١٣

تجليات الأنثى في قصيدة الحداثة
الصورة والحلم
Female Manifestations in
the Poem of Modernity Image and dream

أ.د.فاتن عبد الجبار
الجامعة العراقية / كلية التربية للبنات / قسم اللغة العربية

المستخلص

يشكل موضوع الأنثى مفصلا أساسياً وجوهرياً في الهاجس الشعري في كل الشعريات العالمية وفي مختلف العصور ، لكنه على الرغم من ذلك كان دائم التجدد والتنوع والإثارة ، وقابلاً باستمرار لمزيد من الانفتاح والتفجر .

وبعيداً عن الاستهلاك والتنميط الذي وضع الكثير من التجارب الشعرية – التي قاربت هذا الموضوع واستثمرته – موضع المساءلة ، من خلال قتل الصور وإجهاض التعبيرات بالتكرار والإعادة ، حتى بدا الكثير من الشعراء وكأنهم يعزفون نغمة واحدة لا تغيير فيها ولاجدّة ، فان ثمة شعراء خاضوا في مياه هذا الموضوع بوعي وذكاء شعريين ، وراحوا يتطلعون إلى مناطق شعرية جديدة يطوّرون فيها تجربة موضوع الأنثى شعرياً ، ويسعون إلى اكتشاف مداخل متنوعة وطريفة لتناوله ، ولا سيما تلك التي حاولت مزاوجة الأنثى بالقصيدة وإحداث مناقلة بين خواصّهما ،

Abstract

The female subject constitutes an essential and essential detail in the poetic obsession in all international poetics and in different eras, but despite that it was always renewed, varied and exciting, and constantly subject to more openness and explosion. Away from consumption and stereotypes that put a lot of poetic experiences - that approached this topic and invested in it - into question, by killing images and aborting expressions with repetition and repetition, until many poets seemed to be playing a single tone that has no change and no futility, there are poets who waded in the waters of this The topic with poetic awareness and intelligence, and they looked for new poetic areas in which they would develop the experience of the female subject poetically, and they sought to discover various and interesting approaches to address it, especially those that tried to mate the female with the poem and bring about a transfer between their properties, so that the review is specialized under the title ((Women's Poetics and the Femininity of the Poem)) in a clear overlap between two different fields. Perhaps the poet Hamid Said was one of the poets who dealt with the subject

يشكل موضوع الأنثى مفصلا أساسياً وجوهرياً في الهاجس الشعري في كل الشعريات العالمية وفي مختلف العصور ((اذ بدأت المرأة في هذه المرحلة الشعرية تدخل بحلة جديدة ، مختلفة عن الصور التقليدية التي اخذتها في الشعر العربي القديم)) [1] ، لكنه على الرغم من ذلك كان دائم التجدد والتنوع والإثارة ، وقابلاً باستمرار لمزيد من الانفتاح والتفجر .

وبعيداً عن الاستهلاك والتنميط الذي وضع الكثير من التجارب الشعرية – التي قاربت هذا الموضوع واستثمرته – موضع المساءلة ، من خلال قتل الصور وإجهاض التعبيرات بالتكرار والإعادة ، حتى بدا الكثير

من الشعراء وكأنهم يعزفون نغمة واحدة لا تغيير فيها ولاجدّة ، فان ثمة شعراء خاضوا في مياه هذا الموضوع بوعي وذكـــــــاء شعريين ، فأصبح في شعريتهم الحديثة موضوع المرآه ((يندمج مع موضوعات اخرى او يعبر عنها من خلال الرمزية))[٢] ، وراحوا يتطلعون إلى مناطق شـــعرية جديدة يطوّرون فيها تجربة موضوع الأنثى شعرياً ، ويسعون إلى اكتشاف مداخل متنوعة وطريفة لتناوله ، اذ يتفاعل الشاعر مع المرأة الانثى كونها ((رمـــزاً ومعلم من معالم الحياة يستخدم الشاعر في مواجهة معالم اخرى في بناء قصيدته بناءً عضـــوياً درامياً متكاملاً))[٣] ، ولا ســـيما تلك التي حاولت مزاوجة الأنثى بالقصـــيدة وإحداث مناقلة بين خواصّهما ، بحيث تتخصص المعاينة تحت عنـــوان ((شعرية المرأة وأنوثة القصيدة))[٤] في تداخل واضح بين حقلين مختلفين .

ولعل الشاعر حميد سعيد كان أحد الشعراء الذين تعاملوا مع الموضوع تعاملا شعرياً خاصّاً ، جاء استجابة لمنطق معين صـاغته قيم ومنطلقات وأعراف تأسّسـت عليها شـخصـيته الشـعرية ، ولا بأس في هذا المجال الحيوي من التطلّع صوب بعض من تصريحاته وهي تعكس قناعاته النظرية وتقيم رؤيته وفلسفته فكراً وشعراً ، إذ يبلور ذلك بقولـه ((المرأة عندي لم تخرج عن الرمز ، والواقع .. أما الرمز فهي العطاء ، ذلك لأنني وريث حضـارة زراعية ، وفي جميع الحضـارات الزراعية كانت المرأة هي الأرض المنجبة ، إن فكرة البغي المقدسـة في حضـارة وادي الرافدين لا تخرج عن فكرة الأرض التي تحرث ويبذر فيها البذار فتعطي))[٥] ، هذا في منطقة الرمز ، أما في منطقة الواقع فإنها عنده ((واقعية فعلا .. ليس من أنصاف الآلهة ولا هي قطعة كريستال .. إنها صديقة .. متكافئة مع الرجل في كل شيء))[٦] ، بمعنى أنه لا يذهب بعيداً في تأويل صورة خرافية ملائكية للمرأة ، بل يســعى إلى تناولها كما هي أو كما يمكن أن تكون بالنســبة أليه ، لذا فهو يتعامل شـعرياً مع الموضـوع بوصـفه حالة متفردة لا تخضـع لتحديدات واشـتراكات ومعايير شـائعة ، ؛ ((الوصـف الشـائع للجمال يتلاشـى أحياناً أمام الوهج الداخلي لأمرأة ما))[٧] ، هذا الوهج الداخلي المتكشف عن طبيعة شعرية ويقترب كثيراً من منطقة الشعر .

ومن حدود هذه الإشارات تتهيأ لنا فرصة الدخول إلى تجربة شعرنة المرأة وتأنيث القصيدة عند حميد سعيد ، إذ تتجلّى المرأة في قصيدته صورة تنشطر إلى مجموعة صور تشتبك فيما بينها باليّات عمل مشتركة ، كما تتجلّى حلماً تغذية التطلعات والآمال .

إن استقراءً دقيقاً لحركة هذه الصورة في قصيدة الشاعر يكشف لنا بنية قصد شعري تتعمدّ التمويه والإخفاء ، وتتمثّل في إجراء شـعري يعمل على تشـظية الصـورة داخل البنيان العام للقصـيدة ، إذ يشـمّ القارئ رائحة الأنوثة في أنسـاق تعبيرية معينة لكنه لا يسـتطيع تلمّس صـورة المرأة على نحو واضـح ، فثمة آثار وظلال وإيحاءات تنتشر وهناك في مناطق القصـيدة تشـي بوجود صـورة من صـور المرأة ، لكنها لا تتماثل ولا تبين وكأنها تلعب لعبة حضور وغياب خاطفين .

غير إنها بالرغم من ذلك ما تلبث أن تظهر بكل بهائها وعنفوانها وحضورها في بعض القصائد ، لا بل هي تبالغ في قوة الحضور كأنها تسعى إلى تحقيق جدل مع صورتها المتشظية المغيبة .

بهذا تتداخل الصورة مع الحلم لتؤلف المرأة المشعرنة صورةً في مشهد الشاعر أو القصيدة المؤنثة حلماً في خياله .

تتمركز صورة المرأة عند حميد سعيد في بؤرة أنثوية تستحيل في نظره إلى جنّة تتجمع فيها كلّ أسباب السعادة ، وتمثل ملاذاً استثنائياً لجسده وروحه ، بحيث يتّصل الواقع بالحلم ويتداخل معه في تكوين مرجعية بانوراميه تشتغل بوصفها ظهيراً يسند فعاليات الأنا الشعرية وأنشطتها في قصيدة ((خمسة مقاطع إلى امرأة)) :

دفّئي حلمي

دفّئي شاطئ الصمت رشّي عليه صلاة العذارى

دفّئي كلّ عظمٍ كساه الجليد وغطاه ليل الصحارى

دفّئي الوكرَ في ليل كانون عاد إليك بغير جناحين (٨)

إذ يكرر في هذه القصيدة الموسومة ((خمسة مقاطع إلى امرأة)) الدال (دفّئي) على نحو عمودي متلاحق ، يحشد فيه أكبر قدر ممكن من الكثافة الدلالية المترشحة من فضائها ، في حركة حفر مستقيم عمودياً يبدأ من منطقة الحلم (حلمي) بآفاقها المفتوحة ، وينتهي بمنطقة المكان الضيّق المتخفّي (الوكر) بكلّ حسّاسيته وخصوصيته .

يحيل الدال الفعلي (دفّئي)عبر الصلة التخاطبية بين أنا الشاعر والمخاطبة على المرأة صورة وحلماً ، وتمارس فعلها الشعري داخل الكيان النصّي عبر مجموعة من الخطوط الصورية على شكل أسهم تنطلق من تمركز التكرارات الأربعة ل (دفّئي) في بؤرة باثّة واحدة .

ينطلق السهم الأوّل إلى (حلمي) ليزوّد صورة بطاقة عالية على الانفتاح في تشكيل المعنى الشعري . ويرتفع السهم الثاني ((شاطئ الصمت رشّي عليه صلاة العذارى)) إلى وجدانية صوفية تنشد الغفران والتطهير . كما يعبرّ السهم الثالث ((كلّ عظم كساه الجليد وغطّاه ليل الصحارى)) عن تجربة الجسد في الطبيعة والمكان ، ويتمخض السهم الرابع ((الوكرَ في ليل كانون عاد إليك بغير جناحين)) عند العودة إلى منطقة الخلاص بعد سلسلة من التحولات والتنقلات التي افتقدت ذلك الدفء الأصيل ، إذ اعتمد المشهد الشعري على تصوير أربع لقطات مستقلة في جانب ومتحدة في جانب أخر ، تلتئم أخيراً في منطقة الدفء وهي أنثوية استعادتها الأنا لتحقق لذلتها الأمان ، ولتعلن انتمائها الصريح إلى أنثاها .

ثم ينتقل في مقطع أخر من القصيدة ذاتها إلى محاورة شبيهة بالمناجاة تنشطر فيها أنا الشاعر إلى راوٍ موضوعي يختصّ برواية حكاية المرأة ويهتمّ بصناعة صورتها ، والى شخصية تنتظم في سياق شخصية المرأة وتمثّل قسيمها الفاعل والمكوّن لبؤرة الحكاية :

احمليه بعينيك غفوة صيف نقيهْ

كان يأتي إليك مراراً . .

وكنت على ثغره أقحوانه

لم تكوني وراء انفتاح الذرى ربّة . . لم تكوني نبيه (٩)

لكن هذا الانشطار ما يلبث أن يتحّد في ضمير واحد يعبرّ عن شخصية واحدة هي أنا الشاعر ، في مواجهة مباشرة مع الشخصية المحاورة (المرأة) ، إذ يحصل نوع من الالتفات بين ضمير الغائب المذكر ((احمليه – يأتي إليك – ثغره)) في المقطع السابق ، وبين ضمير المتكلم ((ارتاد زهوكِ)) :

كنت أنثى يباركها الجوع فأرتاد زهوك . .

شدّ إليه زمانه (١٠)

الذي ما يلبث أن ينقلب مرة أخرى إلى ضمير الغائب المذكر وتعود شخصية أنا الشاعر لحالة الانشطار الأولى :

كان يأتي إليك مراراً ولكن أيامهُ والرحيلْ
وقفا دون عينيكِ سدّا
وقفا ماردا
وقفا . . ثم مرّ على صفحة الماء زنبقة عسجديهْ (١١)

إن هذا التنوّع في حركة الضمير النحوي باتجاه (المرأة) يستثمر عنصر الطبيعة استثماراً كبيراً ، وذلك بهدف إرجاع الصورة إلى منابعها النقية الأصيلة وشدّها بحلم صافٍ يضفي على الصورة ألقا كبيرا .

فلو أحصينا المنتج اللغوي للمقاطع السابقة – قدر تعلّق الأمر بهذا الاستنتاج – لوجدنا أن المفردات ذات الطابع الوجداني الداخل في فضاء الطبيعة يؤلف نسبة عالية من معجمه . فالمفردات ((عينيك / غفوة / صيف / نقية / ثغره / اقحوانة / انفتاح / الذرى / ربة / نبيه / أنثى / يباركها / أرتاد / زهوك / أيامه / الرحيل / عينيك / صفحة الماء / زنبقة / عسجدية)) تحتشد في مساحة شعرية ضيقة نسبياً لتؤلف إشاراتها المتجهة دوماً إلى منطقة الصورة ، حيث تتمظهر المرأة بوصفها الملاذ الأكمل الدائم الاستعداد للاحتواء والاستقبال بالنسبة لأنا الشاعر .

في مرحلة أخرى من مراحل تطوّر قصيدة حميد سعيد تتجلّى المرأة صورةً وحلماً على نحو جديد ، إذ تنفتح الصورة على عناصر تشكيل مضافة تحقق كثافة دلالية مضاعفة ، تنتقل بالنظام الحركي الصوري إلى مستوى أكثر إشكالية ، كما ينفتح الحلم على مجالات أرحب ترتفع بالمرأة إلى مرحلة الأسطورة .
تعكس قصيدة (اشراقات) بما تتضمنه من خصوبة وثراء وتوليد للصور هذا المناخ الخاص بتثوير صورة المرأة داخل القصيدة ، حيث تتجلّى بأسلوبية صورية مكتظة بالحركة والفعل والصيرورة :

أتساءلُ . . .
هل إن طفلاً من النار يرقص في داخل امرأةٍ . .
يسكن البحرُ طلعتها . . وتجيء القصائد منها . .
التفتّ . . وصحت بكلّ نساء المدينةِ . . فيكنّ واحدة ،
تستطيع افتراض الجنون . .
لماذا . . ومن دون كلّ النساء . . تكونين شرنقتي . .
وتكونين بوابتي . (١٢)

الصورة الاستفهامية هنا صورة عنقودية مؤلفة من ثلاث اشراقات صورية تشتغل كلّها على تجلّيات المرأة . ففي الإشراقة الصورية الأولى المشحونة بالاستفهام (أتساءل .. هل) تظهر المرأة بشكلها المفرد الحاوي ((هل إن طفلاً من النار يرقص في داخل امرأة)) مكونة مشهداً مركباً ، يتعقد تركيبه في الوحدتين الصوريتين اللاحقتين ((يسكن البحر طلعتها / تجيء القصائد منها . .)) ، وهي تأخذ حّيزاً واسعاً من التشكيل والأهمية الدلالية . وفي الإشراقة الصورية الثانية يظهر المشهد الجمعي للمرأة وقد أخضع لسؤال الإفراد بوساطة الفعلين المتلاحقين تلاحقاً درامياً منتجاً ((التفتّ . . وصحت بكل نساء المدينة . . فيكن واحدة ./ تستطيع افتراض الجنون)) ، إذ يختزل المشهد إلى (واحدة) تتمتع بمواصفات خاصّة جداً ((تستطيع افتراض الجنون)) ، وبوجودها يغيب المشهد الجمعي لصالح المشهد المفرد .

وتسهم الإشراقة الصورية الثالثة في هذا المشهد ، بعد أن ينحرف السؤال من العام إلى الخاص ((لماذا . . ومن دون كلّ النساء . . تكونين شرنقتي . . / وتكونين بوابتي . .)) ، فتعزل صورة ((كلّ النساء)) لصالح ((تكونين شرنقتي . . / تكونين بوابتي)) حيث تنضّم إلى أنا الشاعر وكأنّ كلّ الاشراقات السابقات كانت تعمل من أجل أن يخلص المشهد إلى هذا الانتماء ، الذي تظهر فيه أنا الشاعر وقد استحوذت على امرأتها كما استحوذت امرأتها عليها.

و ترتفع صورة العلاقة مع المرأة إلى درجة تفتحّ الوجدان على مناخ صوفي يشتغل فيه فعل الوجد باحتمال تحقق المعجزة في قصيدة ((الفرح المستحيل)) :

فعل الوجد شيئاً وقد يفعلُ الوجد معجزة . .
أكنا نعلّم أنفسنا الفرح المتداولُ . .
إذ نقتفي أثرَ امرأةٍ . ونحاورها خلسة (١٣)

إذ تتدرج الصورة في قصيدة ((الفرح المستحيل)) من (الوجد) وهو مرحلة متقدمة في الحب الصوفي من منظوره المتعالي ، إلى تعلّم ((الفرح المتداول)) الذي يهبط بالحالة من درجة عليا مكاناً وشعوراً - إلى أدنى تستشعر الوجدان الإنساني بمنطقه الحيوي الأرضي ، ليتجلّى أكثر في اقتفاء ((أثر امرأة)) على النحو الذي يبيّن فلسفة حميد سعيد في تشكيله لصورة المرأة في قصيدته باعتماده ألية الإيحاء والظل و الأثر، إمعانا في إضفاء قدر من الغموض والسريّة والتمويه على طبيعة الصورة ، مما يفتح باب القراءات والتأويلات على نحو واسع يحيل على تأسيس منطلقات خاصّة للتعامل مع امرأة حميد سعيد الشعرية .

ولعلّ اعتماد تقنية الأنا الشعرية الجمعية ((نعلّم / نقتفي / نحاور)) يسهم في مضاعفة عنصر الإيهام وتحييد الأنا الشعرية الفردية في قراءة ، وفي قراءة أخرى تعمل على تكثيف فردية الأنا وتعميقها وتضخيم صورتها .

وهنا تتجلّى المرأة في شكل مراوحة بين صورة التحقق وفضاء الحلم ، وهو ما يزيد من إشكاليتها وغموضها ، ويدفع شهوة القراءة لاقتحامها وصولاً إلى محاولة الكشف عنها وفضح ألوانها .

تندمج المرأة بالقصيدة عند حميد سعيد في سعي لتحقيق نوع من التفاعل والتداخل بين معطيات المركزين الجوهريين ، فتأخذ المرأة من القصيدة شعريتها وتأخذ القصيدة من المرأة أنوثتها ، فيلتحمان في مشهد صوري واحد يصعب الفصل بينهما ، إذ تتجه بنية القصد الشعري نحو الغوص في عالم القصيدة لكنّ القارئ يشم رائحة الأنوثة تفوح من اللغة والصورة والإيقاع .

وعلى الرغم من إن القصيدة أساساً هي كيان مؤنّث لكن الشاعر لايكتفي بالقدر الأنثوي المتاح من هذه الخاصّية اللغوية ، بل يمعن في إضفاء صفات أنثوية زائدة تستحيل فيه القصيدة إلى أنثى كاملة الأنوثة ، في مقابل ظهور ذكوري لأنا الشاعر يضاعف من شدّة الأنوثة ، فضلاً عن إثارتها ودفعها إلى منطقة الفعل والمواجهة .

تظهر هذه المعادلة المركبة واضحة في قصيدة ((مباهج يومية)) ، إذ يخاطب الشاعر قصيدته بوصفها أنثاه أو يخاطب أنثاه بوصفها قصيدته :

ما كنت إلا المعابثة المشتهاة . .
وما كنت إلا الرضيّةَ
أسرى بنا نحو أرضك ما ليس نُدركهَ
والذي أدركته اجتياحاتك المربكة

أسقطتهُ مراياكِ في ألشبكه
حافل جسدي بالمسرّاتِ . .
مزدحمٌ بالمسرّاتِ . .
مكتمل بالتوهجِ
مكتهل بالتوهجِ
أنت مراودة صعبةٌ . . وأنا رجل لا يمل الطرادَ . .
أفجرّ في وردة التهلكة
لغة ملكهْ
وأقيم لها مملكهْ (١٤)

فالصفات المنتقاة ((المعابثة / المشتهاة / الرضية)) تسهم إسهاما لا يقبل الشك في تأنيث القصيدة وإلحاقها بالمرأة ، ولعلّ ذلك يتيح فرصة أخرى لإخفاء صورة المرأة وتغييبها وراء حاجز القصيدة ، من أجل أن يضفي علتها ذلك ألقاً أكبر وخصوصية أعلى . وهو لا يكتفي بالتلبث في المنطقة النعتية بل يتجاوز ذلك إلى الكون والفضاء المؤلف للكيان الأنثوي / الشعري ((أرضك / اجتياحاتك / مراياك)) من الهواجس إلى الوعي .

ثم يدخل أناه الشعرية ممثّلة ب ((جسدي)) وهو يحيل على وجود منطقة أنثوية ، ويزوّده بآليات عمل مزدوجة يمكنها الاشتغال على منطقتي الأنوثة والقصيدة معاً لكنه لا سبيل مطلقاً لعزل حس الأنثنة فيها ((حافل / مزدحم / مكتمل / مكتهل)) ، تتصل بمعطيات هي من نتائج التفاعل والمواجهة ((المسّرات / المسّرات / التوهج / التوهج)) .

وما يلبث بعد ذلك أن يعود إلى خط استواء الفعل الشعري – الحيوي بين المركزين ، مركز الأنوثة / القصيدة محمّلة بصفات التمنّع والإغواء ((أنتِ مراودة / صعبة)) وبين مركز الذكورة / الشاعر محملاً بصفة مكافئة مناوئة تبقي عنصر الملاحقة والجدل بين المركزين قائماً ((وأنا رجلٌ لا يملّ الطراد)) . وينتهي إلى التخفيف من حدّة الحسّ الأنثوي بالعودة إلى منطقة القصيدة عبر الفعل الشعري ((أفجرّ)) ، وهو يشتغل على استثمار الممكنات المتاحة لبناء قصيدته المؤنثة ((وردة التهلكة / لغة ملكة / مملكة)) ويبلغ التعادل / التداخل أقصاه في ((السؤال)) حيث تشتغل آلية التشبيه بهذا المنطق الذي يعكس رغبة أنا الشاعر أو افتراضها بامتداد الأنوثة إلى القصيدة واكتساء المرأة بالشعرية :

وسأفترض الأن أنك محمومة .. كالقصيدةِ
مزهوةٌ كالقصيدةِ
يتبعك البحر حدّ فراشك
يعبث بالمفردات التي انتشرت في ثيابكِ .
من أجل أن يصعد الشعر منها إلى القلبِ
يغمركِ الماء حيث تنامينَ
يلعب بالحفلات التي سكنتها الأيائلُ ..
والقهوة العربيةُ (١٥)

فالتشبيه المفترض من قبل أنا الشاعر تدخل طرفي التشبيه في معادلة تداخل وتوافق وعمل ((محمومة / ك / القصيدة)) و ((مزهوة / ك / القصيدة)) ، تستمر في اشتغالها المتناغم بين المنطقتين على

الرغم من أن المخاطبة المباشرة في مواجهة أنا الشاعر هي المرأة ، لكنها تخفي وراءها مخاطبة غير مباشرة هي القصيدة .

لذا فان حركة السطور الشعرية تتنقل بحرية واطمئنان بين المنطقتين ، ف ((يتبعك البحر حدّ فراشك)) نسق تعبيري يؤلف صورة منزاحة بخطين متوازيين نحو المنطقتين معاً ((المرأة / القصيدة)) ، في حين يبدأ النسق التعبيري اللاحق بالقصيدة وينتهي بالمرأة ((يعبث بالمفردات التي انتشرت في ثيابك)) ، إذ تبدأ الفعل ب ((المفردات)) وينتهي ب ((ثيابك)) .

وتستكمل الصورة ذاتها في الجملة اللاحقة ((من أجل أن يصعد الشعر منها إلى القلب)) ، فيبدأ بالصعود عمودياً من منطقة القصيدة ((الشعر)) إلى منطقة المرأة ((القلب)) . وينهج في النسق الشعري الذي يختتم المقطع نهجاً أنثويا حسّياً ، تختفي القصيدة فيه بين جوانح المرأة وتنفرد بالهيمنة السطحية على المشهد الصوري ، فتتركز الصورة تركزاً أنثوياً لكنها تضمر في داخلها إشارات موحية إلى المنطقة الموازية ((القصيدة)) .

ومثلما تناغمت المرأة مع القصيدة في تجلٍّ فنيّ من تجلياتها فإنها تتناغم مع اللوحة أيضاً في تجلٍّ فني أخر يصنع صورتها داخل فضاء الحلم ، وبما يمكن أن نطلق عليه تشكيلية المرأة وأنوثة اللوحة ، لا سيما وأن الشاعر حميد سعيد في مرحلته الشعرية المتطورة أفرد اهتماماً خاصّا بعنصر التشكيلية في قصائده .

ففي قصيدة ((غرفة)) ذات المواجهات المكانية الواضحة تتوجه الأنا الشعرية نحو المرأة داخل مربع اللوحة لاستكمال صياغتها الفنية على النحو الذي يناسب التجربة ويستجيب لأبعادها :

استبدل وجه المرأة في اللوحة
ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها ... (١٦)

فاستبدال وجه المرأة وتخفيف غلواء الكحل بعينيها إجراء فني يمثل التجربة الحيوية في نحو من أنحائها ، ما يلبث هذا الإجراء أن يؤدي فعله الفني الخارق ليدخل الحياة في اللوحة أو يفتح اللوحة على الحياة في عملية خلط ومزج تجعل أحدهما يتغذى على عناصر الأخر :

تبتسم المرأة .. تخرج من أسر اللوحةِ
ارقبها ..
وهي تغيرّ ترتيب أثاث الغرفةِ (١٧)

إذ تخضع القاعدة التشكيلية لتطوّر درامي تتهشم فيها وحدتها واستقلاليتها التشكيلية وتدخل في محتوى فني جديد تقوم الأفعال الدرامية بتحقيقه((تبتسم / تخرج أرقبها ← ← تغيرّ)) . لكن هذه المرأة – الصورة بفاعليتها الحيوية والشعرية والتشكيلية ما تلبث أن تعبر عن نطاقها ألحلمي ، في محاولة لحلّ لغز القصيدة وتأويل مشكلاتها :

اللوحة قائمة ..
وامرأة اللوحة .. تضحك ..
هل كانت تسخر من حلمي
أغمض عينيّ ..
أعود إلى النوم (١٨)

حيث يسري الثبات التشكيلي على منطق اللوحة بتقييد مفرداتها داخل أسر الإطار ، وتحديد الأبعاد التقليدية بينها وبين الرائي / الشاعر / الرسّام ، حتى تستقر أخر الأمور بين يديّ أنا الشاعر لينفصل عن كائناته الشعرية ويغادر فضاء المرأة – اللوحة .

وتبرز نيّات المزج الأنثوي – التشكيلي جليّة في قصيدة ((اللوحة الأخيرة)) المهداة ((إلى ليلى العطّار)) ، وذلك لإيغالها في استدراج عناصر التشكيل القائم على توزيع مفردات اللوحة توزيعاً يخضع لقدر عالٍ من الثبات ، وهذا ما يفسّر انحسار الحركة في حدود ضيقة جداً :

في اللوحة .. سيّدة لم تتشكل بعد ..
الأشجار الفارعةُ .. امتدت وانتشرت
بين الثمر الغائب والمطر العاري ..
وغواية خط التكوين
ومحيط اللوحة أبيض .. في ثوب السيّدة البنّي ..
شقوق ..
وعلى طرف منه مساحات بيض (١٩)

المكان في اللوحة يؤسس للمشهد ((للأشجار الفارعة – الثمر الغائب – المطر العاري)) ، واللون يشتغل في إنتاج إشاراته وعلاماته ((محيط اللوحة أبيض)) ، والمرأة الخاضعة لفعل التشكيل في اللوحة تظهر بمظهرين ، الأول إنها ((سيّدة لم تتشكل بعد)) فهي في طور التكوين بمعنى أنها قابلة للزيادة والنقصان والحذف والإضافة ، والثاني يتّصل بالوعاء الذي يضمّها في الصورة ((في ثوب السيدة البنيّ / شقوق .. / وعلى طرف منه مساحات بيض)) ، إذ يتحمل إشارات ويخضع لموجهات معينة تسعى إلى الإسهام في تشكّل صورة السيدة التي مازالت في طور التشكيل .

إن حركة القصيدة التشكيلية وبالإفادة من موجّه الإهداء ((إلى ليلى العطّار)) ، تتيح للقراءة فرصة تأويل وجود امرأة – رسامة خارج / اللوحة تعكس صورة انثويتها داخل / اللوحة ، ولعلّ هذا التداخل يوضح كثيراً تجليات المرأة (صورةً) خارج اللوحة وحلماً في داخلها ، ويؤسس لنمط هذه العلاقة تأسيساً فنياً صحيحاً ومناسباً .

تنتقل صورة المرأة في تجلٍّ أخر من تجلياتها عند حميد سعيد إلى التحرك المموّه في منطقة الحلم ، وينفتح هذا التجلّي الجديد على تعددية وتنوّع مدهشين ، مما ينتج أشكالا تلتقي في بؤرة واحدة لكنها تطرح وجوها كثيرة .

ففي قصيدة ((امرأة)) تنطلق الصور المتعددة من بؤرة العنوان المكثفة المركّزة في بنية تنكير مفردة :

ينتظر امرأة لا اسم لها

ويقيم لها وطناً في السرّ

وبيتاً في الغيبوبه

يمنحها أوصافَ المحبوبة

يتغافل عن أخرى .. ويغافلها

يفتح باب سريرتها

لا لون لبهجتها

لا صوت لضحكتها

في المرآة .. رأى وجه امرأة ثالثة

حاول أن يتذكرها ..

ناداها ..

يا ..

لا اسم لها (٢٠)

فالصورة الحلمية الأولى صورة خالصة الحلم لأنها تقع في منطقة انتظار الذي يأتي ولا يأتي ، إنهـــــــا ((غودر)) يدفع الأنا الشعرية إلى استثارة واستنهاض الأفعال المضارعة عبر موقعها بوصفها سارداً موضوعياً لا ذاتياً وكأن الفاعل السردي هو شخصية أخرى ، فتتلاحق الأفعال تلاحقاً درامياً ((ينتظر / يقيم / يمنح)) ، لكنّ (امرأة / الصـورة) تبقى معلّقة في ذاكرة الغياب . أما الصـورة الثانية وهي تشـي بحضـورية مشـوبة بالغياب فإنها تبقى معزولة عن دائرة فعل الشـخصـية لأن حضـور الغائبة الأولى أقوى منها ، وفي محاولة كشفية لدخولها ((يفتح باب سريرتها)) يقتنع بلا جدواها ((لا لون لبهجتها / لا صوت لضحكتها)) مما يبرّر عزلها وغيابها . تبقى الصورة الثالثة وهي تتراوح بين الحضور والغياب ، تخضع للحضور بصرياً ((رأى وجه امرأة ثالثة)) من جهة ، وتذوب في الغياب ((ناداها .. / يا .. / لا اسـم لها)) ، وبذلك تتعلّق شـبكة الصور الثلاث بالعنوان في فضائه التنكيري المفرد .

ويظّل فضاء الحضور الملتبس بالغياب فاعلاً في صوغ صورة المرأة في مشهد بصري – حلمي عند الشاعر ، ويظهر هذا الالتباس على أشدّ ما يكون في قصيدة ((تأويل امرأة)) ، وربما يطرح العنوان جزءاً كبيراً من ذلك ، حيث أن ((امرأة)) التي كانت مفكرة مفردة في القصـيدة السـابقة ، جاءت مسـبوقة بمفردة ((تأويل)) المقترنة بدلالة الغرض والاحتمال والمؤكّدة لإشكالية الحضور والغياب :

هي غير التي تجلس الآن بالقرب منك

ولكنها تتحدث ..

مثل التي تجلس الآن بالقرب منك

ملامحُها ..

صوتُها ..

وهي غير التي تجلس الأن بالقرب منك

تعيد إليك كتاباً تضجّ فراغاتهُ ..

بهوامش ساخرةٍ ..

هي أفكارها ..

وهي غيرُ التي تجلس الأن بالقرب منك

تردّد أغنية طالما رددتها..

ولكنّها .....

وتعيد عليك حواد ث ..

لم يك غيركما حين كانت ..

ولكنها .. غير هذي التي تجلس بالقرب منك .

* * *

يكاد .. يقول لها ..

من تكون (٢١)

فالامرأة المؤوّلة امرأتان (أو واحدة تنشطر في الصورة على اثنتين) ، الأولى بمعية الشخصية الذكورية المخاطبة (بالفتح) والثانية الملتبسة بها تحاول الظهور بمظهر المغايرة ، إذ إنها بتصريح الراوي العليم ((هي غير التي تجلس الأن بالقرب منك)) ويتكرر هذا التصريح أربع مرّات ، لكنها مع ذلك تشبهها في المرة الأولى ((تتحدث .. / مثل التي تجلس ألان بالقرب منك / ملامحها .. / صوتها ..)) وفي المرة الثانية ((تعيد إليك كتاباً تضجّ فراغاته .. / بهوامش ساخرة .. / هي أفكارها)) وفي المرة الثالثة والرابعة ((تردد أغنية طالما ردّدتها .. / وتعيد عليك حوادث / لم يك غيركما حين كانت)) ، مما يوقعه في التباس حقيقي يخلط الصورة بالحلم يدفعه إلى ((يكاد .. يقول لها .. / من تكون)) على الرغم من وجودها معه ومعرفته بها .

ويرتفع هذا التداخل بين الصورة والحلم إلى درجة من التجلّي الظاهري الذي يدفع الشاعر إلى تسمية القصيدة ب ((تداخل)) ، يعرض فيها لاستقلالية الأنا الشعرية من سلطة الراوي العليم ، ويدفعها لممارسة فعلها الشعري بحرية عبر خلق المرأة التي يريد، في عملية إنتاج شعرية تشتغل على الغياب لتحقيق الحضور :

ما تبقىّ لي من الوقت سأعطيه لنفسي

وأغنّي .. قبل أن يسبقني صوتي إلى الحفل

وأدعو امرأة لم أرَها يوماً ..

إلى أن نبدأ النسيان .. نستدرجه

حتى إذا كنا معاً ..

تسألني من أنتَ ..

أو اسألها من أنت

لا أدري .. ولا تدري

فنختارُ لنا اسمين جديدين ..

وبيتاً ..

يدخل البحر متى شاء إليه

حاملاً من شجر المرجان .. أحلاماً

وأطفالا من اللؤلؤ ..

نستقبله .. نحكي له ما كان

نسترخي معاً بين يديه (٢٢)

فجملة ((أدعو امرأة لم أرها يوماً)) يمثّل اســـتدراج الغياب لنقله إلى منطقة الحضـــور ، من خلال إلغاء فضـاء الغياب ومتعلقاته ((تسـألني من أنت / أو أسـألها من أنت / لا أدري .. ولا أدري)) ، وفرض حضـور جديد يعوّض الغياب المعزول ((نختار لنا اســـمين جديدين)) ، ويرتهن بالمكان الذي يعبّر عن صـــورة الحضور المرئي ((وبيتاً)) بفتحه على أفق مكاني واسع يضـاعف إمكانية الحضور ((يدخل البحر متى شاء إليه / حاملاً من شـجر المرجان .. أحلاماً / وأطفالاً من اللؤلؤ)) ، لتصـبح صـورة المرأة المسـتدعاة فاعلة ومولّدة ، على النحو الذي يخلق فيه التداخل حياة كاملة الحضور ((نستقبله .. نحكي له ما كان / نسترخي معاً بين يديه)) .

المصادر

(١) باتجاه افق اوسع ، حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٢

(٢) الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى ، دمشق، ط١، ١٩٩١

(٣) ديوان حميد سعيد ،حميد سعيد، مطبعة الاديب البغدادية بغداد ،ج١، ط١، ١٩٨٤

(٤) الشاعر حميد سعيد، حميد المطبعي، سلسلة موسوعة ،المفكرين والادباء العراقيين ج١٥، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ، ١٩٩٠

(٥)صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، الحوار المتحدث العدد :١١٣١ ٢٠٠٥/٣/٨

(٦) صورة المرأة في القصيدة العربية عموماً والعراق خصوصاً ، ليال فردان النوسي.

(٧) طفولة الماء ، حميد سعيد، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد ، ط١، ١٩٨٥

(٨) فوضى في غير اوانها ، حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ١٩٩٦

(٩) قراءة في تجربة الشاعر نزار قباني، احمد حيدوش ، اتحاد الكتاب العربي دمشق، ط١ ٢٠٠٢

الهوامش

(١) صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر : العدد ١١٣١

(٢) صورة المرأة في القصيدة العربية ص : ٣١٥

(٣) الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ص : ٤٤

(٤) أخذ هذا العنوان من كتاب د. أحمد حيدوش ، قراءة في تجربة الشاعر نزار قباني ، اتحاد الكتاب العرب ، د مشق ، ط١، ٢٠٠٢ .

(٥) ، (٦) ، (٧) الشاعر حميد سعيد ، ص : ٢٤٩ ، ٢٥٦ ، ٢٤٨ .

(٨) ، (٩) ، (١٠) ، (١١) ، (١٢) ، (١٣) ، (١٤) ديوان حميد ســـعيد ص : ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٢ ، ١٨٢ ، ٤٥٠ ، ٤٦٩ ، ٤٩٠ .

(١٥) طفولة الماء ، ص : ٧٧ .

(١٦) ، (١٧) ، (١٨) ص : ١٢٣ -- ١٢٤ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .

(١٩) فوضى في غير أوانها ، ص : ١٦ .

(٢٠) ، (٢١) باتجاه أفق أوسع ، ص : ١٠ ، ١١٥ – ١١٦ .

(٢٢) فوضى في غير أوانها ص : ٣٤ .

Summary:

The phenomenon of the narrative structure formed a group of studies in many fields, including linguistic and literary studies, as it aims to reveal the relationship of gender overlap in the poetic text through narration techniques and types. Spatial, and temporal, so the narration that was used in stories and novels has become one of the most important modern techniques that poets employ through poetry, especially the prose poem because it is a modern poem that does not contain weight and rhyme similar to the story, This technique was applied to a poem by the