الربيـــع المشـــحوذ قراءة في التفتيش عن الشق الآخر من القُبلة على نص (مائي القبلة) لأبي بكر باجابر(*)

الدكتور: زهير برك الهويمل
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة – حضرموت- (اليمن)

ملخـــص:

تقرأ هذه الدراسة في النص العلاقة بين (أنا) الشعر، والـ (أنتِ) كونها علاقة انفصال تتنامى في الزمن الحاضر، الذي تجتهد فيه أفعال الأحداث أن تنهض بالزمان الماضي الذي هو محل اتصال و اتحاد، لذا لا تدّخر اللغة جهدا لإحياء ذلك الزمان إلا وهبته، إلى حدّ التسول والشحاذة، كما هو منطوقها في سياق النص، فتتوهّم - وأنت تتبعها - بقرب تحقق ذلك البعث للزمن الذي تقرب فيه نقطتا مكان الطرفين ، وحين تخال أنّه أضحى ممكنا تفاجئك اللغة الشعرية باستمرار الانفصال وتعسّر الوصال .

يتخذ السياق للتقريب بين الـ (أنا) و الـ (أنتِ) سبلا متنوعة، تفتش فيها (أنا) الشعر عن الـ (أنتِ) بوصفها (الربيع المنشود)، أو (الشق الآخر من القُبلة)، وأنّ وصالها يمثل اكتمال تحقق القُبلة ، وارتشاف ربيع مائها، فتعدّدت هذه السبل وتنوعت أنماطها ، ممثلة في:

أولا: انتهاج أسلوب الإنشاء الطلبي المتمثل في (النداء + الاستفهام) ، و الحرص على وحدة الزمان والمكان**(time – space)** ،

ثانيا: الاستناد على الأسلوب السردي الخبري المؤكّد،

ثالثا: الخلق التصويري المبتكر وتجسيد كون الوصال المأمول،

رابعا:الانسلال الحركي عن العمق إلى السطح نحو اللقاء،

خامسا:المستوى الإيقاعي وعلاقته بالتصوير، تلك سبل اتخذها النص في سعيه الدؤوب وتفتيشه عن الربيع المنشود، وقد تعاملت القراءة مع مثول الـ (أنتِ) لفظيا في سياق النص على أنها حاجز جغرافي فاصل بين (أنا) الشعر والـ (أنتِ) الشعرية (الربيع المفقود)، وإن أوهمت بنقيض ذلك كما سيتجلّى ذلك بوضوح في مسار القراءة.

هكذا تظلّ قراءتنا تتبع لغة النص وهي تؤوّل ذاتها بذاتها (1)، حتى يسقط القناع الشعري في النهاية عن المدلول الأمثل، الذي ظلت دوال الـ (أنتِ) أو (الربيع المنشود) أو (شق القبلة الآخر) تُمقنعه.

Abstract :

You read in this paper the relationship between the rhyme (I), and (you) because it is a separation relationship growing at the present time, in which the events try to promote the last time, which is a place of communication and union. So the language does not spare any effort to revive that time, however, when you follow the context of the text, you suspect near the time to achieve the confluence of the two parties. When you imagine it has become possible, poetic language surprise you with continuity of separation and it is difficult to communicate.

The context takes different ways to approach between the (I) and (you), searching (I) the rhyme of (you) as (the desired spring), or (the other part of the kiss), and their connection represents completeness realization of the kiss, and resorption water's spring. It varied it's patterns:

First: to pursue requesting construction (call style + the question), to ensure the unity of time and place ((time – space).

Second, rely on the assured telling narrative style.

Third: Innovative creation and embodiment of the fact that communion is hoped.

Fourth: movable sneaking from the depth to the surface about the meeting.

Fifth: Rhythmic level and its relationship to the creation.

مع العنوان (مائي القُبلة):

تُولي الدراسات النقدية الحديثة العنوان نصيبا وافرا من تقصّيها، لأنّه قد يكشف كثيرا من إجابات التساؤلات التي تضعها تلك القراءات وهي تنفذ نحو بواطن دلالات النصوص، محاولة كشف أقنعة مستويات لغتها (2)، وقد يضع العنوان في يدَي القراءة مفتاح البداية التي منها تنفذ إلى قلب النص، والانطلاق إلى أجزاء بنية تركيبه من هناك، سواء كان ذلك العنوان منصوصا في النّص، أو كان النّص متضمنا إيّاه.

لم ينسبك العنوان في نصّنا لغة هذا السبك التركيبي، لكنّ مفرداته منصوصة في النّص، كما سيتجلّى في حينه، فإذا ما تأملنا نسق العنوان (مائي القُبلة) نراه توصيفا مركّبا يصف موصوفا مبهما، تقصّي تعيينه يأخذك إلى ظلٍّ ذي ثلاث شعب ضبابية من الجهات هي: (الأنا + الأنت + الهو) كل هذه الجهات في التلقي الأول صالحة لأن تجسّد موصوفا لهذا التوصيف:

أنا مائي القبلة / **أنت** مائي القبلة / **هو** مائي القبلة.

هذا على سبيل التلقي القريب، لأنّ التلقي الأعمق ينأى بك عن الاكتفاء بواحدٍ من هذه الموصوفات السابقة ليكون موصوفا وحيدا لتركيب (مائي القُبلة)، لأنّ (القبلة) مكوَّن لا يتشكّل إلا باقتران طرفين يرسمان هيئة مثوله، ممّا يجعل التكهّن بوجهة من الوجهات الثلاث منفردةً أمرا في غاية الاستحالة، فيكون هذا المكوَّن قد تكوَّن من قبلة مائية، أو تشكّل و نتج من ماء القبلة، فيجوز أن يصطبغ بصبغة البنوَّة المنسوبة إلى ماء القُبلة، أو إلى قُبلةٍ من ماء ـ سمّه ما شئت ـ بياء النسب المتصلة بالماء.

لقد وردت لفظة القبلة في الديوان حرّة من التشكيل المحدّد لوجهة مسار دلالتها ، الأمر الذي يفتح للقراءة فيها مسارين هما :القُبلة بضم القاف ـ وهي التي نحتها القراءة ـ و القِبلة بكسر القاف وهي المتروكة في قراءتنا، وفقا لما انتهجت من رؤيا قرائية تكون أثرى لدراسة النّص والتي تنسجم وبنية النّص الدلالية وهي تتقصّى أبعاد تشكلّه وتعدّد أنماطه.

هكذا يظلّ فم الشعر (أنا الشعر) في النّص يفتش في القبلة عن شقها الآخر، الذي به تبلغ تمام مثولها، وغاية اكتمالها، ليشرق بدرها في سماء النص، ولأنّ القراءة تنطلق من نواة العنوان (مائي القُبلة) المتولّد من عمق النص ، لتتحرّك أفقيا عبر مداراته، ترى في هذا العنوان أنه يمثّل نَصّ النص (3) الباطن، الذي تتكاثف فيه مجريات الأحداث وتتمركز، لذا لن تطيل القراءة المكوث في حيّز العنوان المفترض أعلاه لتتحرك في مسارها الواسع منطلقة من هذا المنطلق.

مع النص:

سبل التفتيش عن الـ (أنتِ) (الربيع) (شق القبلة الآخر) :

أولا: استرجاع الماضي الخصيب بالقرب حتى الاتحاد:

تقدّم و أن وسمت القراءة (أنا الشعر) بـ (فم الشعر) ممّا يحيل إلى العنوان (مائي القبلة) هذه الوجهة تقتضي أن تكون الـ (أنتِ) المفقودة في آن الزمان، والتي يفتش عنها النّص، أن تكون هي الشِّق الآخر المفقود لتمام القُبلة، لذا نراه يصفها قائلا: (**و أنتِ بعضٌ من فمي**)، والتي ترسم مع (فم الشعر) قُبلة الوصال، أوالتماهي، أوالاتحاد سمّه ما شئت، إذن يمكننا القول بأنّ هذه الأنثى المخاطَبة الـ (أنتِ) الشعرية، تجسّد الشِّق الآخر للقبلة التي هي لحظة الوصال والتلبّس ، القارّة في الزمان الماضي، والغائبة في حاضر الزمان .أو كما يسميها النّص (الربيع) الذي هو غاية السعي من وصالها متجاوزا جهات بعدها ومسافاتها:

يـا أنتِ أسألُكِ الربيعَ **وكانَ** لي

ففي هذا الشطر تبوح الشعرية باستجداء الزمان الماضي (**وكان لي**) ليحضر و إن قطع مسافاتٍ مداها : يـا + أنتِ + أسألك وصولا إلى الغاية (**الربيع**)، فتمدّد السؤال عنه بأنماطٍ متعدّدة في مواضع أخر: **أســـائل** عنك يوم ولادتي / **أســائل** عنك صمت الغيم.

فلجأ السياق ـ متوكئا على استنهاض الماضي لبلوغ الحاضر والمستقبل ـ إلى أسلوبين من أساليب الإنشاء الطلبي هما: **النداء، والاستفهام**.

أ) : النداء: تَجسّد النداء في الأداة (يا) التي تنادي البعيد في آلية يُبثُّ فيها صوت الـ (أنا) مبثوثا إلى نقطة الـ (أنتِ) البعيدة في المكان وفي الزمان، هذا البعد الحقيقي الصادق ترجمه ضمير المخاطَبة الحقيقي (أنتِ) لا الرمزي، في عدد من حالات النداء التي يعقبها الفعل الماضي إن تصريحا، و إن تضمينا، استنهاضا و استحضارالأحداثه الجميلة، مستعينا بها على تغيير ملامح الحاضر العقيم وصلا، حتى آخر بيت في النّص يكون السياق قد أوشك على القرب و الوصال، يلتفت بالحدث العاقب للنداء عن الزمن الماضي إلى الحاضر راسما بصيصا من أملٍ للوصال لكنه لا يجزم بمثوله ، كالآتي:

ـ **يـا** أنتِ أسألُكِ الربيعَ **وكان** لي⟵ النداء (**يـا**) الماضي بعده (**وكان لي**).

ـ لنعودَ**يـا** معشوقَتي **أطفَالا**⟵ النداء (**يـا**) الماضي بعده (**أطفالا**).

ـ **يـا** أنتِ يا دلعَ الشفاهِ وأحرفًا

لولايَ شِعرا **لم تكنْ لتُقالا**⟵ النداء (**يـا**) الماضي بعده (**لم** تكن لتقالا).

ـ **يـا** غصنَ بوحٍ كم **توكّأنا بِه**⟵ النداء (**يـا**) الماضي بعده (**توكأنا به**).

ـ إنّي أُسائلُ عنكِ صمتَ الغَيمِ

يا قدرَ الزهورِ**فلا أُطيقُ سُؤالا**←→ عودة إلى الحاضر واقتراب الوصال (**فلا أطيق سؤالا**). و إذا ما تأملنا لفظ (أنتِ) الصريحة في النص، نلحظ أن الشعرية تتخطّاها كجهةٍ أو تكوينٍ مادّي إلى خصيب الغاية من هذا المكوّن و كأنّ لفظة (أنتِ) هي **جهة أو مسافة** البعد التي من خلفها تتبدّى ملذات الوصال، ليس في حالات النداء حسب بل وفي كل مواطن مثولها:

يا أنتِ أسألُكِ الربيعَ **وكانَ** لي.

(يا) صوت الـ (أنا) ←→(أنتِ) = مسافة البين / أسألك الربيع (الغاية الخصيبة).

ـ **يا** أنتِ يا دلعَ الشفاهِ وأحرفًا.

(يا) صوت الـ (أنا) ←→ (أنتِ) = مسافة البين / يا دلع الشفاه (الغاية الخصيبة).

وفي غير النداء:

ـماذا **عليَّ وأنتِ** بعضٌ من فمي.

(عليَّ) صوت الـ (أنا) ←→ (أنتِ) = مسافة البين / بعضٌ من فمي (الغاية الخصيبة).

ـ ماذا **عليَّ وأنتِ** دفءُ أمومَتي.

(عليَّ) صوت الـ (أنا) ←→ (أنتِ) = مسافة البين / دفء أمومتي (الغاية الخصيبة).

ب) الاستفهام:

إنّ هذه الغاية الخصيبةالتي يستجدي السياق الشعري بلوغها و إن مثّلت الـ (أنتِ)، إلا أنها تتجاوز هذه الـ (أنتِ) بوسمها جهة يتغيّاها، ومسافة يقطعها إلى ذلك المثول اللذيذ الممتلئ بشعرية الوصال، أو كما يسميه النّص (الربيع) وتطلق عليها القراءة: (شق القبلة الآخر): ويبوح السياق بدلالة لفظ الـ (أنتِ) الصريح في النص على المسافة الفارقة والجهة قوله:

أينَ الربيعُ ؟ وقد **غدوتِ خريطتي**

فالغاية التي تفتشُ الـ (أنا) عنها تتجاوز الـ (أنتِ) المرجعية المنصوصة لفظًا في النص، لتبلغ (أنتِ) الشعر التي هي الربيع المنشود بوسم النص، و الشق الآخر من القبلة بوسم القراءة، واللتان تشكلان دالين لمدلول واحد هو (أنتِ) الشعر، ليس هذا الاستنباط في مظنون القراءة حسب، بقدر ما هو في إيحاء النص الذي قد يصل إلى حدّ التصريح:

يا أنتِ أسألُكِ**الربيع** وكان لي

كم صالَ يملأُ راحَتيَّ وجالا

وصولا إلى قوله:

هل تذكرينَ وكنتُ**أنسجُ قُبلتي**

من مائِه المنثالِ أنشدُ مالا ؟

استحوذ الأسلوب الإنشائي الاستفهامي والندائي على سياق أبيات النص، وبما أن الموضع هنا موضع تحليل الاستفهام فقد حضر بكثافة بلغت اثني عشر استفهاما (12)، توزّعت على مساحات متفاوتة من سطر البيت، منها ما حوى شطرا بين أداته وعلامته ،ومنها ما ضم بيتا، وهو الغالب، ومنها ما ضم بيتين، و يقصر الآخر ليكتفي بضم ثلث بيت، تتقابل فيها (أنا) الشعر و (أنتِ)، ويأخذ الاستفهام نمطين شعريين في بناء سياقه، و أداء وظيفته الشعرية في النص، هما:
النمط الأول: **مـاذا عليَّ؟**، والنمط الآخر: **هل تذكرين؟+ أين الربيع؟**

يجري النمط الأول: **مـاذا عليَّ؟**، مجرى بناء فرضية قبول التصوير المجسّد لاحتواء الـ (أنا) للـ (أنتِ) والتماهي معها، في إيحاء مفاده أنّ أنا الشعرينشطر عن صوت تساؤلها، صوتٌ موازٍ، ومقابل يشكّك في قبول هذه التصويرات، والعامل الأبرز لرسوخ هذا المعطى لديها هو البعد بين الشقين (الأنا و الأنتِ) لذا أخذت أنا الشعر تسرد هذه التساؤلات محاولة إقناع ذاتها أولا، والمتلقي ثانيا، بأنّه في الأمس القريب كانت هذه التصويرات المتواشجة ممكنة فيا ترى هل ممكن اليوم أن تتجسّد:

ماذا عليَّ إذا بنيتُ معابِدِي
متِي وصُغتُكِ داخلي تمثالا
وعجنتُ أرضَكِ من دَمي وسماءها
ووضعتُ بينَهما الفؤادَ هِلالا ؟
ماذا عليَّ إذا استَحمَّ بغُبرتي
نجمٌ تعوَّدَ أن يكونَ ظِلالا ؟
ماذا عليَّ وأنتِ بعضٌ مِن فمي
من ملحِ طيشي حينما أتعالى؟
ماذا عليَّ وأنتِ دفءُ أمُومَتي
بل أنتِ ثلجُ أبي يسيلُ زلالا؟

تبني الـ (أنا) من تكوينها الذاتي معابد ـ للـ (أنتِ) ـ لا معبدا، لانتشارها في كل مكونات إطارها التكويني، فتتكاثف هي تمثالا بقلب ذلك الإطار، ثم تعجن من دمها سماءً لها و أرضا أي كونا خاصّا بها داخلها، فجرت في سبيل ذلك البناء التصويري عدد من الاستعارات التصريحية والمكنية تجاوزت لغةُ النص الحداثية تفكيكَ أجزائها، ففي كلمتي (بنيت معابدي) حسب، استعارتان تصريحية و مكنية تنتظم الأولى (التصريحية) في تمام بناء الأخرى (المكنية) حيث استعار (المعابد) لحالات الوجد المعنوية الرقيقة التي تماثل روحانية العبادة في الحالة الشعورية، ثم يجسدها جدرانا تبنى مستعيرا لها صفة البناء واللبن، فينفلق المجسَّد من المعنوي

ظهورا وتبدّيا، هذا الثراء التصويري المتواشج، الذي بلغ في ترابط مكوناته من بنى مختلفة ما يوحي بأنه يتوجّس صوتا آخر يقابله، معارضا أو شاكّا في هذا الحد من الاحتواء والتماهي المتعدد التشكيل في خلق كون التصوير، إلا أنّ التصوير أخذ يكتسب ثقة مثول المشهد التصويري لتجرّد (**ماذا عليَّ**) من (**إذا**) الافتراضية بعدها في الاستفهامين الأخيرين الأمر الذي يشي بانتقال من مرحلة الفرض إلى اليقين بقبول التصوير، لاسيما إذا كان تدرّج معطيات الوصول إليه نحو الزمن الماضي زمن الاقتراب:

ماذا عليَّ وأنتِ بعضٌ من فمي
ماذا عليَّ وأنتِ دفءُ أمومتي

في مرحلة تقترب (أنت) من ياء المتكلم فلا يفصلها عنه نظما إلا **الواو**، هذا القرب تتماهى به مع الـ (أنا) ولا تكتفي بالوقوف عند حد التماهي بل تلج في تكوينه مبتعدة عن الحاضر البائن مفتشة عن الماضي المقرّب فبالغَ التصوير في انسلالها إلى الماضي نسلا رجوعيا من فمه عمقا ، حتى دفء الأم رجوعا إلى مصدر البذر الأول (الأب)، علّ دورة أخرى مغايرة تخلقه من جديد فيعود كل الذي مرّ ومنه يلقى ضالته المنشودة:

يمكن استنطاق الرجوع المرحلي نحو عمق الماضي من لغة النص كالآتي:

(5) أنت بعض من فمي ←(4) من ملح طيشي ←(3) ويداك قابلتي ←(2)وأنت دفء أمومتي←(1) بل أنت ثلج أبي يسيل زلالا؟.

النمط الآخر: هل تذكرين ؟ + أين الربيع؟:

ارتبط هذان الاستفهامان ارتباطا وثيقا ليكوّنا نمطًا يطير بجناحين متوازيين في انطلاق شعرية النّص،و إن بدا عليهما تقابل الوجهة الزمانية لأنّ (**هل تذكرين ؟**) يستند على حدث حاضر في جريان الفعل المضارع، و إن كانت دلالة الحدث ذاته (الذكرى) هي زمان ماضٍ، مستجديًا مثول الحاضر وبيانه (كما تظهر حركة الفعل المضارع جلية) من عمق الماضي (الذي تكمن فيه دلالة حدث الذكرى)، كذلك (**أين الربيع ؟**) فالربيع ماضٍ والسؤال عنه حاضر، في نهج النص لاستنهاض الحاضر وولادته من رحم الماضي.

هل تذكرينَ وكنتُأشحذُني بِهِ
عبثًا وكانَيلوكُني أوصَالا ؟
هل تذكرينَ وكنتُ أنسجُ قُبلتي
من مائِهالمنثالِ أنشدُ مالا؟

ثانيا: اتحاد الزمان بالمكان(space – time) : أين الربيع؟:

يتّحد الزمان بالمكان في نمط هذا الاستفهام، فأين ظرفية (مكانية) والربيع فصل من الفصول الزمانية للسنة، والسؤال المطّرد عنه يكون بـ (متى) لكنّه أتى بـ (أين) الأمر الذي يُفهمدلولات الزمان والمكان في دال (الربيع) حينها يملأ الربيع مكان الأرض بخضرته وخيراته، فنعي آنئذ أنّ الزمان والمكان مكوّنٌ متّحد، مسهم في تشكيل الأحداث وتغيير الواقع وليسا مجرد ظرفين تجري فيهما أحداث الواقع**(4)**.

و يمكن بيان ذلك بالمعادلة الآتية:

معطًى سابق توصلت إليه الدراسة يقوم على أساس:

الماضي = القرب بين الـ (أنا) و الـ (أنت).

الحاضر = البعد بين الـ (أنا) و الـ (أنت).

وفي تركيب: **أين الربيع؟**

أيـــن (الحـاضر) = المكـــــان = بعد وفراق.

الربيـع (الماضي) = الزمـــــان = قرب ووصال.

أيـــن الـربيـــــع = المكـــــان Uالزمـــــان

= الحاضـر U المـاضي

(وهو المطلوب حدوثه)

صحيحٌ أنّ اتحاد الحاضر بالماضي ـ في قراءتنا ـ يخلق جوا ملائما للقرب والوصال، لكنه لا يضمن بقاءهما واستمرارهما، لاحتواء الحاضر على نسبة من احتمال عدم الوصال، وبالرجوع إلى عدد الأفعال الدالة على الزمن الحاضر، والتي بلغت خمسة وثلاثينفعلا (35)، و أفعال الماضي التي بلغت سبعة وعشرين فعلا (27)، يمكن عدّ السبعة و العشرين (27) فعلا، نقاط التقاء واتحاد ووصال، والثمانية الأفعال تتوزّع بين اتحاد وانفصال على حسب حالة الشوق يزيد وينقص بالوجد ولوعته.

يلجأ فم الشعر في التفتيش عن الربيع (الشق الآخر من القبلة) إلى مراحل تبلغ فيها شعرية التفتيش من شدة الوجد حدّ التسوّل والشحاذة في الطلب،حرصا على تحقيق المطلوب:

يا أنتِ**أسألُكِ الربيعَ** وكانَ لي
كم صالَ يملأُ راحتيَّ وجَالا
متسوِّلا همسًا يُناغي وَجنتيَّ
لنعودَ يا معشوقتي أطفالَا

.....

هل تذكرينَ وكنتُ**أشحَذُني** بِهِ

عبثًا وكان يلوكُني أوصَالا ؟

إذا كانت لفظتا (**متسولا / أشحذني**) تدلّ على الوصول إلى مرحلة القنوط واليأس ـ في خلد الـ (أنا) ـ من تحقيق المراد، في سبيل البحث والتفتيش عن الربيع، كُلكِضائع من أملاكهافيكون البحث عنه في الحاضر جارّا إلى الماضي (**كان لي**) (**أطفالا**) (**كان يلوكني**)، هنا الـ (أنا) تبلغ غاية التذلل والانكسار في استسوال الطلب، إذا كان ذلك كذلك، إلا أنّك يمكن أن تستشفَّ تحقق غاية الاقتراب من المطلوب بهذا التذلّل والانكسار الذي عادة ما يُقابَل بالبقول من الطرف الآخر، و إن شفقة وعطفًا، وهو الأمر الذي يوهم باقتراب العثور على الربيع المفقود (الشق الآخر من القبلة) و قد يجابه هذا الإيهام مرحلة القنوط واليأس السابقة، فيظل السياق يناورُ تلقيك ولا يضعك أمام يقينٍ بوصال أو قنوط فاصل ميئوس من نقيضه، وهي محصلة تتفق ومحصلة المعادلة السابقة والتي تعطي السياق استمرارية التفتيش حتى يحيا النص ولا يموت بلقاءٍ أو واتحاد، وإذا ما قرأنا المقاطعالآتية ـ المتوالية تراتبيا ـ بعمق نراها تضع تلقينا على المسار ذاته (استمرارية التفتيش بعد بصيص أمل الوصال):

1) إني أعيذُكِ أن تصُدّي عن يدِي
2) هل تذكرينَ وكنتُأشحذُني به
3) هل تذكرينَ وكنتُ أنسجُ قُبلتي
4) أين الربيعُ؟ وقد غدوتِ خريطتي
5) إنّي **أسائلُ** عنكِ يومَ ولادتي
6) إنّي أراكِ اليومَ تبتهلينَ بي
7) إنّي أسائلُ عنكِ صمتَ الغيمِ

ثالثا: تعاضد الاستفهام بالتوكيد (الإنشائي مع الخبري):

الأشطر السابقة ليست متتابعة لكنها تراتبية في نظم التص، إذا تأملنا الفعل (**أسائل**) المضارع، نجده ممتدّا بصوت ألف المدّ ليبلغ الماضي البعيد المتشكل من النسق الاستفهامي قبلها فتجرّه لتربطه بالحاضر لأنّ المضارع هو فعل المستقبل لاستمراره، وحين تكون نهايته قريبة بالخطاب في (عنك) معناه أن البداية كانت بعيدة من الماضي المتجسّد في:**هل تذكرينَ وكنتُأشحذُني / هل تذكرينَ وكنت أنسج / أين الربيع ؟ وقد غدوتِ.**

وبه يتحول أسلوب السياق من الماضي البعيد إلى الحاضر القريب في الأشطر 5 ، 6 ، 7 ، وبهذا التحوّل يأخذ النص في اقتراب خاتمته أسلوب السرد بعد الإنشاء الاستفهامي والندائي الاستجدائي، وكأنه يُلمح إلى اقتراب بلوغ الشعرية غايتها، ولأنها معطى بعد كل شعرية النص يبدو مستحيلا، أو على أقل توصيف يحتاج إلى تأكيد، نراه يستند في الأشطر الثلاثة الأخيرة على

التوكيد: بـ (إنّي) المتصلة بـ (الأنا)، والمتساوق مع الفعل (**أسائل**) ـ بالإضافة إلى المنحى السردي بعد الشعري ـ خلع القناع عن الموصوف (الربيع) وحضور الـ (أنتِ): إني **أسائل** عنك / إني أراك / إني أسائل عنك.

في تصريح بعد تلميح يخلع النص في خاتمته قناع الربيع بأنه الـ (أنت) الشعرية .

هذا التسلسل الأخير للخطاب المتسائل بقدر ما يوهم بأنّ ثمة عثورا على الربيع المبتغى ـ والذي تكشّف بأنه الـ (أنت) ـ حيث كسر نسق السياق في الشطر رقم (6)، حاجزَ الخطوة **(أسائل)** التي تفصل بين (إني) و (عنك) في نظم البيت فيتحطم هذا الحاجز ليصير السياق: (أني أراك) في اقتراب تحقق التماهي بين الـ (أنا) و الـ (أنت) نظما، و دلاليا ترينا إيّاه لفظة (أراك) المتحولة عن مساق القلوب إلى مساق العيان تأويلا، فنرى حقيقة الرؤية المتنامية إلى حد الابتهال ، والانشغال الأوحد بالـ (أنا): **إني أراك اليوم تبتهلين بي**، هذه المرحلة التفتيشية التي توهم ببلوغ العثور، بلغت البيت قبل الأخير في النّص، ولو اختتم بها النّص نضال تفتيشه عن الربيع المفقود لسلّمت قراءتنا بالعثور الحقيقي على ذلك الربيع، لكنّ السياق يفاجئنا في البيت التالي مباشرة والذي يختتم به النصّ بخاتمة تقطع عليك معطى الاتحاد والوصال أو العثور على الربيع وهي ترسم استمرار التفتيش عنه كربيعٍ شعري:

إنّي أسائلُ عنكِ صمتَ الغيم
يا قدرَ الزهور، فلا أطيقُ سُؤالا

في محصلة ختامية: أنّ الربيع الشعري إذا انوجد وتحقق مثوله بتحقق غاية الصوت الشعري المنادي بكل أطياف السياقات ـ الإنشائية والخبرية، الاستفهامية والندائية، الابتدائية و الإنكارية والطلبية ـ فذلك إيذان بموت شعرية النّص وكتم الصوت الشعري المنادي، المفتش، وبه يوضع سقف محدد لمدى ذلك الصوت، فتموت شعرية النّص بانتهائه، و لا تحيا ولا يستمر تكاثف عطائها دلاليا إلا في ظل استمرار دائرة البحث والتفتيش إلى اللانهاية،وإن تجلّى بصيص من أمل الاتحاد واللقيا والوصال أو العثور على الربيع المنشود، وهو ديدنٌ أخذ النص يرسمه كما قرأنا في الأسطر السابقة من القراءة، وحين نتأمل المسؤول عن الربيع في البيت الختامي تراه **أفقا معنويا**، ينسف سقف المحدود لمجال الصوت الشعري الذي تراءى كنهاية يضع النص عندها حدّا لمدرب ممشاه، (**صمت الغيم**) (**يا قدر الزهور**) لتعود إلى ضبابية الوجهة التي ينشد فيها صوت الشعر قبلته وتتنامى التساؤلات حتى الإعياء لتشق لها في الصمت بوحا ، وفي الغيم صفاء من أفق ، ومن أقدارالزهور جنيًا من ثمر.

الشق الآخر من القبلة (الربيع المنشود) ،قناع للقصيـدة (5):

هذه الـ (أنتِ) الشعرية أو الأنثى أو الربيع المنشود ، التي ظلت (أنا) الشعر تفتش عنها طوال النص يمكن قراءتها بأنها **قصيدة الشعر**، في نهج النص، فترتسم أنثى منشودٌ لقاؤها، أو نصف قبلة آخر يكمّل مع فم الشعر تمام القبلة، فيتحقق ربيعها وتخصب لغة، وحروفا تكوّن بناء القصيدة، لكنّ هذه القصيدة تظلّ ـ مهما تبدّت كاملة ـ تفتش عن كمالٍ أكمل، وهو أمر مستحيل في نهج الشعر، ففم الشعر يستقي من شق القبلة الآخر ماء شعره في لحظة موجدة تنطلق شعرا، و قشعريرة انطلاق شعرية تولّدها لحظتها، كما ينقل صاحب اللسان عن الأصمعي في مادة (ق ب ل) " القبل أن يورد الرجل إبله فيستقي على أفواهها ولم يكن هيّأ لها قبل ذلك شيئا " (6)، فماء القبلة هو سقاء لنوق القصائد، كما يجسد المتنبي ذلك استعاريا بقوله: **أنام ملء جفوني عن شواردها**(7).

هذا المنحى نحاه النصّ في بأكورته حيث يخاطب أنثى الشعر (**القصيـدة**):

من أيّ وادٍ أرتويكِ دَلالا ؟
وبأيّ ريشٍ تعتلينَ جَلالا ؟
وعلى رفارفِ أيّ طلٍّ هامسٍ
تطفو حروفُكِ رقّة وجَمالا ؟

يحتار من أي أودية الشعر يَمِم في ارتوائها، ليرسم السياق وجهة القراءة في البيت الثاني بتأويل الأنثى أو الربيع المنشود **بالقصيـدة: تطفو حروفك رقّة وجمالا؟**

و يعيدنا إلى مبدأ الاصطفاء والتفتيش والتحكيك، وأنّ هذا التفتيش الطويل في النص ينحو هذا المنحى، ويحيل البُعد التصويري المترائي في مسار **رأسي بينعلق (بأي ريش تعتلين؟) ووادٍ**، إلى **مسار أفقي بينكمّ وانتقاء**، و إذا تأملنا هذه الأنثى الموسومة بهذه الصفات:

يا أنتِ يا دلعَ الشفاهِ وأحرفًا / لولايَ شِعرًا لم تكُن لتُقالا/ أنتِ بعضٌ من فمي / أرتويكِ دلالا / تطفو حروفُك تأخذك لغة النص إلى **القصيدة** ربيعا منشودا في طمأنينةٍ من تأويل، بل يكاد يفصح النصّ نفسه مؤوّلا شعريتَه، بأنّ هذا الربيع هو **القصيـدة** إذا قرأنا بعمق هذا البيت بعد استسواله الربيع:

هل تذكرينَ وكنتُ أنسجُ قُبلتي
من مائِهالمنثالِ أنشُدُ مالا ؟

من ماء الربيع المحيي**تنسج القبلة**، أي **تُحاك لغة القصيدة**،ليمثل الماء رافدا من روافد الموجدة الشعرية، التي يسعى فم الشعر لأن تكون ليست كأيّ قصيدة، ولا ينتهي تفتيشه عن كمالٍ مهما ظنّ أنه بلغه فيها، و لم يبلغه لسعة امتداد الطموح الذي لا يحدّه أفق، وهو الأمر الذي جسّده إيجاز الحذف في البيت نفسه: **أنشُدُ مالا**.... أنشدُ أي: (أمحّص وأفتش)، مالا: سياق فيه حذفٌ تقديره:

أنشدُ مالا يُنشد، هذا الحذف يضعك أمام امتداد أفق الطموح في البلوغ بالقصيدةإلى حدّ الانمياز ما تقصر اللغة عن رسمه، لنصل في نهاية التقصّي إلى إقرار النص وهو في مستويات شعريته يُقرئك بوحه، على مبدأ تفسير الشعر بالشعر (8)، يقول:

إنّي برمشِكِ لا أزالُ قصيدةً
أخشى الكمالَ وما بلغتُ كمالا

هذه القصيدة تخشى الاكتمال، وهي لمّا تبلغه بعد، لأنها تقر بأنّ مرحلة الكمال إن وجدت فهي نهاية الشعرية، والقصيدة تتشكّل وتتعدد أودية مشاربها، وآفاق تحليقها، لكنّها لا تكتمل بل تدور في حلقة الشعر وتهل من ربيع قبلات لغته، وهي فلسفة خاصّة بفم الشعر اللغوي في نصنا، حيثتبحث عن الجدّة والحداثة في القصيدة ما يجعلها تنتقي (أخشى) عن (أبغي) مثلا، و إلا فالكمال مبثوث في مظنون لغة السياق، و مبتغى ومتوخّى، ولعلّ البحر الكامل الذي انتهجه النصّ بحر من دروب الشعر ـ شيء من تجليات تلك المظان، إنها **القصيدة الحداثية الغامضة في لغتها**، التي ترتقي مستويات شعريتها عن جغرافية المكان، و الوعي الجمعي الداني عنها قراءةً وفهمًا وتأويلا، لتناضلَمسهمةً في خلق وعي حديث، تُنبت فيه شعريتها من كل زوج بهيج، وإن فارقت ـ في سبيل ذلك النضال ـ أودية الواقع الشعري وسواحله، تحوك من لغة اللاواقع واقعًا لها، ومن الخيال الفسيح فضاء تفتش فيه عن ماء موجدتها حيث لا حدّ ولا مدى إلا فضاء الشعرية:

مالي أحوكُ من التناقضِ**قُبلتي**
وأطيرُ بين الكائناتِ خَيالا ؟

قُبلتي أي (قصيـــــدتي)،هذه القصيدة لا تتبدّى إلا بتحقق القُبلة وعثورها على الثغر المقبَّل، و إذا ما قرأنا الباء في قوله: **إنّي برمشِكِ لا أزالُ قصيدةً**، بأنها (سببية ، تعليلية)غير منفكة عن وجهة التلاحم، لكنها تشترط لتجسّد **القصيدة**مثول الرمش، أي: إني **بسبب رمشِكِ** لا أزال قصيدة، هذا الرمش هو من يكوّنه قصيدة من شعر، **وهي الحالة التي يرسمها تقابل القبلة بين طرفين، فم بفم، ومنه رمش برمش، حينها تجمع القبلة بين السفر البعيد في سكون الوجد ترائيًا بعينين، ولسانٍ وشفتين، وهما منفذ لغة القصيدة بعد ارتشاف ماء الريق موجدة**، فتتشكّل قصيدةمنفرطة أبياتها عن عقد المألوف، إلى حدّ الجمع بين المتناقضات في عرف اللغة الاعتيادية، وهو درب حداثي الوجهة، فتظل القصيدة أنثى، والأنثى قصيدة، في عرف الشعر لا تتوحدّ بماهية ثابتة، و لا تتمّط بنمط.

بنية الإيقاع وعلاقتها بالتصوير(9):

انتظم النص بحر الكامل، المتكون من تفعيلة واحدة (متفاعلن)، متكررة ست مرات في كل بيت،و تبث هذه التفعيلة الحركة بالافتعال، والاستمرار باسم الفاعل (متفاعل)، فحوى النص

كاملا مئة و ثماني وستين (168) تفعيلة، منها ثمانون (80) تفعيلة متأثرة بزحاف الإضمار الذي يحبس شيئا من بسطة الافتعال وحرية اتساع أفقه، فصارت (متفاعلن) به (مْتفاعلن)، و **سلِمت** ثمان وثمانون (88) تفعيلة منه على مدار النّص، ولم يسلم بيت بكامل تفعيلاته من الإضمار إلا بيت واحد، و آخر شطر في النص، أما البيت فهو:

وعجنتُ أرضَكِ من دمي وسماءها
ووضعتُ بينهُما الفؤادَ هِلالا ؟

و هو البيت الذي يصّور الـ (أنتِ) أو القصيدة،في خلق كونها خلقا من تكوينه، ويحيك لغتها من إبداع خاص به مستمدا معالمها الأفقية والرأسية من طينة موجدته الخاصة، فهذا العجن هو الصياغة الخاصة في التراكيب وفي نمط القصيدة المتنوع، في حين يلعب الفؤاد دور الدلالات المتنوعة التي لا تحد، فتكتمل القصيدة نظما خاصا ـ دلالة ولفظا ـ بخصوصية لفظة (دمي) الذي جسّد ماء العجن، أو ماء الربيع، سمّه ما شئت، وحتى تعانق القصيدة النطاق الخارج عن التكوين وتصل للمتلقي لابد من رابط يربط قشعريرة التجربة بالمحيط الذي يستقبلها لغة حيّة يتبدّى (الفؤاد) ـ أيضا ـ هلالا لاحتوائه مبدأ الربط بين الداخل الشعري (الموجدة) والخارج (محيط التلقي)، فمن هذا المحيط يستمد القلب مواد تصويراته فتُصاغ وتحاك داخل الموجدة الشعرية لينتقي منها ما يناسب اللحظة والمقام، تماما كما يفعل الهلال بين الليل (الداخل) والنهار(الخارج) فالقلب الهلال يكبر ليضحي بدرا، ثم يصغر ليكبر تارة أخرى في دورة الشهر خالقا ميلاد زمن جديد تماما كقصيدة الشعر، هذا الوصف المبسوط، والتصوير الخاص تواءم وحرية التفعيلات الست كلها من زحاف الإضمار، بالموقف موقف كشف وتجلٍّ.

أما الشطر الأخير من النص فهو الشطر الآخر من البيت:

إنّي أُسائلُ عنكِ صمتَ الغيمِ
يا قدرَ الزهورِ، فلا أُطيقُ سُؤالا

يتضح الإعياء من التساؤلات: (**فلا أُطيقُ سُؤالا**) لكنها لم تنقطع، هذا الإعياء تساوق مع النداء الممتدّ (**يا**)، الخارج عن وزن الشطر فانكسر الإيقاع به، وبمجرد حذفه ترتسم التفعيلات الثلاث السليمة من الإضمار ، حين يضحي الشطر:

قدر الزهور، فلا أطيق سؤالا = متفاعلنمتفاعلنمتفاعلن

هذا الكسر الوزني وإن يكُسهوامغيّرا في بنية النهج الخليلي، يمكن لقراءتنا أن تضيفه إلى الحبك أوالنسج الخاص، الذي ينشده فم الشعر بالتغيير في نهج القصيدة الموروث إلى نهج ليس للخليل فيه سلطة، ولا قيدٌ وهو التنميط الجديد والحداثي لشكل القصيدة التي يفتش عنها على مدار النصّ، فتكون هذه بعض ملامحها (الخروج على الوزن الخليلي) وإن تبدّت تلك المظان في **سهو**

الوزن فلم تسه عنها اللغة تأويلا ، وكأنّ هذه الـ (يا) خرجت زائدة لتترك النص يطوي أبياته، وتذهب هي منادية بَعده عن أنثى جديدة، أو قصيدة جديدة تبدأ معها درب شعريتها، فتستمر الدورة الشعرية، فأنّى لهلالها أن يكتمل، ويقرّ في ذاك الكمال فترسم الياء بدلالة بُعدها بُعدا جغرافيا عن مساق التنميط الشعري الذي تنشده لهذه القصيدة، مفتشة عن **مكانها** في هذا **الزمان** الآني لخلق النّص.

النـــص

مائيُّ القُبـلة (10)

لأبي بكر محمود باجابر

من أيّ وادٍ أرتويكِ دلالا= ؟وبأيّ ريشٍ تعتلين جلالا ؟
وعلى رفارفِ أيّ طلٍّ هامِسٍ = تطفو حروفُكِ رقّة وجَمالا ؟
إنّي برمشِكِ لا أزالُ قصيدةً = أخشى الكمالَ وما بلغتُ كمالا
وعلى المرايا قد أضعتُ ملامِحي = وبقيتِ أنتِ بجبهتي الأطلالا
ماذا عليَّ إذا بنيتُ معابِدي = منّي وصُغتُكِ داخلِي تِمثالا
وعجنتُ أرضَكِ من دمي وسماءها =ووضعتُ بينَهما الفؤادَ هِلالا ؟
ماذا عليَّ إذا استحمَّ بغبرتي = نجمٌ تعوَّدَ أن يكونَ ظِلالا ؟
ماذا عليَّ وأنتِ بعضٌ من فمي = من ملحِ طَيشي حينما أتعالى ؟
ماذا عليَّ وأنتِ دفءُ أُمومَتي = بل أنتِ ثلجُ أبي يسيلُ زلالا ؟
قد كنتِ خيلا لم تروِّضها يَدي = يومًا فصرتِ الخيلَوالخيَّالا
إني أعيذكِ أن تصدّي عن يدي = فتموتُ وردةُنشوتي إجفالا
يا أنتِ أسألُكِ الربيعَ وكان لي =كم صالَ يملأ راحتيَّ وجَالا
متسوّلا همسًا يُناغي وجنتي = لنعودَ يا معشوقتي أطفالا
هل تذكرينَ وكنتُأشحذُني به = عبثًا وكان يلوكُني أوصالا ؟
هل تذكرينَ وكنتُ أنسجُ قُبلتي=من مائِهالمنثالِ أنشُدُ مالا ؟
أينَ الربيعُ؟ وقد غدوتِ خريطتي=وترابَ ذاكرةِ النَّدى والبالا
آمنتُ باسمِكِ في بساطٍ من هوى =وحفرتُ رسمَكِ فوقَهُ موالا
هذي يَدي مُدَّت تباركها يدي=والقلبُ في صلواتِهِ ما زالا
يا أنتِ يا دلعَ الشفاهِ وأحرفًا= لولاي شِعرا لم تكن لتُقالا
لولم أكُن منها خُلقتُ مسبّحا =بقداسةِ اسمِكِ أطحنُالأغلالا
ما كنتِ إلا وردةً معلولةً = بِسُعالِ (برهوت) اكتستْ أجيالا

إنّي أسائلُ عنكِ يومَ ولادتي = ويداك قابلتي: ((أرمتُ محالا؟))
مالي أحوكُ من التناقضِ قُبلتي = وأطيرُ بين الكائناتِ خيالا ؟
أختالُ في جناتِ عدنِكِ فارها= فتخرُّ لي أفياؤها إجلالا
وأشقُّ موسيقاكِ نهرًا يافعًا=وأقيمُ من نَهدَي رؤاكِ جِبالا
يا غصنَ بوحٍ كم توكّأنا بهِ =كم قِيل عنه: لن يطولَ فطالا
إنّي أراكِ اليومَ تبتهلينَ بي = ويداكِ أبلغُ في الدعاءِ حِبالا
إنّي أسائلُ عنكِ صمتَ الغيمِ =يا قدر الزهورِ، فلا أطيقُ سُؤالا

الهـــوامش :

(*) أبوبكر محمود باجابر، أحد روّاد الشعر الحداثي في حضرموت، من مواليد 27 فبراير 1987م، بمدينة المكلا، حضرموت، بكالوريوس هندسة مدنية.

(1) ينظر: د .عبدالله الغذامي، نظرية تفسير الشعر بالشعر، الخطيئة والتكفير: ص81، ط 4، عام 1998 م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

(2) ينظر: سعيد الغانمي: ص 6، ط 1 ، عام 1991م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

(3) ينظر: د .عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد: ص13، ط 1، عام 1994 م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

(4) ينظر: نظريةالنسبة في، تاريخ موجز للزمان، من الانفجار الكبير حتى الثقوب السوداء: 32، نقلا عن د. أحمد سعيد عبيدون : كوسمولوجيا اللغة الشعرية:ص67، ط 1، عام 2006 م، دار حضرموت، حضرموت.

(5) ينظر: تعريف القناع، سعيد الغانمي: ص 6، ط 1، عام 1991م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

(6) ابن منظور: لسان العرب: مادة (قبـل).

(7) نخبة من الأدباء: شرح ديوان المتنبي: ص 261، ط 1، عام 1986، دار مكتبة الحياة ، بيروت.

(8) ينظر: د .عبدالله الغذامي، نظرية تفسير الشعر بالشعر، الخطيئة والتكفير: ص81، ط 4، عام 1998 م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

(9) ينظر: كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي: ص 93، ط 3، عام 1984 م، دار العلم للملايين، بيروت.

(10) أبوبكر محمود باجابر: أكاليل ضبابية ص 56، ط 1، عام 2013 م، مكتب وزارة الثقافة، حضرموت.