وتُمكن ملاحظةُ الأمر نفسه بالنسبة إلى بقية الشخصيات، وبخاصة بالنسبة إلى مؤمنة/ألماسة والعفصة. فَزَواق مؤمنة التي تظهر بثياب «محتشمة»[1] متجانسةٍ مع وضعها كزوجة نقيب الأشراف يتفق مع الدور الذي تؤديه في حلولها محلّ وردة الغانية[2]. وإذا كان في هذا الإجراء دلالة على الازدواجية التي تلحظها مؤمنة: «الزوجة ـ الغانية والغانية ـ الزوجة»[3]، فإنّ هذه الازدواجية تتكرس مع جنوح أكبر نحو الغانية في خلع مؤمنة لملايتها ونقابها في السجن، وإعطائهما لوردة[4]، ليدلّ بذلك السفورُ الذي تتوقع مؤمنة أن تتعوّد عليه على الاندراج في مسالك البغاء (الرغبة). ويشكّل عدمُ استردادها ملايتَها ونقابَها دالاً على القطيعة النهائيّة مع وضعها زوجةً لنقيب الأشراف. كما يشكّل نزعُ بنات الهوى ثيابَها، وإفرادهنّ شعْرَها وتمشيطُه، وتزويقُها، وإلباسُها «ثوبَ الفتنة» على إيقاع غنائهنّ، في احتفال طقوسي (هو التلبيسة)[5]، تكريساً لدخولها باسمها الجديد («ألماسة») عالمَ البغاء. فتتفق الإجراءاتُ الخاصة باللباس والمظهر هنا مع الانتقال ـ التحول من عالم إلى آخر، ومن وضعية إلى أخرى. في هذا العالم الجديد (عالم البغاء) يأتي المظهر الخارجي أيضاً ليؤكّد الوضعية الجديدة لمؤمنة/ألماسة: فهي «تبدو مزدهرة الوجه والجسد، لطيفةَ الزينة، ترتدي ثوباً بديع الطراز، يُبدي تفاصيل جسدها دون ابتذال»[6]. وهو ما يجدر مقارنته بمظهرها يوم زفافها حين أجلسوها على الأسكي وأوصوها بغضّ الطرف والتجهُّم والخجل، وقد لبستْ ثوباً تمنتْ تمزيقه لأنّه كان يحزمها ويصبّها كالقالب، بعكس ثوب الراقصة البراق الذي لم يكن يعوق حرية حركتها والذي كان يود لو يتساقط ويتركها تجمح وتضيء الليل[7].

أما العفصة فإنّ هيئة الخارجية تشهد تبدلاً جذرياً. فهذا القبضاي الذي تعتبر مظاهرُ الرجولة والخشونة من سماته الأساسية يقوم بحلق شاربيه وتنعيم وجهه ونتف شعر ساقيه ويديه وجسمه كله ليصبح ناعماً وطرياً، ويتعمّد التخنث بحركاته وكلماته ليحلو في عينيْ مَنْ يهوَى ويحوز رضاه، وليعلن على الناس جميعاً تحوُّلَه إلى مخنّث، مؤكّداً في ذلك تماهي هيئته مع سريرته، أو تطابقَ مظهره مع مخبره[8]. وأن ينال التغييرُ في هيئة العفصة جَسَدَه دون أيّ إشارة إلى لباسه، فدالّ على عمق التحول الذي أصابه وتميّزِه فيه عن الشخصيات الأخرى. فإذا كان الآخرون مع التحوّلات الفاجعة التي تعيبهم يمزّقون، في إشرافهم على الهلاك، ثيابَهم، فإنّ العفصة لن يجد في مثل هذه الحال غير جسده للتخلص مما يعانيه.

على هذا النحو تتمثل مشهدياً العلاقةُ بين الظاهر والباطن، الدال والمدلول، بوصفها قائمة في أساس التضادّ الذي تتجابه فيه الرغبةُ والقانون. بيد أن هذه العلاقة تطرح بعمقٍ كذلك علاقةَ القارئ (الجمهور) بالنصّ (العرض). فليس هذا الأخير في النهاية إلاّ دالاً يشير إلى مدلول لا يُمْكن في ضوء ما يستعرضه قبولُه مسلّمةً بقدر ما يمكن التساؤلُ بصدده عن نوعيته: أدالٌ «مكيدة»/إشارة» هو أم دالٌ «تحوّل»/«مصير»؟ وهو تساؤل لا يتوقف عند ما يُقال (يُستعرض) وحسب، وإنما عند كيفيته أيضاً، ليقوم في صلب العمل المسرحي لا في بنية التعبير وحسب، وإنما أيضاً في طرح أسئلة المسرح وقضاياه.

أخيراً، لنعل في ما كتبتُهُ العامَ الماضي عن هذا العمل ما يشكل كلمة مناسبة لاختتام هذا البحث: «يبلغ سعدالله ونوس في **طقوس الإشارات والتحولات** شموليةً في النظر وعمقاً في الرؤية يضعان هذا العمل في ذروة الإنجازات الإبداعية التي عرفها النصُّ المسرحي العربي الحديث. إذ تتداخل في هذه المسرحية الصراعاتُ الداخلية والخارجية، وتتقاطع المصالحُ الاجتماعية والأهواءُ الذاتية، ليظهر أنّ التوازنات المستتبّة هشّةٌ والمؤسسات التي تستند إليها متداعيةٌ، على الرغم من المظاهر الخادعة والادعاءات الكاذبة، وأنّ القمع مشوّه ومدمِّر في آن بحيث تُحاصَرُ الرغباتُ المنطلقة ومحاولاتُ التحررِ والتخطي بالسجن أو القتل أو الجنون.

يلتحم في هذا العمل الجنسُ بالسلطة، والعشقُ بالموت، والباطنُ بالظاهر، لتعلَنَ الحريةُ، في خضم هذا الالتحام، جوهرَ الوجود الإنساني ولتعلَنَ ممارستُها في الشروط السائدة مأساةً فاجعة».

بيروت

---

١ ـ المرجع نفسه، ص ٣٤

٢ ـ المرجع نفسه، ص ٣٥ ـ ٣٧ و ٤١.

٣ ـ المرجع نفسه، ص ٣٧

٤ ـ المرجع نفسه، ص ٤٦ ـ ٤٧.

٥ ـ المرجع نفسه، ص ٨٣ ـ ٨٤

٦ ـ المرجع نفسه، ص ١٣٣.

٧ ـ المرجع نفسه، ص ٥٠.

٨ ـ المرجع نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٧

ليس لي ما أُضيفُ

محمد الهادي الجزيري

ليس لي ما أُضيفُ
جفَفْتُ تماماً وحلّ بروحي الخريفُ
لكم نَزَّ منّي حنين
في طوافي بشرفتها
ولَكمْ دَثَرتْني الحروفُ
منَ البدء كان طوافي بشرفتها
ومن البدء كان النزيفُ
فيا ريحُ ،يا طيرُ ، يا ناسُ ، يا حجرُ
اصْعدُوا بي إليْها وقولوا لها
: «قد هوى منْ حبَال غسيلك
هذا الشفيف»

ليس لي ما أُضيفُ
سوى شفتيَّ الى شفتيْها
ولكنّ مريم تُطْربها زَفَراتي
وترقص خلف ستائر شرفتها
حين يحتدّ إيقاعُ قلبي
ويمتدُّ تحتي الرّصيفُ

ليس لي ما أُضيفُ
سوَى جَسَدي الخشبيّ إلى نار فتْنتها
ورمادي إلى كُحْلها
فارْفعوني إلى غيم حمامها
حيث يبْكي الرُخام وتعْوي النقوشُ
وتنْتَحبُ الحنفيةُ محمومةً
ويهيج الضبابُ الكفيفُ
ارْفَعوني إلى خدْرها
حيثُ يغفو الجمالُ الكثيفُ
ويرفُضُ نهْدان أن يهْجَعَا
ويَميلُ اللّحافُ مع الجسد الخيْزراني حيثُ يميلُ
فيطْغَى الحفيفُ

ارْفَعوني إليْها ، ارْفَعونيَ قطاً إلى قدميْها ،
ونهْراً إلى فخديْها ،
ارْفعوني لحافاً إلى خصرها ،
ارْفعوني ارْفعوني صلاة إلى قبّتَيْ صَدْرها ،
ارْفعوني عِقْدَ دُموعٍ إلى نحْرها ،
ارْفعوني كأساً إلى شفتيْها
وكُحْلاً إلى مقْلتيْها ومُشْطاً إلى شعْرها ،
ارْفعوني إلى ليْلها قمراً، وإلى صُبْحها أُغْنية
ارْفعوني إليْها وقُولوا لها
: «مشْجبٌ نادرٌ نحتتْهُ الصُروف
لَهُ شَكْلُ طِفْل شريد
ولكنهُ خشبٌ، لا يُؤثر فيه الوقوفُ
ثلاثون مرتْ به ، وهو مُنْتصبٌ
تحت شُرْفتك الغاليه
فضعيه بقُرب السّرير ، ونامي
عليك الأمانْ
وَعَليْه القميص الرَّهيفُ» .

ليس لي ما أُضيفُ
القصيدة دُكانُ همّ ووهْم
وأهلي الجياعُ صُفوفُ
قد امتلأتْ بغُيومي الجرارْ
وفاضَتْ عُيُون السّلال
وغَصَّتْ بمريْمَ وَالشُهداء الرُّفوفُ

ليس لي ما أُضيفُ
سوَى أنّ لي غيْمةً بالعراق
وبي طائراً يتأهّب للإنعتاق
فَمِمَّ العَجَبْ؟!!
عَرَبيٌّ حبيبي وحوْلي عربْ
كالحشائش حول المياهْ
هَلْ أُمزّق جلْدي لكيّ تُبْصروا مَنْ أُحبُّ
وما حلَّ بي منْ عَطبْ؟
هَلْ أُكسرُ بلّور روحي لكيْ تعْرفوا
أَيْن خبّأْتُ عنْهم عِراقي؟
غريبٌ أُخْبئ فيّ غريبا
وما للغَريبَيْن إلا الطّريقُ المُخيفُ
أَما للغريبين أهْلٌ، أما لهُما صاحبٌ
أو حليف؟

ليس لي ما أُضيفُ
سوى طعنة الانهيار الأخير
إلى جسد خرب ، هدمتْهُ السيُّوفُ
فَمِمَّ العجبْ؟!!
كم تصدّع منْ قمر في سماء العربْ
واحْتواهُ الخُسوفُ؟

تونس

بين غيبوبة الألم ونهوض الرّوح

أسيمة درويش

أوّل ما يجذب انتباه القارئ إلى نصّ لينا الطيبي الجديد **هنا تعيش*** هو العنوان الذي مَنَحَتْهُ الشاعرةُ لقصائدها النثرية التي تكاد تؤلّف، في مجموعها، دفقةً شعريّةً واحدة، لسيرة ذاتيّة مثخنةٍ بالجراح. ويتضّح شيئاً فشيئاً أنّ «الهنا» لا تنشقُّ عن المكان الجغرافي وحسب، بل تنسفه كليّاً. فعنوان الكتاب، سيُخبر، من داخل النصّ، أنّ المكان الذي تعيش فيه الشاعرة ليس البيتَ، أو الحيّ، أو مكانَ العمل، ولا هو «لندن» التي تقيم فيها الشاعرة، بل هو في حقيقته: دخيلتُها الغارقةُ في غيبوبة الألم.

وقد جاء تقديم الإشارة إلى ذلك، للتنويه بالتحوُّل النّوعي والطّفرة الشّعرية المُغايرة، اللّذين حققتهما لينا الطيبي في مسيرتها الشعريّة. فقد قرّرت الشاعرةُ إطلاقَ الرصّاص على مرحلة الخوض في اليومي والعادي والمحسوس والمألوف، والصّعودَ العمودي إلى شعر الرؤيا.

وتأتي أهميّةُ هذا النّص من إطلالته في زمنٍ تغزو فيه قصيدةُ النثر ـ ولا سيّما المكتوبة بقلم نسائي ـ ساحةَ الشعر العربي الحديث، بسيلٍ من التجارب الشعريّة الناشئة، التي تجمع بين حضور بعضٍ من العناصر الفنيّة، وغيابِ الكثير من هذه العناصر في آنٍ. ولئن كان لا بدّ من التذكير بأنّ الشّعر فعلُ إبداع إنسانيٌّ شامل، وأنّ النّص الفنيّ قادر على تحقيق استقلاليّته والتحرُّر من مُنشئه، سواء أكان ذكراً أم أنثى، فإنّنا نجد أنفسنا هنا أمام نصٍّ جديد، له صوته المميّز وطقوسه الإبداعية الخاصّة به. **هنا تعيش** مولود شعريّ استطاعت الشاعرة أن تضعه أمامنا، مزنّراً باللّفائف الملوّنة حيناً وأن تُعرّيه تعريةً كاملة من كل غطاء ولون أحياناً أخرى، الأمر الذي يمكّنها من إيصال ما يقوله نصُّها في حالات الصّوت والصّمت معاً. ولئن كان يطيب للشاعرة أن تُقوّل النّص إصرارَها على اقتراف الوحدة بقولها «أُقفل الباب وأكتب الشّعر» ص ٨٨، أو قولها: «وكتبت اسمي في دفتر الغياب» ص ٨٩، فإنّ النصّ، وفي غفلةٍ من صاحبته ومنشئته، يُفصح عمّا يحتجبُ في ظلمته من بذورٍ مفعمةٍ بالضوء وجلبة الصّوت، وعالمٍ تصطرع في باطنه النقائض، حيث تجتمع بدائعُ الكون وغربةُ الإنسان تحت سقفٍ واحد:

«ذلك تكوين للبدائع
غير أنّا في مكانٍ لنا فيه خبز، وماءٌ زلال، ووحشةٌ» (ص ٥٦).

انطلاقاً من تضمّن النّص للعتمة والضوء في آن، تنهض قراءتنا لنصّ لينا الطيبي هذا. وبكلماتٍ أخرى، فإنّ ما تصبو إليه توجُّهاتنا لا يرتكز إلى ما أعلن عنه النصُّ بالصوت المسموع والحرف المرئيّ، بل إلى ما أخفاه ـ بوعيٍ أو لاوعيٍ من الشاعرة ـ في مساحات الصّمت والغياب.

١ ـ الذات والآخر: هنا تعيش تجسيد فنّيّ وجماليّ لسيرة ذاتيّة تفيض بملامح الأسى ومواجع الغربة. وذلك هو ما أمّن للشاعرة رصيداً عالياً من العناصر والمكوّنات الإبداعية التي تدعمه في بناء نصّها. ويعود ذلك إلى أنّ السيرة الذاتية تدور في فضاء خاصٍ بالمبدع، وتحكي عن تاريخ شخصيٍّ هو أشبه ما يكون بشجرة يزرعها في أرضه، فتنمو به، وينمو معها، عبر فصول العصف والقيظ والاعتدال، أصولاً وفروعاً وفي حالات العري والاكتساء والجفاف والإزهار. وبكلمات أخرى فإنّ الصياغة الفنيّة للسّير الذاتيّة تتميّز دائماً بخصوبة الخيال.

والجدير بالإضاءة هو أنّ النّص لم يَكْشف عن ذاتٍ تائهة تقف في فراغ وتهوي إلى فراغ. ذلك أنّ الذات الكاتبة استمرّتْ ـ رغم التشظي ـ قابضةً على وعيها بمعنى السّلب، وعلى قدرتها على الاستثمار حتى في أوجاع الخسران:

«كنّا هواءً يأتي من تخومٍ بعيدة؛
والآن ندبٌ كأيتام،
المسيل يجرف أوهامنا
وفي السّحيق من الخيانة
نستثمر الأوجاع». (ص ٣٦)

فما هي هذه الأوجاع التي تحوّلت إلى نبع دافقٍ للألم يؤرّقُ الذاتَ الكاتبة، وكأنّها لم تنم منذ الطفولة حتى الآن؟

يعود النّص إلى النبع الأول للألم، وهو الولادة:

«في السنة الأولى مُزِّقَتِ الحجبُ
جثثُهُمْ في لفافة بيضاء، ونمتُ في أيدٍ كثيرة،
نطقتُ بنقاوة الصّوت» (ص ٧٦).

وفي سنة تَلَتْها، تمشي الطفلةُ، وترسَل إلى المدرسة، فتنهضُ بها حيرةٌ ويتربّصُ بها وعدٌ بالشقاء، وفي السابعة:

تهاوتْ شجرتُنا
صار قاربُنا نصفين

* ـ لينا الطيبي: **هنا تعيش** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦).

وما تلاهما كان رأفة» (ص ٧٦).

وسواء أكان الهدم الذي حلّ بالأسرة هدماً معنوياً أم انشقاقاً بين الوالدين، فإنّ الشتّات بسبحته الطويلة سَيَشِمُ الذاكرةَ بأشباح الموت. وما بين رحيل الأمّ كموجةٍ، ورحيل الأب إلى حياة أخرى، ورحيل الأخ بزورق الخسران، تكبر المشقّةُ في المرآة، ويصبح الماضي الذي سَرَق أفراح الطفولة طيوفاً تعبر الذاكرة بشراسة الذئب «ورقّة الفراشة» (ص ٥٩). وتستمرُّ رحلة الشقاء والهزائم، لا يوقفها حدٌّ أو زمن. ويكبر الخذلان، ويتحوّل إلى خيمة تنضوي تحتها الأمةُ العربية بأسرها:

«أعود الآن
وأُقفل على آباءٍ مساكينَ
رأوا اللّمعانَ
وأزاحوا الستائر بقلوب خافقةٍ
وإذ صعدوا
أيضاً...
هكذا رأيتهم يتساقطون» (ص ٣٢).

٢ ـ الذات والعالم: لينا الطيبي واحدة من مبدعين عرب كثيرين تقاذفتهم المنافي. وقد حطّت بها رحالُ المنفى آخرَ المطاف في لندن، المدينةِ التي تحجب الشمس والدفءَ عن النّاس. وكغيرها من أبناء قومها، تلحُّ عليها صيحةُ الرجوع إلى البلاد... ورغم أنّ الشاعرة تعيش في بلادٍ تُنزِّه مفاتنها، ورغم أنّ لها فيها رزقاً وماءً زلالاً، إلاّ أنّ الغربة تُطبق على أنفاسها تحت سماءٍ ليست سماءها، فلا تكفّ عن صرخة الحنين ومناداة البلاد:

«يا.. بلا.. د!
وتعود بي أصائل
أصحو على ديارٍ بعيدة، شمسٍ وسماء..
تلك ليست سمائي،
قلت: أشقُّ قلب تينٍ لدنٍ
واكلُ
ذلك، كان طعامي» (ص ٧٥).

وإذ تعلن الشاعرة أن سماء المنفى «ليست سمائي» فإنّ مظلّة غربتها تتّسع لتحتوي العالم كلّه: «تلك أزمنة لا أنتمي إليها» (ص ٧٠). هكذا تَسقط جمالياتُ المكان، وتسقط حاجة الإنسان إلى الحريّة والأمان، بل حاجته إلى الخبز والماء، أمام حاجته الغريزيّة إلى تحقيق إنسانيّته الحقّة متكاملةً. وأصل هذه الحاجة هو ألاّ تتعرضُ جذورُه للبتر، بغرسها في غير تربتها...

والغربة في **هنا تعيش** تنقسم على ذاتها وتتعدّد. ولكنّ الشّاعرة تهمل التفاصيل الفرعيّة، المعروفة والمبذولة، وتتمسّك بتصوير شعورها الضّدّي تجاهها. فهناك غربة في الداخل، تقابلها غربة في الخارج، وهناك غربة في المنفى بعيداً عن الوطن، تقابلها غربة في الوطن ذاته، ذلك الوطن الذي يصنع الأقفاصَ لأولاده، ولا تأخذه بهم رحمة... فهناك في الوطن، أينما اتّجهنا، بحرٌ صمّموه سجناً واسعاً للنساء، وضاعفوا كثافة ملوحته. هكذا تصبح المدينة سِفْراً مغلقاً غادرها البصيصُ، وتُقذف النّساءُ إلى القاع أصدافاً تنكفئ على لآلئها، تصنع الدُّرَّ ولكنها تعيش وتموت في القيعان (ص ٥٠). وتصوّر الشاعرة مأساة المرأة بفنيّة عالية حين تقول:

«إنني أتساقط كتفّاحة مهزومةٍ بالقوانين،
غلِّبْني على الهواء» (ص ١١١).

إنّ قانون السقوط هو الحقيقة المحتومة. والتّفاحة، كرمز يستقي دلالته من الديني والميتولوجي في تمثيل المرأة، محكومة بالسّقوط لحتميّة ارتباطها بالقوانين العلميّة، أي بخفّة وزن الهواء الذي لا يقوى على رفعها. لكنّ ما يهمّنا في هذه الصّورة الشعريّة هو حضورُ فعل الغلبة بصيغة الأمر («غلِّبني»)، الذي يُطلب به تحقيقُ فعل الغلبة في المستقبل.

لكنّ الصوت المحكوم بالسقوط لن يلبث أن يستجمع قواه، ويستثمر طاقة التمنُّع والمقاومة من داخله، ليمارس الانتفاضة الروحيّة ضدّ هذا السقوط:

«كم تعوزني حياتي
ليتأكّد لي ارتفاع قدميّ عن الأرض،
طيراني في اللّيل إلى فضاء الصباح» (ص ١١٧).

٣ ـ الذات مقابل الذات: إنّ موقف الذات المبدعة من ذاتها وإبداعها يُشكّل محوراً ركيزيّاً في النّص، تفوق أهميته موقفَ هذه الذات من الآخر على جميع المستويات. وواقع الحال، أنّ تسجيل المبدع لموقفه الرافض للظلم هو موقف ينهل من المصبّ الذي تنهل منه الأديانُ والإنسانيّة بأسرها. لذا، فإنّ موقف المبدع من ذاته وابداعه (إلى جانب موقفه الذاتي من العالم) هو الذي يحقّق له خصوصيّتَهُ وتميُّزَهُ تجاه كل ما هو معمّم ومملوك من الآخرين. فما هو المسار الذي اختطّته لينا الطيبي لذاتها في هذا الخصوص، وما هي مراحله؟

أ ـ تقول الشاعرة:

«ليلة أمس خرجتُ برداءٍ أسود
وسوّيتُ التراب
قلت لمرّةٍ اكون الصخرة التي تتحطّم عليها حياتي» (ص ٢٣).

هكذا تفتح الشاعرةُ قبراً، تواري فيه السَّلْب الذي ينهشها، تسوّي التراب، وتنهض لمجابهة العالم بإرادة التحدّي والخلق. وإذا كان السَّلْب ساكناً في الوجود لا محالة، فإنّها تمنح ذاتها صفةً من صفات الخلود (الصخرة)، والامتدادِ فيما وراء الذات. ثم تأتي الخطوة الثانية:

«أصحو ولا أستسلم
أجرح يأسي بالألم
ولما يتوسّع فيّ
أطوي مظلّة كانت مفتوحة» (ص ٣٥).

[...]

«وها أنا معول حياتي
أحرث كبستانيٍّ وحيد أرضاً مضروبةً هي أرضي؛

وأتنبّتُ كحشائش رعناء،
مجدّداً أقتلعني،
أحمل معولي، حياتي الثقيلة
وأمضي بما لم أهوَ
أحرثُ أرضاً أخرى، حدائقَ ليست لي...» (ص ٣٤)

هكذا تتجسّدُ الخطوةُ بامتشاقِ إرادة القوّة بدلاً من السّيف. فتمضي الشاعرةُ بمعولٍ، هو الذات الجبّارة، إلى ما لا تحبّ، وبإرادة لا تنثني. الأرضُ عقيمة حولها، ولهذا فهي تحرث أرضاً أخرى، لأنّ المهم هو استمرار الحدائق بالحياة حتى لو لم تكن لها. وإذ تنبت كحشائش رعناء، فإنّها تقتلع ذاتها لتعيد غرسها من جديد. إنّها تصحو ولا تستسلم، وكلما توسّع الألم طوتْ مظلّةً فوق رأسها تحميها مما تقذفه الأعاصير، وحيدةً بلا ساترٍ، وبلا مساعدٍ.

ب ـ أمام هجمات الخارج، تقرّر الشاعرة أن تقيم لذاتها مكاناً في الداخل، تحتمي به، وتستعيد عبره وحدتها الداخليّة، ثمّ تعلن انتماءها إليه:

«الآن كما في كلّ مرّة،
أُخْلص لمدائنَ فيَّ
أبني قصوراً والأرضُ تميد،
أُحرقُ بإخلاصٍ أيضاً قراءاتي'
أتسمّر.
هكذا أدّخر روحي» (ص ٧٠ ـ ٧١).

هكذا تدّخر الشاعرة روحها، تنتشلها من هلاك وشيك. فإذا كانت الأرض تميد في الخارج، والملاذُ محجوباً وغيرَ ذي وجود، فإنّها تنفي احتمال الموت عبر انتمائها لإنسان الداخل من جهة، وعبر انتمائها لمهنة الشّعر من جهة أخرى.

ج ـ والانتماء إلى الشّعر هو فعل تطهيريٌّ في حدّ ذاته. ذلك أنّ الشعر هو البديل الموضوعيّ لـ «مَطْهرٍ» يقيمه الشعراء على الأرض لذواتهم وللإنسانيّة كلها. وهذا دأبهم، من الألم يستولدون الشّعر، ومن الشّعر يستولدون الألقَ والقيمة:

«أدخل البحر وأنجو من تهلكة التراب،
الوقت زبد المرايا
والرؤيا سلّم الدهشة» (ص ٢٥).

هكذا يتفجّر الحضور المفرط للزمان، يتحول إلى زبدٍ، وتستحوذ الشاعرة على مكانٍ خاصٍّ بها، يصبح لها فيه قصرٌ وسرير، ويصبح لها ولائمُها الخاصةُ بها وبضيوف رؤاها (ص ٨٦، ٨٧)، ويصبح لها قبل كلّ شيء وطنها الخاصّ بها:

«وطنٌ في الأغنية، موسيقى ترتّل الغائب
تُمجّد نهاية مهزوم» (ص ٨٧).

٤ ـ الذات والإبداع: إنّ ما يميّز علاقة لينا الطيبي بنصّها وإبداعها، في **هنا تعيش** على وجهٍ خاص، هو انفتاح قصدها وانجذاب توجّهاتها نحو الكشف والمعرفة، من خلال شعر الرؤيا:

«الكلام ينهض بالمعرفة
وعندما مشيتُ تلقّفني شغفٌ،
ما إنْ وطئتُ التراب حتى شممتُ الموت،
ولما ضربَ السماءَ قوس قزح ارتعدتْ مخيّلتي،
وفي العميق من الغفوة تكشّفتْ لي البصيرة» (ص ٦١ ـ ٦٢).

وشعر الرؤيا يفتح في المخيّلة دهاليزَ عميقةً تقود إلى البحث عن الذات في تكوينها الأول، وفي علائقها المصطرعة مع الآخر والوجود، ويَسِمُ النّص بالسّمة الصوفيّة:

«ذهب اسمي في غرفة لي وحدي،
[...]
أقفلتُ الباب،
وظللْتُ في العراء، أقتحم صورتي» (ص ٨٩).

فمن الواضح، هنا، أن «الغرفة» ذات وجود مجازيّ لا مكانيّ. أي أنّها لا تشغل حيّزاً إلا في المساحة الداخليّة للذات الكاتبة. ينضاف إلى ذلك، أنّ إقفال الباب حاصل هنا على وجهٍ مجازيٍّ أيضاً، حيث يتمّ انقطاعُ الذات عن الوجود المحسوس لحظةَ الدخول إلى الرؤيا. وفي العمق الأعمق من حالة الانقطاع هذه، تمارس الشاعرةُ تعريةَ الذات بإسقاط شيئيّتها بما فيها من كثافةٍ تجريبيّة، وتدخل في الوقفة بانتظار الكشف.

قصيدة النثر تغزو ساحة الشعر العربي بسيل من التجارب الناشئة التي تجمع بين حضور الفن وغيابه

المهمّ هنا، هو ما أسفرتْ عنه تلك الوقفة. فلو أنّ الشاعرة التي عرّت الذات أعلنتْ وصولها إلى جواب مكتمل ورؤية نهائية، لَسَقَطَ الشعرُ في سرديّة مفرّغة، ولَهَبط القولُ من أوج الرؤيا إلى مساحات مسطّحة مفرّغة من التصوّر الخلاّق. لكنّ الشاعرة بقيت قابضة على صوفية الحسّ والقول ومقام الرؤيا:

«لستُ أنا ما لم أكن في السّجدة.. هيامَ الخطوة
ولستُ ما بي ما لم أكن معي، ولستُ أعرفني»
(ص١٤٧).

إذن، يبقى الهيام للخطوة نحو الذات ولخطى الارتحال في الكون، ويبقى الالتباسُ الوجودي مثبتاً بإعلان العجز عن الوصول إلى معرفة كاملة بأسرار هذه الذات وأسرار تناقض علائقها بالوجود، ويبقى الشعر قابضاً على مكوّنات الشعرية. ذلك أنّ الكشف الذي يؤول إلى سقوط الالتباس الوجودي، وإلى وهم الوصول إلى الحقيقة المطلقة، سيؤول بالمبدع إلى السّقوط إلى مساحات القطيع، حيث الرؤيةُ واحدةٌ ومعمّمة، وحيث المخيّلة مستَلَبَةٌ من التصوّر الخلاّق الذي يُسبغ على المبدع فرادته وجدّته. وبدوام حضور الالتباس، لن يكفّ الشّعر عن أن يكون شعراً، لأنّه سيبقى مُحمّلاً بالمحرِّضات الملحّة على الارتحال في دروب المعرفة:

«هيامي مجروحٌ بالعِلْمِ، وإذ تبطل حجّةُ صيحتي...
من أنا؟» (ص ١٤٩).

وسيبقى محمّلاً بالسؤال الوجودي الذي لا ترويه إجابةٌ أو كشف، ولا يغنيه الوصولُ إلى ضفّةٍ ما عن الارتحال إلى ضفاف أخرى. هكذا تظهر الذاتُ الكاتبة محلّقةً بأجنحة السؤال، تجتاز الضّفة إلى الثانية، لترنو إلى ثالثة، وكأنّها