة ذات البعد الأحادي لتستحدث خطاباً شعرياً ذا حمولات فلسفية، فيستحيل النّص وسيلة معرفية كشفية لاكتناه الذات وتحديد موقعها من عالمها الخارجي.

وعلاقة الحب الرومانسي بهذا المعنى تتجاوز حدودَ طرفيْها (الذات والآخر) لتشمل بعداً ثالثاً هو العالم، حيث يتشكّل هذا الأخير - شعرياً - بصورة متراكبة فيتّسع ليشمل مستويات مختلفة تتراوح بين خصوصيةِ منظومةِ القيم الاجتماعية، وطبيعة العلاقات الإنسانية عموماً ثم وضعية الإنسان وموقعه - كذات فردية - من هذا العالم.

وفي هذا السياق تبدو علاقةُ الحب بين الذات والآخر وكأنّها إعادة صياغة لبنية العقل والوجدان... إلى الحدِّ الذي تصبح فيه الذاتُ متطهّرةً من أدرانها، متخلّقةً من جديد.

«كونيني
بعمقِ بحيراتٍ سفلى
ترفضُ الخروجَ
يحاصرُها نورٌ
تتفتّقُ عنه الزرقةُ
لا نتلوث» (ص ٣)

وهذا التطهر يتوازى مع توجّه معرفي كشفي يطبع تجربة الحبّ بميسمه الفلسفي، إذ يبدو الانغماس في هذه التجربة في حقيقته سؤالاً عن الكينونة وبحثاً عن الماهية.

«خذني
خذني إليَّ
لأقرأني لألستَني لأتعرّفني
في اليقظةِ والنوم
في الموتِ والصحو» (ص ٦٧)

وبقدر ما تتضمّن تجربةُ الحبّ الرومانسي عند عالية شعيب معنى التوحد في الآخر فإنّها تنطوي في الوقت ذاته على هذا القدر المناسب من الانفصال وإرادة الفعل الذاتي الخالص، فتصبح حركةُ الذات باتجاه الآخر المحب توحُّداً فيه وانفصالاً عنه في آن... وهي مفارقة تنهض على أساسها فكرةُ الحريّة عند الشاعرة.

«أريد أن أرسمَ وجهيَ الخاصّ:
عينٌ في الجبهة
فمٌ بشفةٍ واحدة
ساعةٌ في كلِّ عين» (ص ٨٦).

وكما أسلفنا لا ينبني الحبُّ هنا على أساس تهميش العالم وتجاهله كوجود موضوعي بكلّ ما يتضمّنه من اشتباكات وتعقيدات شديدة التركيب تُلقي بظلالها على كلّ ظواهر الفعل الإنساني. لذا يتساوق فعلان شعريان في نصوص الديوان: أحدهما فعلُ اكتشاف الذات، والآخر فعلُ اكتشاف عالمها الخارجي، وكلاهما حاضر - نصيّاً - بالدرجة نفسها ولا يمكن فهم أحدهما إلاّ في إطار حضور الآخر. كما أنّ شبكة العلاقات البنائية داخل القصائد تتشكّل عبر هذا التوازي بين فعل الذات وفعل العالم، حيث تبدو الذات وكأنّها تحاول تضييق الفجوة بين طموحاتها وسطوة العالم وهيمنة قوانينه.. فتقيم هذا الحوار الرمزي مع مفردات عالمها. غير أنّ الذات عادة ما تنسحق في سعيها للاتّساق مع عالمها:

«أحبُّ العالمَ بوصةً أكثر
أخيطُ حواراً مع كرسيِّ القشِّ
مع سجّادةِ أبي
مع نبتةٍ في قلبي
تشعلُ جسدَها لتتجدّد
لا أكتشفَ سوى عبثية العالم» (ص ٧٥)

وعبثية العالم تلك هي التي تفضي إلى هذا التآكل والتفتُّت الداخلي اللّذين يصيبان الإنسان في مجمل رغباته وأحلامه. وينشأ عن التقاطع الحادّ بين حركة الإنسان وحركة الواقع الخارجي انسحابُ الذات إلى الداخل وانكفاؤها على أزماتها. ويمكن التماس ذلك في انفتاح النصّ دلاليّاً أمام مفارقة الحب/الموت:

أحبُّكَ
وشهوةُ الموتِ ترتديني
الشمعُ في يدي يذوبُ
كل مرّةٍ أهمسُ باسمك

(*) عالية شعيب: **عناكب ترثي جرحاً** (ملاحظة الآداب: لم يذكر المراجع تاريخ صدور الكتاب ولا مكان صدوره، ولم يرفق مع البحث غلاف الكتاب المنقود. وهي مناسبة لإعادة تذكير كتّابنا بضرورة الالتزام بهذه الأمور).

وأنفخُ
ينفخ البحرُ في فمي فأتوهّج
أمتلئ بالملح
وأحبك» (ص ٤٢).

وفي هذا السياق يبدو التعلُّق بالآخر المحبّ بديلاً عن الموت المعنوي الذي يتجلّى في ذلك الإحساس القاتل بالاغتراب، وهو إحساس منطقيّ ينسجم مع تهميش الذات وتفتُّتها الداخلي. وثمّة عناصر أسلوبية تتساوق مع هذا الإحساس وتشي به، لعلّ أبرزها هذا الاستشراء الواضح لدلالة السؤال والاستفهام وهما يعكسان الحيرة والتخبّط الداخلي للذات:

«وماذا يستشعرُ
إذ تعلّق أطرافه بنسيج ما؟
هل يدخلهُ الهواء
فتطفو بحيراتُه السريّة؟
هل تصّاعدُ روحه
حين ينزلُ المطر؟
هل يبقى مطراً؟» (ص ٩٧)

وينبغي الإشارة هنا إلى أنّ الإطار الدلالي يتّخذ وضعاً مركزياً داخل التجربة الشعرية. فخصوصيات التشكيل الشعري داخل القصائد تبدو وكأنّها ردود أفعال جمالية على هذا الإطار الدلالي نفسه. وليس أدلّ على ذلك من الانعكاس الحاصل من دلالة الاغتراب على منطق تركيب الصورة الشعرية، حيث تتشكّل هذه الصورةُ اتّكاءً على ثلاث تقنيات أساسية. إذ تصاغُ حيناً على النحو السوريالي التالي المغرق في التهويم والضبابية:

«القرنفلُ يمطُّ موتَه
الجدارُ يحتفي بظلالٍ علقتْ
الصمتُ يشخبطُ غناء

وكوب الشاي يغمضُ الذاكرة» (ص ٤٥)

وهو تشكيل مفارق للذائقة الشعرية الاعتيادية، لأنه يتّكئ على منطق خاص في إنتاج الصورة يقوم على أساس محاولة إقامة علاقة تصويرية منطقية بين عناصر لا يجمعها في الوجود الواقعي منطقٌ ما؛ وهو نمط من أنماط التشكيل المجازي الضارب في التهويم والمنسجم من ناحية أخرى مع فكرة الانكفاء على الذّات والانسحاب إلى الداخل.

... وقد تتشكل الصورةُ اعتماداً على تقنية تركيبية أخرى هي التداعي الحرّ، حيث تصبح الذاكرةُ غير المقيّدة المصدَر الذي تنسرب منه الصورُ والأخيلة المتدافعة في ظلّ غياب إطار مرجعي متعارف عليه في تركيب العلاقات اللغوية. غير أنّ هذا التداعي الحر يؤسّس منطقيّتَه باعتبارات بنائية خاصة حيث تتراكب الصور معاً، فتبدو وكأنّها تقطيعاتٌ منفصلة بعضها عن بعض، فيما تظلّ هناك صيغةٌ بنائية كبرى تنبثق منها بقيةُ الصيغ البنائية التالية، فتلعب الصيغةُ الكبرى – حسب تعبير ياكبسون – دورَ العنصر المهيمِن أو الحافز الذي يستفزّ الذاكرةَ لتنثال بقيّةُ الصور. وربما كان المقطع الشعري التالي نموذجاً دالاً:

«ظهرك المتلاشي يقين الآتي
مساءٌ للدمعة
تفترش وجعها وتصلّي
قطعةُ خبز لبيت العنكبوت
نبضةٌ تنتحب في جدار
عقبُ سجارة
يمارسُ الحبَ مع رمادٍ
عينه على القمر» (ص ٣١)

... وثمّة نمط ثالث من أنماط الصورة الشعرية التي تتشكل بها قصائدُ الديوان، وإن كان شديد المغايرة والاختلاف عن النمطين السابقين. إذ تعتمد الصورةُ في هذه الحالة على ما يسمى بـ«تقنية الموازاة بالمغايرة»، حيث تتخذ مجموعةُ الصور المتتابعة شكلاً هندسياً شديدَ الدِّقة تتمّ فيه المحافظةُ على انتظام بنائي مقصود، فيصبح هذا الانتظام الداخلي للصورة في النّص بديلاً عن فوضى العالم الخارجي وخرابه. ويمكن الوعيُ بهذا النمط من خلال المقطع التالي:

«امرأةٌ ورجل
أرضٌ
تظلل سماءٌ من ورق
رجلٌ وامرأة
مِزَقُ ستارٍ
على وجهِ شمس
امرأةٌ وامرأة
سماءٌ
بينَ شفتين» (ص ٩٣)

وتأسيساً على ذلك لا يصبح الانتظامُ في هذا النمط التصويري حليةً تشكيلية فارغة من المضمون والدلالة، وإنما يتّخذ هذا التشكيلُ الخاصُّ دوراً وظيفياً محدّداً في إطار البنية التعبيرية الكلية للنص، فيبدو وكأنّه محاولة لاستعادة التوازن النفسي المفقود للذات... أو هو في تأويل آخر توهُّم القدرة على الفعل في ظلّ هذا التضادّ الحادّ بين رغبات الذات وحركة العالم الخارجي وهيمنته.

***

إنّ هذا الزخم التقني الذي يحتشد به ديوانُ عالية شعيب هو الذي يحيل عملها إلى مغامرة شعرية حقيقية. على أنّ هذه المغامرة تبلغ ذروتها في تعاملها المرهف مع الألفاظ. فالخطاب الشعري لديها يتأسّس في أحد تجلّياته الفاعلة على رفض العرف الشعري المستقرّ الذي يصنِّف الألفاظَ إلى ألفاظ شعرية وأخرى لا تليق بالشعر، وهو العرف نفسه الذي يفترض صلاحية ألفاظ بعينها لأداء التجربة دون ألفاظ أخرى... فيما تعوّل الشاعرةُ على السياق وحده وتعدّه المرجعَ المعياريَّ الوحيدَ لتحديد شعرية الألفاظ من عدمها؛ وهو اختيار شعري يتكئ على بُعْدٍ تاريخي يفترض التغير المستمرّ للذائقة الشعرية لدى المتلقّي عبر العصور المختلفة لتاريخ الكلمة. ويعبر عن هذا التوجُّهِ المقطعُ التالي:

«ملعقةٌ للغروب
لؤلؤةٌ في جوفِ برتقالة
تتعرّى في رذاذِ همسٍ
صحنُ الشوريةِ العميق
يحاولُ أن يصلَ لسرِّ الحافة
صهيلٌ يفحُّ من فستانٍ معلّق» (ص ٧٢)

وإذا كانت ديناميكية النصّ الشعري وانفتاحه الأقصى على دلالاته المتعددة

يتحققان من واقع التشكيلات المختلفة للصورة التي تتنوّع بين أنماط السوريالية والتداعي الحرّ والانتظام البنائي الهندسي، فإنّ هذه الديناميكية – بالذات – تتحقّق بفعل خصيصة هامة أخرى تتجلى في هذا العنصر السردي الذي يحيل المقطوعاتِ الشعريةَ القصيرةَ التي تتشكّل بها أغلبُ القصائد إلى ومضات خاطفة تمتلك – بفعل تكثيفها الشديد – مقوّمات القصّ القصير بكلّ ما يحتمله من مفارقة. والنموذج الدال على هذه الخصيصة قصيدة «بورتريه شخصي» التي نوردها كاملة:

«عندما عانقَ الهواءُ نفسَهُ
خرجتْ سحابةٌ سوداء من فمي
عيني اليمنى تكتبُ دمعةً
تعدُّ لها اليسرى
فِراشاً وخبزاً
الفراغ يحدّثُني
مرآةٌ لامرأةٍ بلا وجه
لوحة لحدقةٍ بيضاء
كانت شجرة تطرقُ الباب..» (ص ١٠١)

وفي إطار هذه الدقة البالغة في التشكيل الجمالي تنجح عالية شعيب في حماية تجربتها الشعرية من الانصياع لغواية التقنية التي قد تحيل نصوص الديوان لزخرفة شكلية. كما تنجح في الوقت نفسه في ضبط الإيقاع الدلالي لهذه النصوص بحيث لا تلهث وراء أيديولوجية المضمون الصريحة التي تسوّي بين الشعر والمقولات التقريرية أو المباشرة؛ وهو ما يفرغ النصّ الشعري من طبيعته المجازية التي تُعَدّ العنصرَ الفارقَ بين الشعر وما عداه من طرائق الكتابة.

وعبر هذه الدقّة الفنيّة ذاتها يتشكّل النصُّ الذي يمتلك شيفرته الشعرية الخاصّة والتي تنفتح مغاليقها لدى القارئ على كل ما هو إنساني يجعل من هموم الذات الفردية مدخلاً لهموم المجموع.

القاهرة