

البنى التصويرية المتصارعة في قصيدة " صبر الزيتون" للشاعر صلاح الكبيسي

دراسة شعرية ثقافية بينية

أ.د. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني

أستاذة اللسانيات الحديثة والأسلوبية

قسم اللغة العربية – الجامعة الهاشمية

2021م

الملخص

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن تمرد الشاعر على الثقافة السائدة في العراق الراهن، عراق ما بعد الغزو، وما خلفه من فوضى خناقة على كل صعيد، وهي حصاد أزمة ثقافية بالدرجة الأولى، إنه شاعر يتمرد على هذا الواقع بكل خلفياته ودوافعه ومظاهره، فتجلى تمرد الشعر في طريقته التصويرية ببنائها وألفاظها وتراكيبها، التي بدت بوضوح رؤى متصارعة، اتكأت كثيراً على التناسل الذي ينبنى على التقابل بين المشبه والمشبّه به أحياناً نظراً إلى مآلات الصورة، أو على التحريف المقصود بإزاحته عن الصورة في النص الديني، مما يكشف عن حدة المفارقة بين ما ينبغي أن يكون وفقاً للمنظومة الثقافية المثال، وما هو كائن فعلاً، في محاولة لنقد الواقع، وإعادة بنائه من جديد، وهو يبحث من خلال تتبع الأنساق اللغوية، الثابتة والمتحولة إلى الكشف عن القيم الإبداعية، كاشفاً عن الهوة الثقافية بين الماضي والحاضر، بتقنياته الأسلوبية التي استخدمها، وإذا كانت الألفاظ بدلالاتها المعروفة المألوفة محدودة، مهما اتسعت، فإن الفن لدى الشاعر يُبنى على تحطيم العلاقة الوصفية بين الدال والمدلول، وإعادة بناء علاقات جديدة يفرضها حسه المفرط بالأشياء من حوله وقدرته التخيلية على إعادة إنتاج الواقع وتقديمه كما يراه هو، ممتزجاً بذاته.

إن المنهج الذي يقارب النص ههنا لا يؤمن بالقطيعة بين اللسانيات بما انبثق عنها وخرج من تحت عبائها من أساليب والنقد الثقافي الذي يؤمن بالتاريخية، بل يرى

بأنهما يتكاملان ويتعاضدان، فالتاريخية ما هي إلى مرحلة انبنت على ما سبقها من اتجاهات نقدية أدبية لسانية .

وعلى الرغم من أن الناقد هو المعني –أصلا- بالنقد الثقافي، إلا أننا ههنا، أمام شاعر ينقد الثقافة السائدة، حين يعرضها على الثقافة المثل في القرآن الكريم، وهو بذلك يمارس دور الشاعر والناقد معا، بتحويلها أو تحويلها؛ ضمن أنساق خاصة تعكس واقع الصراع الذي جعل الشاعر والوطن يندمجان، أمام المشهد الدموي المتفجر في المجتمع الذي تقوده قوى الشر .

الكلمات المفتاحية: البنى التناسق المفارقة الأنساق السلطة

The Conflicting Structural Images in Al-Kubaisay's Poem "Patience Olives":

Interstitial Analytical Study

By ProfssorDr :Iman Mohammad Amin Khader AL Kielani

Abstract

The present study aims to detect the poet's rebellion against the dominant culture in Iraq, "the current situation in the post-invasion Iraq, and the chaotic situation that left behind" after it. It is thereaping of cultural crisis in the first place. The poet rebels against his factual reality that includes the backgrounds, motives, and its manifestations. His poetic rebellion appears through his style of depicting images; in terms of its construction, vocabularies, and its structures which manifest as a conflicting visions that depends plenty on 'intertextuality' which is based on the contrast between "the tenor; that is the subject of the comparison" and "the vehicle; that is the object of the comparison", according to the literary images' interpretations. Or, it sometimes depends upon the intended distortion by removing it from the image in the religious text which reveals the strength of the ironythat manifests in what "should be", and what it is "actual" according to the cultural system, in an attempt to criticize the reality and reconstruct it again. He searches throughout

following fixed and mutated linguistic patterns to show its creative values. Also, it reveals the cultural gap between the past and the present through showing the stylistic techniques that he used. So, despite of vocabularies' broaden, and regardless of how they are known and familiar, their connotation are limited. Hence, for the poet art is based on the deconstruction relationship between the signifier and the signified, and it is a reconstruction of new relationships that imposed by his excessive sense of things around him, and his imaginative ability of reproducing the reality and represent it as he sees integrated with himself. Here, the method that approaches the text does not rely on rapture between modern linguistics and what emanated and comes from it; of stylistics and cultural criticism in which it relays on "historicism", however, it demonstrates that they contrast and alternate each other. So, "Historicism" is just a stage that is constructed from the previous stages that comes before it and from critical linguistics of literary trends. Therefore, despite of the fact that the critic is considered as the only person who concerned about cultural criticism, here we are in front of a poet who criticize the dominant culture especially when he compare it with the standard culture; that is the culture in the holy Quran. By doing that, he became both a poet and critic at the same time; through transferring and formulating it, he uses special patterns that reflect the reality of the conflict that made the poet and his country (homeland) integrated in one unit against the bloody expulsion situation in society that is led by evil powers.

Key words: Structural patterns, Intertextuality, Irony, Power, fixed and mutated, Cultural Criticism, Stylistics, Ego.

منهج البحث

إذا كانت اللغة ملكة، كما عرفها ابن خلدون¹، وتابعه في ذلك دي سوسير، وهي " ملكة شبيهة بالصناعات"، بمعنى أنها عادة مكتسبة راسخة حذق بها المرء حتى امتلكها العقل تماماً، حتى لكأنها غريزة، وما هي بالغريزة، إنها حصيلة المراس والدربة. وإذا كانت ملكة لدى كل متكلم، فإنها لدى الشاعر تفوق بمراحل ما لدى المتكلم العادي، وهو ما يحتاج أيضاً إلى ناقد له ملكات احترافية ليكشف عن تلك الرؤى الكامنة في بنى النص.

وإنني إذ أقارب النص مقارنة ثقافية لا أتصل من النقد الأدبي الأسلوب، بل أسعى إلى تطبيق آلياته التي باتت واضحة، وضمن ما يفرضه النص نفسه، بوصفه مسباراً علمياً وصفيًا قادراً على الحفر في أعماق النص واقتناص أوابده، واستخراج مكنوناته الثقافية الكامنة فيه؛ ذلك أن النقد الثقافي لا ينهض بذاته وبمعزل عن بناءه.

وفي الوقت الذي يرى فيه بعض النقاد عدم إغناء أحدهما عن الآخر،² فإنني أرى بأن العلاقة بينهما أكبر من ذلك، بل إن أحدهما يكمل أخاه وينهض به. ومن هنا جاء تساؤل جون باتنز: "ماذا لو حاولنا أن نتصور تحالفاً جديداً بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية، بدلاً من النظر إليهما بوصفهما عدوين طبيعيين؟ بحيث ندرسهما دفعة واحدة، وليس ما تفعله إحدهما في الأخرى، أي ندرس ما يمكن أن تسهم به الدراسات الثقافية في الدراسات الأدبية، والعكس بالعكس".³ كيف لا والأدب أصلاً رهيبة الثقافة وحصيلتها ونافذتها والمتضمن لها والمؤثر فيها وبها؟ وهذا ما حدا بلوتمان تبني رأي تيتانوف، والشكلانيين الروس عموماً بالقول بوحدة الشكل والمضمون.⁴ وبتولستوي للقول بأن "معنى النص الفني لا يمكن أبداً اختزاله في صيغ مبسطة".⁵

وإذا كانت الألفاظ بدلالاتها المعروفة المألوفة محدودة، مهما اتسعت، فإن الفن لدى الشاعر يُبنى على تحطيم العلاقة الوصفية بين الدال والمدلول، وإعادة بناء علاقات جديدة يفرضها حسه المفرط بالأشياء من حوله وقدرته التخيلية على إعادة إنتاج الواقع وتقديمه كما يراه هو، ممتزجاً بذاته، وذاك حتماً لا يتضمن ثقافة بعينها فحسب ينطلق منها، ويحدد بلغته موقفه إزاءها بتشكيلها بنية ودلالة رمزا لفكرة أو معتقد أو عرف ثقافي، بل إنه يعمد أحياناً إلى تحطيم العلاقات في الموروث الثقافي وإقامة علاقات جديدة ينزاح بها عن المألوف والمعروف، ليحدث صدمة للمتلقي، تجعله يربط بين الواقع وما يوازيه: تضاداً، أو ترادفاً، أو تكاملاً في الصورة المستقرة ثقافياً.

ومن هنا كانت الدراسات الاسلوبية تبنى في الأصل على فكرة الانزياح، وكانت مهمة الناقد أن يلتقط بحدسه الدرب ظاهرة شعورية، أو فكرة محورية، منطلقاً من بنى النص نفسه الإيقاعية صوتاً وتركيباً وصرفاً، بمستوياتها الرأسية والأفقية .
ولعل الفرق بين الشاعر وغيره، أن كليهما يعيش التجربة نفسها، حزناً وفرحاً، لكن الإنسان العادي يعبر عنها تعبيراً طبيعياً فيبتسم أو يبكي، وحيال الحزن تبقى المشاعر حبيسة صدره، حتى يغتاله بصمت .

-أما الشاعر فمضم هذه المشاعر ويرسم بألوانه المتنوعة عالمه الداخلي إزاء العالم الخارجي، ويعيد خلقه كما يراه، إنه يعيد إنتاجها من جديد ببناء جمالي إبداعي مؤثر يستقصي دقائق الأمور؛ ليمارس سلطانه على المتلقي، قارئ النص ؛ ليعيد بدوره - وبحسب ثقافته وملكته- إنتاج النص كما يراه هو بعد أن يتفاعل ما لديه مع ما قاله الشاعر فيكون التغيير.

ومن هنا كان النقد أيضاً كما بينه سبيتزر: حصيلة الدربة والإيمان والموهبة⁶ فـ "النص ليس وحده هو الذي يتغير أثناء...التلقي، بل المتلقي نفسه، ويحدث هذا لأن أي نص يفترض طبيعة معينة للمتلقي. إن الكاتب والمتلقين جميعاً يكون لهم صورة مُسبَّقة من النص، وهي لا تتفق بالضرورة مع صورة الكاتب الحقيقي والمتلقين الفعليين، بل إن النص يقع في التقاطع بين الكاتب والقارئ، الأمر الذي يجعله نصاً يؤدي وظائف مختلفة، لا نصاً ثابتاً له خصائص محددة."7

والنص طبقات يتفاوت النقد في قدراتهم على تحليله، فمنهم من لا يتعدى القشرة شارحاً ما هو منظوم بمنثور، ومنهم من يغوص إلى أعماق من ذلك، ومنهم من يصل إلى لبّه وكونه المركزي باحثاً عن مؤازرات لكشفه من النص نفسه؛ لذا كانت كل قراءة للنص تفتح باباً لدلالة مؤازرة، وتضيء معنى خفياً استتر خلف حجاب الكلمات والصور، صور تتصارع حيناً وتتكامل حيناً وتتناقض حيناً .

وإذا كان النقد الأدبي معنياً بالمعنى ومعنى المعنى، فإن النقد الثقافي ما هو إلا حافر في ما بعد معنى المعنى لاستنباط أنساق عامة جامعة ومؤطرة في ثقافة ما في النص الأدبي. وهي نقطة تلتقي فيها الأسلوبيات - خاصة - معه، وما الكون الثقافي إلا موازيا لمفهوم الكون الأسلوبي ، وقد اعترف بول ديكور للسميانيات بوظيفتها التفسيرية والتأويلية من خلال عبارة " التفسير أكثر يقود إلى فهم أفضل"8. وأحسب أن هذه أيضاً تلتقي مع فكرة الدائرة الفلولوجية لسبيتزر، التي تنبني على مبدأ: القراءة ثم القراءة ثم القراءة ؛ ذلك أن النقد الثقافي لا يمكنه الوصول إلى تلك الأنساق إلا برصد الانزياحات

فمها، وهي بلا شك لغوية بنائية تتفاعل مع السياق، وينبغي كلاهما عن صاحبه، وإن كان الثقافي ينتقي منها ما يخدم هدفه من التنقيب عن المضمير في جمالياته من حالة عرفية اجتماعية جدلية عبر سيرورتها التاريخية. ومن هنا نرى نقطة التقاء أخرى جوهرية بينهما، وهو الاهتمام بالسياق، إلا أن النقد الثقافي يحفل بالتاريخية أكثر بإعادتها إلى النقد بل ينصب عليها ومن أجلها، بعد أن كانت اللسانيات عند نشأتها الأولى قد خلصت النقد من الانصراف إلى التاريخ والسياق الدعائي لطبقة أو سلطة أو فكر بعينه؛ مما حال دون تشكل علم لغة مستقل وموضوعي في أوروبا في ظل الانصراف عن تحليل النص نفسه إلى ما يحيط بالنص من سياق فكانت مقولة دي سوسير " اعلم أن الشيء الحقيقي، والأكيد في دراسة اللغة، هو دراستها في ذاتها ومن أجل ذاتها ". هذه الجملة المفصلية التي أسست اللسانيات علما مستقلا قائما برأسه، وهي التي وجهت الأنظار إلى تشریح النص نفسه واستكشافه من داخله، فخلصته من الانطباعية والذاتية، فجعلته علما يبدأ من النص ويعود إليه، فكانت خطوة ضرورية جدا لعلمنة النقد، واكتشاف أدوات لسبره، وإن كانت اجتماعية اللغة لدى دي سوسير دالة على أهمية السياق باعتباره مساعدا داعما لا بؤرة للنص.

ولما استقرت اللسانيات وتناسلت منها الأساليب المتنوعة والمتعددة والمتفاوتة أحيانا في مقاربتها النصوص، وصارت نبراسا للنقد جاءت التاريخانية لتعيد للنقد هويته الثقافية باحثة في مكوناته التي أفرزته في أوروبا من أجل نقد ثقافتها عبر مراحلها التاريخية، وقد اكتسبت أدوات التحليل اللساني، دون الخوف من التخطئ في الاستنتاجات الخاطئة.

ومع ذلك فإن من استند منهم إلى أدوات وتقنيات وأساليب تحليل التاريخ والعلوم الاجتماعية فقد وقع في إشكالات عديدة أثناء ممارستهم لهذا النقد؛ لغياب البعد المعرفي المتصل بهذا النقد عن عملهم. 9 ذلك أن النقد الثقافي كما يعرفه آرثر آسا بيرغر صاحب كتاب " النقد الثقافي " نشاط Activity، وليس "حقلا معرفيا Discipline، بالمعنى الضيق للكلمة". 10

والنص بمجمله يتضمن رموزا لا يمكن تأويلها إلا بالاستناد إلى سنن ثقافية مشتركة، ثم إنتاجها انطلاقا من أشكال رمزية تختزنها الذاكرة الجماعية؛ بوصفها تسنينا وتكثيفا لمجموعة من الممارسات الدالة. 11 وهذه نقطة التقاء أخرى بين الأساليب والنقد الثقافي.

ونرى أنه لا يجوز أن يتجه النقد الثقافي دائما، باتجاه النقض كما ترسخ في الدراسات لدى الغرب ، وسحبه النقاد العرب على الأدب العربي، فصار معول هدم أهوج أحيانا .

ولعل لوتمان هو الأكثر توازنا في رؤيته للنقد الثقافي فهو يرى أن الأنساق السيميائية تشكل

" نماذج قادرة على إعطاء تفسير للعالم الذي نعيش فيه ولكل سلوكياتنا داخله، وبتفسيرها لهذا العالم ، فإنها أيضا قادرة على بنائه، ويفهم من هذا أن السيميائيات معرفية إدراكية ، ومن بين كل هذه الأنساق تعد اللغة النسق المنمذج الأولي الذي يمكننا من القبض على العالم والإمسك بمحتوياته ، بناء على ما تقترحه من نماذج، في حين تعد الأسطورة والأنظمة الثقافية والدين ولغة الفن والعلم أنساقا منمذجة ثانوية؛ لذا يلزم كذلك دراسة هذه الأنساق السيميائية؛ لأنها تمتلك آليات قادرة على مساعدتنا في فهم أفضل للعالم، والتعبير عنه بطرق متعددة ورؤى مختلفة ".12

إن الربط بين اللغة وأدب قوم بعينهم عبر أزمان متلاحقة ليس خصيصة عربية فحسب؛ بل إن الدراسات الأسلوبية الحديثة في أوروبا انطلقت من دراسة العهد القديم "فيرو (أوارباخ) الثقافة الغربية جمعاء من العهد القديم، إلى مشارف العصور الحديثة موضوعاً واحداً للتأمل، ويقول شبيتسر: إن فقهاء اللغة هم في الأساس فقهاء دين يدرسون حقيقة أبدية إن الشيء المذهل هو الإحساس بثقافة كاملة ذات مصدر واحد لا يقبل الجدل ".13

ولا شك في أن قضية الشعر الكبرى تكمن في التصوير الذي يولّد من اللغة لغة أخرى،ومن الصور صوراً أخرى تحمل شحنته الأولى وتبني فوقها شحنت أخرى؛ لتخلق صورة جديدة تجمع بين الداليتين وتقارن أو تقابل بينهما، وكلا النقيدين الأدبي والثقافي ينطلقان من هذه النقطة ليكون الأدبي معنيا أكثر ما يكون بالقيمة الجمالية المترتبة على الدلالية التي تتضمنها بنى النص بما في ذلك الثقافة والأعراف والسياق الذي أنتجها، في حين أن النقد الثقافي يرى في تلك الإبداعات الجمالية أسلوبا مخاتلا يضم أنساقا ثقافية تنصب غالبا على السلطة والهيمنة وأطرافها فيولي عنايته القصوى لها، بل يبدو أحيانا متجنباً في تعميماته، وكثيرا ما يكون هدفه النقض لا النقد .

إن قوة الشعر الحديث لم تعد تستند - في غالبيتها - الى قوة اللفظة وغرابتها ، وإنما تعتمد على خلق رؤى معقدة بصورة جديدة مدهشة.

والنقد عمل مقدس كما أن الشعر - في الأصل - مقدس، والشعر إمّا غواية وإمّا هداية، فنحن حقيقةً - نقاداً وشعراء- حين نخط باليراع إنما نخط في صحائفنا، فما نقول من قول إلّا لدينا رقيب عتيد، وإمّا أن نؤتى كتابنا بيميننا أو بشمالنا يوم تتطاير الصحف، ونعوذ بالله أن نكون ممن يقولون " يا ليتني لم أوت كتابيه ".
إن الشعر خاصةً والأدب عموماً رسالة توجه المجتمع، وتخط معالم طريق للقارئ، وكذلك النقد فإنه إمّا أن يمعن في تضليلهم أو هدايتهم، فالشاعر شاء أم أبى هو القدوة.

وحسب جرينبلات فإن " الأعمال الفنية تعزز دائماً المعتقدات السائدة والبنى الاجتماعية لثقافتها، وأن هناك بالضرورة علاقة إيجابية بين الإنتاج الفني والثقافة اللذين يشكلان المجتمع . ومن ثم ¹⁴ نحتاج دائماً إلى التحليل الثقافي الكامل لكل مكونات العمل الفني لدفع ما وراء حدود العمل، وإلى إقامة روابط بين العمل والعادات والمؤسسات والممارسات في أماكن أخرى من الثقافة ومن ثم فإن التحليل الثقافي لا يتم تعريفه ¹⁵ على أنه تحليل خارجي، في مقابل التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الفنية؛ لأنه تحليل يجمع بين داخل النص وما يقع خارجه، فمن الضروري استخدام كل ما هو متاح لبناء رؤية " الكل المركب " كما أشار إليها تيلور. " ¹⁶

سلطة الشاعر على الناقد

دأبني أعزف عن نقد المعاصرين الأحياء، لأنني أعلم أن النقد مسؤولية، ولأنني لا أشتري بفكري، بكلمتي - شعراً أو نقداً- ثمناً قليلاً، بيد أنني لا أملك أمام النص الإبداعي أن أصمت فأكون شيطاناً أخرس.

وأنطلق في نقدي من جمال النص وكونه الداخلي، لا من شهرة الشاعر أو معرفتي الشخصية به.

فإني أؤمن - كما آمن سببتر - بالحدس، لكنه بالتأكيد " الدّرب " وأبغى من تحليله البحث عن الروح التي تحكمه وتنسجه، وإن كنت عرفت ذلك وتمثلته من المفسرين قبل معرفتي بسببتر ودائرته الفلولوجية، فقد اشتروا في المفسر أن يتوافر له خمسة عشر علماً، تنصب على علوم اللغة ولغات العرب وأسباب التنزيل، وختموها بالعلم الخامس عشر، علم الموهبة، قالوا: ولا يؤتاه إلا من عمل بما علم، ¹⁷ وهذا لعمري المرتكز الأول الذي يقوم عليه النقد الأسلوب، تطبيق كل ما تعلم المتلقي في استنتاج النص لمعرفة السر الكامن في الدهشة التي أحدثها فيه، ومن هنا تبدأ سمة أساسية من وجهة نظري ليبقى الشعر شعراً خالداً، وهو وجود قضية كبرى، ومضمون إنساني رفيع،

فالشعر ليس محض تهيام في فضاءات فارغة بألفاظ تجتمع وتأتلف في تشكيل أشبه ما يكون بطلاسم وشعوذات لدى أدعياء الشعر والأدب، فتحطيم العلاقة بين الدال والمدلول في شرعهم لا لإعادة البناء والخلق، بل هو نفس وهدم كامل للغة والإيقاع، والصور، فتغيب الفكرة، ويضيع المضمون بضياها، فتحتاج الى ناقد مشعوذ أيضاً يحترف اللعب بالكلمات والدلالات أتى شاء ويلبس الألفاظ ما شاء، وينزع عنها ومنها ما يشاء، وحين ينظر الحصيف الى النص ونقده، يدرك أن الأمر لا يعدو كونه تجميل قبيح، وإضفاء معنى على ما لا معنى له،

فالنص مغلق تماماً، مخلع الرؤى، معي، مفكك فتحدث الخلخلة الثقافية للمتلقي، وتختل منظومة القيم، ويُغتال الذوق على مذبج الرؤى المشوشة والمشوهة. لكن بالمقابل ثمة تيار شعري قوي يجمع بين أصالة الماضي، وحيوية الحاضر، شعراء يوقظون في الناقد شهوة النقد، يعيدون إنتاج الرؤى بوعي عميق للمنجز الثقافي، محاولين الوقوف عنده، إن من هؤلاء المبدعين الشاعر صلاح الكبيسي.

إنّ صلاحاً فرض سلطانه على حسيّ النقدي بقوة نصّه وفردته، فكان نصّه هو جواز عبوره إلى روعي النقدية، فاهتز قلبي طرباً، وأسأل مداده انسياً مع ما حركه لدي، وما أعاد خلقه في مخيلتي بمخيلته العميقة كما بدت في صوره المفردة والمركبة، المتنامية والمتراكبة. فهو شاعر يحسن إعادة بناء اللغة والصور، ويربط ماضياً بالحاضر، بتمثل عميق يستدعي إحياءات مبتكرة، وهو شاعر ملتزم بقضية سامية، الوطن الحب، والذي بدونه لا حب، والوطن الذات، ولا ذات بدونه، الوطن الفرح، ولا فرح بدون عزّة. إن أعمق الشعر هو ما مارس بفنيته العالية إعادة إنتاج الواقع ممتزجاً بذات الشاعر، الشاعر الساحر لا المشعوذ، وهو الذي بدوره يستفز القارئ، ويحدث فيه فرقاً، فيحيا الناقد الإنسان الذي يمارس التنبؤ بما وراء الكلمات.

الصورة في صبر الزيتون

مما يلفت النظر في بناء الكبيسي لصوره أنه يولدها من صور تراثية، يتبع الصورة بصورة أخرى أيضاً تستدعي في المتلقي صورة تراثية أخرى؛ ليجمع بين جويّ وفكرتين في آنٍ.

ففي قصيدته التي سماها "صبر الزيتون" مثال جليّ عن طريقته في التصوير، إذ يعتمد الى كسر العلاقة بين اللفظة ومتلازمتها ليأتي بأخرى فتجتمع الدلالة الأولى بالدلالة الجديدة التي أحدثها.

و لعل القارئ يتساءل لماذا سماها " صبر الزيتون " ولم يسمها صبر النخيل، وهو ابن الفرات، والزيتون رمز للشام والنخل ألصق بالعراق؟

- أما الزيتون فإنه إشارة إلى رمزية هذه اللفظة من جهة للسلام، إضافة إلى رمزيته المقدسة في القرآن الكريم وارتباطه بالضوء بلا وقود، وهو في لاوعي الشاعر يومئ إلى أن جوهر ما تعانيه أرض النخيل بدءاً من أرض الزيتون، حين اغتصب العدو فلسطين، فـ " صبر الزيتون " يخرج القصيدة من إطار الوطن الضيق إلى الوطن الأرحب، فكلمة زيتون تمتد في عمق الثقافة العربية وتتجذر فيها بدلالاتها: الاجتماعية والدينية والإيحائية، تأتي لتكسر النسق المألوف: (العراق والنخل) (الشام والزيتون) فتحل الزيتون محل النخيل.

-أما التركيب في مطلع القصيدة "وجاءك من أقصى يسعى " بثلاث مفردات، فيستدعي قوله تعالى "وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى"¹⁸، لكن المكان ههنا ليس المدينة كما في الآية الكريمة بل القصيدة، التي حلت محل المدينة، حين غابت المدينة (الوطن) وحلت محل "رجل" وهو رجل صالح جاء يدعو أهل قريته إلى الإيمان بالرسول ويحذرهم لكنهم قتلوه، فكان شهيداً وباؤوا بغضب من الله حتى قال: (يا ليت قومي يعلمون بما غفر لي ربي)¹⁹، ولماذا استبدلت بـ "رجل من" لأن الجنس ههنا ليس مهماً بل من يفعل الفعل إذ إن الشاعر هو الذي جاء بالقصيدة من أقصاها ينطق بالحقيقة يحمل روحه على كفه كما فعل "رجل المدينة" كلاهما جاء ليجلي الحقيقة، ويتوقع الشهادة في سبيلها، ومع ذلك لم يمنعه ذلك من أن "يسعى"، ولا يخفى ما في دلالة السعي من قداسة، فلا يكون السعي إلا لخير وهدف أسمى.

إنه يعري ضمنا السلطة التي يمكن أن ترى في الشاعر المستبصر الذي جاء مؤازرا لنبوة السماء بكلمة للرعية؛ لئلا تكون إلى جانب طغاتها من خلال قناع الرجل الصالح، ويشير المسكوت عنه إلى ظلمها وقمعها وبطشها فتجعل مآل من يمارس الهداية في الوطن (المكان – العراق) أن يقتل! فالشاعر بدءاً من الكلمة الأولى في عتبة النص يضعنا أمام نسق (أنا، الوطن) وهم (الطغاة)، صراع الحق أما السلطة المتنوعة المجتمعة في (هم). فالشاعر الملتصق بالوطن حد التماهي، الممثل لقيمه العليا الدينية والعرفية، في مواجهة السلطة السائدة وأزلامها الذين شوخوا الدين وحطموا ثوابته.

إن هذا النسق هو الذي استدعى كل الانزياحات الصارخة التي تبدت في التناص الذي جاء كله دينياً، يحمل عكس دلالاته الأصيلية، إنها الصدمة الثقافية التي أحدثها

تلك القوى الطائفية بكل أطيافها، الداخلية والخارجية التي اتخذت من الدين ذريعة لتمرير ضده على كل صعيد؛ ذلك أن " - للنص ثقافة يسعى إلى تصريفها: النص علاقة أو أنساق من العلامات. أهمية الأنساق المنمذجة المنفصلة والمتصلة. الحضور الضروري للصراع بين الظواهر السيميائية والثقافية المتصلة والمنفصلة .

هناك علاقة بين النص ومنتجه ومتلقيه.
التركيز على الدور الجوهرى للذاكرة الثقافية . "20

وتستدعي القصيدة صورتين مفردتين أخريين : " دفاتره شوق " ، بلا أداة تشبيه لتكون العلاقة بين الدفاتر والشوق ممتزجة متداخلة متلاحمة، والشوق للقلوب لكنه جعله دفاتر.

- أما " أحرفه " فـ "صرعى" ، هذه اللفظة التي تكسر المتوقع، وتفرض ذاتها من وقع الجو النفسي ، والواقع المكتظ بـ "الصرعى".

الحقول الدلالية في القصيدة

إنّ القصيدة من عنوانها " صبر الزيتون " ترهص الى أن ما سيأتي مفجع ، حتى أن الألفاظ الدالة على الوجد وتنتمي الى حقل الموت والعذاب والتلاشي تهيمن عليها، فالشاعر ابن واقعه الدامي ، والمعاني تفرض ألفاظاً وصوراً تنبثق عنه ومنه وتوازيه وتجاريه .

إنّ الرؤيا الشعرية لدى د. صلاح تفرضها الرؤية البصرية، فالألفاظ الدالة على الموت ومتعلقاته وأدواته وألوانه تهيمن على مخيلته وتلح عليها انعكاساً لما يقع عليه بصره من مآسي .

ففي القصيدة البالغة (28) بيتاً نجد (53) لفظة وتركيباً دالاً على الموت والعذاب ومتعلقاته في مقابل (34) لفظة دالة على الخضرة والحياة والحركة، بل إن ألفاظ الحياة والخضرة والنور ومتعلقاتها جاءت محلاً لتعزز الموت، أو مفعولاً به أو معطلاً بمثبطات لها ، إلا آخر القصيدة فقد حوّث حلماً بعودتها وبعثها، وتوزعت على النحو الآتي :

ألفاظ الموت والعذاب	ألفاظ الحياة والخضرة
وتراكيبها ومتعلقاتها	وتراكيبها ومتعلقاتها

1	صرعى	1	الزرع
2	خان	2	المرعى
3	دماه	3	أثمار أبياته (دماه عليها)
4	سمرة البارود	4	أغصان أسطره (نقعوها نقعا)
5	أحرق	5	الزرا (أحرقه البارود)
6	البارود	6	الماء (لوعة ملحه)
7	شاخ	7	صبحه (تيتّم)
8	بجرح القلب	8	زيتون (صبر ، تفجر زيتة لهيبا)
9	اللسع	9	في كفه قمح (تجدر صبره)
10	تيتّم صبحه	10	ابتنى فلكاء (أعاقوا به الصنعا)
11	هموم الليل	11	أمه (لا يرجو الرجعى إليها)
12	صفعا	12	موسى (لا يشق بحارهم)
13	تفجر	13	حية تسعى (ليست بيده)
14	لهيبا	14	عصا الصبح (استفهام واستبعاد ويأس)
15	دمعاً	15	حبال الفجر (دست له أفعى)
16	مهموم	16	النخل (تبيست ضفائره)
17	تكسر ليله	17	الماء (استحلفه أن يرعى ، أي: إنه غائب)
18	شظاياها	18	وطن (سلّوا عليه سيوفهم)
19	التوابيت	19	وحدته (طافوا على جثمانها)
20	التابوت	20	على حرثكم (اغدوا عليه)
21	الشكوى	21	كل قطرة ماء من النبع (تستنزف)
22	حزن طوفان	22	اسم الله (ذريعة ليقتل بعضهم بعضا)
23	سلّوا سيوفهم	23	اليم (ألقت به كبيرها)
24	جثمان	24	يمنحنا دفء (أشبعنا رقعا)
25	ما صلبوا إله	25	دفء الحياة (ما زمزمته)
26	مسامير	26	نبتغي الزرا (أمنية لم تتحقق)
27	تستنزف النبع	27	آنست (منفية)
28	خناجرهم	28	ما يحمل الزيتون من خضرة المرعى

29	سُم	29	حمامي (ذبيح)
30	يعاقر قلبه	30	الناي (غفا لما جئت أقرضه سمعا)
31	ظهره المسلوخ	31	بدره (تقهقر)
32	ألقت كبيرها	32	الشمع (استيقظ لما غاب البدر)
33	فعاث	33	أباريقي (تقطرُ صبحها) (التمني للأمر)
34	هتكاً	34	على خديك استجمع النبع (لعلي - رجاء)
35	عاث		
36	قرعا		
37	يخرق الضلعا		
38	فأسه		
39	في فأسه		
40	جذوة		
41	من النار		
42	قمعا		
43	أوراق الخريف		
44	عاثت بطين القلب		
45	تنزعه		
46	نزعا		
47	رماد العمر		
48	الدمعا		
49	حمامي ذبيح		
50	نوحه		
51	غفا الناي		
52	ليل		
53	تقهقر ليله		

أن هذا التوزيع يشير الى أنّ الألفاظ التي شكّلت تراكيب تصويرية دالّة على الألم والمعاناة والموت لم تطعّ على الألفاظ الدالّة على الحياة والحركة والجمال والخصب فحسب ، بل إنها لعبت بها وسيرتها الى الانقطاع والخيبة والتلاشي وتحكّمت فيها من خلال مآلاتها التي أوقفتها أو عطّلتها أو نسفتها بتراكيب مفجعة أوجدتها في سياقات قاتمة تؤازر المشهد الدموي المفعج، وهو ما استدعى في هذه القصيدة خاصةً، وفي قصائد الديوان عامةً " الصبر " الذي يتجاوز حد الطاقة بدلالتيه : الصبر القيمة والصبر الشوك والمرارة، فهي كلمة تسير في نصوص الشاعر بدلالتهما معاً، وهي تتكرر بالاحاح على ذاكرته ، وهي التي استدعت كل هذه الصور المحتدمة المتضجرة في القصيدة ، فالزرع حاضر لكن " خانه المرعى " فهو يعيد بناء العلاقة بين الزرع والمرعى، ومرعى: اسم مكان أو زمان أو مصدر، واللفظ هنا يحتمل بنيته الصرفية هذه الدلالات.

والخيانة فعل انساني لا أخلاقي، أسبغه الشاعر على "مرعى" ليعزز المفارقة الحادة بين الطرفين : الزرع والمرعى، إذ هما في الأصل متكاملان ومتلازمان، بيد أن الرمزية جعلت المتناغمين عدوين متناقضين متصارعين، أحدهما يخون الآخر.

ولعل الزرع هم أبناء الوطن المتجذرون فيه المورقون المثمرون عطاءً فهم الخصب، ولعل الزرع الثروات والخامات والخصب الحقيقي، وهنا تتوحد الدلالة الزمانية والمكانية والمصدرية لـ "مرعى" التي كان المفترض أن تكون رعاية للزرع الى أن يُحصَد فيكون "مرعى" يعود بالخير على المكان وأهله ، لكن "المرعى" التي تستدعي " الراعي " خلّفت دماراً للزرع حين جارت عليه، سواء كان بمعناه الأول أو بمعناه الثاني " أبنائه "، وكل ذلك منوط بزمان الرعي الذي كان في غير أوانه ومكانه، لمّا كان الراعي غير جدير أو عليم بالرعي والرعاية.

إنّ كلمة " مرعى " ذات دلالات ثلاثية الأبعاد تومئ إلى المحذوف " الراعي " أو المكان وأحداث المكان، والفعل الإنساني اللاإنساني فيه السمة الأساس التي تشكل نواة هذه القصيدة ، بله الديوان كله.

والأثمار هنا حاضرة لكنها دامية، والاغصان حاضرة لكنها منقوعة بالدماء نقعاً، إنها رمز الشباب النازف قبل أن يزهر ويثمر، والزرع أيضاً يتكرر مرتين لكنه " محترق " مرة و " منهوب " مرة أخرى في " حركتكم "، ويرد أخيراً "مفقوداً" ، وهو ما يؤكد الإشارة الدلالية في " مرعى " التي بيّناها آنفاً، واسم الله حاضر لكنه ذريعة ليقول الناس بعضهم بعضاً، وهي مفارقة حادة بين ما يستلزمه حضور الاسم بحضور الإيمان والتماسك ونقاء النفس من جهة، وبين ما هو حاصل من قتل علي وصراع مذهبي، والحمام حاضر لكنه ذبيح، والبدر

حاضر مكتمل لكنه غائب (تقهقر)، وهكذا الخ ، فحتى الألفاظ الدالة على الحياة والأمل والجمال والسلام والايمان كلها جاءت في صور وتراكيب جاءت على نسق يعمم فكرة الدمار والتلاشي وانتصار الفجيعة والألم بألوانه المتعددة، ودواعيه المتنوعة من خلال مآلاتها التي آلت اليها، إلّا في المشهد الأخير الموجه لمصر، في موضعين فقط : "بما يحمل الزيتون من خضرة المرعى "وهو يتحدث هنا عن قلبه وذاته وحده لا وطنه، فهو ما بقي من الوطن المغدور.

والموضع الثاني للتمني في آخر بيت " فخلّي أباريقي تقطّر صباحها لعلّي على خديك أستجمع النبع " وهو خيط أمنية أخير لنفس تحاول أن تخرج من أجواء الوطن الجريح ببصيص نور فردي يسير، وهي لا تعدو استراحة الفارس المتعب.

حركة الضمائر في النص

إنّ الذات الشاعرة المتألّمة حدّ التشيع والتي جعلت من العام (الوطن) همّاً خاصّاً لا ينفصل عنها ولا تنفصل عنه، استدعت ظاهرة أسلوبية في هذا النص، وهو غلبة الضمير المفرد دون الجمع.

والطريف أنها مرتبة تقريباً من أعلى النص إلى أسفله في مناطق أربع، وكانت حركة الضمائر في النص على النحو الآتي :

الغائب المفرد =	55 مرة	(الشاعر والعراق ملتحمان ممتزجان الذي يصعب فيه الفصل بينهما)
الى الحد		
الغائب المفرد =	18 مرة	(الوط
ن صريحاً)		
ضمير المتكلم المفرد =	11 مرة	(يحاور الوطن ويشكو إليه
(ينفصلان))		
المخاطب المفرد (الوطن) =	7 مرات	
المخاطبة المفردة (مصر) =	3 مرات	



ويمتد على طول النص الغائب المفرد والجمع، فرعون وجنوده (هم) بأفعالهم الممارسة على الوطن والشاعر، وكذلك جماعة المتكلمين المتلقين لأفعالهم، وضمير المفردة المؤنثة الغائبة المغيبة " الأمة " التي غيابها انهزام وخذلان.
إنَّ هندسة إطراف الخطاب والضمائر العائدة عليها في النص تبرز بقوة موطن الوجد ولب المعضلة، إنها تتمحور حول الذات التي تلاشت في الوطن وذابت بذوبانه، واعتلت بعِلته.

إنَّ الشاعر مهنا لا يضيف أحزانه الذاتية على المكان ، بل المكان (الوطن) هو مكن الوجد، وهو معضلته الكبرى، وقضيته الأولى، وهمة الأكبر، إنَّه شاعر تتضاءل أناه أمام الوطن الذي هو الآخرون (من تكالب عليه من الجراد الآتي من وراء البحار، ومن أفاعي الحقل)، وهي روح نبيلة معطاء لا تعرف الأنانية، ولا تفكر في ذاتها إلا من خلال الآخرين .

وحق حين اتضح الضمير العائد على الشاعر وانفصل عن الضمير العائد على الوطن، مكاناً وانساناً ، كان انفصلاً أنياً أقرب ما يكون الى تقنية التجريد التي يعتمد إليها الشاعر العربي القديم إلى تقسيم ذاته شطرين: شاكٍ ومشكو، عقل وعاطفة، ليجعل بينهما مسافة تساعد على التفريغ وحسم الصراع بين الشيء وضده ، والكشف بالمحاجة عن مكنونات النفس ، وجوانب من المشهد من زوايا متعددة.

إنَّ الغائب المفرد العائد على الشاعر ظهر في (11) مرة، اثنتان في مطلع القصيدة، ثم غاب تماماً وعاد للظهور في خواتيمها، في المشهد الأخير في الأبيات الأربعة الأخيرة الموجهة لمصر، وأحسبُ أنَّ هذا المشهد الأخير أضيف إلى القصيدة بعد إنهاءها، وأن القصيدة انتهت عند البيت (24) ، والمشهد الأخير هو محاولة كتبت في وقت كانت روح الشاعر فيها أكثر هدوءاً وأقل انفعالا وتأججاً.

-أما المفرد الغائب في أول القصيدة فقد ظهر مرة واحدة في استهلالها في " وجاءك " ثم غاب طويلاً ، ولم نعرف على من يعود ، إنَّه يعود على لاحق لا سابق -كما اشترط النحاة - وهو ما ستكشفه القصيدة ، وهو نفسه عاد ليظهر مخاطباً من البيت (24) – (29) ، قبيل المشهد الأخير على شكل منادى مكرر ثلاث مرات وبالحاح في ثلاثة أبيات متتابعة، فينادي بباء البعيد، ثم تعود الضمائر عليه بصيغة الغائب :

" يا وطناً ، أحكي ويخرسني " ، " يا وطناً تُهنا بسكرة حبه " ، " يا وطناً لُدنا بخرقه ثوبه " ، ليستعطف بـ " حنانيك " مرتين ، و " أذنت " مرة .

جاء المفرد الغائب الدال على الوطن صراحةً ثماني عشرة مرة من البيت السابع عشر الذي يبدأ بـ " به وطنٌ سلّوا عليه سيوفهم " ، وهي بداية انفصال ذات الشاعر عن الوطن، وما قبله كان امتزاجاً غريباً بين الاثنين، فكلاهما الآخر، وفي البيت السابع عشر بدأ الابتعاد قليلاً عن الذات ليولد الوطن بعد ما سبقه من مخاض، ولعلّ " به وطنٌ " تؤكد ما ذهبنا إليه، فالأصل أن يكون المرء بالوطن، أما أن يكون " به وطنٌ " وبه لا فيه، فإن الباء تشير إلى ما هو جرح عميق أو علة متجذرة ولا يمكن الانفكاك "منه" إلّا "به"، و" به " جواب عن سؤال : ما به ؟

سؤال عن حالة، بل حالة من الألم، بل الوطن نفسه الألم، والدليل "سلّوا عليه سيوفهم"، إنّ الوطن المتألم هو ألم الشاعر .

إنّ المزاجية بين المفرد الغائب العائد على الوطن- وهو الأكثر- والمفرد المخاطب الدال عليه ، يشيران بوضوح الى هيمنة الوطن وقضيته، فهو يقترب حتى يخاطبه، وهو المغيّب قسراً أضعفاً وانكساراً، إنّه الحضور والغياب في آن .

أما المفرد الغائب الدال على أشياء ثانوية في الصور وليست معادلاً موضوعياً للشاعر فورد سبع مرات في أربع صور: (يحمل الزيتون، نوح الحمام، الناي، الليل، بدره، نومه، أيقظ) .

أما المخاطبة المفردة الدالة على الأمة فعددتها تسعة، وقد جاءت أول مرة لا تعود على ظاهر سابق في " لا تقصصي " ، لكن تتبع هذا أسفر عما تعود عليه أطراف الخطاب: (فيا أمة ، ألفت، كبيرها ، وجاءت ، تسأل ، خلّت ، بابها ، بها) إنّها تأتي في سياق التخلّي والخذلان.

ومن الملاحظ أن المخاطب المفرد "جاءك" لا يعود على سابق ظاهر، والمخاطبة المفردة أيضاً كذلك، إنّ توازن عجيب. وتتبع سيرورتها تتجلى العلاقة بين قطبين رئيسيين غيابهما حضور.

لذا لا يحتاجان الى ما يعودان عليه، وهما غائبتان حقيقة واقعة، وعلى شفا الأفلو: (العراق – الأمة).

أما ضمير المتكلمين (نحن) فقد بقي غائباً عن النص حتى بدا في آخره مع مخاطبته الوطن مباشرة، وبانفكاك ذات الشاعر عنه خطاباً، وذلك في تسع مرات، وكلها ردود أفعال سلبية تمحورت حول تلقي الأفعال والنتائج، لا أفعال من يدير دفة القدر: " نُهنا، ضقنا، ضاق بنا، لُدنا، ليمنحنا، فأشبعنا، بصلصالنا، تركّتنا، نبتغي"، ولعله من الطريف أن يكون ضمير المتكلمين بعدد مرات ضمير المخاطبة العائد على الأمة، فهل يومئ

ذلك إلى اشتراك في الحال، وأنّ غيابنا - عراقيين وعرباً ومسلمين - هو انعكاس لغياب أمة مساوٍ لها، وموازي لها، ونتيجة لها مشيتها ؟
أما " هُم " أولئك الغائبون ضميراً ووجداناً فهم الحاضرون فعلاً سلبياً وتنكياً، فهم من أنيطت بهم الأفعال والصفات السلبية، وقد تمحورت أفعالهم حول القتل والصلب والطعن والسلب والجفاف، فالضمائر التي تشير إليهم " هُم " أو ما يرمز إلى " هُم " ، وإن كانت بصيغة المفرد، عددها ثلاثون، فهنا فرعون والنمرود، والأعاجم كلهم هم الذين هيمنوا بأفعالهم مثل: بحارهم، ليلهم، سيوفهم، سلّوا، طافوا، صلبوا، تنادوا، خناجرهم، كل يطعن الخ، فرعون والنمرود والأعاجم رموز لقيادات طاغية مرّت على العراق وعلى الأمة، ونكّلت بالحق وأهله، أما النار فكانت برداً وسلاماً على إبراهيم ابن أور (عليه السلام)، وأما فرعون فغرق وجنوده، وأورث الله ملكه للمستضعفين في الأرض، وأما الأكاسرة والمغول فدُجروا وولّوا بعد أن أسرفوا ظلماً وقتلاً، وبقي العراق. وهذه النماذج التي عبرت واستحضرت من قلب التاريخ ما هي إلا تعرية لما يوازيها في الواقع الحاضر.

التناص التصويري

إنّ التاريخ نفسه يعود اليوم، والطغاة اجتمعوا جميعاً في الزمان نفسه، والمكان نفسه، وفي النفس أن تؤول يوماً إلى ما آلت إليه. يقول يوسف عليمات في معرض تحليله لاعتذاريات النابغة الذبياني: " إن الشاعر وظف ثقافة التناص توظيفاً جمالياً؛ ليولد أنساقاً متوالية خلف اللغة الجمالية تمكنه أولاً من ممارسة التمويه والخداع على السلطة من أسطورة الجمالي، ومن ثم استغلال تعلق السلطة وانشغالها بهذه الألفاظ الجمالية بغرض تأسيس الذات البصيرة الناقدة التي تفضح عيوب السلطة المتهورة وتوجهها نحو أخلاقيات وسلوكيات غائبة عن ثقافتها. "21

بيد أن صلاحاً ههنا يلجأ إلى التمويه بالتناص ليتوارى نسبياً خلف فنيته العالية المعقدة، والمتنوعة، والمتداخلة ليحدث صدمة ثقافية للمتلقي ذي البصيرة الناقدة النافذة، لعله يعيد النظر في استجلاء الحقيقة واتباعها ونصرتها، بعد مراجعة معتقداته في ضوء الثابت والمتحول .

و(نحن) التي وردت (9) مرات مقابل(30) للغائبين الفاعلين نسبة تشير إلى مرارة الواقع، وضعف جماعة المتكلمين، الذين يجمعهم البؤس لا القوة، أما "هم" الفاعلون فهي ستار رمزي يختبئ وراءه الشاعر، وهو لا يوزعهم حسب مذاهبهم أو طوائفهم أو دياناتهم، بل حسب ولاءاتهم وأفعالهم .

إن الضمائر وما تعود عليه ترهص إلى أن الأمة مغيبة، وأن الذات المفردة تترنح وتواجه وحدها في جل القصيدة كما في الواقع ، فعلَ الحاضرين وتتلقى ضرباتهم، الحاضرين سطوة وفعلا، المغيبين عمدا من الشاعر، فالضمائر التي هيمنت على النص تشير إلى أن قطبي الصراع (الشاعر الصالح ناصر الحق) مقابل (هم الغائبون الذين حضروا بأفعالهم ممثلين للباطل) وهم من يزيفون الدين لخدمة فكر زائف، فهو بلا شك يكشف عن عيوبهم المتمثلة في أفعالهم التي تناقض أقوالهم، وأن الصراع بينهما بدأ فكرا وانتهى سلوكا بشعا يجمع كل صفات الطغاة السابقين، والتي دلت عليها الصور الدموية في كل القصيدة. وعلى الرغم من اتخاذه الترميز غطاء إلا أن روح الشاعر لا تهادن ولا تراوغ، إنها تكشف عن نفسها، على الرغم من احتجابها خلف ستار لغته الشفيف .

فهو لا يبدو مهادنا بل مكاشفا ومعريا للسلطة التي تجاوزت كل حدود البطش عبر تاريخ العراق والأمة، ومن هنا كان حضور المكان والزمان أيضا مؤشرين ثقافين حاضرين بقوة في النص، فالمكان العراق مسرح الأحداث، وموطن السلطة القمعية الدموية، والزمان ما بعد حرب الخليج الثانية، والصور الدائرة في المكان تحمل زمنين وسلطتين، زمن ماض انتصر فيه الحق على الباطل وسلطانه، وحاضر مازال فيه الباطل يفرض سلطان بغيه ولا معجزة تردده عن ضلاله أو تستأصله، ومن هنا كلصور الانتصار الماضية آلت إلى ضدها، فجاءت الرموز والصور معتمة قاتمة! وإن كانت تضمير في تشكيلها رغبة في انكسارها، وانتظارا لنهايتها، فهي وإن كانت تؤول إلى الخيبات فإنها تضمير فيها توعدا للظالم ووعدا للمظلوم !

إن الأنا المفردة الممزقة المحاصرة كما الوطن تكشف عما أضمر فيها من أزمة الصراع على الهوية، وهذا مايفسر امتزاج الشاعر بالوطن حتى لا تكاد تميز أي تلك الضمائر تعود على أحدهما، في مقاطع منها- كما بينا أنفا- وهو ما يكشف تقنيا عن أن هذا الالتصاق والتشبث هو تأكيد للهوية التي هي أزمة كبرى يواجهها المثقف العراقي الشريف .

إن أطراف الخطاب هي أطراف الصراع التي كان مسرحها العراق وقلب الشاعر، وما حصل للعراق هو نتاج أنها تخلّت عنه فتخلّت عن نفسها، وخذلته فخذلت نفسها، وتنكرت لعنوان مجدها، حين ألقّت "كبيرها" "لا الذي علّمها" "السحر" تهمة، كما هو حال موسى حين اتهمه فرعون بأنه كبير السحرة بعد أن التقت عصاه عصيهم وحباهم فخروا سجّداً مؤمنين، فقامت عليهم حجّته، وشتان بين قوته وقوتهم، فقوته إعجاز وقوتهم تخييل، فكبير السحرة المتهم بتعليمهم السحر ما هو إلا حجة المتكبر المتغطرس الذي

إنَّ استدعاء موسى تارةً قناعاً وتارةً باسمه، وتارةً بأحداث جرت له ومعهم هيمان على القصيدة ، فكانت هذه الصورة الكبرى المتنامية فيها، وهي التي استدعت فرعون وجنوده، إفراداً وجمعاً، لفظاً وإيماءً ، لكن الأحداث هذه المرة على أرض العراق لا مصر، ومصر ههنا في النص هي الملجأ الروحي للشاعر.

إنّه يعيد إنتاج التاريخ ويعيد توظيفه برموزه الدينية والتراثية بلغة لا تحفظ النص التراثي فحسب، بل تتمثله بدقائقه، وتحلله بدقة، وتخلق منه صوراً جديدة مزدوجة مركّزة إبداعية مدهشة، وهذا هو الانزياح رفيع المستوى، انزياح الصورة الذي لا يتشكل إلا بانزياحات متعددة في البنى والتراكيب، وهو جوهر الشعر .

أسماء:	جاء	من أقصى	المدينة	دفاتره (الورق). أحرفه (مكتوبة)
	↓	↓	↓	↓
			تستدعي	↓

صريح	شوق		القصيدية	نفسية	ط. إن	2: أ. ك. أ.
------	-----	--	----------	-------	-------	-------------

	(يلم) يجمع سمعاً وكتابة	أن قصائده (كلام)	الأصل:
↓	مفارقة تلقائية ↓	↓	
	لا تلم ، لا تُجمع	تنزف	2: أ. ك. أ.

			(يلم) يجمع سمعاً وكتابة	أن قصائده كلام (يُجمع)	الأصل:
				↓	
			لا يُجمع أيضاً (كسر المتوقع)	تؤول إلى ←	2: أ. ك. أ.
				زرع (يُجمع)	

والتساؤل لماذا ؟ الجواب لأن المرعى سمح برعيه لا برعايته قبل أوانه .

الأصل :	المرعى	دهن د ←	زمن	
		←		
			خان = (تشخيص) ↓	
الانزياح :	-			
			حين خلى بين زرعه والطامعين برعيه عدداً	

الأصل	المشبه : القصيدة	تستدعي ←	الأبيات	←		
				←	أثمار أبياته دامية	
الانزياح	تنزف ، زرع ، مرعى	←	أثمار		↓	↓
					انزياح أول	انزياح ثان
					تستدعي ↓	تستدعي ↓
					أغصان	نقعوا أسطره نقعا

والحرب والموت يستدعيان " البارود " ، بل " سمرة البارود " التي تلون القصيدة بلونها القاتم ، " ومن سمرة البارود لون قصيده " ، وهذه الصورة تؤيد ما ذهبنا إليه من المعجم الدلالي الذي توزعت فيه الألفاظ والتراكيب في هذه القصيدة .
وسمرة البارود التي صبغت القصيدة بلون الرماد والسواد والتلاشي استدعت فعل البارود الذي "أحرق الزرع" متصديراً بـ "كم" الخبرة الدالة على الكثرة في هذه الصورة المتكررة، وهنا يظهر التمازج بين الشاعر والوطن كما بيئنا سابقاً في قوله :
"وكم أحرق البارود في ثوبه الزرع" فهل الثوب ههنا من قبيل تجسيد المجرد من الشعور، أم أنّ ثوبه هو زرع في الروح، وخضرة الأمل في النفس، فيكون ثمة انزياحات تجسدياً، أم هو الوطن وثوبه الزرع والخضرة ؟ إنهما سيان فالمال واحد، فكلاهما أحرقه البارود.

إنها صورة مركزة مزدوجة الدلالة ، فالصورة تتولد من سابقتها وتبنى عليها، وهذا ينم على عقلية محللة دقيقة التبع، متنامية التفكير، منطقية الربط ، تنسل الصورة من الصورة، والفكرة من الفكرة .

بل إنّ تشخيص الغائب الذي لم يُذكر إلّا بعد منتصف القصيدة هو الذي دمج بذلك واحتراف بين الشاعر الذي جاء من أقصى القصيدة والوطن، فامتزجا بما أسبغه عليه من حياة:

تعالى ولما شاخ عكّازُه انحنى وما تاه، كان التيه في دربه يسع

وحين استفرّ الماء لوعة ملحه أناخ بجرح القلب يستعذب اللسع

وفي قوله " شاخ عكّازُه انحنى " ما يستدعي صورة سيدنا سليمان - عليه السلام

- في قوله تعالى : (فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته

فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين)²²

إذ لم تكتشف الجن أنّه مات إلّا بعد حول كامل من موته، وقد كان يقرؤها ابن

عباس هكذا: " ما لبثوا حولاً في العذاب المهين " .

الأصل	فلما قضينا عليه الموت (مات)				تأكل	منسأته	فخر
الانزياح	شاخ	←	شاخ		عكّازُه	انحنى	

إنّها صورة لا تتشكل إلّا في ذاكرة تُحسّن تمثّل النموذج الثقافي الأول ، وتعرف كيف تنزاح عنه بما يضمن دلالة خاصّة، فالوطن لا يظهر في نصوص صلاح إلّا مشخّصاً حيّاً غالباً، سواء كان فاعلاً أو موصوفاً، أو مفعولاً به أو فيه، يتلقى قدره من الآخر؛ ولذلك صلح أن تكون "تعالى" تلخص وتومئ إلى سيادة وارتقاء وتمكّن، وهي تومئ إلى ملك سليمان، أو سليمان الملك الذي دانت له المخلوقات، (وحُشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون)²³، وكان له من الملك والتمكين ما لم يكن ولن يكون لغيره من بعده، ولعلّ قوة المشبه من قوة المشبه به، واستبدل "شاخ" بـ "مات"، لأنه في لا وعيه لا يريد للوطن الموازي لسليمان أن يموت، بل إنّ الشاعر لم يسند "شاخ" الى الوطن بل أسنده الى "عكّازه"، فهو الذي شاخ، فهل العكّاز المشخص ههنا هو رمز لشخص ما بعينه كان الوطن يتكئ عليه، أو الشعب حتى لكأنه الوطن؟ إنّ الاثنين يحتملهما التركيب .

واستبدل " انحنى " بـ " خرّ " فهو لا يريد أن يشير الى حال الضعف التي آل إليها، لكنّه لا يريد أن يخر؛ لأنّ ذلك يعني الموت المحقق بالانهيار الكامل، وهو يريد أن ينهض من انحناءاته ويشد!

ولا يخفى ما في " شاخ " من دلالة على الوقار والهيبة والحكمة مع تقدم السن، فلم يختر مثلاً " يهرم"، إذ ليس كل من شاخ هَرِمَ، والهرم من مقدمات الموت، وهو لا يريد له أن يموت!

ولعل في قول السيدة سارة -صلوات الله عليها: " ألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا إن هذا لشيء عجيب"²⁴ ما يشير إلى الفروق الدلالي بين "شيخ" وبدائله الرأسية، فقد أسندت إلى نفسها العجز فقالت "عجوز"، في حين قالت بحق زوجها إبراهيم عليه الصلاة والسلام "شيخ": توقيرا وتعظيما وتبرئة من كل عيب، أصيل أو حادث .
ولأنّ الوطن من طبيعته أن يُغيّر أو يُبدّل من يمرون عليه أو به، يضعف لكنه لا يموت، اختار (شاخ).

واختار عكّازاً لا منسأة، لأنّ المنسأة عصا عظيمة تُسَيّر بها الإبل،²⁵ وهو يريد معنى التقوية والارتكاز لا معنى الذود بالسطوة، خاصة أنّ العكّاز رمز لقيادة ما أو لمرحلة تاريخية مجيدة للعراق.

وينتقل من الانحناء إلى التيه :

"وما تاه ، كان التيه في دربه يسعى "

ففيها إشارة خفية إلى حادثة تيه بني اسرائيل أربعين سنة في سبيل عقاباً من الله لهم على جبنهم وعصيانهم، والوطن (العراق) ما تاه، إذ التيه نتيجة للضلال، ففيه دلالة تحوي الضلال وتتجاوزها إلى العقوبة مع فقدان بوصلة الاتجاه والتفكير، فهو ما تاه ليكون جديراً بالتيه (الضياح) بل إنَّ التيه هو الذي سعى في دربه، فهو قلب للصورة إلى ضدها، وهي إشارة إلى التأمير العالمي على العراق الذي جُلِبَ إليه التيه من دون أن يستحقه أو يسعى إليه، إنَّه يدفع ثمناً وعقاباً لجرم لم يرتكبه، وخطيئة لم يقرها.

إنَّ الشاعر في الصورتين السابقتين يعتمد إلى التضمين الإشاري للمقتبس المحوّر، وهو أعمق من الاقتباس المباشر؛ لأنَّه نتاج تداخل بين الصورتين، والدالتين: التاريخية والمعاصرة، فهما في ذهنه لا تنفصلان، بل تتفاعلان معاً، تلتقيان وتتباعدان؛ لتقيما المقارنة والمقابلة بين الصورتين.

إنَّ صلاحاً يمتزج بمكونات صوره امتزاجاً يجعله يشخصها ليسبع عليها الحياة، فالماء يستفز لوعة ملحه، والملح يتلوع، والجرح يتسع ليكون مناخاً له، والأمني طفل تيتّم صبحه، والهموم تسلى وتصفع، وهكذا .

إنَّ الانزياحات التصويرية هي من أكثر الظواهر الأسلوبية بروزاً في شعره عموماً، وفي نصّه (صبر الزيتون) خصوصاً، وتتابع الانزياحات التصويرية في القصيدة أحياناً يحتاج من القارئ إلى وقفة تأملية ليفكّ شيفرتها، كما في قوله :

وحين استفزّ الماء لوعةً ملحه

أناخَ بجرح القلب يستعذب اللسع

استفزّ الماء - انزياح (1) ، لوعة ملحه - انزياح (2) في لوعة ، وانزياح (3) وفيه كناية ، أناخ بجرح القلب - انزياح (4) وفيه كناية (5)، يستعذب اللسع - انزياح (6) وتراسل الحواس في استعذاب اللسع انزياح (7) .

أمانيه طفل مذ تيتّم صبحه

تسلّت هموم الليل في خديّ صفعا

أمانيه - انزياح (8) وهو تشخيص الوطن

أمانيه طفل - انزياح (9) ، والكناية فيها أيضا انزياح (10) ، تيتّم صبحه - انزياح (11) ، وفي التركيب أيضاً كناية انزياح (12) تسلّت هموم - انزياح (13) ، هموم الليل - انزياح (14) ، والكناية فيه انزياح (15) ، في خديّ - انزياح (16) صفعا - انزياح (17) ، هذه الانزياحات بلغت (17) انزياحاً في بيتين فقط ، وهكذا فإنَّ الصور عنده تتناسل

بعضها من بعض، وتنامي أحياناً لتبنى اللاحقة عن السابقة وأحياناً تتتابع تداعياً دون تنامٍ أو تناسل عن سابقة .

إنَّ هذه الطريقة في التصوير تكشف عن عقلية تخيلية عميقة ومثقفة قادرة على ابتكار صور طريفة وجديدة تثير دهشة المتلقي وتكتب للقصيدة الخلود.

ونتساءل كيف " استفرَّ الماء لوعة ملحه "، وهل الماء ههنا رمز للحياة أم هو الماء الحقيقي في دجلة والفرات، واستفزازه " للوعة ملحه " تكون باستدعائه دمع العين الساجم من لوعة على هذا الماء، الذي لا يتناقض في دلالاته الأولى مع رمزيته، فكلاهما علامة حياة تتدفق، و" لوعة ملحه " الدموع والبكاء.

أناخ (الوطن) بجرح القلب، لا في القلب، والجرح بسبب الوطن، وهو أيضاً موطن الوطن، إنَّ هذه الصور تؤكد ما ذهبنا إليه من التمازج والاتحاد بين الشاعر والوطن.

أما " له صبرُ زيتونٍ تفجَّرَ زيتُهُ

لهيباً على خديهِ حتى غدا دمعاً "

ففيه تضمين غير مباشر لقوله تعالى: " يوقدُّ من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيته يضيء ولو لم تمسسه نار"²⁶، لكنه تضمين يبني على المفارقة التقابلية، ففي الآية الكريمة الزيت من الزيتون المباركة يكاد زيتها يضيء بلا نار فهي صورة لتنامي النور المحدود الى اللامحدود بدون نار، لكن الشاعر ههنا يوظف هذه الصورة (الزيتون، زيته) فزيته " تفجَّر " لا تدفقاً كعين ماء فؤارة، بل "لهيباً" لا نوراً، فليس له من زيته سوى اللهب الخالص من دون النور، وهي صورة عكس التركيب الذي في الآية الكريمة المقتبس منها وهذا التفجُّر " على خديهِ.

وما زال الوطن وسيبقى مشخّصاً في هذه القصيدة وفي خيال الشاعر، إنَّه أنسنة للوطن، كما أنَّه الامتزاج التام بين ذاته وذات الوطن، تجمعهما المعاناة نفسها، وثمره هذا اللهب على خديهِ، دمع. وهنا يلتقي الضدان ويتكاملان فالدمع ماء، لكنَّه ههنا محصلة اللهب وعلامة له.

إنَّ الشظايا والتكسّر والتضجّر وبصيغة الفعل الماضي هي التي ترصد حركة الوطن، بين ماضي دالٍ على أنَّ الأمر قد وقع، لكنَّه ما زال مستمراً حاضراً يجني عذاباته .

فكفَّاه فيهما قمح، وهو مادة الغذاء الرئيس للإنسان ورمز له، وقد " تجدَّر " لكنه سرعان ما يكسر توقع القارئ، فهو لم يتجدّر بل الذي تجدَّر هو " صبره "، واستدعى القمح الرحي، واستدعت الرحي الجيع، وصورة الكفّين ههنا صورة فيها معاناة في رمز

العمل والكسب إثمهما تعمالن وتكدحان وتصبران، حتى كأنهما رعى تطحن القمح؛ ليتمكن بالكاد من إطعام الجوعى.

إنّهُ الوطن الذي غاب عنه النور الربّاني الذي يتنامى ويتنامى، ليحلّ محله اللهب الذي يمطر دمعاً، وشخّ فيه القمح، وكدح لا يطعم الناس عموماً بل " الجوعى"، ولو كان قمحه له كما ينبغي أن يكون ما كان فيه " جوعى"؛ لذا فإنّ جانباً من صبره كان في تحرّي الوعد، إنّه الوعد بالطوفان!

ومرة أخرى تقفز صورة تراثية دينية تاريخية، وهذه المرة يلبس الوطن قناع نوح (عليه السلام)، بل يمزج بين الطوفان ونوح، فلم يسند الحزن للوطن على تأخر الطوفان، بل أسنده إلى الطوفان " حزن طوفان" ليجمع بين دالتين في آن، حزن بحجم الطوفان، إضافةً إلى رمزية الطوفان والحزن لتأخره، والذي دلّ عليه قوله " تأخر وعده"، والطوفان يمثل ثنائية الدمار والهلاك من جهة، والفرج والنجاة من جهة أخرى، ولا شكّ في أن المذكور يؤول الى المحذوف.

	تستدي		
نوح	←	قوم نوح (الكافرون الجاحدون) ، الطوفان	نوح
		↓	
هو (الوطن)		سبب جوع الوطن ومحنه (أعاقوا الصنعا) ، الطوفان	نوح

فالوطن نوح الذي مكثّ في قومه ألف سنة إلّا خمسين عاماً يدعوهم ويجحدون، ففاق صبره احتمال البشر، فدعا دعوته فأمره الله تعالى أن يصنع الفُلّك وهو

في الصحراء وهم يستهزئون به، واستدعى الطوفان فُلُكاً، لكن الأعداء هذه المرة ما اكتفوا بالاستهزاء وتركه وما يشاء، بل " أعاقوا الصنعا " فقد منعوهما من رمز الخلاص والنجاة أصلاً، وما الفُلُك ههنا إلا تقدم العراق الحضاري الذي استطاع الأعداء أن يقضوا على حلمه، فالطوفان تأخّر وعده، والفُلُك أعاقوا صنعه، وكأنَّ السماء تطبق على الأرض .

واستدعاء صورة الطوفان والفُلُك تُبرز أيضاً المفارقة بين القصّتين، والحالين، لكنَّ الأولى انتصر فيها الحق على الباطل، وجاء الطوفان (المعجزة) ليقضي على المفسدين الظالمين، وينتصر المظلوم، وكأنَّ العراق هو الآخر ينتظر المعجزة، غير أنَّ المفارقة حادة، ولعلَّ الطوفان هو رمز للثورة العارمة التي يتمناها لتغرق الظالمين، وينجو في فُلُكاليقين الجوعى الذين طال انتظارهم للوعد.

إنَّ الصورتين تستدعيان نوحاً في قوله تعالى: (فدعا ربّه أيّ مغلوب فانتصر)²⁷، وهي المشترك بينه وبين العراق، فهل يتحقق الوعد في قوله تعالى: (وكان حقّاً علينا نصر المؤمنين)²⁸.

وهو النسق المستكن في الظاهر المنطوق.

والطوفان والفُلُك يستدعيان معجزة أخرى في حادثة أخرى، صورة موسى (عليه السلام) ، وقد وضعته أمّه في التابوت وألقته في اليم .

وكم بات من خوف التوايبت فيه لا

يُرجي من الدنيا إلى أمّه الرجعى

وهنا الوطن يظهر طفلاً مُلاحقاً منبوذاً، والموت يطارده على صورة " توايبت " بصيغة جمع الجموع ، حتى أنّه ما عاد يرجو أن يعود الى أمّه ، بل تندمج حادثتان : الأولى يستدعيها التركيب " فلا تقصصي " في إشارة إلى قوله تعالى: (لا تقصص رؤياك)²⁹ في سورة يوسف ، والثانية : التابوت ومن يطلب الرضع، تستدعي صورة موسى عليه السلام .

إنَّ بعض التراكيب ترتبط بسياق معيّن، وتغدو مشبعة بدلالات رمزية عميقة لا تنفك عن ذاك السياق الأول، وهي في ذاتها تفتح باباً كاملاً لحادثة أو قصة طويلة، وتدع للمتلقي الاسترسال في الربط بين السياق الجديد الذي وضعت فيه، والسياق الأول.

على إخوانك	رؤياك	لا تقصص (يوسف)	يوسف
↓	↓	↓	

للناس		محنة جوعه		لا تقصصي (المخاطبة) (أخت موسى)	٣٦ ٣٥ ٣٤ ٣٣ ٣٢ ٣١ ٣٠ ٢٩ ٢٨ ٢٧ ٢٦ ٢٥ ٢٤ ٢٣ ٢٢ ٢١ ٢٠ ١٩ ١٨ ١٧ ١٦ ١٥ ١٤ ١٣ ١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٠
-------	--	-----------	--	-----------------------------------	--

وما يرجح أنَّ المخاطبة ههنا موازية لأخت موسى قوله: " فما عاد في التابوت من يطلب الرضعا " ، وكان الأصل أنَّها قصص أخاها وهي تمشي بمحاذاته على الشاطئ ، لتري أين يقذفه اليم، لكنَّ الشاعر جعلها تقصصي، والقصص حتماً سيسلم إلى المعرفة التي تملكها من أن تقصص، وهنا تمتزج الصورتان مركبتين، صورة يوسف وأخت موسى، بيد أنَّه في قصة يوسف كان القصص لـ "رؤيا" هي مدعاة لحسد إخوته له، وهنا النقيض وهو شماتة أعدائه، بل ربما يكون محصلة تحول صاحب الرؤيا البعيدة التي تومئ إلى الملك والتفوق هي التي استدعت حسد الإخوة فسعوا إلى طرحه في الحب، وهنا العراق ألقى في محنة جوعه، فصار مدعاة لشفقة لا يريدها، وأما أخت موسى فهي رمز لمن يعرف الحقيقة المطلقة ويملكها، ويملك وحده أن ينشرها أو يكتتمها، وهو ينهها عن أن تقصص محنته للناس؛ لأنَّ التابوت لم يرسم بسلام على شاطئ فرعون، كما في قصة موسى - عليه السلام - ولم يطلب الرضاعة ليسدَّ جوعه، فلم يقبل إلاَّ أمه، بل التابوت ههنا بدا خاوياً بلا الرضيع، فهل مات ؟ أم قُتل ؟ أم غرق ؟ إنَّها صورة لموت الطفولة التي تحتاج معجزة لتنجو، مشهد يتكرر في العراق، بل ان كلمة " تابوت " تستدعي الموت، فهو ليس فُلُكاً ولا صندوقاً، بل تابوتاً.

وهنا تتنامى صورة الوطن " موسى " ومعجزاته التي تؤول الى الفشل، إلى عكس ما حصل لدى موسى، ذلك أنَّ الواقع يحتاج الى معجزات الأنبياء، لا معجزة واحدة؛ في مقابل احتشاد أهل الباطل كلهم من الغابرين على أرضه اليوم؛ لذا تحتشد في هذا النصَّ الإشارات المعجزة للأنبياء .

فلا هو موسى كي يشقَّ بحارهم

وما بيديه اليوم من حيَّةٍ تسعى

فيحارهم (رمز للدمار والهلاك والكثرة والغلبة) لا يمكن شقُّها لأنه ليس موسى في قدرته، وإنَّ كان يلاقي ما لقيه موسى من مواجهة فرعون وجنوده، لكنَّه لا يملك أن يشقَّ البحر ليمرَّ بسلام ، ويطبق البحر على فرعون وجنوده، فما زال فرعون وجنوده يسرحون ويمرحون !

وإن كانوا قد مارسوا هيمنتهم بأن سحروا أعين الناس لا أكثر، فإنَّ سحرهم وسحرتهم ما زالوا يفعلون ولا يملك العراق معجزة ليلقف سحرهم ويبتلعه ، فيسجد السحرة خاسئين .

إنَّه إشارة إلى التدليس الإعلامي الذي مارس ما يشبه السحر في توجيه الشعوب، وإحكام القبضة على العراق.

وينسج صورة أخرى موازية ومكملة للسابقة ليقرن بين حالين واقعيين وزمنيين؛ ليبرز المفارقة بين الاثنين زماناً ومكاناً، وشخصاً، وحدثاً، فتأتي الصورة :

فأني عصا للصبح تلقف ليلهم

إذا ما حبال الفجر دَسَّتْ له أفعى

لكنَّه توظيف جديد يستلهم معنى المعنى في الصورة التاريخية، فانشقاق البحر، وتحول العصا إلى حيّة تسعى تلقف ما صنعوا، كانت محصلته خروج المؤمنين من الذلِّ إلى العزة، ومن الفقر إلى الغنى، ومن الهزيمة إلى النصر، ومن الضعف إلى القوة ، ومن الليل إلى الصبح، لذا جعلها " عصا للصبح تلقف ليلهم"، إنَّ الصبح صبح العراق، المؤذن بولادة زمن النور والحياة من جديد هو المعجزة المنتظرة لتبطل، بل لتلقف " ليلهم "سحرهم المصطنع، إنَّه الزمن مقابل الزمن، الصبح مقابل الليل، وتحول الزمن ههنا سيسبغ لونه على الإنسان والمكان والأحداث.

أمَّا " حبال الفجر " فتكيب جمع بين الرمز الدال على الحيلة والسحر والكذب والوهم، وبين الفجر الذي هو بداية الصبح، لكنَّه ههنا بدا ضداً مقابلاً له لا جزءاً منه، ولعل ذلك مبعثه حبال احتلت مكان " خيوط " في " حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر"³⁰، إنَّ الفجر هو اللحظة الحاسمة التي ترجع الصبح على الليل، لكن الشاعر هنا جعلها " حبال " لتكون رابطاً بين صورتين، فالحبال في قصة موسى هي البديل لخيوط؛ لأن ثمة من باع الناس والوطن وهم الفجر مستغلاً ضبابية الرؤيا والرؤية، موهماً بولادة صبح، لكن تبين أن الفجر ما هو إلا حبال وأفعى، مما أجهض ولادة الصبح، وعطلَّ عصاه، وبقي الظلام وعالمه وشخصه وأفاعيه مهيمناً، والنخل الذي هو رمز خضرته وحياته وأصالته وغذائه ونمائه صار " مبتلى " به؛ لأنه لا يملك أن يرويه بالماء، حتى لكأنَّه يستحلف الماء أن يرضى النخل، وقد عجز هو عن رعايته .

ومرة أخرى تقفز صورة أخرى موازية للتاريخ، فبعد موسى كان عيسى، فيستدعي من قصته مشهد الموت والصلب ، في صورة موجعة ، فيستحضر أدوات الصلب لتوقظ مشهد العذاب أثناء الصلب، والتي تزاхمت هنا ليست بشراً، بل " مسامير من مروا

....." ، وصيغة منتهى الجموع في " مسامير " و " من مروا " تشير الى اللامحدود من المسامير التي دُقَّ بها ، وإلى أن من مروا كانوا محض مسامير ، لا حياة فيها ولا روح ، حتى لكأن كل من مرَّ شارك في صلبه ، وكأنه " حرثهم " ، وهنا أيضاً يلج من داخل الصورة الى صورة أخرى تراثية ، حين تداعى الأخوة الى حرثهم ليقطفوه مبكرين قبل أن يأتيهم الفقراء ، فلما جاءوه وجدوا طائفاً من الله قد طاف عليه فتركه كالصرير .

إن " تنادوا ألا فاعدوا على حرثكم " تستدعي مشهداً وموقفاً وقصة كاملة من القران الكريم ، وتفتح باباً للمتلقي ليبحث عن دواعي استحضار هذه الصورة بإشارة تركيبية في هذا السياق ، ﴿ إِنَّا بَلَوْنَاهُمْ كَمَا بَلَوْنَا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ ﴿١٧﴾ وَلَا يَسْتَنْتُونَ ﴿١٨﴾ فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ ﴿١٩﴾ فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ ﴿٢٠﴾ فَتَنَادُوا مُصْبِحِينَ ﴿٢١﴾ أَنْ اغْدُوا عَلَىٰ حَرْثِكُمْ إِن كُنْتُمْ صَارِمِينَ ﴿٢٢﴾ فَأَنْطَلَقُوا وَهُمْ يَتَخَفَتُونَ ﴿٢٣﴾ أَنْ لَا يَدْخُلَهَا الْيَوْمَ عَلَيْكُمْ مَسْكِينٌ ﴿٢٤﴾ وَغَدُوا عَلَىٰ حَرْدٍ قَادِرِينَ ﴿٢٥﴾ فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوا إِنَّا لَضَالُونَ ﴿٢٦﴾ بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ ﴿٢٧﴾ ﴾

أن النخل الذي تيبَّست صفائره، والقمح الذي تجذَّر صبره في كِفِّه ، وحبال الفجر التي دسَّت له أفعى هي موازية لحال تلك الجنة في الآيات الكريمات ، لكنَّ الفرق في أنَّ الذين تنادوا للغدو على حرثهم هم أصحاب الأرض ، وهم من زرعها حتى أنثرت وحن وقت حصادها لكهم أرادوا أن يتجاهلوا حق الله الذي جعله للفقراء فيه ، فاستحقوا الخيبة ، واستحقوا أن حُرِّموا من حصادها كله ، أما الذين تنادوا ههنا فهم " من مروا بالعراق ومن صلبوه ؛ لينهبوا خيراته متجاهلين أنه أصلاً ليس لهم ، ولا من حقهم ، وليس لهم فيه حتى حصة الفقير ، بل إنهم ههنا يريدون أن يمنعوا أصحاب الحق فيه حقهم كما منع أصحاب الجنة الفقراء ، إنهم جمعوا بين خطيئة القتل صلباً وتعديباً للعراق وأهله ، وخطيئة السلب لخيراته حتى لكأنه " حرثهم " وهو حرث غيرهم ، بل هو استنزاف لكل قطرة ماء في نبعه ، ونهب لكل ثرواته ، من كل العابرين على أرضه ، وما ذاك إلا " بخناجرهم " إمعاناً في إهلاك الحرث والنسل ، وكل يدعي أنه يقتل الآخر قرباناً لله ، بل يمعن في قتله فيطعن " تسعاً " ، والطعنة العاشرة على " ظهره المسلوخ أن خالف الشرع " ، أي شرع ؟ إنه لا شك شرع الطغاة والبغاة .

وعودة الى قصة موسى ، وهنا الأمة أُلْقَتْ " كبيرها المكان ، في اليم ، ومكان الإلقاء ههنا مجمل ما يعانيه العراق من جحيم ونار وظلم وتدمير و إلخ ، وجاءت لا

لتواجه " فرعون " رمز السلطة الغاشمة ، المتكبرة الطاغية ، بل قدمت الطاعة والولاء لعدوِّها وعدوِّ كبيرها.

إنَّ الشاعر استطاع باقتدار إعادة خلق علاقات بين الدال والمدلول، الحاضر والماضي ، وأنَّ يُبرز المفارقات العديدة، التي هي تناقضات يعيشها العراق والأمة، أقرب إلى أسطورة لا يكاد العقل يتقبلها من هولها .

وتمتد الصور وتتنامي فيحضر " هامان " وزير فرعون وهو من سنَّ له ، وزين له فكرة، أنَّه إله وأنَّ على الرعية أن تعبد، فاستذل بني اسرائيل فاستعبدهم .

وهذه الأمة التي جاءت تطلب النفع من فرعون -كما طلب السحرة منه- متجاهلة ربها ، متنكرة لإيمانها هي أيضاً فتحت الباب لـ " هامان الأعاجم " فالعراق هو الباب الشرقي للوطن العربي، وهامان ههنا غريب لكنّه متسلط وكاهن مالٍ ، و " الأعاجم " تشمل كل من تسلط على العراق من أغراب " فعاثوا بالأمة هتكا وبالعراق قرعاً " .

وتتوالى النداءات للوطن والشكوى منه إليه ، والتوجع منه وله وعليه، ويستدعي الوطن (العراق) صورة لشخصين وحدث في المكان نفسه، إبراهيم - عليه السلام - والنمرود بن كنعان :

وثارت على الأصنام غيرة فأسه

فصار اتّباع الكفر في فأسه طبعاً

حنانيك ما عادت لنمرود جذوة

من النار لم تشبغ بصلصالنا قمعا

فالأصنام والفأس والنمرود والنار ألفاظ تفتح أيضاً باباً واسعاً على قصة سيدنا إبراهيم - عليه الصلاة والسلام- ابن العراق الباحث عن الحقيقة، الباحث عن ربّه، الواقف في محاربة الأوثان والأصنام، الذي تبرأ من كفر أبيه آزر، وأقام الحجة على النمرود والناس بفأسه التي كسّرت وهُمَّ أنَّ الأصنام تنفع وتضرّ، وحاجَّ النمرود فهزمه، وألقاه النمرود في النار فجعلها الله (برداً وسلاماً عليه، لكنَّ الشاعر ههنا يوظفها ليبين كيف ألت الأمور إلى ضيّها، وأنَّ غيرة فأس العراق - الذي يلبسه الشاعر قناع إبراهيم - بات بيد غير يد إبراهيم، غير يد العراق، فثمة من انتزع الفأس، أداة إحقاق الحق وإبطال الكفر؛ ليكون أداة لحماية الكفر، بل ووسيلة لتوجيه الوطن وأهله ليكونوا كفاراً.

إنَّ الفأس ههنا بدت عاجزة تماماً، بل النقيض لما كانت عليه بيد إبراهيم، كما أنَّ العصا عطلت فلم تلقف الباطل قبلاً.

إنَّ المآلات متشائمة، وربما هي كذلك لأنَّ الشاعر يكتب تحت وطأة الواقع المرير الذي اتسع خرقه على الراقع. ومع ذلك فإنها تنطوي في لولبيتها بين صورتها الأصل في القرآن الكريم، وصورتها المحولة بل المحرفة إلى ضدها في مفارقة تقابلية معقدة على إدانة للسلطة وأزلامها ورموزها، وهي تؤمن بالمقابل بأنه على الرغم من شراستها، فإنها في النهاية معادلة ستنتهي بانتصار الحق، وزوال الباطل.

ف" النمرود " كما " فرعون " بدا متسلطاً، بل " ناره " مسلطة على " صلصالنا "، فليست ناره برداً وسلاماً، وليسوا هم بشراً بل " صلصالاً " لأنهم فقدوا الروح، فهم محض طين يابس لا تزيده النار إلاَّ يَبَساً وتحجُّراً.

و" إبراهيم " يستدعي صورة أخرى، " هاجر وإسماعيل "، هاجر فيها هي الوطن وإسماعيل هو الشعب العراقي "، دلَّ على ذلك " زمزمتُ، حجَّرها، زرعاً " والفاعل هو " أوراق الخريف " التي تومئ الى النهاية والتلاشي، ولذلك لا تقوى على زمزمة بنمها بدفع الحياة، والحنان بحجَّرها وقد كانت هاجر وإسماعيل بوادٍ غير ذي زرع، لكن ههنا انزياح في استعمال لفظة " الزرع "، فلا هي أعطتنا الزرع في خريفها، ولا هي تركتنا نطلب الزرع في مكان غير حجَّرها، إنَّه حال الإنسان العراقي وأزمته، فهو مُحاصر بكل هذه المعاناة بأنواعها، وهو أيضاً غير قادر على الخروج والحياة في مكان آخر، وقد لا يكون الحصار مكانياً بقدر كونه حصاراً روحياً، وخاصةً لدى صلاح الذي يصعب حقيقةً - وبعد قراءات متمعنة - الفصل بينه وبين الوطن، وهو ما أشرتُ إليه آنفاً، إنَّه ارتباط بحبل سُرِّي لم ينفصل وولع طفولي به لم يُفطم عنه؛ ولذلك الوطن عنده إنسان، والإنسان وطن، فهو لا شعورياً يشخصه ويحييه ويخاطبه في كل موقف.

الخاتمة

وبعد فإنَّ هذه القصيدة تعجُّ بالانزياحات الصارخة على كل صعيد، يعيد الشاعر فيها خلق الصور، وتوظيف التراث في لغة شعرية دقيقة وموحية، وهو أحياناً يفتق الصورة من الصورة في صور توالدية متنامية، وأحياناً تتداعى في صور مفردة تشكل بمجملها صورة تراكمية، وفي توظيفه للصور في تناصه، يخلق صوراً لولبية تنبني على مفارقة تقابلية عجيبة، جعلت الصور تتصارع في مفرداتها ومآلاتها، في انزياحات إبداعية دقيقة وموظفة؛ لتحث صدمة للقارئ موازية تماماً لتلك الصور التي أفرزها الواقع الدموي والمتناقض والمعقد جداً في عراق ما بعد حرب الخليج الأولى. ومثل هذا الشعر يكتب له الخلود؛ لأنَّه ليس بالعابر، إنَّه مجبول بإشراقات الروح، ومعاناتها، ثريٌّ بالرؤى

المركزة، وهو يلتزم بقضية مقدسة هي من وحي الواقع الفردي والوطني الذي يشكّل همّاً وجدانياً صالحاً لكل زمان ومكان وإنسان، يعاني ما يعانيه الشاعر ووطنه .
وقد كشف البحث عن العلاقة الوثيقة بين الأسلوبية باعتبارها منهجاً لسانياً بنيوياً لسبر النص الأدبي، وما يعرف بالدراسات الثقافية، وأن النقد الثقافي لا يقوم برأسه، ولا يستغني بذاته عن المنهج الذي يمكنه من تشريح النص وقراءة ما يضمّره في بناءه من أنساق ورؤى، وقد وقف البحث عند انزياحات بارزة في النص مثبتاً تطبيقاً العلاقة بين الرؤى وتصارعها، وبين الأسلوبية والنقد الثقافي .
هذا غيض من فيض مما يمكن أن يُدرس في " صبر الزيتون " القصيدة أو في " صبر الزيتون " ديوان صلاح الكبيسي، وهو ومضة نقدية من نجوم تتلألأ في فضاء نصه العميق المكثف

ملحق

قصيدة صَبْرُ الزَّيْتُون %

وجاءك مِنْ أَقْصَى الْقَصِيدَةِ مَنْ	دَفَاتِرُهُ شَوْقٌ وَأَحْرُفُهُ صَرَغَى
قَصَائِدُهُ نَزَفٌ فَكَيْفَ يَلُمُّهَا	أُجْمَعُ زَرْعٌ بَعْدَ مَا خَانَهُ الْمَرْغَى
دَمَاهُ عَلَى أَثْمَارِ آبِيَاتِهِ غَدَتْ	وَكَمْ نَقَعُوا أَغْصَانِ أَسْطَرِهِ نَقَعَا
وَمِنْ سُمْرَةِ الْبَارُودِ لَوْنُ قَصِيدِهِ	وَكَمْ أَحْرَقَ الْبَارُودُ فِي ثَوْبِهِ الزَّرْعَا
تَعَالَى .. وَلَمَّا شَاخَ عَكَازُهُ أَنْحَى	وَمَا تَاهَ .. كَانَ التَّيَهُ فِي دَرْبِهِ يَسْعَى
أَمَانِيهِ طِفْلٌ مُذْ تَيَتَّمَ صُبْحُهُ،	تَسَلَّتْ هُمُومُ اللَّيْلِ فِي خَدِّهِ صَفْعَا
وَحِينَ آسْتَفَزَ الْمَاءُ لَوْعَةً مَلَجَهُ	أَنَاخَ بِجَرَحِ الْقَلْبِ يَسْتَعْدِبُ اللَّسْعَا
لَهُ صَبْرُ زَيْتُونٍ تَفَجَّرَ زَيْتُهُ	لَهَيْباً عَلَى خَدَّيْهِ حَتَّى غَدَا دَمْعَا
لَهُ وَجْهُ مَهْمُومٍ تَكْسَّرَ لَيْلُهُ	شَظَايَا مِنْ الشَّكْوَى تُعْيِرُ الْقَضَا سَمْعَا
وَفِي كَفِّهِ قَمْحٌ تَجَدَّرَ صَبْرُهُ	أَطَاعَ رَحَى كَفِّهِ كَيْ يُطْعِمَ الْجَوْعَى
بِهِ حُزْنٌ طُوفَانٍ تَأَخَّرَ وَعْدُهُ	وَلَمَّا آتَيْنِي فَلُكَاً أَعَاقُوا بِهِ الصُّنْعَا
وَكَمْ بَاتَ مِنْ خَوْفِ التَّوَابِيْتِ فِيهِ لَا	يُرْجِي مِنَ الدُّنْيَا إِلَى أَمِّهِ الرُّجْعَى

فما عادَ في التابوتِ مَنْ يَطْلُبُ الرِّضْعَا
وما بيديه اليومَ مِنْ حَيَّةٍ تَسْعَى
إذا ما حبالُ الفجرِ دَسَّتْ لَهُ أَفْعَى
ضَفائِرُهُ فاستَحْلَفَ الماءَ أَنْ يَرْعَى
وطافُوا على جُثمانٍ وَخَدَّتِهِ سَبْعَا
مَساميرُ مَنْ مَرَوْا فلا بُورِكَ المَسْعَى
قَطْرَةَ ماءٍ فِيهِ تَسْتَنْزِفُ النَّبْعَا
وَكُلُّ على آسَمِ آلِهَ يَطْعَنُهُ تِسْعَا
على ظَهْرِهِ المَسْلُوخِ أَنْ خَالَفَ الشَّرْعَا
وجاءتْ الى فِرْعَوْنَ تَسأَلُهُ نَفْعَا
فَعَاتٍ بِهَا هَتَكَأَ وَعَاتٍ بِهِ قَرْعَا
أَذِنْتُ لِهَذَا القَلْبِ أَنْ يَخْرُقَ الضِّلْعَا
فَقَضَّيْنَا بِهِ حُبًّا وَضاقَ بِنَا ذَرْعَا
لِيَمْنَحَنَا دِفْئاً فَأَشْبَعْنَا رَفْعَا
فَصَارَ أَتْبَاعُ الكُفْرِ فِي فأسِهِ طَبْعَا
مِنَ النارِ لَمْ تَشْبَعْ بِصِلْصَالِنَا قَمْعَا
وعاثتْ بطينِ القَلْبِ تَنْزَعُهُ نَزْعَا
ولا تَرَكْتُنَا بَعْدَهَا نَبْتَغِي زَرْعَا
تُعِينُ رَمَادَ العُمُرِ كي يَمْسَحَ الدَمْعَا
... ..
بما يَحْمَلُ الزيتونُ مِنْ خُضْرَةِ المَرْعَى
غَفَا النَّائِي لَمَّا جُنْتُ أَقْرَضُهُ سَمْعَا
فلَمَّا أَرَادُوا نَوْمَهُ أَيْقَظَ الشَّمْعَا
لَعَلِّي على خَدَيْكَ أُسْتَجْمِعُ النَّبْعَا

فَلَا تَقْصُصِي لِلنَّاسِ مِخْنَةَ جُوعِهِ
فَلَا هُوَ مُوسَى .. كَيَّ يَشُقُّ بحازِهِم
فَأَيُّ عَصَا لِلصُّبْحِ تَلَقَّفُ لَيْلِهِم
هُوَ المُبْتَلَى بِالنَّخْلِ حَيْنَ تَيْبَسَتْ
بِهِ وَطَنٌ سَلَّوْا عَلَيْهِ سِيُوفُهُم
وما صَلُّبُوا إِلَّاهُ جِئْنَ تَزاحَمَتْ
تنادوا الا فاغدوا على حرتكم فكلُّ
خَنَاجِرُهُمْ سُمٌّ يَعَاقِرُ قَلْبَهُ
وعاشِرُهُ هَذَا المَخَالِبُ تَفْتَرِي
فَيَا أُمَّةً فِي اليَمِّ أَلْقَتْ كَبِيرَهَا
وخلَّتْ لِهَامَانَ الأعاجِمِ بَابَهَا
ويا وَطَناً أَحْكِي وَيُخْرِسِي.. أَلَا
ويا وَطَناً تُهِنَا بِسَكْرَةِ حُبِّهِ
ويا وَطَناً لُذْنَا بِخَرْقَةِ ثَوْبِهِ
وِثَارَتْ على الأصْنَامِ غَيْرُهُ فأسِهِ
خَنَانِيكَ ما عَادَتْ لِنَمْرُودَ جَذْوُهُ
خَنَانِيكَ أَوْرَاقُ الخَرِيفِ تَعْمَلُ قَتْ
فلا زَمَمْتُ دَفَاءَ الحَيَاةِ بِجَجْرِهَا
ولا آنَسْتُ مِنْ جَانِبِ القَلْبِ دَفْقُهُ
... ..
فيا مِصْرُ إِنِّي قَدْ أَتَيْتُ مُحَمَّلًا
حَمَامِي ذَبِيحُ لَسْتُ أَسْمَعُ نَوْحَهُ
وفي جُعبَتِي لَيْلٌ تَقْهَقِرُ بَدْرُهُ
فَخَلِّي أَبَارِيقِي تُقَطِّرُ صُبْحَهَا

الهوامش:

- ¹ المقدمة، ج5 فصل 6، 33، ص306.
- ² انظر: اصطياف، عبد النبي، ما النقد الثقافي ولماذا؟، محور العدد: النقد الثقافي إلى أين؟ فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 3 / 25، العدد (099) ن ربيع، 2017، ص18.
- ³ باتز، جون، "الدراسات الثقافية"، ترجمة: لطفي السيد منصور، محور العدد: النقد الثقافي إلى أين؟ فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 3 / 25، العدد (099)، ربيع، 2017، ص239.
- ³ انظر: سيمينكو، اليكسي، الثقافة بوصفها نصاً، ترجمة: سمر طلبة محور العدد: النقد الثقافي إلى أين؟ فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 3 / 25، العدد (099)، ربيع، 2017، ص283.
- ⁵ السابق نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁶ ليوسيتز، علم اللغة وتاريخ الأدب مضمن في: عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط1، 1985م - 1405هـ ص75.
- ⁷ سيمينكو، اليكسي، الثقافة بوصفها نصاً، ت، ص295.
- ⁸ انظر: بريي، عبد الله، الكون السيميائي وتمثيل الثقافي "يوري لوتمان نموذجاً"، محور العدد: النقد الثقافي إلى أين؟ فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 3 / 25، العدد (099)، ربيع، 2017، ص48.
- ⁹ انظر: اصطياف، عبد النبي، ص18.
- ¹⁰ انظر: اصطياف، عبد النبي، ما النقد الثقافي ولماذا؟، ص22.
- ¹¹ انظر: بريي، عبد الله، الكون السيميائي وتمثيل الثقافي "يوري لوتمان نموذجاً"، ص49.
- ¹² السابق نفسه، ص51، 52.
- ¹³ هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار الافاق، بغداد، الإيداع 1985م، ص86.
- ¹⁴ استعمال (ومن ثم) للعطف من الأخطاء الشائعة، والصواب: لذا نحتاج
- ¹⁵ ايضاً خطأ شائع دخیل من الترجمة، استعمال يتم أو يقوم فعلاً مساعداً، والصواب: لا يعرف.
- ¹⁶ انظر: جرينبات، ستيفن، الثقافة والشعرية الثقافية، ترجمة: معتر سلامة، محور العدد: النقد الثقافي إلى أين؟ فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 3 / 25، العدد (099)، ربيع، 2017، ص305.
- ¹⁷ السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، اعتنى به مصطفى الشيخ مصطفى، وشعيب أرناؤوط، مؤسسة الرسالة، دمشق، وبيروت، ط1، 1429هـ-2008م، ص773.
- ¹⁸ (يس: 20)
- ¹⁹ (يس: 27)
- ²⁰ انظر: بريي، عبد الله، الكون السيميائي وتمثيل الثقافي "يوري لوتمان نموذجاً"، ص52.
- ²¹ عليمات، يوسف، النسق الثقافي، قراءة ثقافية في انساق الشعر القديم، وزارة الثقافة، عمان، 2014م، ص47.
- ²² (سبأ: 14)
- ²³ (النمل: 17)
- ²⁴ (هود: 72)
- ²⁵ انظر: لسان العرب، نسأ.
- ²⁶ (النور: 35)

²⁷(القمر:10)

²⁸(الروم:47)

²⁹(يوسف:5)

³⁰(البقرة:187)

⁶قرأت هذه القصيدة في مهرجان الحب والسلام في جمهورية مصر العربية – محافظة دمهور يوم الخميس الموافق 13 / 7

2017/