قَصدية الاشتغال الشعري في ديوان (التفاتة القمر الأسمر)..

حمد محمود الدوخي/ العراق

تستهدف هذه القراءة النقدية لديوان (التفاتة القمر الأسمر)[1] للشاعر العراقي (بسام صالح مهدي) الوقوف عند اشتغالات شعرية تؤكد فقهاً شعرياً قارّاً في تحركات أجندة (بسام) الشعرية، ولكي نكون أكثر دقةً في إيجاز هذا الاستهداف فإننا ننتخب لقراءتنا هذه نماذج شعرية تتجلى فيها ــ من وجهة نظرنا نحن ــ هذه الاشتغالات، وهذه النماذج هي كل من قصيدة (مدخل/ ثرثرة الطين/ الصمت/ هو الذي/ مكتبة).

تتمظهر أولى هذه الاشتغالات في البنية العنوانية العامة (التفاتة القمر الأسمر) إذ تتجه نحو إعطاء(صورة إشهارية) لرأس العمل الأدبي، وهو العنوان ــ بالطبع ــ كما تتفق على ذلك الأبحاث السيميائية، وذلك لمنح فعل القراءة شاشة فضائية تتسعُ للشطح التأويلي الذي ينتهجهُ هذا الفعل، مستنداً بذلك إلى المدد الشعري من قصائد هذا الديوان باعتبارها المخوّل الوحيد لمثل هذا التأويل.

إن معاينة إجرائية لهذه البنية تُظهر أنَّ آلية التصوير الإشهارية تتخذ من لفظة (القمر) إطاراً (مفتوحاً) يحتكم في انفتاحه إلى الدال التحرّكي في بنية العنوان والذي يتمركز في لفظة (التفاتة) التي من شأنها أن تجعل إطار الصورة مفتوحاً أمام حركتها مما يؤشّر تهيؤ هذه البنية العنوانية لأية مباغتة قرائية.. كذلك نلاحظ أن هذا الإطار (القمر) جاء مسنوداً بتوصيفٍ شعريٍّ (الأسمر) يخرج عن الهيئة الطبيعية لهذا الإطار وهذا ما تقَّصده الشاعر بريشته ليعطي لهذا التصوير لمسةً حسّاسة تفعّل وتلائم ما تؤدي إليه البنية العنوانية شعرياً بوصفها المفتاح الرئيس لمغاليق الديوان.

---

[1] صدرت المجموعة عن اتحاد الكتاب العرب / دمشق - 2001م.

تتركّز أول التفاتة شعرية لهذا (القمر) الـ(بسّام) في أوّلى قصائد الديوان وهي قصيدة (مدخل) التي من خلال عنوانها وموقعها تقوم بدور الدليل المساعد ــ بعد الدليل الأساس وهو العنوان العام ــ للفعل القرائي وسط الأنحاء الشعرية للديوان، حيث تتمتع لغة هذه القصيدة بجانب إحاليٍّ إلى الموروث الشعري، على شكل حوار يستفزّ الحاضر الشعري، ويتجلّى هذا الجانب الإحالي بواسطة الإشارة إلى مرجع شعريّ قديم ومهم في تاريخ القصيدة العربية، وهذا ما تدل عليه الجملة الشعرية الأولى:

- **قال لي صاحبي**:

إذ أن هذه الجملة تؤكد حضور قصيدة (بكى صاحبي..) للشاعر العربي الكبير (امرئ القيس).

كذلك يتجلى هذا الجانب بواسطة المعجم الشعري العام للغة القصيدة، حيث أن هذا الجو يتشكل من ألفاظ وصيغ تستحضر في هوية تشكُّلِها آليات البناء الشعري القديم، وهذا ما تبيِّنه الجملتان الشعريتان الثانية والثالثة، لفظاً وصوغاً:

ــ إن رمل الجزيرة أجدادنا

وحجارتها من جماجمهم

ويتجلّى أكثر بواسطة التصريح باسم المرجع، وهو ما يؤكده التصريح باسم الشاعر العربي الكبير (أبي العلاء المعرّي) في الجملة الشعرية الرابعة وما يليها من لغةٍ تتواصل مع هذا النهج الإحالي:

قلت: أعرف هذا.. لا تُعِدْ حكمة (للمعري)

سوف أثقل وطئي عليهم

ــ ستوقظهم!!

قلت: أقصد هذا!!

وقد ذيّل الشاعر تصريحه ــ في هامش القصيدة ــ بالإشارة، بيت أبي العلاء المشهور:

خفّف الوطء ما أظن أديم الـــ أرضِ إلاّ من هذه الأجسادِ

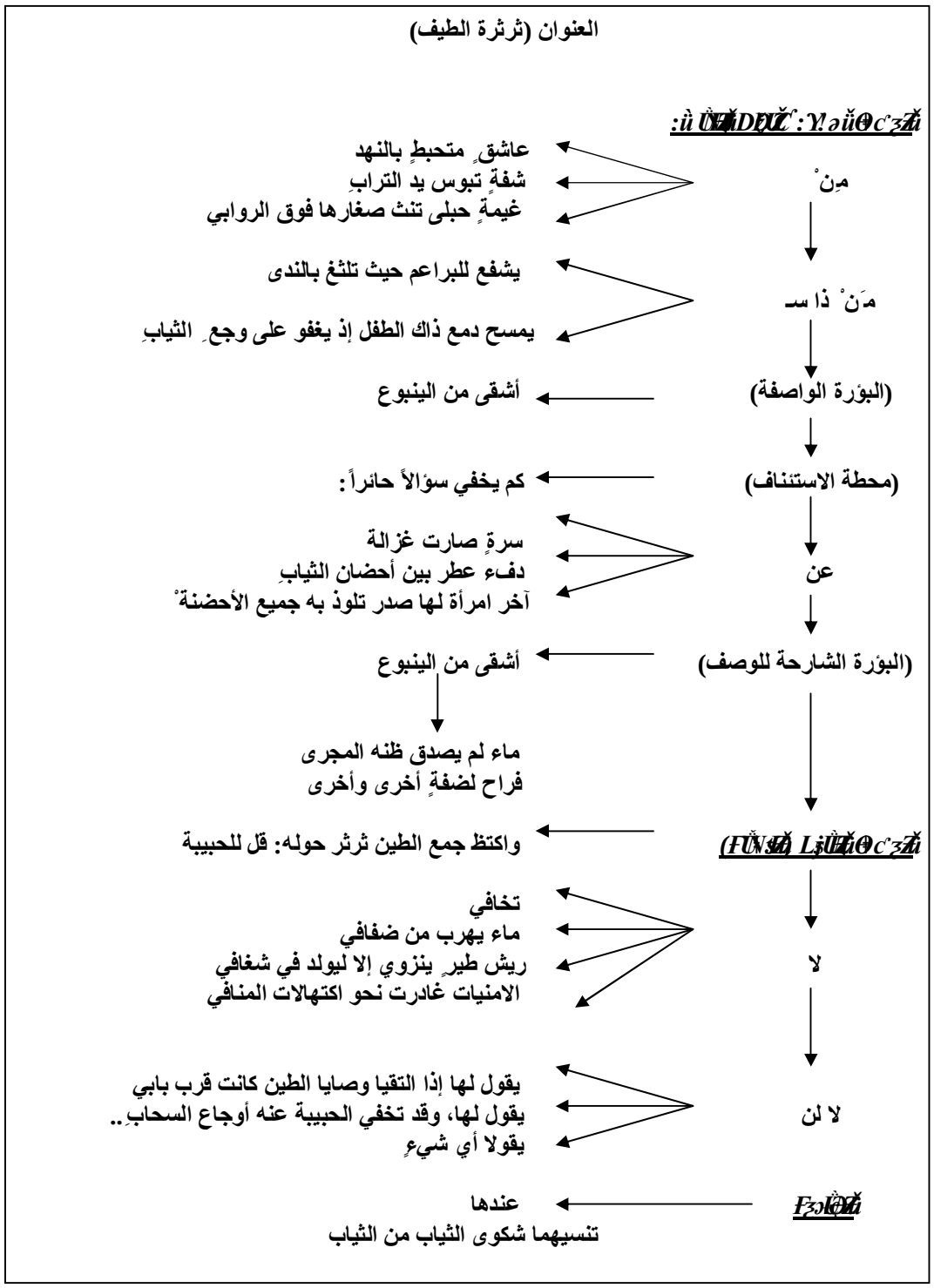
قاصداً المبالغة في التأكيد على نهج الأصالة هذا، على الرغم من أننا ضده في هذه الإشارة، إذ لا يمكن لذاكرة أي فعل قرائي أن تحتاج إلى هذا التذييل لاسيما هناك دالتان بارزتان في القصيدة تؤديان المغزى وهما (المعري) و(الوطأ..).

أما الالتفاتة الشعرية الثانية فقد تحرّكت في قصيدة (ثرثرة الطين) التي أثثت بعنوانها هذا مسرحاً تصدِّر من على خشبته تصريحات شخوص القصيدة، وذلك على ضوء ما يتبدّى من الدلالة الظاهرة للعنوان:

ثرثرة = كلام.. تصريح.. الخ

الطيف = البشر أو الشخوص

وقد اشتغلها الشاعر على وفق ركائز تُعين البناء الشعري وتوجهه، إذ يتمظهر بناء القصيدة بمشهدين شعريين تعترضهما بؤرتا وصف وشرح تهدفان إلى إبراز المناخ الجوّاني أو السايكلوجي للمسرح الشعري، ومحطة استئناف تعضّد إعادة تنظيم عمل الركائز في البناء المشهدي للقصيدة.، حيث يتأسس المشهد الأول على رؤية داخلية تستبطن صوت القول الشعري، في حين ينبني المشهد الثاني على رؤية خارجية تستهل بتهيئةٍ تمهّد الطريق أمام الراوي/ الشاعر لإبراز الصوت الخارجي للقول الشاعري.. وأعني أن الصوت الشعري في المشهد الأول كان ذاتياً صادراً عن ذاتٍ شعريةٍ غير معلنة، في حين كان الصوت في المشهد الثاني موضوعياً صادراً عن شخصيات مشاركة ألمح إليها الشاعر ولم يصرّح بها. ويمكن الكشف عن فاعلية الركائز التي وضعها الشاعر لهندسة البناء المشهدي الشعري للقصيدة بواسطة ترسيمة تنوي إعادة كتابة القصيدة بشكل تخطيطي:


العنوان (ثرثرة الطيف)
مِنْ
عاشقٍ متحبطٍ بالنهد
شفةٍ تبوس يد الترابِ
غيمةٍ حبلى تنث صغارها فوق الروابي
مَنْ ذا سـ
يشفع للبراعم حيث تلثغ بالندى
يمسح دمع ذاك الطفل إذ يغفو على وجعِ الثيابِ
(البؤرة الواصفة)
أشقى من الينبوع
(محطة الاستئناف)
كم يخفي سؤالاً حائراً :
عن
سرةٍ صارت غزالة
دفء عطر بين أحضان الثيابِ
آخر امرأة لها صدر تلوذ به جميع الأحضنةْ
(البؤرة الشارحة للوصف)
أشقى من الينبوع
ماء لم يصدق ظنه المجرى
فراح لضفةٍ أخرى وأخرى
واكتظ جمع الطين ثرثر حوله: قل للحبيبة
لا
تخافي
ماء يهرب من ضفافي
ريش طيرٍ ينزوي إلا ليولد في شغافي
الامنيات غادرت نحو اكتهالات المنافي
لا لن
يقول لها إذا التقيا وصايا الطين كانت قرب بابي
يقول لها، وقد تخفي الحبيبة عنه أوجاع السحابِ..
يقولا أي شيءٍ
عندها
تنسيهما شكوى الثياب من الثياب

وهنا نرى خاتمة القصيدة أنها افتتحت بلفظة (عندها) وهي لفظة طالما تجيء مؤشِّرة تحولاً في مجرى السياق، وذلك بحكم طبيعتها الدلالية إذ تفيد في الإعلان عن انقطاع في سياق ما والتحول إلى مجريات سياق آخر... والتوقف. لذا نرى الخاتمة قد خرجت ــ بسبب هذا المؤشر (عندها) ــ عن أعراف الركائز الشعرية التي اتخذ الشاعر منها سكة لنقل محموله الشعري، لتعلن بخروجها هذا الوصول إلى محطة النهاية لقصيدة (ثرثرة الطين) التي أظهرتها الترسيمة مؤكدةً على أنها (ثرثرة) (مقنّنة) على وفق ركائز بناء واعية ترشد الفعل القرائي بهيكلةٍ تفيد في تتبع نمو القصيدة الدلالي.

أما قصيدة (الصوت) فقد ارتسم بها هيكل اشتغال لم يألفْه شكل هذه القصيدة خلال تاريخه العريض معها. إذ جاءت ممسرحةً على شكل حوار مناجاتي يتكفَّل تأديته تردُّد العنوان (الصوت) في هيكل القصيدة. وذلك على وفق اللازمة الصوتية التي أوكل إليها العنوان هذه المهمة إذ بَثَّها وجعلها تتكرر على مدار القصيدة، وهذه اللازمة هي:

كان يكفيك وحدك الانتظارُ ... ...

والبائن على هذه اللازمة أنها تستهدف الآخر وتحفّزه على المشاركة.. فضلاً عن أنها تمنح القصيدة شكلاً بصرياً، فهي تقسمها إلى أربعة مشاهد شعرية. إذ تفتتح هذه اللازمة قصيدة (الصوت) لتبدأ المشاهد فعلها الشعري فيما بعد ذلك.. ونريد أن نؤشر ملمحينِ على هذه اللازمة هما:

الأول: أن هذه اللازمة جاءت مفعّلةً مكانها النصّي.. فهي بيت شعري كامل يتألف من شطر وعجز.. يتضح الشطر بجملة (كان) بينما يتمظهر العجز برموز التنقيط التي تُعدّ لغة مساعدة تُقرأ على وفق سياقها، وهنا السياق وصل إلى حدٍّ تضمن الإشارة إلى أن التنقيط جاء مصرّعاً، أو أنه يأخذ من المكان النصي ــ المطلع ــ حتى وظيفة التصريع مع القافية (الراء المضمومة المسبوقة بألف التأسيس) وذلك لأن البيت الثاني لم يعتبر بداية المشهد بدليل أنه لم يصرّعْ ــ على اعتبار أن التصريع عرف شعري شبه لازم للقصيدة العمودية لما يوفّر من ترسانة إيقاعية ــ وظل مفتوح الشطرِ متوقفاً عند القافية في العجز شأنهُ في ذلك شأن

الأبيات الأخرى للقصيدة... وأعني بذلك أن هذه اللازمة هي (بيت/ لازمة) وليست لازمة فحسب.

الثاني: إن استهدافها للآخر راكزٌ في جملة (كان/ الشطر الأول) بينما أخذ تحفيزُها لهذا الآخر على المشاركة، هويتَه من متن التنقيط المتمظهر في الشطر الثاني حيث تُرك مفتوحاً لهذه المشاركة التي تبدأ بالمشهد الأول الذي جاء كلّه على شكل حوار داخلي يديره (الصوت/ الشاعر) إذ يوجّه تشكّل المخاطبة بين الـ(أنا) والـ(آخر)، إذ يبدأ المشهد بمباشرة (الصوت/ الشاعر) القول قاصداً الآخر:

أنهكتك الدلاءُ يا قلب ماءٍ وأباحت مياهك الأغوارُ

ثم يتحول (الصوت/ الشاعر) من الـ(أنا) الباثّة إلى الـ(آخر) ليوضح موقفه، شعرياً، من بيت اللازمة والبيت الثاني الذي جاء مسانداً له ــ من حيث مضمون المناجاة ــ حيث بدأ (الصوت/ الشاعر) بتوضيح الموقف مستنطقاً الـ(آخر) على ضوء المحذوف في الشطر الثاني من بيت اللازمة، بِعَدِّه جملة حوارٍ ستظهر مشتقاتها في هذا الاستنطاق وهو:

لم تصدق مقالتي كنتُ صوتاً هامساً غير قوله تختارُ

لم يكن هدهداً.. ولكن صوتي نبأٌ حافلٌ صداه الغبارُ

نبأٌ طاعن المشيئةِ يدنو ونبيٌّ يلفه الانتظارُ

لفّه فاستعار حلماً قديماً كل ما فيه حسرةٌ وانكسارُ

عروةٌ كنتَ وابن ورد أريجٍ غافلٍ لا تمسه الأسحارُ

والصعاليك شوكهم يتمادى زائفاً كيف ما تشاء القفارُ

وهنا يتضح أن شطر التنقيط يمثل مقولة (الصوت والقصيدة) أو الدال المحوري الذي تقوم عليه القصيدة، وتبيّن أن الآخر المستهدف مشارك في إنتاج هذا الدال، فهو مخاطَب (كنتَ صوتاً..) و(عروةً كنتَ..) لذا يعترض على لسان (الصوت/ الشاعر)- على صدق المقولة (لم تصدق مقالتي..) ويشكك ــ على اللسان نفسه ــ بنبئية هدهد هذا الصوت (لم يكن هدهداً...) رغم ما تنطوي عليه هذه النبئية من اكتناز لمنظومة رمزية تؤسس لخلفيةٍ يُستعان بها لقراءة هذه المقالة المشار إليها في التنقيط، إذ تبتدئ هذه المنظومة في كل من الـ(هدهد/ نبأ/ نبي/ عروة بن الورد/ الصعاليك) بوصف هذه الرموز مفاتيح تُعين في فكّ ما ينغلق أمام مجسة القراءة من شفراتِ من شأنها أن تُعرّف بهوية هذه المقولة.

بعدها يعود (الصوت/ الشاعر) إلى الـ(أنا) ليعيد نبرة المخاطبة من الـ(آخر) مذكّراً إياه ببداية المشهد على ضوء ما تتوافق به ــ بناء ودلالة ــ كل من (أنهكتك) في البيت الأول من المشهد، و(أيقظتك) في البيت الأخير من هذا المشهد:

أيقظتك الضباع فهي كلامٌ ناهشٌ وابتسامةٌ واعتذارُ

أما اللازمة الصوتية في المشهد الثاني فقد حوّلت لغة متن التنقيط إلى شطرها الأول لتعطي تأكيداً على تواصلها مع صوت (الأنا) المعلن في البيت الأخير من المشهد الأول، وقد جاء شطرها الثاني مقطّع الحروف ليشكّل ترداداً صوتياً ممثلاً صرخةً تعارض تدخّل صوت الـ(آخر) في إنتاج هذا الدال (المقولة):

... ... كان يكفيك وح دك ال ان ت ظ ا رُ

بعد ذلك نلاحظ أثر هذه الصرخة ــ لما تمثلهُ على مستوى البناء ــ في صوت الـ(آخر) فقد ألغى نيابة (الصوت/ الشاعر) بالجواب عنه لينزل إلى حركية المخاطبة الشعرية معيداً نظره في ماهية هذه المقولة (القصيدة)... إذ يقول:

يا ترى من يقول..؟! يقرع سمعي صوت من..؟ ذلك الصدى تــذكارُ

وهنا يتأكد أثر الصرخة بدليل أن استفسار الآخر عن هوية مقولة (الصــوت/ الشاعر)، وذلك بسؤاله المكرر ــ ليفيد التوكيد طبعاً ــ ببيت واحد، قد أخذ ــ أي الاستفسارــ جوابهُ في البيت نفسه وذلك بقوله في نهاية الشــطر الثــاني (ذلــك الصدى تذكارُ!).. ولعلامة التعجب(!) في نهاية جواب دلالة مهمة، فهي تشير إلى عودة ذاكرة الــ(آخر) إلى (تذكّر) أبرز مفاتيح المنظومة الرمزية التــي تتأســس عليها مقولة (الصوت/ القصيدة) وهــي ــ أي المفــاتيح ــ (هدهــد/ نبــأ/نبــي) وتفحّصها للوصول إلى الأرضية الأساس التي ترتكز عليها هذه المقولة.. ويأخــذ هذا التذكر الفاحص صورته الكاملة عندما يعلن (الصوت/ الآخر) أصولاً لفقه هذا التذكر، وذلك بقوله:

أرث نمــلٍ ومتحــفٌ للرزايــا صورٌ في جداره الإبصــارُ

الكــلام الصــديق وقــعُ رذاذٍ والبكاء العريق فيه ابتكــارُ

والصحاب الذين لاشيء عندي غيرهم هم تراثي المنهــارُ

ونستطيع أن نبصر صورة التذكّر هذه إذا رجعنا بمفردة الــ(النمل) إلى مــا تحيل إليه على مستوى الرمز القرآني ــ أي سورة النمل في القرآن الكريم ــ إذ تتشكّل هوية الخطاب فيها عبر أربعة رموز، ثلاثة منها هي: (الهدهد/ النبأ/ النبي (نبي الله سليمان عليه السلام).

ثم يستطرد (الصوت/ الآخر) بعد ذلك بتوصيف شعري لمقولــة (الصــوت/ القصيدة) متكئاً في استطراده على ظهيرٍ أصيل هو علامة التعجّب(!) في نهايــة جواب الاستفسار، وتنفتح عليه من (تعجّب وتذكّر وتفحّص):

الكــلام الصــديق وقــعُ رذاذ والبكاء العريق فيــه ابتكــارُ

والصحاب الذين لاشيء عندي غيرهم، هم تراثـــي المنهـــارُ

قد أفاقت أسماؤهم مثل جمـــرٍ طاعنٍ في وفائـــه الاحتضـــار

وانتبـــــاه مرصّـــــعٌ بعيـــونٍ كسّر البغض ضوءَها والشجارُ

ســـرّ أنفاســـهم يلـــمُّ بقايـــا من هشيمٍ يُشَمُّ فيـــه الوقـــارُ

ظـــل قامـــاتهم بقايـــا شـــموعٍ كان كيداً بصيصـــها والنـــارُ

أنجبوا عذرهم رضـــيع خفايـــا فاستخارت أخطاءها الأعـــذارُ

نوم أعشاشهم بالحصان جفني كان نومـــاً أحلامُـــهُ الإنكـــارُ

إلى أن يقول:

توّجوا سفحَ إصبعي لعـــروسٍ أوهمـــوني بأنهـــا عشـــتار

وهنا يأتي الرمز الرابع الذي استعان (الصوت/ الآخر) على الإتيان به باللسان الميثولوجي في الأساطير وهو (عشتار)، إذ يقابل هذا الرمز الأسطوري (الآلهـــة/ الأنثى) الرمز القرآني (بلقيس) (الملكة/ الأنثى) التي تتمثل بها (سبأ). وقد استعان (الصوت/ الآخر) بالرمز الأسطوري ليؤكد أن (تذكّره) أو إعادة نظره في هويـــة مقولة (الصوت/ القصيدة) لم تكن للموافقة على هذه الهوية والوقوف عند وجهـــة نظر (الصوت/ الشاعر) عن الـــ(أنا)، وإنما للمشاركة في إنتاجها مـــرةً أخـــرى والتواصل في ذلك عبر الحوار الباطني المناجاتي، مما يفتح أمام فعـــل القـــراءة مدياتِ تصعيد شعري رحبة. حيث نلاحظ المشهد الثالث يأخذ شـــكلاً مغـــايراً، إذ

يجمع (الصوت/ الشاعر) بين الـ(أنا) والـ(آخر) في لغة استبصارٍ تحاول كشف ما مرّ في المشهدين الأول والثاني، وذلك بعد أن يأخذ مجاله بعد أن تجيء اللازمة لترسم له حدود بدايتهِ:

كان يكفيك وحدك الانتظارُ ... ...

وهنا نلاحظ اللازمة قد عادت لشكلها الكتابي، أي بدون تقطيع للحروف، لتأكيد تواصلها مع المشهد الثالث، وانقطاعها عن مسار المشهد الثاني بدليل إعادتها لشطر التنقيط إلى شطرها الثاني وهو شطر يعد ممهّداً ــ في عرف قصيدة الشطرين ــ لما يأتي في الشطر الأول من البيت الذي يليه.

بعد ذلك تأخذ لغة الاستبصار طريقها للجمع بين الـ(أنا) والـ(آخر) فهي تمهّد أولاً لتسوية الكلام بينهما:

يستعيد الصفاء ظل كلامٍ يتراخى على شفاهٍ تُعارُ

والصلاة التي تهدّل منها قولها ذاب في يديها النهارُ

ثم يتم الجمع بينهما على هذا الاستبصار:

غادرتنا فراشةً واضمحلت عن دعاء تحوكه الأزهارُ

لم تعد تلكم الفراشة تدري أينّا صار كعبة لا تزارُ

أيّنا يلمس الصدى وهو نقشٌ فوق أصواتنا التي تنهارُ

بعد ذلك تعود هذه اللغة إلى ما تحقق من مقولة (الصوت/ القصيدة) في المشهدين السابقين وذلك عن طريق مفردة (الصدى) أي بما تحيل إليه من دلالة صوتية تتواصل مع العنوان (الصوت) من جهة وبما تمثّله لتقطيع الحروف في

اللازمة باعتبار التقطيع رسماً للصدى من جهة أخرى. لتُقرر النتيجة الشعرية التي تم التوصل إليها، إذ يقول:

والصـــدى ضـــلل الحـــداة فتـــاهوا لا نجـــومٌ تـــدلّهم لا مســـارُ

هـــم أدلاء يلمعـــون رحـــيلاً في صحارى رمالهـــا أبكـــارُ

سافروا لا مقام يحنو علـــيهم لا فـــرارٌ يقلهـــم لا ديـــارُ

إلى أن تتكثف هذه النتيجة فيعلوا بها الصوت على خشبة مســـرح القصـــيدة مستفسراً:

فعلـــى أي مســـمعين تغنـــوا ركبوا أحرف الوداع وســـاروا

وهنا أرى أن (مسمعِين) من باب التثنية ــ على الرغم من أنها غير محرّكـــة ــ أي (مسمِعَينِ) لأن السياق يحكمها بذلك إلا إذا كانت (مســـمِعينَ) مـــن بـــاب التعظيم. وإذا أردنا أن ندقق في أدوات الاستبصار في لغة هذا المشهد، نجد أنهـــا لغة تمتّعت بمناخ تلفّظٍ ديني/ إسلامي يتواصل مع الطقس اللغوي العام للمشـــهدين السابقين اللذين أسّسا لمثل هذهِ اللغة، إذ يأخذ الخطاب المشهدي بهما هويته عبـــر أربع قنوات رمزية، كما مرّ، لذا نجد مشتقات التلفظ الديني/ الإسلامي مبعوثة في تمفصلات لغة المشهد الثالث هذا مثل (الصلاة/ دعـــاء/ كعبـــة/ الزيـــارة أي... (تزار)/ نجوم (وفق سياقها)/ مقام... الخ).

بقي لنا الوقوف عند المشهد الرابع الذي هو عبارة عن مشهد صامت، حيـــث أن اللازمة الأخيرة لم تأتِ إعلاناً بنهاية (الصوت/ القصيدة) على رغم من تلويح (الصوت/ الشاعر) بالنهاية: (ركبوا أحرف الوداع وساروا) ذلـــك لأن اللازمـــة جاءت منقطعة عن المشهد الثالث، لأن شطر التنقيط حلّ في الشطر الثاني وكأنـــه جاء لتأدية بداية أخرى، كما جاء في اللازمة الأولى، البيت الذي افتتح القصيدة..

أو هو ايذان لتدخّل أحد المتحاورَينِ أي الـ(أنا) أو الـ(آخر) في تصعيد إنتاج المقولة (الصوت/ القصيدة).

أو إعادة تشكّلها، تساندهُ في ذلك صرخة الشطر الأول التي لها صداها الخاص المتوفّر لها من خلال تقطيع الحروف لتصوّر تردد الصوت (الصدى) كما قد أشرنا لذلك:

كان يكفيك وح د ك ال ان ت ظ ا رُ ... .

وتبقى ميزة خاصة تتميّز بها هذه القصيدة وهي أنها قصيدة تنفتح على استراتيجية تأويل تحليلي أمام الدرس النقدي وذلك قليلاً ما يتوفر في قصائد الشطرين بسبب المناخ الإيقاعي العالي الذي يأخذ بالشعراء إلى مكان صناعةٍ شعريةٍ ترتكز على إنتاج البلاغات وحشد الأبيات وتكرار الصور بشيء من التزويق.. وغير ذلك، إلاّ أن هذه القصيدة انفلتت عن ذلك كله إلى ما هي عليه ــ كما بينت قراءتنا لها ــ بفضل الوعي الشعري الذي يحتكم إليه الشاعر.. ونؤكد ذلك بالإشارة إلى ملامح أخرى لمثل هذا الوعي في قصيدة (هو الذي..) إذ نلاحظ اشتغالاً بارزاً يربط العنوان (هو الذي..) وبصورة مباشرة مع المتن، كما تُظهر ذلك الخطاطة المبسطة الآتية:

العنوان (هو الذي..) ←

سرق الهاء فأخفى غرقَهْ

ونأى في ليل عينٍ مُغْلقةْ

فضلاً عن معاكسة الشاعر في تضمين الرمز الأسطوري، فهو لم يقل (سرق النار وأخفى غرقهْ) لكي يكون التضمين إشارةً مباشرة إلى (برمثيوس الذي سرق النار وأخفاها، لصنع الناس، وذلك دفاعاً عن الجنس البشري ضد (زيوس) رب الأرباب الذي أراد الانتقام من الإنسان الذي استطاع معرفة أسرار عديدة، وذلك بإخفائه والاستعاضة عنه بأجناس جديدة/ وذلك كله حسب الأصول الميثولوجية

واسعة الانتشار) وإنما تصرف الشاعر هنا بذلك وقال (سرق الماء..) للعمل على كسر أفق التوقع للمتلقي ووضع هذا المتلقي أمام ضرورة إعادة قراءة سيرة سارق النار (برومثيوس) في المدوّنة المثلوجية، وقراءة سيرة (سارق الماء) في ميثولوجيا القصيدة ومن ثم إيجاد رابط بينهما، وهذا الرابط موجود على اعتبارهما ممثلين محوريين في تقديم دور المخلّص عن طريق فعل بطولي حضاري، فسارق النار يقوم بذلك للانتصار للإنسان المغلوب، وسارق الماء يقوم بدوره من أجل إنقاذ المدن من ويل الحروب والكوارث:

حلماً تعلق في أطرافهِ مدنٌ أبوابها محترقةْ

وخيول حجّرتها صرخةٌ أقبلتْ من قلب ريحِ مرهقةْ

وتستمر القصيدة حتى نهايتها مشحونة بأجواء معاناةٍ من أجل الحياة والإنسان.

وأخيراً نقف أمام قصيدة (مكتبة) وهي قصيدة تدير مشهداً عادياً يتكرر على الدوام في حياة كل أديب وقارئ.. غير أن الشاعر يعيد ترتيب هذا المشهد شعرياً ليؤصّله كنوطةٍ ملازمةٍ لإيقاع حياة الإنسان اللاهث وراء كشف المكنون والاطلاع على الأسرار..

وهنا لابد من كتابة القصيدة لكي نتيح لعدسة القراءة فرصة التقاط صورة (فوتوشعرية) تشتمل على المنظر العام للقصيدة:

مكتبة

النوافذ تلبس أثوابها في المساءْ...
وفي كل ليلة
فمٌ يتبسّمُ متكئاً للجدارْ
فأقطف أسنانه
أبعثرها..
أقلّب أطرافها المتعبةْ...

تطير الحروف حماماً يرفرف حولي
فأغرق ما بينها كي يعود الوسن
يبعثر عطر النعاسْ
أنام وفي أعيني صورةٌ لفم قطفت بعض أسنانه
... النوافذ تخلع أثوابها في الصباح...
أراه وقد عاد مبتسماً
فقد أُرجعت كل أسنانه للرفوف!!

يتألف مشهد القصيدة من ثلاث حركاتٍ رئيسة، تتوزّع الحركة الأولى على ثلاث حركات ثانوية.. تفصح الحركة الثانوية الأولى عن زمن بداية المشهد (المساء) مُرتبةً أجواء هذهِ البداية لملائمة الحدث المُراد (النوافذ تلبس أثوابها...) في حين تحدد الحركة الثانوية الثانية النقطة التي يدور حولها الحدث، أي الكتاب:

وفي كل ليلة
فم يتبسّم متكئاً للجدارْ

بينما تعلن الحركة الثالثة وصول الحدث إلى نقطته، أي تناول الكتاب (فأقطف أسنانه).

أما الحركة الرئيسة الثانية من المشهد فهي حركة ممارسة حيثيات الحدث، إذ توضّح هذه الحيثيات ما يمرّ مع أية قراءة لكتاب، ولكن بلغة شعرية.. من حيث:

- الاطلاع: ..؟.. أبعثرها
أقلب أطرافها المتعبةْ...
- تأويل ما يُقرأ: : تطير الحروف حماماً يرفرف حولي
- استحضار حالات الوسن
والنعاس أثناء القراءة : فأغرق ما بينها كي يعود الوسنْ
يبعثر عطر النعاسْ
- تمثّل ما مرّ عموماً: : أنام وفي أعيني صورةٌ لفمٍ قُطفتْ بعض أسنانه

ثم تبدأ الحركة الرئيسة الثالثة وهي حركة رجوع إلى الوراء، قياساً بالحركة الرئيسة الأولى، وبالأدوات نفسها.. أي بثلاث حركات ثانوية أيضاً، لذا فهي تمثل حركة مقابلةٍ مع الحركة الرئيسة الأولى.. ولتوضيح المقابلة هذه نقدم الإجراء الآتي بين الحركتين مرمزين للحركة الرئيسة بـ(ح.ر) وللحركة الثانوية بـ(ح. ث):

ح. ر/ 1	ح. ر/ 3
ح.ث/1- النوافذ تلبس أثوابها في المساء	**ح.ث/1- النوافذ تخلع أثوابها في الصباح**
ح.ث/2- وفي كل ليلة يبتسم متكئاً للجدار	**ح.ث/2- أراه وقد عاد مبتسماً**
ح.ث/3- فأقطف أسنانه	**ح.ث/3- أرجعت كل أسنانه للرفوف**

وعلى ضوء هذا العمل تبرز فاعلية المقابلة بين هذين المشهدين عبر بؤر تمظهرت في كل من:

1-	**تلبس أنوابها**	**مقابل تخلع أثوابها**
2-	**يبتسم مقابل عاد**	**مبتسماً**
3-	**أقطف أسنانه مقابل**	**أرجعت أسنانه**

ومن خلال كل ما مرّ يتضح أن هذه القصائد/ النماذج- وقصائد الديوان الأخرى- تستند لقصدية خاصة في بناء وجودها الشعري ، وهو الأمر الذي استطاعت أن تتابعه هذه القراءة (الفاحصة) التي اجتهدت للتعرف على ملامح بارزة بوجه هذا القمر الذي يلتفت.

تشرين الأول/ 2006