شعريّة اللامرئيّ — الأنا / الآخر.

الأخضر بركة

يسعى الشعر الحديث إلى الكفّ عن كونه مرآة للعالم في علائقه المنطقية، ليصبح مرآة سحرية تقبض على الوقائع الهاربة، و عليه يصير الشعر لغة الكشف عن عالم يظل دائما في حاجة إلى الكشف، أو لغة نسخ لما هو غير منظور، لما يتجاوز قدرة الحواس على الإدراك. وتصير اللغة، بالنتيجة، إنفلاتا دائما من وضع دلالي مستحاث: في القاموس أو في الإستعمال، وإنفتاحا دائما، في الوقت ذاته، على أفق لا ينتهي من الدلالات المحتملة. و هو ما يجعل النص بنية حضور دائمة التشكل و التحول، بحكم النزوع إلى إمتلاك ما لا يعرف. و بحكم أن الما يعرف يظلّ عتبة لما هو مجهول في الجمالية الشعرية الحديثة.

إن النص الشعري، في ضوء هذا المعنى، وجود علائقي مغاير يرتبط بالعالم

ويتجاوزه في آن. يحيل إلى الواقع، و يحيل إلى الممكن أيضا. كما أن النص وجود متوتر، من حيث أنه جمع لما تنافر من العناصر اللغوية و الفيزيائية. و تجنيس لما تناقض من المكونات، ضمن فضاء واحد هو فضاء الشعرية. و لذا فإن الشعرية هي تجسيد أسمى لخلق الثنائيات الضدّية،

وتنسيق العالم حولها (التجربة، اللغة، الدلالة، الإيقاع). فحين نتناول تجربة الحبّ مثلا، فإننا نجدها تتمحور في بنية النصّ حول ثنائية الإنفصال/ الإتصال التي هي مكوّن شعري، طرفاه: الأنا و الآخر. و هي ثنائية ذات بعد صوتي من حيث كونها نزوعا (حركة) نحو التوحد و تجسيدا لمسافة إنفصال و توتر بين الذات و الآخر على مستوى بنية خطاب يمكن أن يحضر فيها المكان الريفي حضورا إشاريا خلال عملية تشكيل الصور كما سنرى من خلال دراسة النصّ الشعري التالي للشاعر ميلود خيزار.

همست.. كُن لي جداري
واسترح من تعب الرحلة و الخوف على عشب يدي
وافتح ذراعيك لناري
نم على ظلّ فساتيني، توسدّ رزقتي
و أطلق عصافيرك في الليل.. على شبّاك خوفي و انتظاري
ثم عانقني، توارى في احمراري
سترى نفسك في مرآة روحي

وعصافيرك تغزو شجري، تغزو فضائي
أيّها الخارج مني، من ضيائي
لك أن تمشي على جمري
وأن تجعل من ذراعيك سريري.
من أغانيك غطائي
ثم لن تلقي لكفّيك مفرّا من ثماري
نضج الخوخ، و ذي نافورة العشق،
وذا صوتك في كلّ المجاري
لك ناري 1. .

تفقد الأشياء الخارجية هنا حيادها الموضوعي (الجدار، العشب، النار، الظلّ. الفساتين، الزرقة، العصافير، الشجر، الفضاء، الجمر..) لتنبعث فيها الحياة ضمن الفضاء العلائقي الذي تحكم بنيته حالة نفسية واحدة متوترة هي معاناة الإنفصال و الرغبة في الإتصال. فالمعطيات الفيزيائية تتحوّل إلى مكوّنات للعالم النفسي القلق، بأبعاد هي نقيضة الأبعاد الخارجية عبر الخلق و التحويل و إعادة الصياغة للمادّة. و لذا، فالشعرية- كما يرى أبو ديب- ليست خصّيصة في الأشياء، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات التي يتشابك فيها هنا الحضور والغياب. فالحضور الذي تشكله الصور المستوحاة ممّا هو ريفي: (العصافير، الزرقة، العشب، الشجر، الثمار الخوخ.. إلخ) هو تجلٍّ لغائب، أو علامة عليه، في إطار مكان يأخذ صفة الإنغلاق الأليف. إذ تسعى الذات إلى التوحّد فيه مع ذاتها الأخرى، توحدا صوفيا ممتلئا بمعاني الخصب والوجد، و الإشراق الروحي.

سترى نفسك في مرآة روحي

إن عملية دمج ما لا يندمج، و ضمّ ما لا ينضمّ على المستوى التراصفي في الجمل. ثمّ عملية الإنزياح الدلالي على المستوى المنسقي "توسّد ورقتي"، "نم على ظلّ فساتيني"، "توارى في احمراري" هي إنتقال إلى لغة إشارية مليئة بالإيحاء في إطار البنية التي يتحوّل فيها كلّ من الذات و الآخر إلى فضاء ألفة جاذب، يتداخل فيه الجسدي بالطبيعي. يقول ألكسندر إليوت: "إن الإنسان غائص في الجسد، يرى ما يجب أن يُرى، أما الرؤية الخيالية فليست غائصة إلا جزئيا،

1- نصّ: الجنوبي. مجلة القصيدة. عدد: 1.

إنها الأمل في أن يتجاوز الإنسان نفسه"1 أي في أن يرى اللامرئي بالتحرّر من "الجسد المقبرة". على رأي أفلاطون- بواسطة الخيال. فالخيال أداة إكتشاف لما هو فوق حسّي، بالإنزياح الجزئي عن الحسّي، ممّا يجعل عناصر العالم الملموس (العناصر ذات الإنتماء الريفي فيزيائيا في النصّ) تكتسب دلالات جديدة، أي أنها تصير لغة إشارية. إن كون تشكّل الريف هنا، عبر صور الإنغلاق الأليف مرتبط بحالة النزوع- الوجدي- إلى التوحّد بالآخر، راجع أيضا إلى أن الريف مكان يضع الذات بالقرب من الطبيعة، من حيث أنه يتيح إمكانية التوحّد، و التخلّص من إزدواجيات المكان المدني (الحضارة). يقول أدونيس: "إن الإنسان إبتعد عن ذاته، عن عالمه الداخلي الحميم، منذ أن إبتعد عن الطبيعة، و دخل في عالم الثقافة (الصناعة). لكن، لحظة تحوّل، بفعل هذا الإبتعاد، إلى شيء كبقيّة الأشياء، فإنه يمارس أشكال العمل لإستعادة ذاته، عالمه الداخلي"1 . أدونيس. زمن الشعر. ص: 271و لذلك، فأن يحيا الإنسان في الطبيعة يعني أن يجهل الفروقات، إذ تصير أشياء الطبيعة إمتداداً له، أشكالا لجسده و فكره، فلا يشعر أنه منفصل. صحيح أنّ الريف في النّص هو مكان لغوي، إشاري يتوحّد فيه الطبيعي بالإنساني. و الأنا الآخر. و لكنّه في الآن ذاته هو مكان يتجسّد فيه قلق عدم التوحّد، تتجسد مسافة من التوتر أساسها اللاتجانس في التجانس بين العناصر والأشياء داخل الصور. و أساسها أيضا الإنفصال في الإتصال بين الأنا و الآخر، ممّا يجعل النص تصويرًا للحركة، للقلق، و إنتاجًا لهما في الوقت ذاته. و هي حركة "تماكنية"، أي أنّ الذات هنا تتوزّع بين مكانين متجاذبين، مغلقين، مكانين يتوحّدان و لا يتوحّدان، ممّا يعطي التجربة في النّص معنى متماسّا مع جوهر التجربة الصوفية.

يقول الشاعر رينيه ماريا ريلكه "إن العاشق كائن خالدٌ، نادرٌ، المثال تستعيده الطبيعة إليها لتعي ذاتها من خلاله"2 و هذا لأن الحبّ تجربة متميّزة من حيث أنّها عبور على الكلي عبر الجزئي، و إلى الرمزي عبر الفردي. تجربة أساسها العيش الدائم في حركة توهّج، أو العيش في نزوع إلى الإتصال، إلى إستعادة وحدة مفقودة، وحدة تظلّ حُلمًا متوترًا تمتزج فيه المتعة بالعذاب، و اللذة بالألم.فالذات العاشقة عالم مفتوح على فضاءات سرية أوسع من العالم الفيزيائي، فضاءات تظلّ في حاجة دائمة إلى الكشف.

1- .الكسندر 1- نصّ ، الجنوبي. مجلة القصيدة. عدد: 1.
إليوت. آفاق الفن. تر: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. دار العودة. بيروت. ص: 137.

2- .سمير الحاج شاهين. لحظة الأبدية. ص: 244.

حين تأخذ تجربة الحب تجليا مكانيا في الشعر، فإننا نجدها غالبا ما تتلبّس صور الفضاء الريفي، بتوحّد الطبيعي بالإنساني، و سنختار للتمثيل على ذلك بعضا من نص شوقي بزيع " أغنية حُبّ على نهر الليطاني".

أنا امرأة من دقيق و ريحان، 1 .
ضُمّة دفلى فمي..
و دمي حنطة ذائبة.
و نهدي شقائق موسومة..
لا تشوب استدارته شائبة
قولوا لأمّي التي تركتني
بأن شموس الهوى لاهبة.

إن بنية التراكيب تنحرف عن المألوف على المستوى المنسقي. فالجمل كلّها تقريبا ينزاح فيها الخبر عن المبتدأ "دمي حنطة ذائبة" ، "أنا امرأة من دقيق.." من حيث الدلالة، ممّا يخلخل بنية التوقعات و ينتج علاقات جديدة بين الأشياء (عناصر الطبيعة الريفية). فالجسدي يتوحّد بالطبيعي (ضمة دفلى فمي)، و المجرد بالمحسوس (شموس الهوى لاهبة)، ليتشكل نموذج امرأة هي من إنتاج جهد الطبيعة الخفيّ تحت شموس الحبّ التي توحّد كل شيء بحرارتها. و التي هي حرارة قلق عيش الذات في مسافة الإنفصال عن الآخر. و المرأة هنا هي بالتالي من إنتاج النص، إذ تتجاوز الوجود الفيزيائي والحضور السطحي و المألوف في المكان (الطبيعة الريفية)، لتعلن عن هويتها المكانية "اللامرئية"، وهي تسحبنا إلى العمق لإدراك المجرد عبر المحسوس في الصور. فالصورة- يقول الكسندر إليوت- هي شيء نراه بالبصر و بالبصيرة إذ يتداخل فعل التأمّل و فعل الخيال 2...

نذرٌ عليّ لئن عاد لي
لأضأت كنائس عينيّ من أجله
لنمت على ساعديه بقيّة عمري
لحنّيت شعري..
و أصبحت في دير احزانه راهبه.

1- مجموعة "اغنيات حب على نهر الليطاني". طبعة 85.
2- الكسندر إليوت. آفاق الفن. ص: 75

إن الصور هنا تجلُ لما هو خفي، لما لا يمكن إمتلاكه خلال عملية القراءة إلا بالتقليل من نسبة التركيز على السطح اللغوي لإعطاء الخيال فرصة التسلّل إلى ما هو غير منطوق. فمعاناة الإنفصال و الرغبة الشديدة في الإتصال أو التوحد بالآخر تكاد تحكم بنية النص كله. فتحويل العيون إلى كنائس، كفضاء مكاني تعبّدي غامض و مستعدّ للإمتلاء بالضياء الخافت الأليف المنبعث من شموع الحب لإستقبال الآخر، لمعانقته، هي صورة تضرب في جذور التجربة الصوفية من حيث النزوع، و تنزاح عنها في آن من حيث آن الموضوع ليس إلهيًا.

إن الأنا و الآخر، معًا، تحولهما مسافة الإنفصال إلى فضائين أليفين متجاذبين ممّا يؤكد على أن الشعر خلق للقلق و التوتر و للحركة، و ليس خلقا للتوازن.

أما فيما يتعلق بالمكان الريفي، فقد أشرنا إلى حضوره الإشاري في تجليات المكوّن الشعري (الإنفصال/ الإتصال). و هو حضور له- دلالات كثيرة، أهمّها- كما سبق القول- أنه فضاءٌ لوحدة الذات، ممّا يجعله يأخذ صورة المغلق بما ينطوي عليه من حميمية العلاقة مع الطبيعة، و شعور الألفة، و الإنتماء إلى المكان الأول. و كأنّ الشعر يأتي ليعيد للذات تلك الوحدة الأولى مع الكونيّ في توظيفه "للريفي". يقول بزيع.

على ضفة النهر كانت تغنّي
على نقطة من نقاط العبور
و تركض مكشوفة الرأس، حافية..
فوق عشب القبور
صدرها من مساءات صيّدًا ،
صدرها من بساتين صُور.
على ضفة النهر كانت تفضّ الغسيل
شراشفها البيض منشورة حولها
و معطّرة من عطور يديها
و ضحكتها من نجوم و نيل.

كلّ من الطبيعة و المرأة هنا إمتداد للآخر، و إنتماء حميميّ إليه، و هي علاقة تجسّد روح المكان الخفي من خلال عناصر الفضاء الريفي، أو المرئيات التي تشكل بصورة تبسط الدلالة خارج إطارها المألوف. و هي علاقة تحوّل المرأة إلى رمز ينحرف عمّا هو مُعجمي، أو عاديّ. إنها طبعا ليست رمزًا لشيء محدّد. فالرمز- يقول ماكليش- لا يحلّ محلّ شيء آخر غير

نفسه، لأنه- كما يقول جورج والي- هو مرتكز العلاقة و بؤرتها"1 . مرتكز العلاقة بين الطبيعة (المكان الريفي) و الإنسان، من جهة، و بين الأنا و الآخر في مسافة الإنفصال من جهة ثانية.

2- الحضور و الغياب:

تتحول تجربة الحب، فيما سبق، إلى مُكوّن شعري من حيث انها تجسد بنية من العلاقات المتمحورة حول قطبين بينهما مسافة إنفصال، بينهما فجوة هي ذلك التوق و الشوق بين الذات و الآخر. كما يتحول المكان الريفي إلى تجسيد حسّيّ للطرفين المتجاذبين، مما يجعله يأخذ صورة المغلق، الجاذب، و يجعله أيضا علامة على الحميمية مع الطبيعة، و وحدة الذات و الألفة، و الخصوبة، و الشعور بالإمتلاء.

غير أن هناك نصوصا أخرى، يمكن أن تنبني على الثنائية نفسها، و لكن بصورة مغايرة، إذ يصبح المكان نفسه (الريف)، أو يصبح عنصر واحد منه رمزًا لشيء هو موضوع إنجذاب من قبل الذات. يصبح المكان آخرًا تحنّ إليه الذات، أو تنزع إلى التوحّد معه في صيغة حلم الألفة، بالمفهوم الباشلاري، أو ربما بما يتجاوز ذلك بكثير حين يُتاخم هذا الحلم لحظات الوجد الصوفي، كما سنرى من خلال قراءتنا لقصيدة مهدي محمد علي " إلى أختي الشجرة"2 .

أ- كلما اهتزّ فرعك شوّقني للتسلق..
إذا أتعانق و الجذع، تفعمني الرائحة
ليرتاح رأسي بين ذؤابات أغصانك المذهلة.

ب- فيمتلئ العالم الرحب بالخضرة- التوت.
بالظلّ أخضر، بالثمر الحامض- الحلو.
بالشمس تحمرّ في الغرب
والنهر يسعى ببطّاته العائمات
وتنوّرنا يتأجّج بالجمر، و الخبز، و العشب يغفو
وظلّك يرقص.. كي يختفي طيلة الليل،
يرقد.

1- آرشيبالد ماكليش. الشعر و التجربة. تر: سلمى خضراء الجيوسي. ص: 94.
2- . مجلة الإغتراب الأدبي. عدد 20.

ثمّ يهيّئ أغصانه لمجيء البلابل..
في غبش الفجر..

أ- يشتدّ شوقي إليك..
إلى دورة للبلابل و هي تغرّد
أو للعصافير و هي تزقزق..
إذ يتألق جمر التنانير قربك..
يُفرد ديكّ جناحيه
يعتاد بستاننا بُوقه
و تعوم الجداول بالبطّ
كلبتنا ثمّ تحتكّ من خدرٍ بك..

أ- يعتادني الشوق ثانية للتسلّق
أن أتعانق و الجذع، تفعمني الرائحة
و يرتاح رأسي بين ذؤابات أغصانك
ب- يمتلئ العالم الرحب ثانية
و أحسّ بجذعك أيتها الشجرة

يقول غاستون باشلار "إننا نهرب بالخيال لنعثر على مأوى حقيقي".1 و هو مأوى نحمله في ذواتنا بوصفه مكانا خفيًا، نحمله لنحلُمَه عبر فعل الكتابة الذي يمزج الماضي بالمستقبل فيُنتج حاضرًا جماليا يواجه، أو يصادم الحاضر المرعب (الواقع) الذي يسمّيه المؤلف نفسه "المنطقة الميتة" المنتشرة بين الماضي و المستقبل. و يقول رينيه ماريا ريلكه "في داخل كلّ منا مكان فريد حميم ينفتح على العالم"2. و هو هنا في النص مكان له روح الجذور الريفية، لإمتداده في الماضي الطفولي الفردي أو الجماعي. و كأن الماضي هو مصدر قوتنا الوحيد في مواجهة الغربة في الحاضر، إذ تستمد الكتابة من سديم التجربة المخزّنة في الذاكرة مادّة تحوّلها إلى رمز شعري ينزاح عن العالم و يكشف أبعاده الخفية في آن.

1- جماليات المكان، ص، 115
2- م.س،ص،100

بنية الإيقاع : يُلاحظ خلال قراءة النص أن البعد الإيقاعي هو العنصر الأساسي في التشكيل، إذ يتمحور حول حركة مُركّبة من قطبين (ا، ب) على مستوى كلّ نسق من الأنساق الثلاثة وفق ما يلي:

أ- فعل الحنين، كما يمثله الشوق، و الرغبة في تسلّق الشجرة، لتجاوز حالة إنفصال الذات عن الآخر (الشجرة).

ب- فعل الحلم، و هو حلم إتصال يتمثل في معانقة الشجرة، و ما يتولد عن ذلك من شعور بالإمتلاء (النسق الأول)، أو من شعور بالألفة و الهناءة (النسق الثاني).

إن العنصر المركّب من ا، ب هو نواة تضمن تنامي الإيقاع بشكل متموّج و متنوّع نسبيا على مستوى كلّ نسق من البدء إلى المنتهى، كما يُلاحظ في عملية التدرج من الطول إلى القصر بالنسبة للقطب (ب) الذي يمثل ضفة الحلم في مقابل القطب (ا) الذي يمثل ضفة الحنين يمكن تمثيله

إن الحركة المركّبة (ا، ب) هنا شبيهة بالمركز الإيقاعي في الموسيقى إذ تعمل على ضمان الوحدة في التعدّد أو الوحدة مع التنوّع في كلّ نسق. و هذا يرجع بنا إلى مسألة "العود" "Recurrence" الشائعة في التأليف الموسيقي و الأغنية و حتى في أشكال القوس في البناء أو في الحركة المتكرّرة في قصيّة. فالعود- يقول الناقد الإنجليزي جيروم ستولنيتز1.. – لا يُسمع ثانية في الحركة السيمفونية إلا بعد تطويرٍ للحن، و توسيعه، و هو يمنح المتلقي إحساس التوقع، كتوقع "الإستعادة الختامية" مثلما هي في النص الشعري في النسق الأخير. و التوقع- يقول جيروم- يؤدّي إلى خلق إحساس بالإلحاح و الترقب. فإذا تحقق العَود اللحني " The Rythmitique Recurrence"، تكتسب التجربة مزيدا من الحرارة و المتعة. و لكن القيمة الجمالية "للعود" تبقى دائما مرهونة بالسياق الذي ترد فيه ضمن بنية الإيقاع، و هو ما يؤكده الفكر البنيوي من أن المعنى مَوضعيٌ أي وليد علاقات معيّنة. يعني ذلك كله أنّ العَود يتكرّر بتنوّعٍ وفق حركة يسمّيها جيروم " تغيير المركز الإيقاعي"2. م. س. ص: 351. . و هو الإنتقال- في الموسيقى- إلى تأكيد الجانب الذي لم يؤكد من قبل. كما هو الحال بالنسبة للعنصر الثاني (ا، ب) و الذي هو نواة، يعمل الشكل العام للنص على تسليط الضوء عليها أو شدّ الإنتباه إليها. و هي عملية بنائية يطلق عليها الناقد ديويت باركو "تدرجّ المرتبة"3. م. س. ص: 352. أو السيطرة، كما هي في الرسم من خلال منظور "الإضاءة و الموضوع" حيث يُضاء

1- النقد الفني. تر: فؤاد زكريا. الهيئة العصرية العامة للكتاب. مج2. 1981. ص: 350

عنصر معيّن بنور أمع من بقيّة العناصر داخل اللوحة. و هنا تصير عملية البناء أو التنظيم الشكلي تنظيم المركزية Centrality. فالشجرة، كما تبرزها العلاقة (ا، ب) (حنين، حلم)، (إنفصال، إتصال) تصير مركز الإضاءة الدلالية، و مركز الإيقاع الذي ينظّم الأشياء من حوله بشكل دوراني يتطوّر إلى ذروة الحلم الذي يمنح متعة الإحساس بالجذع.

"و أحس بجذعك أيتها الشجرة ".

بنية الحلم:

إذا كان ا، و ب يمثلان علاقة داخلية في حركة كلّ نسق، علاقة بين الحنين و الحلم، فإنه يمكن القول أن ا- ب- هي بمثابة الإستجابة النفسية لـ- ا- أي الإشباع النفسي للظمأ الذي تمثله مسافة الإنفصال بين الذات و الآخر (الشجرة). كما أن عمليّة قهر هذه المسافة المتوترة تتنوع في التشكيل الإيقاعي للعلاقات بين الأشياء عبر كلّ نسق تنوّعا في البنية و الوظيفة معًا.

نسق 1- ب-

تتموضع الأشياء ضمن علاقات التداخل و التمايز في آن و التجانس و اللاتجانس في آن: الخضرة- الحمرة (التوت)، الثمر الحامض- الحلو، الظلّ اخضر، الشمس تحمرّ في الغرب، تتوّرنا يتأجج بالجمر، العشب يغفو. فالذي يحقق تجانس هذه العناصر اللامتجانسة هو الإيقاع الخفي لحركة الإنتقال إلى حالة الشعور بالنضج، و الخصوبة و الإمتلاء، عبر العناصر البصرية (اللونية) و الذوقية، و هذه العملية يُطلق عليها عنصر التوازن1

كأحد أنواع التنظيم الشكلي شيوعا. و هو تنظيم يتحقق غالبا بالتقابل بين عناصر غير متشابهة و منسجمة في آن، لمنح الإحساس بالحركة و المتعة، كوضع الألوان الحارّة مقابل الباردة في الرسم. و الإيقاع الخفيّ هنا يقوم بوظيفة السيطرة على الزمن، بجعله مليئا بالخصوبة، و غنيا بالإيحاء، و بجعله أيضا رمزًا ثريًا لروح المكان الريفي.

نسق 2- ب- تعمل العلاقة المكانية (القرب، التجاور، الإحتكاك (بالجذع)-) على إنتظام الأشياء في إطار مشهد "الإستحضار الحالم" لصنع فضاء أليف، و حميمي تنسجم فيه العناصر الصوتية، البصرية (زقزقة العصافير، صوت الديك) مع العنصر اللوني الحركي الباعث للدفء (تألق الجمر في التوّر)، و العنصر الحركي الناعم (سباحة البطّ في جدول الماء).

1- . م. س. ص: 351.

نسق 3- ب- يتطوّر الإيقاع بشكل يتمّ فيه حذف العناصر الجانبية في المشهد بإستبقاء النواة (العود اللحني) كمركز مضيء يوحي بإستمرارية النزوع العشقي و حلم الإشباع، بإعتبارها لُبّ التجربة في النص. و يمكن القول أنها عمليّة حفاظ على الفجوة ا، ب لضمان شعرية المُكوّن، و حركته الداخلية.

بنية الدلالة المكانية:

تتجلّى قيمة الشكل في كونه الشبكة التي تتصيّد التجربة و تأسرها جميعا. و لذا- يقول ماكليش- "إن الشاعر هو ذلك الذي يمتلك القدرة على أسر السماء و الأرض في قفص الشكل"1 و ما الشكل، بلغة أخرى، إلا بنية متطوّرة من العلاقات تعمل على توجيه عمليّة التلقي الجمالي إلى نقطة معينة هي بمثابة المحور الدلالي يقطبيه: الحضور و الغياب. أو يجعل عملية القراءة موزّعة على مستويين. الأول كما يمثله التحليل السابق لبنية الإيقاع و الحلم. و الثاني هو ما يجعلنا الحضور(القصيدة) تصغي إليه هناك في منطقة الغياب الدلالي. أ ما يسميه رولان بارت بالشيء الآخر الغائب 2..

يقول الكسندر إليوت: كل واحد هنا يصبّ عشقا بين الحين و الآخر في شيء يراه، كأنه يقول له: أنت و أنا واحد.3. هذا النزوع إلى التوحد هو في النص نزوع إلى التوحّد مع شيء غائب يمثله حضور الشجرة التي تشعر الذات نحوها بالأخوّة كما يشير عنوان القصيدة. و الشيء الغائب هذا له، و لا شكّ، علاقة بالجذور الخفية التي تشدّ إلى مكان و زمان هما حيّز الإنتماء الحميمي، إلى زمان ريفي ينبثق من داخل الذات بفعل الحافز النفسي (الحنين) في صيغة إيقاعية يمزج فيها الخيال التذكّر بالحلم، يقول سعيد فرحان: "في روح كلّ ابن قرية شجرة"4.. .

إن النّص كلّه علامة كبرى، تصبح فيه الشجرة بمثابة مركز هذه العلامة لسببين: الأول هو أن جذورها الدلالية تضرب بشكل رئيسي في قلب المكان الريفي حيث الألفة و الحميمية و الشعور بالإمتلاء و الكونية. و الثاني هو أنّ هذه الجذور تضرب بشكل ثانوي، إن صحّ القول، في تراب نصوص أخرى غائبة (إبداعية، دينية، و أسطورية). فكلّ نصّ تناص لا فكاك منه.

1- آرشبالد ماكليش. الشعر و التجربة. ص: 16..

2- كمال أبو ديب. الشعرية. ص: 154.

3- آفاق الفن. تر: جبرا إبراهيم جبر . ص: 151.

4- "صفحات من الجورنال". مجلة الإغتراب الأدبي. عدد 2. سنة1987

يمكن أن نرصد أيضا بنية مكانية أخرى تؤسسها العلاقة بين الأسفل و الأعلى. في الأسفل هناك الأعماق حيث تتمح صورة معانقة الجذع إحساسا بقوّة الإنتماء إلى الأرض، أو قوّة الإنشداد إلى روح المكان الأول.

أمّا في الأعلى فهناك الآفاق، حيث تمنح صورة تسلق الشجرة، و شعور الإرتياح بين أغصانها بإمتلاء آفاق العالم بالحبور، أو نشوة الإحساس بالمعنى في مقابل الشعور بإفتقاده خارج منطقة الحلم الشعري حيث الضياع و الإغتراب. و لذا فإن ذروة النّص- كما تمثلها الجملة الأخيرة- " فأحسّ بجذعك أيتها الشجرة". هي ذروة إكتمال الإحساس بالوحدة و الألفة الكونية من خلال عالم الشجرة، و هكذا يصبح للتجربة في الشعر معنى، بواسطة خلق التجانس الكوني، أي يصبح قابلة لأن تُرى و تُلمس و أن يشعر بها ككل و في الشذرات نفسها داخل شبكة العلاقات في النّص.

إنّ البنية المكانية التي تؤسّسها ثنائية الحنين/ الحلم تختلف بحسب خصوصية تجربة كلّ نصّ شعري. غير أنّ الفجوة/ مسافة التوتر تظلّ في الغالب شرطًا للشعرية. كما سنجده محققا- على سبيل المثال- في نص شعري للشاعر محمّد الماغوط على الرغم من خلوّه من عناصر التشكيل المألوفة (الإيقاع العروضي، و الصورة الشعرية المؤسسة على الإنزياح). فالمفارقة في النصّ هي مركز الشعرية. يقول الماغوط:

آه! كم أتمنّى لو أكون في هذه اللحظة محمومًا في قرية بعيدة
على سرير غريب، و تحت سقف غريب
و امرأة عجوز لم تقع عيناي عليها من قبل تسألني
و هي تعصر منديلها المبلّل فوق جبيني
من أي البلاد أنت يا بنيّ
فأجيبها و الدموع تملأ عينيّ، آه يا جدتي[1].

بينة المكان و دلالته:

إنّ هذا النصّ نسق واحد يتنامى بشكل تراصفي، يؤلف بنية تركيبية تتخلخل دلالتها المُتوقعة في الأخير حيث الفجوة التي تصبح نقطة إضاءة تدفع عملية التلقي إلى معاودة قراءة النسق ثانية مع محاولة إستشفاف ذلك الشيء الغائب الذي لا يقوله النصّ.

1- . ديوان الماغوط. دار العودة. ط2. 1981. ص: 247.

إن الحرف "آه" يمثل الحافز النفسي "الحنين" الذي يعمل التشكيل كله بعدها على إشباعه في صيغة حلم يضطلع به الخيال، حلم تستخدمه الذات كسلاح نفسي لقهر مسافة إنفصالها عن مكان إنتمائها الحميمي (القرية) كما تشير إليه الجملة الأخيرة " فأجيبها و الدموع تملأ عينيّ: آه يا جدّتي". غير أنّ ثنائية الحلم/ الحنين هنا لا تكتسب شعريتها إلا بالمفارقة، أو بالفجوة التي يخلقها النصّ و يجسّدها معًا بين الحضور و الغياب.

إنّ الحضور و الغياب هنا هما أساس البنية المكانية و محور الدلالة معًا. فالحضور (الدلالة المباشرة) يتألف من عناصر تسهم كلّها في تكوين مكان قروي غريب (حالة الحمّى أولا و الدّالة على الضعف و الضياع، ثمّ القرية البعيدة، و السرير الغريب و السقف الغريب، و المرأة العجوز الغريبة). و بذلك يصبح المكان على مستوى بنية الحضور مكانا مفتوحًا، غريبا.

أمّا في الغياب الذي تضيئه الفجوة في آخر النسق، فإن المكان نفسه يصير مغلقا، أليفا، حميميًا، و دافئا. و بذلك تصبح الفجوة قائمة بين مكانين: الأول مفتوح في الحضور (اللغوي). و الثاني مغلق في الغياب (الدلالي). الأول ظاهري، و الثاني باطني. الأوّل مرئي، و الثاني لا مرئي. و هنا تُفهم بوضوح و عمق الفكرة الشائعة نظريا من أنّ الشعر يأتي ليعيد إضاءة العالم، للكشف عن اللامرئي.

إن الحلم هنا يجعل الحنين ليس موجّها إلى المكان الريفي كوجود فيزيائي، ظاهري، بل موجّها إلى الريف كوجود لا مرئي حيث الإحساس بالألفة والحميمية والأمان. كما أنّ المكان المفتوح في الحضور يعمل على تكثيف المغلق في الغياب ممّا يجعل هذا الأخير يشعّ من خلال علاقات الحضور التي تؤسّسها الفجوة. و بهذا تمتلئ كلّ الأجزاء الصغيرة في النص بالمعنى الذي ينتجه تجانس بُعدين غير متجانسين، و بالتالي تصبح التجربة ذاتها ذات معنى.