دلالات المكان
في ديوان (أمتلئُ عشقاً منكِ) لفريدون سامان

جامعة آدم ميتسكيفيتش
كلّيّة اللغات الحديثة والآداب

عدنان عبّاس

دلالات المكان
في ديوان (أمتلئُ عشقاً منكِ) لفريدون سامان

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2019

Publication is sponsored by Faculty of Modern Languages and Literatures,
Adam Mickiewicz University/

Publikacja finansowana ze środków Wydziału Neofilologii UAM

Reviewer/Recenzent:
prof. zw. dr hab. Barbara Michalak-Pikulska

© Adnan Abbas 2019
This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019

Cover design/Projekt okładki
Ashraf Benyamin

Typsetting and formatting/Skład i formatowanie
Adnan Abbas

ISBN 978-83-232-3417-3
ISSN 1730-8771

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY PRESS/
WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks: 61 829 46 47, e-mail: wydruk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 7,00 Ark. druk. 13,00

DRUK I OPRAWA DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI
SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

فهرس المحتويات

تقديم..... 7
حداثة قصيدة فريدون وفضاؤها الاستقصائي..... 9
دراسة تطبيقيّة للقصائد..... 17
نار تحرق نفسها..... 19
أهل الكهف..... 37
جزيرة الوهم..... 45
مدائح العشق..... 63
مدائح المرآة..... 71
عناصر العشق..... 75
رقصة الموت..... 79
القدوم الأخير..... 85
كتلة ضباب..... 89
تحت قدميه تنفجر المياه..... 95
الصحراويّون..... 99
وصيّة حالم..... 111
الأوساط الأخرى..... 117
نجل الرماد..... 121
النتائج..... 125
الهوامش..... 129
Table of Contents III
Summary V

تقديم

يحتوي هذا الكتاب على دراسة نقديّة لأربع عشرة قصيدة مترجمة من الكرديّة إلى العربيّة، يتكوّن منها ديوان الشاعر الكردي المعاصر فريدون سامان، والموسوم بـ(أَمْتَلِئُ عِشْقاً مِنْكِ. قصائد ودراسات نقديّة). يتضمّن هذا الديوان أيضاً ثلاث متابعات نقديّة، وصدر بـ(132) صفحة عن المديريّة العامّة للصحافة والطباعة والنشر بوزارة الثقافة والشباب في إقليم كردستان (العراق)، أربيل 2009.

قام بترجمة قصائد الديوان المذكور كلّ من بلال عزيز: ستّ قصائد هي (نار تحرق نفسها، أهل الكهف، جزيرة الوهم، مدائح العشق، مدائح المرآة، عناصر العشق)، ومكرّم طالباني: أربع قصائد (القدوم الأخير، كتلة ضباب، تحت قدميه تنفجر المياه، الصحراويّون)، فضلاً عن مترجمين آخرين، وهم: مصطفى ئه ذار (رقصة الموت)، وفتّاح خطّاب (وصيّة حالم)، وكمال غمبار (الأوساط الأخرى)، وعبد الخالق برزنجي (نجل الرماد). أمّا المتابعات التي تناولت هذه المجموعة الشعريّة فهي (مدائح العشق بين الخزين الصوري وغياب الأنا) لنوري بطرس، و(الاختلافات في زمن اللاشعور) لمحمّد البغدادي، و(أمتلئ عشقاً منك) لكمال غمبار.

يضمّ هذا الكتاب أيضاً مادّتين سبق أنْ نُشِرتا لمؤلّفه في عام 2017، تتعلّقان بقصيدتين من قصائد هذه المجموعة الشعريّة، وهما: (نار تحرق نفسها)، و(مدائح العشق).

أمّا هدف المؤلّف من هذه الدراسة فهو توضيح أهم اتّجاهات هذه القصائد المنقولة من الكرديّة إلى العربيّة ومتابعة موضوعاتها الرئيسة من خلال تحليل دلالات المكان فيها، فضلاً عن أسلوب الشاعر ولغة قصائده. ويسعى في الوقت نفسه إلى تعريف القرّاء الناطقين بالعربيّة بشاعر كردي معاصر، وتمكينهم من الاطّلاع على أفكاره ورؤاه

الشعريّة، وتوثيق ما تُرْجِم من شعر كردي معاصر إلى العربية، وتعميم ما نُشِر منه بغير لغته.

لقد ارتأى المؤلّف أنْ يدرس ما ورد في كلّ قصيدة من قصائد الديوان على حدة، وأنْ يستقصي دلالات المكان المختلفة فيها، بما في ذلك مستوياته وأبعاده ووظائفه، وما يرتبط به من رموز وأفكار بشكل موسّع، وأنْ يبرز تصوّرات الشاعر في هذا المجال. ومهّد لهذه القصائد بمدخل يدور حول شكل ومضمون واتّجاهات هذه القصائد المترجمة إلى العربيّة، وعلاقتها بمتطلّبات الحداثة وما بعد الحداثة، واختتم كتابه بنتائج محدّدة وحقل خاصّ بالهوامش.

يرى المؤلّف أنّ معالجة ما ورد في القصائد الأربع عشرة قد تتوافق مع تصوّرات المتلقّي أو تتقاطع معها، ويأمل أنْ يكون قد قدّم عملاً، قد يثير انتباهه إلى التفاعل مع هذه القصائد، وإثراء معرفته ولو قليلاً بالشعر الكردي المعاصر المترجم إلى العربيّة، وشعر فريدون سامان بشكل خاصّ.

أودّ أنْ أعرب هنا عن شكري الجزيل وامتناني لعميدة كلّيّة اللغات الحديثة والآداب بجامعة آدم ميتسكيفيتش في بوزنان الأستاذة الدكتورة ألدونا سوباتا على تعضيد هذا الكتاب، والأستاذة الدكتورة بربارا ميخالاك بيكولسكا على تقييمها الإيجابي له، والدكتور أشرف بنيامين على تصميم غلافه، والشكر الجزيل موصول أيضاً لدار الطباعة والنشر في جامعة آدم ميتسكيفيتش.

عدنان عبّاس

حداثة قصيدة فريدون وفضاؤها الاستقصائي

تدخل قصائد فريدون سامان[1] في باب الحداثة الشعريّة المقدّمة بقوالب قصيدة النثر، خاصة وإنّ القصيدة المعاصرة قد توجّهت اليوم إلى الذهنيّة والرمزيّة في مواجهة الرتابة الغنائيّة. تحاول قصيدته فريدون أنْ تلج عالم ما بعد الحداثة أيضاً وإنْ بتدرّج عبر تفصيلات وثيمات وعوالم ترتبط ببنية النصّ بكثافة، وتلاحق تدفّق روحه من الداخل، متوقّفة عند ماهيته وعناصره، ومطبّاته أو مزالقه المتحرّكة على تخومه، ومستعينة بأدوات وآليّات تضع المتلقّي وجهاً لوجه أمام عدد من الأحداث والمتغيّرات. قد تكون بعض نصوصه غير محدّدة أو واضحة المعالم فيما يتعلّق بشكلها أو هويّتها الحداثيّة، وقد تثقل بنيتها مفردات غير ذات أثر في السياق، ولكنّ هذه النصوص تبقى أشبه بأيقونات تثير الاهتمام، أو كمعلم يذكّرنا بأمور وهموم وآمال شتّى، أو حالة من حالات الاحتجاج التلقائي، أو حتّى اللاجدوى في عالم عبثي غارق في القهر. ولربّما أحدثت الترجمة خللاً ما هنا وهناك، ولم تنبّه إلى مكامن ما هو جديد فيها.

لقد نبعت الحداثة التي ظهرت بشكل مبكّر في أوروبا، "من الواقعيّة، وأثّرت بحركة ما بعد الحداثة"[2] مثلما يرى (بيتر تشايلدز Peter Childs)، والجديد الذي جاءت به لا يحيد عنه أي نصّ إبداعي مولود في إطار مرحلي معرّف به، أو مقدّم بصيغة ما، وهي بعد ذلك "شكل من أشكال الفنّ، إمّا محدّدة زمنيّاً، أو محدّدة من حيث الجنس الأدبي"[3]. وقد وضحتْ معالمها في الشعر العربي المعاصر بعد الحرب العالميّة الثانية، من خلال شعريّة نصوص بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهّاب البياتي، مثلما يشير فاضل ثامر[4]، فضلاً عن نصوص بلند الحيدري، وبانت في الشعر الكردي كذلك عبر قصائد عبد الله كوران وآخرين. وبرزت مشكلات أيضاً في تعريف ما بعد الحداثة بسبب اختلاف النقّاد، حسب رأي (سيمون مالباس Simon Malpas)[5]، على الرغم من أنّ هذه الحركة تشغل مجالات واتّجاهات متعدّدة بسبب تنوّع الأفكار والثقافات والأساليب

والنظريّات والاكتشافات والتكنولوجيّات المعاصرة، وبسبب انفتاحها على عالم من اللامتناهيات[6]. ولعل قصيدة الشاعر فريدون سامان أسوة بنظيراتها تطمح أنْ تسترفد صيغها وأشكالها وموضوعاتها واتّجاهاتها من هذا العالم الواسع، والمتعدّد بتفصيلاته، ففريدون مثلما كتب بلال عزيز في مقدّمته لديوان (أمتلئ عشقاً منك) "شاعر حداثوي يستقرّ على مساحة واسعة من الشعر الحداثي، متقاسمة بين السرياليّة والسيمبوليّة"[7].

تمتدّ قصيدة فريدون في هذا الديوان على خارطة متنوّعة من الموضوعات والفضاءات ذات المغازي الرمزيّة والواقعيّة أو السرياليّة والعبثيّة والوجوديّة، وبقدر ما يهتمّ فريدون بعلاقة النصّ بالحياة والمحيط،، ويميّز موقفه بجلاء من الأحداث التي تدور حوله في كردستان والعالم، بواقعيّة أو حتّى بفجائعيّة صارخة، فإنّه لم يبخل في تناول مفهوم الحرّيّة والهمّ الإنساني وجوديّاً وذلك في سياق تعبيره عن إرادته وخياره والتثبّت من مغزى حياته، بل ورمزيّاً باستخدام وعيه الباطني لمعرفة كنه العالم وما يمور فيه. يحاول الشاعر في عدد من قصائده سبر أعماق الهمّ الإنساني وألغازه، ويغور في تيهه بشكل آلي سريالي تعوزه المنطقيّة أحياناً، ويصل إلى استفزاز تناقض هذا المنطق، والسخرية منه عبثيّاً بسبب عبثيّة الحياة نفسها. نعثر في نصوصه كذلك على نَفَس رومانسي بعواطف وجدانيّة، وعلى آخر صوفي يتألّق بتجلّيات تعكس دلالات حبّ العاشق ووجده. إنّ تعدّد اتجاهات قصيدة فريدون سامان لا يعبّر عن ضعف، بلْ يعكس قلق الشاعر ودهشته، وصراعه مع المتناقضات والأضداد، فهو يقوم بتحفيزها بأنفاس حارقة من ذات لا تهدأ، ويأخذ تجانساتها وتناقضاتها وتحوّلاتها وعصب حياتها وحركتها و"قيلولتها" من واقع لا يرحم.

يبدأ فضاء النصّ في الديوان عادة بتبويب منظّم نسبيّاً على الرغم من وجود فراغات في العرض، وينطلق من عتبات عناوين تشكّل مداخل استهلاليّة مهمّة في خطاب النصّ. تتّصف هذه العناوين بنسق يحترس من الوقوع في الشطط، ويتماشى مع متون النصوص بانسيابيّة. يتميّز العنوان مثلما هو معروف بوظائف "تدرك من خلال النصّ (كـ) رسالة (...) بين المرسل والمرسل إليه"، مثلما يعتقد بعض النقّاد[8]، وقد تكون له وظيفة

(مقصودة) أخرى تستند إلى "تشويش الأفكار"[9]، في رأي أمبرتو إيكو Umberto Eco. وعناوين قصائد فريدون في ديوانه المذكور أعلاه موحية ومرتّبة على هيئة أوعية "تتراسل" مع القارئ، وقد تعبّر عن صدمة أو دهشة أو عشق ما، وتوظّف نفسيّاً وتاريخيّاً وسياسيّاً واجتماعيّاً، وتوثّق أمكنة حقيقيّة أو خياليّة، مثل (أهل الكهف) و(جزيرة الوهم)، أو تدلّ عليها، مثل (الصحراويّون).

تتراوح قصائد الديوان فنيّاً بين الصياغة المحكمة، والتشتت والفوضى في تنظيم السطور، وربما كان للترجمة وطبيعة قصيدة النثر دور في ذلك، فهناك بعض الارتباك في توزيع المفردات والتراكيب بشكل دقيق. وتتوزّع هذه القصائد بين الطويلة، مثل (نار تحرق نفسها، أهل الكهف، جزيرة الوهم، الصحراويّون، وصيّة حالم)، ومتوسطة الطول، مثل (مدائح العشق، مدائح المرآة، عناصر العشق، الأوساط الأخرى، نجل الرماد). أمّا رسوم الديوان فتعكس عدداً من المغازي والأفكار، معبّرة بذلك عن المضامين المطروقة بشكل سليم.

أصبح المكان اليوم بفضاءاته الواسعة أو أحيازه الضيّقة أحد العناصر الفعّالة في النصوص الأدبيّة السرديّة والشعريّة، ومنها الكرديّة المنقول إلى العربيّة، وحظي بمكانة بارزة في أعمال الشعراء والكُتّاب والنقّاد والباحثين، مثلما أسبغ رونقاً على الخطاب الإبداعي المعاصر في عصر الحداثة وما بعد الحداثة. وللمكان كفضاء من فضاءات الحدث مدلولاته الرمزيّة الموحية، ودلالاته النفسيّة والوجدانيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والتاريخيّة والأسطوريّة والقدسيّة، سواء كان هذا المكان واقعيّاً أو متخيّلاً افتراضيّاً.

اهتمّ الباحثون الغربيّون، ولاسيّما (جاستون باشلار Gaston Bachelard)، بمصطلح المكان، وركّزوا على أهميّته كظاهرة في الخطاب الأدبي، وعلى حيويّته وهويّته وبنيته ودلالاته المعبّرة عن معانٍ محدّدة، ومستوياته وقيمه ودوره في تشكيل الوعي، وأشار بعضهم إلى الواقعي منه والمتخيّل. ونظر إليه آخرون، ومنهم باحثون في العالم العربي، كغالب هلسا، من خلال تشكيلاته أو تقاطباته المختلفة ورؤى الكاتب أو الشخصيّة الفاعلة في النصّ ذهنيّاً أو شعوريّاً. وقد صنّفه حسن بحراوي، مثلما يشير أحد الكُتّاب، وفق

"ثلاثة مفاهيم، هي التقاطب... والتراتب... والرؤية"[10]، في الوقت الذي أكّدت سيزا قاسم على علاقة الإنسان بالمكان وزمنه وصفاته، وعلى أنّ القيام بـ"إضفاء صفات مكانيّة على الأفكار المجرّدة يساعد على تجسيدها"[11].

يتّصف المكان في ديوان الشاعر فريدون بدلالاته الديناميكيّة المتنوّعة، وبتفاعله مع إشكاليّات ما حوله، وتتضح علاقته الوثيقة بالأحداث والشخصيّات من خلال معطيات وأفكار ورؤىً وأفعال ورموز وصور ومشاهد، وانطلاقاً من قوّة مردوداته، أو حيويّة وشائجه مع مجرى الزمن. يلعب التقاطب المكاني (الضدّي) دوراً مهمّاً في هذا الديوان بغضّ النظر عن جغرافيّة المكان وحدوده وعناصره، وغالباً ما تتكرّر فيه مجموعة من الأماكن تحمل دلالات رمزيّة مثيرة للانتباه، مثل القصيدة، البيت، الكون، الشارع، المدينة، السجن، المستنقع، السرداب، المقبرة، الجبل، السهل، النهر، النبع، الوادي، الحفرة، الصحراء، الفيافي، الخيمة، الأرض، الجسد، الذات، النفس.

يمثّل المكان في الديوان هويّة الشاعر الثقافيّة والاجتماعيّة، أو وطنه، أو فضاء للحب، أو مجالاً للتيه والغثيان، أو حيّزاً يعتمل بدوّامات الغربة والاغتراب والتشرّد، أو دائرة للملاحقة والظلم. تتداخل الأمكنة أو تتحوّل من حالة إلى أخرى، وترتقي أو تهبط بتنافرات مشهديّة ومعالم منبثقة من وضع معيش أو حلم مهدور، وبجدليّات يتصارع فيها المعقول واللامعقول، والشعور واللاشعور، والمنظور واللامنظور، والواقعي والسريالي، والحقيقي والمزيّف، والحياة والموت. ويتفاوت تأثير المكان بحسب طبيعة الصراع وقوّته، أو بحسب دلالاته المجازيّة أو اتّجاهاته الواقعيّة والوجوديّة والرمزيّة ومعالمه المعاصرة والتاريخيّة والتراثيّة والفولكلوريّة، أو على وفق دهشته ومشاكسته.

أمّا وصف المكان في الديوان فيظهر بأنماط تفسيريّة واستقصائيّة، وبوظائف وجدانيّة أو نفسيّة، أو عجائبيّة، أو مجرّدة، وقد يؤنسن الشاعر الطبيعة بحيواناتها وصخورها وجبالها وسهولها وطيورها من أجل إبراز موقف ما. وبتوظيف الوصف دلاليّاً يخرج النصّ بأبعاد رمزيّة ونفسيّة وفلسفيّة واجتماعيّة وإنسانيّة وسياسيّة ودينيّة وأسطوريّة. ولا تكتمل صورة المكان المشهديّة إلاّ بدور الشخصيّات المحوريّة والثانويّة وسط الأحداث وتداعياتها،

وكذلك إلّا بحركة الزمن ومجسّاته ومحطّاته الواقعيّة أو الافتراضيّة، عبر استدعاء ذكريات وأيّام، وعلى وفق التقاء بين الذاتيّة والموضوعيّة، أو افتراق وتنازع بينهما، بحيث تتشظّى عناصرهما في دائرة الفعل المتشكّل في مكان في زمن بعينه. ولا تكتمل صورة عناصر النصّ إلّا بمنظور يتصدّى فيه البطل (الشاعر) لصياغة معانيه وأفكاره. يضعنا فريدون إلى جانب رؤاه وتأملاته، أمام بعض الرموز والعلامات السيميائيّة، فضلاً عن المفارقات والتجليّات الصوفيّة، ويداهمنا ببعض المفارقات والمقاربات والتحوّلات النسبيّة من الميّت إلى الحيّ ومن الحيّ إلى الميّت، وقد يتحرّك بنا بالساكن في قصيدته، أو قد يصمت معنا بالمتحرّك فيها.

عادة ما يتأثّر النصّ الشعري بجماليّات عناصر البنية الفنّيّة المتمثّلة بالصياغات اللغويّة والمنظومة الإيقاعيّة والأساليب البيانيّة، مثل الشعريّة والانزياح، وقد أكّد باحثون مثل (رومان جاكوبسن Roman Jakobson) و(جان كوهين Jean Cohen) و(تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov) على أهمّيّة هذه الجماليّات ودهشة الشعر، ومنظومة علاقاته الداخليّة والمظاهر الخارجيّة المؤثّرة فيه. ويعتبر أسلوب التعامل مع النصّ ولغته أحد الأسس الرئيسة في نجاح العمل الإبداعي الشعري أو فشله. وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد تحدث عن الأسلوب في نظريّة النظم بمنظور بلاغي في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، فإنّ الحداثة تنظر إلى الأسلوب، من وجهة نظر بعض الباحثين الغربيّين المعاصرين، بأنّه ذات المبدع، أو رؤيته الجماليّة والتعبيريّة. ولم يبتعد باحثون عرب في دراساتهم النقديّة، مثل عبد السلام المسدي وصلاح فضل عن آراء الغربيّين في هذا الشأن. والأسلوب لا يكتمل إلّا بأدوات لغويّة سليمة، تستدعي فضاءات بعينها من أجل توظيف دورها في تحفيز الملتقّي على التواصل مع ما هو حاصل في النصّ.

يختلف أسلوب تناول المكان في قصائد ديوان فريدون بين رؤية متمكّنة من أدواتها، وقادرة على تكوين تشكيلاتها الحسيّة أو المجرّدة المباشرة أو غير المباشرة، وبين مدى تماسك جزئيّات النصّ المكاني مع روحه من الداخل، أو مدى مجاراة هذا النصّ لمؤثّرات

الخارج أو تنازعه معها. ويبدو أسلوب التناول والصياغة أكثر ديناميكيّة عندما تنحو الأفكار الواردة في عدد من نصوصه منحىً اجتماعيّاً وإنسانيّاً، يفسّر ما هو مطروق بمنطق الأنثربولوجيا، ولا سيما عندما يدور الكلام حول جرائم الإبادة وأماكنها، وأحوال المجتمع ومأساة الإنسان.

تتراسل بعض الحواس أحياناً في قصائد فريدون، منتقلة من حالة إلى أخرى، وتداهمنا نصوصه بمونتاج مشهدي لصور، تتشكّل واقعيّاً أو مجازيّاً، تأخذ معينها من الفكرة العامّة، فتترابط مشاهد مداخل الصورة ومخارجها في أغلب الأحيان، وقد "تتشتت" في أروقة النصّ أو في محيطه أحياناً، لتعود بعد ذلك "متجمّعة" بلْ ومتلاحمة في تفصيلات الحدث. وبقدر ما يتساوق بعض الصور مع بعضها، يتقاطع بعضها الآخر، بل ويتصارع، نتيجة لقلق الشاعر الداخلي، ودوّامة ذاته. وتظهر صور مشهديّة مركّبة في نصوصه، مثل صورة كردستان، والأبطال القادمين من المأساة، وفتاة كويستان، والمؤنفلين، ووالدة الشاعر والشهيد وأصدقائه وأهله، والجيش، والعدو، والضحيّة، والجلّاد. وهناك صور أخرى مرسومة بمشاهد زيف الواقع وقرفه وأرقه السياسي، أو بمشاهد تمرّد ومقاومة البطل وجمال الطبيعة وعرفانيّات الحبّ والسموّ بالحياة، وصور أخرى مؤطّرة بالتشاؤم والعدم، أو نابضة بالتفاؤل والبحث عن مغزىً مقنع للوجود. وتحتوي نصوصه أيضاً على صور ذات ألوان صارخة أو هادئة أو هائمة، ترسم مشاهدها من عناصر الحدث وفضائه وزمانه في الوقت نفسه.

يميل الشاعر في هذا الديوان أيضاً إلى التناصّ والتراث الشعبي والتاريخي، ورغم أنّ مفهوم التناصّ يعثر على جزء من ضالّته في الاقتباس والتضمين كلاسيكيّاً، إلّا أنّه في أدب ما بعد الحداثة أو في نظريّة الأدب الحديثة يرجع في رأي (جراهام ألان Graham Allen) إلى "لسانيّات القرن العشرين، ولاسيّما في العمل المبدع الذي قام به اللغوي السويسري فردينان دي سوسر Ferdinand de Saussure"[12] ودراسات (يوليا كريستيفا Julia Kristeva). وتأتي أهمّيّة التناصّ في الأعمال الأدبيّة "لأنّه يؤسّس مفاهيم الترابط والتداخل والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافيّة الحديثة"[13].

وإذا كانت اتّجاهات قصائد ديوان (أمتلئ عشقاً منك) متشابكة ومتعدّدة، فإنّ لغة تناولها قد أصابها التفاوت، وأحياناً الوهن، وكان من المفيد لو استعان المترجمون بعدد من المرادفات العربيّة الكثيرة، لإثراء لغة ترجماتهم، وتحسين أسلوب صياغتها، وسنأتي على ذلك في سياق دراسة قصائد هذا الديوان.

دراسة تطبيقيّة للقصائد
مثلما جاءت متسلسلة في ديوان الشاعر

قصيدة (نار تحرق نفسها)[14]
صورة الشهيد ودلالات المكان ورموزه

تعتبر عتبة العنوان في قصيدة (نار تحرق نفسها) حالة دلاليّة مهمّة وليس استهلاليّة فقط، وقد وفّق الشاعر في اختياره، فدلالات هذا العنوان تحثّ القارئ على تقصّي ما في متن النصّ من معانٍ وأفكار وقيم. يقدّم فريدون في هذا المتن صورة للشهيد والتضحية والإيثار، وتشكيلات مكانيّة ذات أبعاد رمزيّة، مقدّمة بأساليب موحية، وتجمع بنية المكان هنا مستويات مختلفة، يتجاذب فيها الزمنان الداخلي والخارجي، وترتسم فيه لوحات تصويريّة، ذات رؤيّة تنطلق من مغزى الاستشهاد وحركة الشهيد المفعمة بالعطاء، وتوظيف هذا المغزى عبر التفاعل مع حدث كبير مثل الأنفال سنة 1988.

نلاحظ في النصّ جدليّات تتشكّل في السياق، وخاصّة بين الحياة والموت أو البقاء والفناء من جهة وبين الرعب (الكابوس) والحلم، أو الإحباط والأمل من جهة أخرى، ودلالات تتعلّق باستدعاء صورة الآخر القريب إلى النفس الذي يهب حياته ويحترق كالشمعة، مروراً باستدعاء زمنين وجدانيّاً، هما الربيع والخريف، والتذكير بقيام النظام البعثي الدكتاتوري اللإنساني البائد بمجزرة حلبجة وعمليات الأنفال في شهر آذار 1988، هذا الشهر الذي ينظر إليه الشعب الكردي كرمز من رموز كردستان، بما فيه من أيّام نوروز ربيعيّة، وآمال قوميّة بالحريّة والخلاص، ومن تاريخ نابض في حاضر أليم موشّح بالحزن.

ولا يفوت فريدون أنْ يؤنسن ما يتحرّك على الأرض مستعيناً يالتناصّ الفولكلوري والوطني الكردستاني الشعبي لتعزيز الدلالة التي وظّف فيها رمزيّة وسمات الراحل وأبعاد المكان في هذه القصيدة، حيث يشير إلى انتصار الشعب في مواجهة الظلم، وإلى تسامق التاريخ (الزمن) والقرية والمدينة (الوطن)، واحتضار الهمجيّة. لقد أجاد الشاعر في عرض إيحاءاته عند استخدامه رموزاً كرديّة، وبالأخص الجبل – طود كردستان وصديق الشعب

الكردي الثابت الذي لا يخذل أبناءه، وهو رمز طالما تغنّى به الشعراء الكرد ومحبّوهم، ومنهم الشاعران الكبيران: العراقي محمّد مهدي الجواهري في قصيدته (كردستان يا موطن الأبطال)، والفلسطيني محمود درويش في قصيدته المهداة إلى الروائي الكردي سليم بركات (لم يبق للكردي إلّا الريح).

يبدأ فريدون سامان هذه القصيدة بتوظيف المرج والنبع الكردستانيّين ليعكس التواصل الحتمي للحياة، فيقدّمهما كرمزين من رموز الربيع الحيوي المتجدّد بالتضحية، مشيراً إلى قدسيّة الأماكن الكردستانيّة في الوقت نفسه، حتّى وإنْ جعلها تتحرّك وئيدة حزينة كطيوف مع من افتدى الآخر بنفسه، ومع قافلة المؤنفلين التي ودّعت بهجة الأمل الكردستاني إلى تشظيّات الموت القادم على أراضٍ غريبة. ويلاحظ هنا أنّ الشاعر يستخدم الماء المتدفّق من النبع الكردستاني، كي يوحي بدلالات تؤكّد على أبجديّة الحياة أمام ما يفرزه هذا النبع، وأمام ما يمكن أنْ يجلبه الموت على نتوءات الفيافي. إنّها بلا شكّ دلالات تكمن فيها أبديّة وجد الراحل الممتلئ حبّاً مثل عشق مم وزين الكردي، ووهج شمس (تمّوز) الذي ينتظر الأمل ببهجة (عشتار) العاشقة البابليّة. فكردستان المفترشة قلب الشهيد الراحل والمتجسّدة فيه، هي ذاتها المرافقة لقافلة المؤنفلين في رحلة الحياة والموت، وهي الداخلة في دائرة الهمّ الإنساني بلسان الشخص الأوّل، متحمّلة بقوّة ثقل الخراب وقسوة أظلاف القتلة، الذين حاولوا زراعة الدمار على أرضها المعطاء، هذه الأرض التي ارتوت بمياه متدفّقة، طالما تغنّى بها العشّاق، وتغنّجت جدائل صبایاها على ضفافها، وبورك فيها العشق، وتأوه المحبّون على جبالها ووديانها وأنهارها وهم يتركون وراءهم حكايات العمر.

من جانب آخر، الصحيح في السطر الأوّل في كتابة الهمزة أدناه هو (ووطئت) وليس (ووطأت):

ووطأت بقدميك
مروج العشق المبارك
وشربت من مياه الخالدين

تمور الأرض السوداء بالهموم والأحزان عندما يقوم الشاعر بتقصّي ما يتركه الاستشهاد، وما يحمله محيا الراحل من أمل واعد بالحياة، ثم يصف المكان تفسيريّاً، فيضعنا في صورة تضادّ ضمني بين النصاعة المزدانة بالأمل والحلم الشفّاف من ناحية، والعتمة أو الكابوس من ناحية أخرى. يتشكّل المكان هنا وجدانيّاً وواقعيّاً للتعبير عن مواقف للبطل الراحل الذي يودّع خراب الأرض، عندما يرسم لوحة لهذه الأرض الممتلئة بالدمار والحرائق، ثم يدفعنا دفعاً مدهشاً صوب التعرّف على بعض التشكيلات المكانيّة التي صرّح بأحد طرفيها، تاركاً لنا إمكانيّة استنباط حركة الطرف الآخر. وهذه التشكيلة تعبّر عن دلالات لبعض الأمكنة المحظورة على القتلة وصنّاع الدمار والموت، ثمّ تُستَفز بجراحات وفجائع المباح منها على يد السلطة وأدواتها الهمجيّة.

يميل فريدون هنا إلى بنية لغويّة مباشرة فيها نوع من التقريريّة، تُفَسَّر بكلمات أراد على ما يبدو إيصالها بأقل مشقّة، وبأسلوب يبتعد عن الدهشة أو الشعريّة إلّا في رمزيّة صورة (الأرض الملوّثة بالسواد). وكان من المستحسن لو أن المترجم دفع بصيغة الحال (مسرعاً) إلى نهاية الجملة، ولكنْ يبدو أنّ الشاعر ربّما توخّى في الأصل التوقّف عند الأرض – المكان، أكثر من وصف حالة البطل الراحل (المسرع) في المقطع الآتي:

حسناً ما فعلت حينما تركت
مسرعاً هذه الأرض
الملوثة بالسواد

يضخّ الشاعر الحياة بتشكيلاتها المكانيّة في نصّه، ويركّز على دلالات حركة الأرض اللاشعوريّة وواقعيّة الرحيل الفردي الأبدي للشهيد والتهجير الجماعي، متحرّكاً من الأوّل إلى الثاني، فيستقصي في وصف المكان وما حوله. ولا ينسى أنْ يتطرّق إلى أرض التهجير – الصحراء، بحيث يدفعنا إلى الوقوف أمام التنافر بين المرج والصحراء، أي بين المعلوم، والمجهول المغطّى بحرقة الرمال ونتوءات الأرض القاسية، والتي ترجّلت عنها النباتات والأشجار مكرهة. يحاول فريدون أنْ يرسم لنا معالم مشهديّة لصورة ضمنيّة معززة

بالإيحاءات والرموز، يستشفّها القارئ بحسّه، متوقّفاً عند بعدها النفسي وصولاً إلى كشف ما تخبّئه الستائر الرمليّة. لقد استخدم الشاعر صفتين للأرض (قاحلة وجرداء)، وهما وإنْ دلّا على معنيين متقاربين في السياق، فإنمّا أراد باستخدامهما تحميل هذه الأرض غلظة الفعل الذي أقدم عليه القتلة في مقابر تهرب منها الحياة:

هذه الأرض القاحلة الجرداء
التي تقتلع النباتات والأشجار
من جذورها أينما كانت مغروسة عليها

ويبدو أنّ هذه الأرض تتجاذب ما يدور فيها في حركة الزمن الموزّعة بين الحياة والموت، فالشاعر يرسم صوره الموحية على مساحة واسعة من الهمّ الإنساني وفضاء مكابدات الضحيّة، وينطلق منها إلى عالم يضجّ بالموت وقتل السلام، كإشارة إلى قتامة صحراء القبور الجماعيّة، والرمل الفاني ولفح سمومه المميتة. يقدّم فريدون كذلك دلالة تشير إلى مواجهة الدمار، وتوحي بالوداعة من خلال الحمائم التي تحوم في المكان. ويعكس الفضاء المتلبّد بعناصر الفناء صورة ذات مشاهد توصيف للدم وهمجيّة القتلة وعنصريّتهم، وتستوحي طاقتها من دلالات كامنة في مفردات مثل (الذبح والدم والإراقة).

وغالباً ما نرى الشاعر، وربّما المترجم، يميل إلى البساطة "الموحية" في اختيار الكثير من الكلمات المتداولة في الحياة اليوميّة الرتيبة، بدون الاستعانة بتشكيلات لغويّة أو صفات أخرى قد ترفد هذه الصور الجميلة التي نوى الشاعر إيصالها لنا بعناصر أكثر اقتصاداً في "الاستطراد"، سيّما وأنّ المقطع أدناه يحتوي على أدوات أسلوبيّة تعطي حرّيّة للشاعر في جمع شتات الأفكار، متمثّلة بأداة النفي (لا)، وأداتين أخريين هما (إنْ، لمْ):

لا يمرّ يوم
ولا تمضي ساعة
إنْ لم تذبح على هذه الأرض
الحمائم الجميلة الوادعة

وتراق دماؤها القانية

أمّا وصف المعبد في (نار تحرق نفسها) فكان واقعيّاً، ويتضمّن دلالة مجازيّة تشير إلى الاسترخاء المفتوح على بعض الاحتمالات، فالمعبد ليس مكاناً للمصلّين والدراويش فقط، بلْ هو مأوىً لاحتماء المقاتلين والغرباء والفقراء، ووظيفته تكمن أيضاً في حمايتهم من العيون المتربّصة:

المعبد

هو مأوى جميع الغرباء والبائسين

يجمع الشاعر فريدون سامان بين الأرض والمدينة والتربة والمستنقع، ويضعنا أمام بعض الإشكالات في استقراء صورة متولّدة من مشهديّة المكان، لولا براعته في وصف هذه الأنماط المكانيّة ذات المستويات المفتوحة، التي تتحوّل إلى مغلقة بسبب الفعل المأساوي لأشكال الخراب. تتلاحق الأحداث في هذه الأماكن من خلال الصورة السلبيّة لرأس السلطة أو مختارها أو عميدها، الذي يحاول تدنيس طهارتها، ويستجيب لكلّ ما هو شرّير. يجول فريدون بنا في فسحة من أوصافه التفسيريّة والاستقصائيّة للمكان، وعلاقته بعنصر آخر هو (ربّ المدينة)، الذي شبهّه بـ(حشرة سامّة)، ويستثمر الشاعر ذلك بوعي، فيسرح في وصف، تتواتر فيه مفردة الدم التي ترد رمزيّاً، من أجل توظيفها في ترجيح عمق المأساة الفرديّة والإنسانيّة، وإجرام القتلة. تتدرّج الأمكنة آليّاً من مستنقع إلى مدينة وأرض، وتتجزّأ أعمال القتلة والجلاّدين والسجّانين، من زراعة المرض والقهر والموت، إلى بشاعة الدمار، فالشاعر يرى القاتل متشكّلاً في صورة حشرة ضارّة تتغذّى على دماء الضحايا.

يميل فريدون إلى التتابع الوصفي، متحاشياً استخدام حروف العطف بقوله (مستنقع عفن نتن.. حشرة سامّة قاتلة). ينتقل الشاعر بنا من صورة المستنقع العفن إلى الروائح الكريهة التي تصدر عنه، ومن سمّ الحشرات إلى الانتهاء بنتائج مميتة لا محالة. وكثيراً ما تتكرّر بعض الأمكنة، وخاصّة (المستنقع) في أعمال المبدعين الذي تعرضوا إلى

الاعتقال أو السجن، حيث يتفنّن الجلّادون في هندستها على صورة أحياز قميئة للتعذيب، وللحطّ من كرامة المعتقلين والسجناء السياسيين المعارضين.

والشاعر فريدون واحد من هؤلاء الشعراء الذين تعرّضوا للملاحقة والسجن، فلا غرابة أنْ تكون هذه الأماكن التي مرّ بها آخرون، ومنهم الشاعر مادّة مرجعيّة للكتابة الإبداعيّة، وموضوعاً لتوصيف تقاطباتها وحالات الصراع الدائرة فيها. ويعكس المستنقع كرمز سيميائي أبعاداً رمزيّة ونفسيّة، بلْ واجتماعيّة وسياسيّة أيضاً، وتبرز مثل هذه الأبعاد في النصّ عند التأشير على التضادّ المكاني بين المكان المفتوح والطاهر بمن وما فيه من جهة، وبين جحور الحشرات السامّة التي تمتصّ دم من عاشوا على هذه التربة من جهة أخرى:

الأرض مستنقع عفن نتن
وربّ المدينة
حشرة سامّة قاتلة
مصّاصة للدماء
تلتهم التربة الطاهرة

تتدفّق مفردات فريدون بنبضات شعب ملتصق بأرضه، ومتفيّئ بظلالها، ومتشبّث بالحياة، وماقت للقتلة وغير آبه بهم. نجد الشاعر يعرّج على صور الطبيعة الكردستانيّة الموسومة بالسهل والجبل والنبع بدلالات هي الأخضر والنمو، والشموخ والصلابة، وحركة التواصل والاستمرار. يرسم صورة لبطله الراحل في القصيدة، ويصوغ دلالات المكان فيها، مازجاً بين الواقعيّة والرمزيّة، من أجل أنْ يثيرنا إنسانيّاً وهو يتناول الهمّ الذاتي والكردي بشكل عامّ. ففريدون مأخوذ بأرضه وشعبه، ومهموم بهمومهما، ومتفاعل وجدانيّاً مع الشهداء، إنّه يؤكّد على عمق ولائه لشعبه الذي يواصل مسيرة الحياة ضدّ جحيم السلطة البعثيّة الغاشمة.

يرفد الشاعر مخيّلتنا بمتضادّات، ينتصر فيها الأمل على الخراب، وتستمرّ فيها الحياة باحتراق الآخر ورحيله ليحيا الآخرون، وحيث تتجدّد أبديّة النار رمزيّاً. ولعل إشارته إلى النار في (لا تيأس من النار) كعلامة سيميائيّة، تدفعنا إلى استنتاج يوحي برمزيّة النار الأزليّة كشاهد على قمم الجبال، وبقوّة الأمل، والدعوة إلى التواصل والتفاؤل بمغازي مسيرة من وهب حياته من أجل الحرّيّة. يقتصد الشاعر في المقطع أدناه في صياغاته الأسلوبيّة عند اختيار كلماته التراتبيّة، فيميل إلى الرشاقة اللغويّة والبساطة، والربط بحروف العطف، كي يوثّق في بعض المشاهد الشعريّة حميميّة الراحل الملتحف بالأمل، ومعالم وطبيعة كردستان، بما في ذلك تضاريسها، وسلام شعبها، وكفاحه المتواصل في الدفاع عن وجوده، الذي حاول الطغاة إبادته، ولم يفلحوا:

في السهول
والجبال
والينابيع
بأسرها..
لا تيأس
من النار التي تحرق نفسها

يربط الشاعر في المقطع التالي بين المكان (النهر، الضفاف)، والزمن الذي أشار إليه بشروق الشمس وطلوع الفجر، إضافة إلى استعانته بأسلوب التشخيص عبر أنسنة طيور الحجل. وتغدو الرمزيّة هنا محكومة باللحظة، وبمداخل وجوديّة متلوّنة الروافد، ومشبّعة بالمفارقات المعبّرة عن التلازم والاستمراريّة والتفاؤل رغم كلّ شيء. هو التحدّي الذي نتحسّس أثره في الأشياء المنتشرة على مساحات من الألم، فالطيور المطاردة لا تجد ما تعود إليه إلّا الخراب. إنّه التضادّ الذي رسمه الشاعر بصورة طائر متنقّل بين الحرّيّة والانطلاق نحو الحياة من جانب (الضحيّة)، وبين العسف والانغلاق والملاحقة من جانب آخر (الجلّاد).

إنّ ألفة المكان التي تتجسّد بالعلاقة بين البيت والقرية والمدينة، ثمّ النهر أو الماء كدلالة للانبعاث والاستمراريّة، تتحوّل إلى فضاء مأساوي. نستنتج من المقطع أدناه كيف تتحرّر الأشياء من ضرورات بقائها "هامدة" في فضاءاتها أحياناً، لتخطو نحو المجهول – المعلوم، بخيار الهجرة إلى الداخل، لا في اللحاق بالوجود الآفل، فالشاعر قد أوحى بدلالات تنتهي بحالة الخيار على مضض، بكونه غير مجدٍ للبعض، فالحياة تقابل الحياة بحزمة من الصراعات، وبجبروت يودّع حدثاً ليستقبل حدثاً آخر، وبوقع أحزان وانكسار. كلّ شيء يمضي بلا حدود أو نهايات مألوفة أو معروفة، يتحرّك بخلاف التيّار أو منطق الأشياء، وهذا أمر يعكس قدراً من أفكار الشاعر الرافضة للواقع بأدواته، ولمكان وزمان اتّجاهه. تختلط مقاييس التفصيلات اليوميّة والأشياء، وتختصر حركاتها، وتمضي إلى اللامعقول والمجهول، وتتلوّن بتصوّرات وجوديّة.

يستخدم الشاعر بعض أدوات "السرد" اللغويّة المتمثّلة بالحروف وأسلوب التكرار لتعزيز مقاصده، مستقصياً أوصاف ما حول المكان، ومنوّعاً في وقفاته، "خارجاً" من هذا المكان إليه، ومتنقّلاً في أزمنة ما. يضع الصيّاد في مواجهة الحجل بمجازيّة، فتتحوّل القرابين إلى "هدايا"، من خلال صورة حسيّة مثقلة بمفارقات تثير الدهشة والصدمة كذلك. يهرب كلّ مَنْ في المدينة، وتهرب الأمكنة والأزمنة إلى المهالك، حيث ينتظر الجلّاد، ولم يبقَ في هذه المدينة بعد رحيل الشهداء والضحايا حينئذٍ إلّا الأحزان والموت، وانتظار قاتلها:

ومن النهر الذي
يترك من تلقاء نفسه ضفافه
ويقضي على أمواجه العنيفة
ومن الشمس التي
تشرق على غير موعد
ثمّ تغيب عند طلوع الفجر
ومن طيور الحجل
عندما تصطاد بعضها البعض

فتقدّك رؤوسها هدايا
على مائدة الصيّادين

يصبح المكان فضاء يتّسع بعوالمه ودلالاته، أو حيّزاً يضيق بأحداثه، ويفرز معطيات يتلازم فيها موقف الشاعر مع الهاجس الشعري فتتشكّل حينئذٍ توليفة مشهديّة متعدّدة العناصر، كما يعبّر عن أحداث متوقّعة ستبقى محفورة في الوجدان. إنّ ما يثيرنا في قصيدة فريدون هذا التدفّق المعرفي الذي يتفاعل فيه الممكن الملموس مع المتخيّل المدرك بالحواس، فضلاً عن ورود أشكال متنوّعة من الاستقطاب الدلالي. فهو يحيلنا إلى نوع من الحلول بالانتقال من شيء إلى شيء آخر، ومن فضاء إلى فضاء، فنترقّب عندئذٍ هذا الإجمال الممهور بنوازع الناس ولعناتهم، ونقف أمام قدر الشهيد وقدر المدينة التي تغيّب فيها الضحايا، لأنّها مطاردة بالنحس، ومهمومة في البحث عن الأمل بالنجاة. هو "القدر" الذي يخاطب المخيّلة بافتراضات وجوديّة، تستوعب شوارع المدينة وأزقّتها، فتتحوّل المدينة إلى فضاء يطبق أو ينفتح على كلّ الاحتمالات، وإلى سجلّ يومي يدوّن معاناة الراحلين وأحزانهم وأحلامهم.

لقد وُفّق الشاعر في أوصافه من زاوية نظر إنسانيّة، وهو يوثّق أحداثاً بعينها، وغاص عميقاً في تلك المعتقدات المتعلّقة بالنحس والخوف واللعنة التي كثيراً ما تنتظم على مساحة من الشعور الإنساني المشبّع بروح العادات والأعراف، فجمع بذلك بين التراث اليومي الشعبي وبين مردودات الواقع المعاصر الأخرى، وفسّر الثاني بالأوّل، والأوّل بالثاني. فبقدر ما يجمع الشاعر بين المبتغى المفترض بسوء "الطالع" و"نحس" المحيط، نراه يحوّل المكان والزمان إلى أرشيف يرسم اتّجاهات الفعل الإنساني بصور تتقمّص مجسّات الموروث، وبمشاهد معاصرة تتكفئ على نفسها بهلع الموت:

المدينة الملعونة
المدوّنة في الأنباء اليوميّة
لسجلّ الأموات

تتلوّن المدينة بعدد من عناصر الحركة اليوميّة، وتغري الشاعر بالخروج من المتاهات الفاقعة البرّاقة، للدخول إلى مواجع اللون الأسود، كأنما يريد أنْ يخاطب الإنسان برمزيّة دالة على ضخامة المأساة برحيل الضحيّة الأبدي. لقد جمع الشاعر بين إطارين يضمّان المدينة والنساء، وعمل على تشخيص يؤنسن الجمادات الثابتة، واخترق كوامنها، فحرّكها في نسق معياري يتماهى وصورة النساء المتّشحات بالسواد، رابطاً بذلك بين اللون والمكان والهمّ الإنساني. وهكذا تصبح العباءة السوداء رمزاً سيميائيّاً للحزن بفقد عزيز أو قريب ساكن في القلب. والشاعر هنا يصوغ إيحاءاته برمزيّة وجدانيّة تضمّ عدداً من الأيقونات المتفاعلة مع بعضها، مثل الحزن والرحيل والفجيعة.

وإذْ يعبّر فريدون في مقطعه الشعري التالي عن عواطفه الوجدانيّة الذاتيّة، فإنّه لم يوفّق في لمّ شتات رمزيّة مفرداته من جهة وواقعيّتها من جهة أخرى، فقد كان عليه أنْ يحيلنا إلى مسألة انتشار الموت، ومع هذا فقد استطاع أنْ يخرج من هذا "المأزق" بتشبيه "حرّضنا" على الوقوف وجهاً لوجه أمام ألوان السواد "المزروعة" في المقابر كالنقط. فالتربة تتغذّى بعظام الضحايا، والأرض أفق يتّشح بأحزان النساء، وفي ذلك يتساوق الكلّ مع الكلّ، والزمن الهارب إلى الداخل مع الزمن الخارج من الداخل. ويصف الشاعر المقابر الممتدّة على مساحات غير قليلة من أحزان المدينة والأرض والجبل، ويرسم لوحتها التصويريّة بحلم مكلّل بالسواد.

ومن المثير للانتباه، سعي فريدون إلى الارتقاء بخيار الثبات والعضّ على الجراح والتشبّث ببريق من الأمل على الرغم من أوجاع الذات والأسى بسبب غياب من كان في وجدانه أو في قلبه ونفسه (الشهيد)، مستفيداً من مرارة التفاعل مع الواقع وأحداثه بغصّاته، ومستعيناً بما يمتلكه من عناصر القوّة وهو يواجهنا بمدن الأحزان ولوعات النساء على غياب الأقربين الأبدي. إنّه يداهم مخيّلتنا الإنسانيّة لاتّخاذ موقف بدون أنْ يطلب منا ذلك، ويجعلنا نتمعّن في لوحاته التعبيريّة كشاعر يدرك كيف يشحذ أدواته، وهو يتسلّح بالحلم تارة، وبالحزن تارة أخرى، وهو يعرف الطريق، ويتجاوز التواءاته، حتّى وإنْ امتلكه القلق. وهذا الأمر يعكس بلا شك جزءاً من دهشته الواقعيّة المتوقّدة بقلقه الوجودي،

فالشاعر هنا هو الشاهد على عصره، وهو المتماثل مع ناسه وشهدائه وفضائه، سواء أكان هذا الفضاء قصيدة أم مدينة، وهو المتجانس أو المتنافر مع زمنه على قدر ما تثيره أحداثه أو تستفزّه آلامه:

وأنت ترى نساء مدينتك
المتّشحات بالسواد
مزروعات كنقط سود
على طول مساحات المقابر
وعلى مدى الأيّام والليالي

يشكّل المكان في هذه القصيدة مملكة الشاعر الافتراضيّة، أو يوتوبيا حلمه المشحون بنفس وجودي للخروج مما يحيط به من واقع مرّ، والبحث عن مهرب ما منه. إنّ مملكة الشاعر أو مملكة الشهيد، هي حلمه الذي أفصح عنه من خلال وصف تخيّلي لهذه المملكة، وصف مفعَم بطاقة ترفده بالطموح في أنْ ينعم بالصفاء والحبّ والجمال والحياة والسلام، بعيداً عن بنادق العسكر وعسف السلطة وعيون أدواتها، حتّى وإنْ طال الزمن. يبدو المكان هنا فضاء أو عالماً ذا أبعاد تنمو فيه بذور الأمل، حيث لا ينتفع السرّاق والقتلة، ولا يختلج في ثناياه الأمل، ولا تتحشرج في أطره النفوس بحشرجات الموت. هذا المكان إذاً هو مملكة للحياة، تحرس ملائكة الحب عشّاقها وراحليها فيها، ولا تختزل التاريخ في صورة طفل، أو مشهد امرأة جميلة، أو وقع مفردة مؤثّرة فقط، بلْ تجتمع جميع هذه العناصر وسواها لتصبح أوتادها.

لقد أتقن فريدون تشكيل صورة هذه المملكة في مخيّلة الشهداء والمحبّين، فجال في هذه الحالة أو تلك، مثلما أراد أنْ "يفسّر" ميّزاتها أو خصائصها باعتبار ما تكون عليه، حتّى بعد الحياة، كـ"مدينة فاضلة" لمنظومة قيم ومثل، لا مجاورة فيها لممالك القتل والموت. يقودنا الشاعر إلى استقصاء حلمي في مفازات الحزن، ويخرجنا منها إلى واحات الأمل، ولذلك تغدو هذه المملكة متّسمة بإنسانيّة واعدة بالحرّيّة والإبداع بخلاف ما عليه "مملكة

الواقع". لقد فصّل فريدون في طرح عدد من الصفات، ووزّع وظائفها كي يداهم مخيلتنا بصورة هذه المملكة المفتوحة على واحات الضمائر الحيّة، والعصيّة على الملق والغدر والزيف، والمنفرجة على الفرح، والباذرة قيم الحب، لا الكره والانتقام، والرافضة لتشفّي القتلة بضحاياهم، ورياء المنافقين وصراع رجال السلطة وارتزاق المخادعين. هي مملكة لا يوجد مكان فيها لمَنْ يتوعد الناس بالهلاك، وينذر الشوارع والبيوت والحقول بالدمار، مملكة لا يوجد فيها "وعّاظ سلاطين"، ولا رؤساء وملوك يستأنسون بعروض منخورة، يعوّضون ما فاتهم بوحشيّة غريزيّة مفترسة للإنسان، ويفسّرون ظلمهم بمفردات مكفهرّة، ويبررون كراهيتهم بأحقاد سوداء، مملكة لا يدخلها منْ لا توقظ "ضميره" دموع ودماء الضحايا، ومَنْ لا يعرف غير التلذّذ بمصائب الأبرياء وإشهار السلاح بوجه البراءة، مملكة لا يطارد فيها الإنسان بسبب هويّته، ولا يسأل عن انتمائه، ولا يموت الحبّ فيها ما دام هناك ربيع، ولا تنتحر فيها التمنيّات ما دام هناك أمل يتألّق بالحياة، مملكة يسترخي فيها الشهيد والمهموم من فجائع الواقع:

وفي هذه المملكة لا يقع بصرك
على إخوان وهم
يبصقون في مياه جداول الحبط
النابعة من القلوب
وفيها لا أحد تضحكه
الدموع المراقة من أعين الآخرين
ولا نقطة تفتيش
تسأل عن الهويّة والانتماء
ولا جرّافات تهدم الدور

يتوقّف الشاعر عند نقطة فارقة ترتبط بصلب الحدث الموثّق بالتاريخ، وتداعيات الزمن، من خلال عرض صورة مملكة النار. فالزمن والجلّاد يتساوقان في حركة تقاطب، تتصارع

عناصرها، وذلك عبر جدليّة ما يدور في الفضاءات المكانيّة من أحداث. وتنحو الأشياء هنا صوب تجسيد صورة ظلم وجبروت الجلّاد وصوفيّة الضحيّة، وأبديّة العلاقة المتنافرة بينهما، إضافة إلى هاجس الضحيّة الذي يبقى "لصيقاً" بالجلاد من جانب، وشيوع فكر الضحيّة وعدالة قضيّتها من جانب آخر. وقد مال عدد من الشعراء المعاصرين إلى تناول مثل هذه العلاقة عبر استدعاء التاريخ الماضي وعصرنته بشكل رمزي بين الجلّاد (الحجّاج) وضحاياه، أو بين ابن رشد وفقهاء قرطبة، أو بين الحلّاج وصالبيه، أو بين جيفارا وقاتليه.

يعبّر الشاعر فريدون عن مسلّمة إنسانيّة طالما كانت مدخلاً شعوريّاً للهمّ البشري وصراع الأضداد في الوجود، أيْ عن جدليّات الحياة والموت أو الحياة والاستشهاد، والعطاء والقحط، والإنسانيّة والبربريّة. إنّه الزمن الذي يستدعى من جديد لاستقراء حركة مدن الموت المتّكئة على واقع ينوء بالقسوة. وتبرز هنا أعلام من التاريخ القديم والمعاصر كرموز تتحرّك في دائرة الصراع وأضداده لتطغي على المشهد، ويستدعى التاريخ ليرتسم على سطح مرايا غنيّة بمشاهدها. والتاريخ في قصيدة فريدون هنا ينزوي خجلاً في أعماق مرآة الجلّاد المتربّص في زواياها في محاولة للاستحواذ على كلّ أبعاد الصورة، حتّى وإنْ كان متقوقعاً في زاوية واحدة، وهذه المرآة قد تكبر أو تصغر أو تتحدّب وتتقعّر على وفق الخطاب المطروق، سواء كان خطاب الخزي الحاكم وخداع التاريخ، أو خطاب التحدّي والسخرية. وكان من المستحسن لو جاء المقطع التالي بصياغة لغويّة أفضل:

فالتاريخ نفسه أصبح
فريسة ضحيّة حيّال

في قصيدة (نار تحرق نفسها) دلالات متعدّدة تتعلّق بالشعب الكردي ورموزه ومآسيه والأحداث الجمّة التي مرّت بها كردستان، استطاع الشاعر من خلال سيمائيّة وأعلام من التاريخ المحلّي والإنساني أنْ يجعل المتلقّي متفاعلاً معها. ونجد فيها تساؤلاً للشهيد، وتماهياً بين الرمزيّة والتناصيّة والسيميائيّة في آنٍ واحد، وذلك باستعانة الشاعر برموز

(حلبجة، زرادشت، عيسى، الحلّاج، الخنجر، الصليب، المحرقة). وفي هذا المجال يتقمّص الشاعر الكلّ عبر الواحد، والواحد عبر الكلّ بتراسل انسيابي بين شهداء وأعلام من التاريخ، بين الدم والصلب والمسيح والحلّاج، والخنجر والدم وزرادشت، والمحارق ووحشيّة النازيّين. لقد استطاع فريدون أنْ ينقلنا بلسان الضحيّة إلى ما يريد بتؤدة، وبنبضات وجدانيّة أيضاً، أيْ يأخذنا إلى قواسم مشتركة للمأساة، مأساة الآخر أو مأساته هو كذلك، ويحدّد مكانها وزمنها وعناصرها وأعلامها وتداعياتها، ويستعرض صورها المتّشحة بمحن ومآسٍ كبرى تتوزّع الخارطة الكردستانيّة تاريخيّاً.

لقد وظّف فريدون بعض العناصر السيميائيّة، واستوحاها من واقع المدن الكرديّة وخاصّة حلبجة، وفضاء غازات الجلّادين البعثيّين السامّة، ومن أنفال السهول والوديان والسفوح والجبال المهدّدة بالموت، وكذلك من نسيج الزمن وصرخاته، التي غطّتها أحزان الطفولة وولولة الأمّهات النائحات بعبرات العيون، والحانيات بخفقات القلوب، والنابضات بالأمل على الرغم من الفجيعة، إلى جانب احتضان الآباء والأمّهات للبنات والأبناء لدفع مصائب قسريّة الرحيل بغازات الموت.

لا ينكفئ الزمن والمكان على نفسيهما هنا عند طرحه قضيّة الاستشهاد بين البطل وزرادشت، بلْ يستدعيان بأبعاد ومدلولات معاصرة ذات مغازٍ وتفاعلات إنسانيّة وتاريخيّة في هذا المقطع، من الشهيد إلى زرادشت بروحيّته وحكمته المتألّقة في محنته على أرضه ومحنة البطل الراحل والراحلين، والصراع بين عناصر الخير والتجدّد المتمثّلة بالإله (أهورامزدا)، وعناصر الظلام والشرّ المتمثّلة بالإله (أهرمان)، إلى مأساة المسيح وصلبه، إلى تكفير وذمّ الحسين بن منصور الحلّاج وقتله، إلى محارق ما قامت به النازيّة الهتلريّة والفاشيّة إبّان الحرب العالميّة الثانية في معسكرات الموت والإبادة. ومع ذلك فإنّ هذا الاستدعاء يعلن خطاب الحياة القادمة من تحت رماد الفناء. يستحضر فريدون بعض الرموز الإنسانيّة والفلسفيّة والدينيّة والصوفيّة، جاعلاً إيّاها في أوعية تتضمّن مفردات ذات دلالات موحية، مثل (الخنجر، الصليب، المحرقة)، ثمّ يدخل بها إلى عالم يفضي إلى

أحداث ومصائب كثيرة، ثمّ يقودنا إلى ذاته الملتهبة بـ"نار" حبّ الأهل والأحبّة والوطن الكردستاني ومآسي سنة 1988، وإصراره على الأمل والحياة.

يجد القارئ هنا قواسم مشتركة لأحداث ومآسي وعناصر ورموز ومشاهد تتعلّق بمأساة الواحد والكلّ، يتوسّم الشاعر دلالاتها من المكان مرّة، ومن التاريخ بالسؤال والمخاطبة مرّة أخرى، فالقتلة هم القتلة، والضحايا هم الضحايا، والأحلام هي الأحلام، والآمال هي الآمال، والإصرار هو الإصرار. وبتوظيف فريدون العلامات شعريّاً، يستوحي رموزاً من كردستان وشعبها وأزمنة من الكفاح في سبيل الحرّيّة والحياة، وكذلك من أحداث وأعلام إنسانيّة. وكان من الممكن الاستعانة بمفردة (المأساويّة) بدل (التراجيديّة):

أمام اللوحة التراجيديّة
لـ(حلبجة) الجلّادين
فأنت لست وحيدا
ها هو (زرادشت)
وها هو (عيسى)
وها هو (الحلّاج)
فسأل الخنجر والصليب
والمحرقة

يستعين فريدون في المقطع التالي بعدد من الرموز والدلالات السيميائيّة، وبتناصّ من التاريخ الكردي بمعالمه وأسمائه المتنوّعة، مستخدماً أسلوب المخاطبة، فالمكان هو كردستان، والرموز هي ميديا والجبل والنهر. تحتوي هذه الرموز على أفكار ومفردات ذات مغزى، وتشير إلى واقعيّة المكان وما يدور فيه، فضلاً عن وجود دلالات لعناصر أخرى قدّمها الشاعر من خلال التناصّ التاريخي مثل (التاج) و(المملكة) و(ميديا) والملك (دياكو). فالشاعر باستعانته بالتاريخ (الزمن) والمملكة (المكان) وصانع الأمل (دياكو) يصل إلى النهايات المفعمة بالأمل من خلال حركة الزمن (التاريخ) ونواميس التضحية

والصمود، وعبر صلابة الجبل وأبوّة مملكة ميديا. ولا يرجّح فريدون هنا عنصراً على آخر، بلْ يجعل تلك العناصر متفاعلة ليولّف صوراً ذات تفصيلات وإضاءات مشهديّة. فالشاعر قد عبّر مثلاً عن الشموخ كقاسم مشترك من خلال أمرين متشكّلين بمشهدين يجمعان بين التاج والجبل، فالتاج والجبل رمزان، وهما عصيّان على الاختراق، والكرد شعب عصيّ على الفناء.

ويتلمّس القارئ هنا اهتمام الشاعر بملاحقة الحدث لإظهار إصرار الأمة الكرديّة على الحياة في مواجهة الحقد والهمجيّة والعنصريّة للسلطة البعثيّة البائدة. فباستعانته بالتاريخ ورموزه واستدعائه للزمن يمضي بنا مع البطل الراحل إلى المستقبل المؤطّر بالانتصار والوداعة والجمال والسلام (الحمائم)، وعندئذٍ تتحوّل دماء الضحايا على يد الجلّادين والقتلة إلى رموز بلوحات فنيّة تفيض حياة ما دامت مياه الأنهر المقدّسة جارية بعطائها الأبدي.

وأجد في هذا المقطع على الرغم من أهمّيته كمقطع سيميائي تناصّي رمزي وتوثيقي، أنّ هناك تسرّعاً في الاستعانة ببعض المفردات، فقد كان من الممكن اختيار ما هو أكثر دقّة أو تأثيراً، فمثلاً يمكن تكرار كلمة (بشموخ) بدل (بعلوّ) لأنّها أقوى، والتكرار هنا أسلوب بياني يدلّ على تأكيد المعنى. وكان من المستحسن لو تمّ استخدام كلمة (الوديعة) بدلاً من (الوادعة). ولا أدري لماذا وضع المترجم (أو الشاعر) كلمة (الجميلة) في سطر واحد، ولم يضعها في نهاية السطر السابق كصفة ثانية:

خاطبهم وقال لهم
بأنّ (دياكو) وقد وضع الآن على رأسه
تاج انتصارات (ميديا)
تاجاً شامخاً بعلوّ قمم جبال كردستان
وبمدى طول القامة
للأنهر التي تجري فيها دماء الحمائم الوادعة
الجميلة

يتّضح ممّا مرّ أنّ الشاعر فريدون سامان قد استطاع تقديم صورة الشهيد ورمزيّته ودلالات المكان بشكل موحٍ في قصيدته (نار تحرق نفسها)، كما أنسن وشخّص ما يدور في فضاءاته، وعادة ما برز ذلك من خلال واقعيّة ورمزيّة في استدعاء الأحداث، أو رؤية وجوديّة أو حالمة في طرح أفكاره ورسم صور ما يدور حوله. وامتلك كذلك آليات مكّنته من مواجهتنا بالدهشة، واهتمّ بالتناصّ، واستدعى بعض العناصر والأحداث من التاريخ الكردي والإنساني.

لقد استطاع الشاعر أنْ يواجهنا بفجيعة رحيل أبدي لإنسان (شهيد) راسخ في وجدانه، لتتّسع مديات الفجيعة بصورة الراحلين من الشهداء، مستخدماً بذلك أقصر الطرق التصويريّة الدلاليّة، ومستعيناً بالواقع والرموز الكردستانيّة ورموز التاريخ، وخياله الجامح، وبقدراته التعبيريّة في تناول أماكن بعينها. وتدفّقت قصيدته بصور لأحداث كبرى أيضاً، مثل حلبجة والأنفال، وقدّمت أزمنة مشحونة بفجائع شعب وأرض، ورحيل إنسان حميم.

قصيدة (أهل الكهف)[15]
جدليّة التقاطبات.. صورة المستنقع

يستخدم فريدون سامان في قصيدة (أهل الكهف) أسلوب التناصّ، ويقدّم عالماً من المتضادّات بدلالات رمزيّة. و(أهل "أصحاب" الكهف) عند المسلمين[16] هم سبعة شباب وثامنهم كلب، رفضوا عبادة الأوثان، واختاروا كهفاً ناموا فيه 309 سنوات، وهم في الثقافات الأخرى من ناموا في أثناء حكم (ديكيوس "ديقيانوس" Trajan Decius) الذي اضطهد المسيحيّين.

يعبّر الشاعر هنا عن جدليّة ثنائيّة متقاطعة بين المدينة والقفر، والنهر والمستنقع، ويتنقّل في فضاءات وأزمنة واقعيّة وأسطوريّة، في إطار من الرفض والسخرية وشجن الذات. ويبرز في القصيدة كذلك تواشج واقعي ووجودي بين الهمّ و"عدميّة" التعويل على حركة من "راقدين"، وزفرات أنفاس سرياليّة وعبثيّة في الوقت نفسه.

يتحوّل المستنقع في هذه القصيدة إلى حيّز ذي ملامح هندسيّة ومجازيّة، ويفرز متن النصّ دلالات سيميائيّة أبعاداً سيكولوجيّة وسياسيّة واجتماعيّة، يتمّ توظيفها مأساويّاً لتعكس اضطراب العلاقات الإنسانيّة واختلال القيم. يستعين الشاعر بسيميائيّة (المستنقع) ليصبح رمزاً لصورة سلبيّة مشهديّة غير أليفة للمكان، فهو مغلق بنمطيّته، ومتّصف بغثّة وكوابيسه، يتمظهر بأشكال من الخزي والتردّي الاجتماعي، ويطبق بحصاره على الآخرين، ويعكس ما كانت عليه المدينة وما يمكن أنْ تكون عليه. المستنقع هو عقدة قصيدة (أهل الكهف) إيحائيّاً، تستحوذ على عمق الشاعر الإنساني المهموم بجبروت الخارج، وقد أصاب فريدون بخياره هذا عندما حوّله إلى مدخل صادم لا يفاجئك، ولكنْ يدهشك بتغطية متشائمة شاملة لمساحة من العدم الواقعي – العبثي، ولدوّامات الخوف ونوازع القلق الذاتي والهروب الوجودي. يداهمنا تكرار (المستنقع) بغضب "مكتوم"، نستشفّه باحتجاج ضمني مرّة، ونستقرئ "صرخاته" مرّة أخرى من غثيان الفعل، ونتشاءم معه من

صمت عالم راهن غدا فضاءً من المستنقعات، حافلاً بالمتناقضات والأذى، يلاحقنا بقرفه ومآسيه التي لا نهاية لها:

مستنقع
مستنقع
مستنقع
غمرت المستنقعات الدنيا
من أطرافها الأربعة

ترتسم مشهديّة المستنقع على كلّ المستويات والمنعطفات، وتشحذ بمفردات ذات معانٍ تتواتر في أوعية مفردات تراتبيّة، مشبّعة بلامبالاة من لا يكترث بصرخات الشاعر ولا يحسّ بفوضى ما يحيط به. لقد "تمادى" الشاعر في اختراق الأمكنة والشخصيّات ليعلن إدانته لهذا السيل العارم من الزيف، وسخريّته منه. تتحوّل الأمكنة، مثل الجبال والغابات والبحار والسهول والسماء إلى معالم رمزيّة "منهمكة" حتّى الثمالة في هذا النوع من الضحالة والخراب، ويتحوّل الناس إلى أبطال "حبّ" سلبيّين سادرين وهاربين من واقع كدر، إلى واقع يغوصون فيه جرياً إلى ما هو أكدر وأردأ:

الجبال
الغابات
البحار
السهول
السماء
القرويون
الجبليون
(...)
هذه وهؤلاء كلّهم

يعشقون المستنقعات

يرفق الشاعر المستنقع بالطوفان مستخدماً أسلوب التناصّ، ويجمع بين نمطيّة الخواء الشره وبين سقوط منظومة القيم النبيلة والمثل التي أمامه، ويعود ليركّز على كلمة (مستنقع) ثلاث مرات تراتبيّاً، جامعاً بين التكرار البياني وتكرار اللازمة، كي يعطي أفقاً غير متناهٍ للعلاقة "التوافقيّة" أو "المتعارضة" الجامعة بين (طوفان نوح) و(مستنقعات عصر الإلكترون)، ويواصل متسائلاً عن دوّامة هذا العصر "الآلي" الغائص في أوحاله، و"الموفور" بانتشاره في كلّ الأنحاء:

مستنقع
مستنقع
مستنقع
أهذا طوفان نوح
أم مستنقعات عصر الإلكترون؟

يمزج فريدون أيضاً بين الواقعيّة والسرياليّة، فتغدو هذه المستنقعات أمكنة دلاليّة للروح والجسد أو أوعية للقيم والأفكار، عندما يكتب عن (المخّ في قحف الجمجمة) وصداع الذات. وتحمل هذه اللغة التفسيريّة نوعاً من البساطة في وقوع الروح في ثنايا الجسد، على الرغم من مجازيّة عبارة (الشعور في تلافيف الرغبات) التي حاول الشاعر تكثيف معناها. وهناك بساطة في التوالي النصّي في عرض الحسيّات، وإن خرج الشاعر منها سرياليّاً إلى عالم المستنقعات، وهذا أمر قد يبدو ضعيفاً في تصوير الروح في ثنايا الجسد مجازيّاً، حيث لا يوجد تسخير مشهدي فاعل للمكان هنا، إذْ غالباً ما تتماهى الروح مع الجسد في العرفانيّات. ولا يعبّر الجمع بين المخ والجمجمة عن أفكار موحية عميقة، وإنْ استنبطنا منه رمزيّة العقل في مواجهة الشعور، وقد أعطى هذا الأمر انطباعاً "يعبث" في عناصر تلك المعادلة التي تنظّم الأفكار و"الثوابت" عادة. ويبدو أنّ رفضه وقلقه في تساؤلاته

التناصيّة مع طوفان نوح وانتشار أدران المستنقعات كانا تعبيراً في إمعانه برفض الزيف، وإنْ بـ"صرخات" مكتومة، ارتأى أنْ يضعها مجزّأة في نسق يعود إليه متى ما فرغ من سخريته، لتبدأ السخرية من جديد:

والمخّ في قحف الجمجمة
والشعور في تلافيف الرغبات
والروح في ثنايا الجسد
أهذا طوفان نوح أم
مستنقعات عصر الإلكترون؟

ينطلق الشاعر بعد ذلك إلى تثبيت موقفه الرافض للغثّ، والإفصاح عن عذاباته وآلامه وأرقه و"عدم قدرته" على تحمّل ما يشاهد من مآسٍ وما يعانيه شعبه، بسبب سقوط الأخلاق وانحدار القيم الإنسانيّة اللذين وجد فيهما سبباً رئيساً من أسباب ضياع الحبّ والأمل. المكان والحدث يضعانه في مواجهة المأساة، ويقويان على "قهره" إنسانيّاً، ويجعلانه محاصراً بأشكال الفجيعة، فينتابه شعور بالصدمة والقلق والتشاؤم. من جانب آخر، جملة (توقفتا عن السير) لا تضيف شيئاً، لأنّ الشلل الذي جاء في السطر قبلها يعطي المعنى ذاته، وكلمة (متهرّئ) لا تعزّز السياق كثيراً بدلالة وجود مفردة (محطّم)، والمفترض أنْ تكون (عيناي في مقلتيهما) وليس (عيوني في مقلها) في السطر الثاني:

أمّا أنا
فقد تجمّدت عيوني في مقلها
وتوقّفت يداي عن الحركة
وساقاي مشلولتان
توقفتا عن السير..
جسدي محطّم متهرئ لا حراك فيه

يتوقّف فريدون عند المدينة والمقبرة، فيصوّر المدينة بمدلولاتها، عندما تصبح فيها الضحيّة مطاردة بالموت، والقاتل مولعاً بنشر الدمار. هي مدينة تصارع الغزاة، وتتحوّل إلى مقبرة أو مقابر لا حياة فيها بسبب ما مرّت به من أحداث، وما آلت إليه حركة أصنام السلطة. استخدم الشاعر هنا رموزاً، مثل الأصنام والتيجان والسنابك والجيش المغولي والثعابين وآلهة الموت ليقدّم لنا رؤية تحفل بالأحداث وتختزل الزمن بجلّاديه وعروشه وضحاياه. يستعين بالتناصّ التاريخي للجيش المغولي الغازي المدمّر، ليضعنا أمام ضراوة التاريخ، في الوقت الذي تبقى صورة (العروس) عائمة سريالياً بإضافتها إلى جمع، يتميز بـ"أصنامه" أكثر من "تيجانه"، كما يبدو العالم مفجوعاً بألفاظ مجازيّة دالّة بسنابك الخيل. ولا أجد إضافة كبيرة باستخدام صفتين (شرسة ومفترسة)، لاتّصاف رمزي الثعابين والوحوش الواردتين في النصّ بهما. يستعين بعد ذلك بمفردة (النسل) لأجيال ستولد، ولحياة ستستمر، والتي ستروي (هيستيريا) آلهة القهر والهيجان والعدم، فيربط بينها وبين الأصنام في منتصف المسافة ونهايتها. لقد كان فريدون موفقاً في تشكيل مشاهده، وتحفيز ثيماته لتنتظم واقعيّاً من جانب، وسريالياً من جانب آخر، أمّا هذه الحركة المضطربة في انتقالاته أو في مفرداته فقد تعكس قلقاً وجوديّاً، ينطلق من ذات "تعوم" في محيط من الأهوال والأوجاع، تتراوح بين مدينة تضيق بالحياة، وأمل "يتمزّق" بحوافر خيول جيوش الموت:

المدينة
أجل المدينة الكبيرة الواسعة
مقبرة
لكن للأحياء الذين يحرسون
عروس تيجان الأصنام
بقوّة سنابك الأحذية الثقيلة
للجيش المغولي الغادر
وثعابينه ووحوشه الشرسة المفترسة

ويقصّون للنسل الذي لم يولد بعد
هيستيريا الآلهة ..!

نتابع مع الشاعر مرّة أخرى صورة مشهديّة مجازيّة تكتنفها أحداث وأزمنة، نستنتجها من إفرازات معتقلات وسجون القهر والتغييب، التي كان هو نفسه أحد نزلائها وشهودها. نواجه هنا بـ"طفح لغوي" متمثّل بـ"فقاعات تتفقع" مشهديّاً بصورة وصوت أزيز الماء الآسن، كأنّه مستوحىً من ضجيج أدوات التعذيب في الأقبية. لقد استعرض الشاعر همّه "الطافح" ألماً في مستنقع "يمور" بوسائل أدران العصر المتعدّدة في صناعة المأساة. يمرّ كذلك على واقع يتلازم فيه الماضي الأسود بالحاضر الآسن، منتقلاً من عفوية الحياة الوجدانيّة وبساطتها واقعيّاً إلى حياة مهووسة بالأذى، وعصر "مفتون" بتعقيداته بل ودماره. لا شيء يتغيّر في هذا العالم الضاجّ بالفجائع سوى ما تريده وتخطّط له شياطين الموت والطواغيت، التي تحاول "تأهيل" الضحيّة بأشكال "أفضل" وأكثر قرفاً ورعباً من غيرها:

الفقاعات الأخيرة وما يتفقّع به هذا المستنقع
تعصرني وتشدّني من حنجرتي..
حين تحدّق في ملامح وجهي
تحت ظلال أوراق الدعة والاستقرار
بعد مستنقعات عصر الإلكترون..

تتكرّر مفردة المستنقع بشكل دائري لتُغطّي فضاءات غير قليلة متّشحة بأطياف ذات دلالات تعبّر عن الرعب، ولترسم ملامح كوابيس من الأرق والعدم، ولتفرز حالة من الاحتجاج والرفض والألم. ولعلّ ميل الشاعر إلى أسلوب التكرار يعود إلى إصراره على التذكير بما حوله، وإلى توقه في إيصال احتجاجه الضمني وأفكاره بأكثر الأدوات وجعاً، بحيث يكون سيمياء المفردة إشارة إلى شكل من أشكال مداهمة الآخر ومحاصرته. ولا أجد في المقطع أدناه تفسيراً مقنعاً لوضع علامة الاستفهام في نهايته، لاسيّما بعد العرض

الختامي للقصيدة، وبعد مداهمتنا باللوحة "الآسنة". وأعتقد أيضاً أنّ الإكثار النسبي من التكرار في بعض مفاصل هذه القصيدة، ومنه التراتبي، وإنْ أعطى نوعاً من الموسيقيّة، إلّا أنّه جاء على حساب الإفادة من أساليب أو معانٍ ودلالات أخرى قد تسهم في إغناء النصّ:

مستنقع

مستنقع

مستنقع

فقد غمرت المستنقعات الدنيا بأسرها؟

قصيدة (جزيرة الوهم)[17]

البنية المجازيّة.. رمزيّة المكان بين الواقع والخيال

تترسّخ بنية المكان المجازي في قصيدة (جزيرة الوهم) من خلال تفاعل الواقع مع الخيال، وكان لعتبة عنوانها منظور تختلط فيه الأفكار بالظنون والأوهام، وتتدرّج فيه المغازي الدلاليّة برؤىً تسرح في عالم اليوتوبيا. أمّا مضمون هذه القصيدة فتتماهى فيه فضاءات العالم مع فضاءات ذات الشاعر، وتبدو "عزلة" هذا العالم وكأنّها تتداعى وعالم "جزيرة" ابن طفيل الافتراضي في (حي بن يقظان)، وعالم تصوّرات الباحث عن الخلاص في جزيرة (دانيال ديفو Daniel Defoe) في (روبنسون كروزو Robinson Crusoe)، وإنْ تفاوت عالما الجزيرتين ووهم جزيرة فريدون.

يشكّل عنوان القصيدة بلا ريب علامة سيميائيّة رمزيّة مكانيّة ذات بعد مجازي، ويستثمر فريدون عالم نصّه بأيقونات أو أحياز استهلاليّة مغلقة مثل الغرفة وما فيها من عناصر وأحداث، ويتقمّص هذا الفعل بطل "مطمور" في "أروقة" جدران العقل – الغرفة المنغلقة على نفسها، والصامتة في حركتها. يتبلور المكان في المقطع أدناه من خلال حالتين "كونيّتين" – إنسانيّة متمثّلة بالرأس، وجغرافيّة تعكس فضاءً من الطبيعة يشتمل على عناصر كالحجر والطابوق، التي هي كذلك قواعد "للغرفة" وأعمدة ارتكاز لها، ويستنفر الشاعر الحدث بمرتكزات حسيّة "تهندس" صورة الفعل الآني، و"تتسلق" مشاهدها لتقترب من "عرين" العقل، ثمّ تتشتّت سارحة في خيال مشهدي يهدّد الذات بالتلاشي والدمار. هو إذاً خيال يجول في اللامتناهي برؤية وجوديّة، يواجه هموم اليوم بمصائب الدهر.

توحي دلالات الضيق في النصّ بصورة يتماثل وجه الشبه فيها بين عقل الشاعر والغرفة، إذْ يضيق العقل بتجليّات سهر الليالي وأرقه واحتباس الهمّ وارتجاج الحلم، مثلما تضيق الغرفة بروّادها وأشيائها. نجد في هذه القصيدة أبعاداً نفسيّة للمكان تعكس دوّامات

الذات المحوريّة، ارتأى الشاعر أنْ يكشف عنها بالمكابدة، وأنْ يخترق تشظّيات مساحة الرأس وتفصيلات حيّز الغرفة ومديات فضاء البيت، وأنْ يستعين بالتقابل الظنّي بين طرفي المعادلة "المتجاذبين"، أي الخيال أو الوهم والواقع. نشهد كذلك صراعاً بين طريقين، أحدهما غير سالك متمثّل بتشظّي الرأس، وثانيهما سالك في أسرار الغرفة. وإذا كان خيال الشاعر افتراضيّاً هنا، فإنّما يُستفَزّ للظهور بشكل تلقائي من خلال ما يفرزه واقع عليل، يغور في متاهات الفكر ويفترش أعماق الذات غير المستقرّة:

رأسي غرفة
تعجّ بالدمار والويلات
الخيال فيها ربّ البيت

المكان – الجسد، قد يتنافر مع الواقع المعيش، على الرغم من أنّه يساعدنا على فهم وتقصّي ما يدور في أجزائه من جهة، وعلى اكتشاف ما تسرح به مخيّلة الشاعر من عناصر من جهة أخرى. المكان "الجسد" هنا هو وعاء يدلّ على "تجنّب" جمع شتات الأفكار، عسى أنْ تتحاشى النزوع تلقائيّاً نحو المعقول، وعسى أنْ تحمي اللامعقول كي يبقى متناهي الدلالات في إيحاءات رمزيّة وأشكال متعدّدة من المغازي بعيداً عن هيمنة العقل. يجمع الشاعر في المقطع التالي بين قطبين رئيسين هما الزمن والمكان الأزلي – الرأس – الجسد – القصيدة – الفكر، ويتواءم الاثنان بصورة مثيرة للانتباه والتعجّب، فترى الشاعر فيهما قافلاً ذاته في جسده المغلق، ومتوجّساً نفسيّاً من هذا الضيق الذي لا يقوى عليه في رأسه المتعب. يعود ليؤكّد على تشتت "خلايا" هذا العقل بما لا تحتسبه أو ترتضيه حركة الجسد المنهك، ثمّ يتجلّى مع ذاته الكونيّة الحائرة، تاركاً للفكر المتوقّد إمكانيّة تقمّص الفعل في عزلته، وتاركاً للجسد المكدور مجالاً لرفضه بدون تردّد أيضاً. القصيدة التي هي بيت الشاعر، تستقرّ في فضاء الرأس من أجل أنْ تخترق عالمه وتفتح انغلاقاته في عالم فريدون الإبداعي، تخرج مهمومة بـ"صداعها الوجودي"، و"تأرق" بسهد

ما يدور فيها من كلمات وأفكار وأحداث وشخوص وأزمنة، وتلوب في همّ وعواطف وأنفاس منتجها، وتدور رتيبة في دوّامة يوميّة "تتلظّى" فيها الذات "خارج" محيطها:

ما من ليلة تمرّ
دون أنْ ينفصل
رأسي عن جسدي

يضع فريدون عدداً من العناصر ذات الدلالات الوجوديّة والعبثيّة والظنيّة للمكان – الجزيرة، ويجعلها وسيلة لمهرب "آمن" من المعقول إلى فضاءات أيتوبيّة، متّصفة بالخرافات والأوهام، ويرى فيها حلّاً لأوجاع الفكر ومنغّصاته. يتحوّل المكان في النصّ أفقيّاً إلى مهرب عجائبي يمتلك أنصالاً "ترغم" الشاعر على العودة إلى عالمه ومكانه "الطبيعي" عندما لا يحقّق المكان الحلمي شيئاً ما له أفضل من سابقه. إنّ البيت الذي يوازي الوجود، يصبح عند فريدون عالماً من الوهم والخوف والقلق والاحتضار عند مناجاة ضوء القمر، ويبقى مطارداً بالجنّ وغلظة صانعي الظلام. يتفاعل المكان مع واقعه وزمانه بدلالتين تعبّران عن حركة المطلوب البعيد عن الطيف زمنيّاً، وحركة الطيف الذي يتقفّى أثر الشاعر، وهو غير متحقّق. الزمان هنا لا حدود ولا أفق له بأحداثه وتقلّباته وما يدور في أوقاته، فهو يصبح موعداً "يضربه" لأحلام نفسه الجيّاشة بالآمال، ووعداً للدخول إلى عوالم من الخرافات، قد تدفع عن النفس كدرها. يطرح فريدون في المقطع القصير أدناه بعض عناصر المكان المكوّنة لعالم متناهٍ جدّاً، جامعاً بين المكان المغلق المباح والمكان المفتوح المحظور لهذا العالم، ويسترجع وداعة وألفة البيت كحضن حانٍ، في الوقت الذي يبحث عن جزيرة تخترق مخيّلته ورؤاه كمهرب للخلاص. إنّه يفتّش عن مأوىً "يؤمّن" فيه أحلامه و"خرافاته"، إذْ قد تكون ملاذاً "نافعاً" يخفّف فيه عن لأيه وهمّه، أو إنّه يبحث عن قصر زجاجي "مضيء" يدفعه إلى عدم الانفتاح المؤلم على ذاته المهمومة، أو يتقصّى قمراً يقيه "عورات" التلاشي وغبشيّة الأيّام وغدر الليالي، أو ينقّب عن موضع لرماة "يقتنصون" بهاء القمر.

أرى أنّ الشاعر قد وُفّق في منطلقاته الوجوديّة وافتراضاته السرياليّة، وهو "التائه" في بحثه عن حلول للخلاص. جاءت صوره الشعريّة الفنيّة موحية هنا، وخاصة تلك الصورة التي رسمت القمر في قصر عاجي من الزجاج الأهيف وكأنّه مرمىً لمن يستهدف نوره. برز كذلك تنوّع في مستويات المكان، وآليات تراتبيّة في توزيع الأفكار، هذه الأفكار التي "تستوضح" ذاته تمظهراتها، وتحاول عبور حاجز غير المعقول إيحائيّاً إلى المعقول، على الرغم من أنّها كانت مأسورة بنمطيّة انغلاق الأمكنة، ولا معقوليّة محفّزاتها الشعوريّة:

بيتي في جزيرة الوهم
مأوى للأحلام والخرافات
والقمر في قصره الزجاجي المنيف
مستهدف لرماة الأحجار

"يسيّج" اختلاط المعقول باللامعقول سرياليّاً المكان بتصوّرات خلاف ما يعرف به من نمطيّة ذات مقبوليّة في العقل، إذْ لا يتساوق هطول المطر وتشبيهه بالدموع الغزيرة، ولو قال العكس لكان وقع الصورة آخر، وقد يروم الشاعر ذلك. تبرز الإيحاءات إلى العيان من خلال التشبيه وذلك بتحوّل الأعشاب إلى أمكنة جافّة ذابلة تموت بشكل تدريجي بسبب معاناتها من هذه "الآفة" أبديّاً، وهذه اللوحة قد تعطي تصوراً لا شعوريّاً يدلّ على حركة الانتقال من واقع ذي مرارة، إلى واقع خاوٍ لا أمل ولا جدوى فيه، وهو مع ذلك خروج عن المألوف، يتعاظم بالوهم والتيه والخسران. يظهر في المثال أدناه أيضاً تتابع تراتبي للمكان مثلما جاء في عدد من قصائده الأخرى، وقد جاء بأشكال ذات أوصاف دلاليّة للحقول التي ذبلت أعشابها، وكأنما أراد بها ذبول الحياة والحبّ والفرح والبهجة، ويعكس التتابع بالصفات نوعاً من القلق لتأكيد ما هو مؤلم وغير حيوي في قوله (جافّة صفراء ذابلة). يبرز هنا كذلك بحث الشاعر فريدون عن الموت في الحياة، كمواجهة الذبول بالمطر، ولعلّه وهو يجمع بين صفتين متتاليتين لموصوف واحد – هو السحاب المتحرّك في "فضاء" مفتوح على التواصل والحياة، بـ"بطن سحابيّة" حبلى بهذا القادم

الجديد، نقول لعلّه يرسم لوحة أو مشهداً بمونتاج مسرحي أو سينمائي ، يثير "الفضول" لدى القارئ كي يتعايش مع "زخّات" مفرداته المثمرة بخصب الأرض – المكان.

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تصوير مشهد آخر بتوليفة تجمع بين الحقول كأماكن مفتوحة على حالة من النماء، فيستعير للبسمات المتألّقة بالحياة حقولاً من الزرع، على أنْ يستدرك متوقّفاً عند تنافر اللامعقول السريالي بلامعقوليّة الواقع، فالحقل – المكان النامي يتحول إلى أعشاب (حقول) جافّة مع المطر الهاطل "مدراراً". يواصل بعد ذلك استعانته بعدد من الصفات من أجل تقديم صياغات هندسيّة للوحة فنيّة تتمثّل بـ"تساقط" العشب، قبل أنْ يثمر "أوراقاً" بعد تحوّل صفتين هما الذبول والجفاف إلى مشهدين من مشاهد هذه اللوحة. يجمع فريدون بين الإزهار والذبول، والهطول والتوقّف، والرواء والجفاء في أيقونات، نتحسّس ما في داخلها من تجاذبات وتقاطعات، ونتواصل مع تحولّات أزمنتها نفسيّاً على مدى الأيّام:

فالسحب الداكنة الحبلى بالمطر
تهطل مدرارا
كدموع غزيرة
وحقول البسمات الهندسيّة
تحوّلت إلى أعشاب
جافّة صفراء ذابلة
فهي تتساقط على الدوام
وعلى مدى الأيّام

يعود الشاعر بصيغة (أنا) المتكلّم (ذات الشاعر) هائماً – "طائراً" مشبهاً نفسه بفراشة مذعورة، جامعاً في تقاطب سيكولوجي بين الرقّة والضعف من ناحية، والخشونة والقوة من ناحية أخرى. يحدّد طبيعة المكان بالقبر الذي يلفّه الظلام، وتحيط به الكوابيس والأحلام المتشوّشة، وهو يبحث عن الموت بإرادته في هذا العالم الموبوء بالعسف.

يحثّنا فريدون على مواجهة الواقع المرّ بمعطيات قد تفاجئنا في هذا المنعطف أو ذاك، فهو يبحث عن موته الوجودي في أشياء وحركات وأفعال متنوّعة، ويحوّل المكان إلى فضاء للأحزان لا تنتهي إلّا بالحقيقة الأبديّة، وإلى وهم تُختَزل فيه الحياة بالموت. إنّ الموت الذي يهيّئه الشاعر لنفسه يذكّرنا بما توخّاه شعراء آخرون في هذا الباب، وإنْ أخذ الموت مكاناً في أعمالهم، ومنها ما يكون على صور من رثاء النفس المقبلة على الموت لدى الشاعر الأموي مالك بن الريب وهو يخاطب صاحبيه، مصوراً موته وعدة دفنه في مرثيته، أو على شكل هاجس يلاحق صاحبه، وبحث مؤرق عنه يتدرّج السيّاب في الوصول إليه بأشكال من الصراخ والاستجارة والرغبة (أصرخُ ، أستجير، أريد، " أنهشُ الحجار") في قصيدته (أمام باب الله)[18]، أو صرخة احتجاج إزاء موقف تنتهي بموت "انتحار" صاحبها سنة 1939 مثلما عند الشاعر البولندي (إغناتسي فيتكيفيتش Ignacy Witkiewicz)، والشاعر اللبناني خليل حاوي سنة 1982. أمّا فريدون فيخاطب نفسه لأنّه بدون صاحب أو رفيق، ويتشبّث بـ(الفراشات الهاربة المذعورة) التي تهرب خائفة من القادم، فلا سبيل غير الموت الذي يحيط بالمكان. يبحث الشاعر في أعماق الرأس والجسد الخاوي عن الأمل بالألم وبالعكس (والصحيح أدناه: "أهيّئ" وليس "أهيّء"):

إلى الفراشات الهاربة المذعورة
أنا الدفّان الذي أهيّء
لنفسي قبل موتي كفني

تبقى حالات الألم والحزن والغضب والاستسلام للخوف والوهم في شعر فريدون معالم وجوديّة مرتبطة بتوجّسات العصر، و"هاربة" مع انتقالات الزمن، وهي تنتظر "خلاصاً" بالموت الذي أوحى له الشاعر بمفردة (الابتلاع) في "قبر" سحيق هو "لجّة البحر"، حيث يردمه بـ"تراب" ينهال عليه ليحتويه، مثلما تبتلعه الأمواج الهائجة. يعود الوهم مشبّعاً بكوابيس جزيرة الرأس، المرافقة لطوفان قادم، سيجرف ما يخبّئه الزمن. تغرق الذات في متاهة البحر (المكان – الكون) الرهيبة، ثم تتشظّى بأمواجه المتناثرة هنا وهناك، لتستقرّ

في لجّة قرارها السحيق، ساحبة إيّاها على "مهل" إمعاناً بالألم. لقد جمع الشاعر بين ثلاث متاهات مكانيّة هي الجزيرة والرأس والبحر، تشير إلى كوابيس الوهم المؤرقة في وقت لا حدود له، ثم ألحق هذه المتاهات بالزمن الهارب إلى الأعماق بتلاشٍ تدريجي يتناغم وحشرجات الموت البطيء، وقد تدرّج هذا الغرق بدلالة (أغرق أغرق)، ويذكّرنا هذا الأمر بـ"غرق" نزار قباني في (رسالة من تحت الماء)، وإنْ اختلفت الرؤية والموضوع والهدف.

من الملاحظ كذلك أنّ الشاعر يسرح في خياله اللاشعوري فيقع في دوّامة مكان حانق، عبّر عنها بغضب البحر، وأمواجه التي غدتْ وحشاً كاسراً، تطفح إفرازاتها بأنياب "غير مرئيّة"، تحيل الضحيّة إلى جسد "غير مرئي" في فورات لجّة طوفان جارف. وبما أنّ قوّة أمواج هذا البحر لا تتجذّر في المخيّلة إلّا بقوة حشرجات الموت غير المحسوبة، فإنّ "قيم" اللاجدوى تتهاوى في وجود "تتلاطم" فيه الأحداث، و"تغرق" في طغيان "قبور" الفعل العبثي المتصّف بجنون اللحظة وقرفها وسأمها ودمارها، ويغدو استخدام الخيال للبحث عن الخلاص عند الشاعر خياراً، ويؤدّي إلى التلاشي التدريجي للذات والحياة في الوقت نفسه:

ألقي بنفسي في لجّة البحر العميق للخيال
فتبتلعني الأمواج المجنونة
قليلاً قليلاً ثم أغرق أغرق

الموت والمتاهة يجمعان تضادّات الأمكنة وتقاطعات مشاهدها، وتنافر أفعالها، وتباين أزمنتها، وتستقرّ فيهما عناصر الخوف من الآتي، وإشكالات التحرّك في أماكن تكون فضاءات للذهاب والإياب القسري، والتجاذب والتنافر الوهمي أو الخيالي. ولا بدّ هنا من وجود شخصيّة محوريّة، أشار إليها الشاعر بالملّاح في سفينة محطّمة، ومن فعل مرتبط بحطام النفس وهمّها الوجودي الأزلي الذي لا فرار منه ولا مهرب إلّا إليه. تتنازع الشاعر هنا رؤية تصوّر أثر الفعل بين العودة واللاعودة، وتوحي بضغط نفسي من أجل بلوغ

اللاعودة، الموصوفة تفسيريّاً بالحلكة والشؤم والقدريّة القاتلة. وطالما نتحسّس هذه العتمة والهمّ والخوف والنزاع النفسي بعد مخاض عسير وقدر محتوم في قصائد فريدون، وخاصّة في قصيدة (جزيرة الوهم). إنّها عناصر تعكس قلقه الوجودي، وصراعه الذي يخوضه مرّات بيقظته، وأخرى بأحلامه وكوابيسه، حيث كلّ شيء محطّم وأسود حالك حوله وغير مجدٍ.

المكان في هذه القصيدة يحمل بعداً تخيليّاً، مطبقاً بالظلمة، ومكدوراً بالأشباح والدهاليز، وله دلالات تعبّر عن المخاوف والأهوال، والغموض الذي يحتاج إلى تفسير ومعاينة. يتوقّف فريدون عند المعتقدات بالأرواح والأساطير، فيسرح وجدانيّاً في زمن ذكريات ضائعة، أو على الأقل متبعثرة هنا وهناك، باعثة على الألم، غالباً ما انطلق منها إلى مأساته الشخصيّة ومأساة الشعب الكردي. يقوم الشاعر في المقطع أدناه بتوزيع قسري للألم والتيه والوهم، وبنشر ذلك على مساحة إنسانيّة واسعة، تتصف بصفات باعثة على الحزن والخراب، ثمّ يمضي نحو العدميّة أو المجهول على أقلّ تقدير، بدلالة مفردات تصبّ في نفس الوعاء الإنساني: ظلام، غموض، رثاء، أحزان، تذكّر، مراهنة، هجرة، تحطّم. لم يجبنا فريدون مع ذلك على (مراهنة الملّاحين)، ولم يقدنا إلى مبتغاه أو مبتغى هؤلاء الملاحين، بلْ ترك لنا حريّة التوقّع بعلامات سيميائيّة مشتّتة هنا وهناك. تظهر إلى العيان في هذا المكان (الوهم – الجزيرة المنعزلة) صورة ذات الشاعر الكوني القلق، الباحث عن شيء "يمخر" به إلى مكان ما، وإنْ كانتْ "سفينة" فريدون تقترب من الحرّيّة أحياناً، أو تبتعد عنها بـ"لا زمان ولا مكان" بعينهما أحياناً أخرى. إنّها تتحرّك إلى معلم ما، يصل إليه الشاعر في النهاية لاكتساب "حرّيّته" عبر منعطفات "وجود" مؤْرِق، ومتاهات "واقع" ذي بعد سريالي عصيّ على البقاء فيه والعودة إليه معاً:

في عمق دهاليزها المظلمة المليئة
بالأسرار والأساطير
بسبب ما يرثيني ويهزّ كياني
من ذكريات أليمة تذكّرني باستمرار

بمراهنة الملّاحين عند الصيد
وهجرة السفينة المحطّمة
إلى متاهات اللاعودة وظلماتها

لا أجد قوّة في الجمع بين البحر والصحراء في المقطع أدناه، سوى تلمّس الطريق مجازيّاً للعبور إلى حيّز بين الحالتين المتنافرتين. وبما أنّ المكان له بعد نفسي وجداني، ودلالة مقدّمة بلغة استعاريّة، نجد الشاعر يغرف من خزين الصحراء ذكرياته وهو "الماخر" إلى جزيرة الوهم. لقد استعان الشاعر كما هو واضح بمخيّلة سارحة في اللامعقول إلى مكان هو بالأحرى مفازة لا وجود للحياة فيها، وإنْ انتقل إليها "مبللاً" بعباب "البحر"، فتتحوّل ذكريات الراحلين إلى سراب في بوادٍ تحاصرهم من كلّ جانب، وترمي بـ"رمالها" على وجوههم وأياديهم بلْ وقلوبهم وعقولهم المتعبة، وأفواههم العطشى، أيْ إنّهم "ماضون" وسط "الماء – الرمل " في توليفة مجازيّة. الذكريات هنا خالية من "جدواها" حتّى في سرياليّة لحظات الموت البحري أو النهري الذي أوحى إليه برمزيّة "الأسماك".

هكذا أدخلنا الشاعر معه بذكرياته وأحلامه إلى أتون الصحراء كمكان مفتوح، وانتقل بنا إلى جزيرة الوهم، فجمع بين الصحراء والجزيرة في مفارقات معبّرة، جاعلاً الهوّة قريبة، وشفيري حفرتيهما يتناوبان العدم بدلالة وجود رمال الصحراء، واجتماعها مع الأسماك من خلال استدعاء البحر أو النهر مجازيّاً. تناول فريدون أفكاراً اقتبسها من حالة السراب المعروفة في الصحراء، ليمضي مع الوهم على رمالها، مثلما يتحرّك السمك إلى حتفه، وجمع المتقابلات والمترادفات كإيحاءات للتعبير عن تيهه وقلقه وهدر آماله، وفكره المطارد بالقلق، وذكرياته المثقلة بالسرحان، و"سيحان" آماله التي قد تسعفه توهّماً، بينما يصيبها الجفاف فتثقل عليه بالخيبة، وهذا ما جعله حائراً حزيناً يهيم في مفازات الوهم.

من جانب آخر لا أرى ضرورة لذكر مفردة "تاهوا"، لأنّ "ضلوا" الواردة بعدها بوجود حرف العطف (الواو) تؤدّي الغرض نفسه، ولو أنّ (ضلّوا) تشير إلى مغزى أعمق من مرادفتها المذكورة:

ذكريات انتحار الأسماك
بصورة جماعيّة
ذكريات السابلة
من المسافرين الذين
تاهوا وضلوا طريقهم
في سراب وصحارى الأحلام والآمال

يتواصل الشاعر مع هذه "الصحارى" كأماكن يتعاظم فيها همّه، وتتشظّى فيها حياته، فيستخدم الرأس والعين وجهنّم ليقدّم لنا صورة الشاعر المطارد بالوهم والتيه الوجودي والغثيان. فما يدور في المخيّلة، أو الرأس والفكر يعكس حذراً من أنْ ينسلخ الرأس "الفاعل" عن الجسد "الهامد". إنّ استخدام مفردة جهنّم كمكان مجازي يعكس واقعاً مؤذياً، يدلّ على التصادم مع الحياة، ولذا فإنّ الشاعر يجنح إلى لغة تسترفد من "سقر" بعض مفردات موحية بلسعات الموت والهلاك والعدم الوجودي، ثمّ يربط بين الجمرة وجهنّم والشرارة واللهب. يتأرجّح هذا المشهد بين القوّة والضعف في مجال انتقاء المفردات، فالشرارة مثلاً عادة ما تكون مبعثاً للهب، وبذلك فهي لا تضيف كثيراً على هذا اللهب أمام وجود كلمة (جهنّم) التي تستعر بالنيران أكثر من استعارها بالشرارات، إلاّ اللهم إذا كانت الشرارات منفذاً للهب أعنف قادم من جهنّم، ولا أجد كذلك قوّة في الجمع بين الجمرة والضوء، لأنّ الضوء يلازم النور أكثر من النار. قد يكون السبب في جمع الشاعر عناصر النار التي أوقعها في جهنم – كمكان مغلق "يرقص" أهله فيه، هو الاندفاع الوجودي نحو تمثّل النار الكونيّة من ناحية، وكذلك تمثّل اللاوعي السريالي المأخوذ بـ"جمر" و"شرارات" و"جهنم" العيون المحدّقة بحلقات الرقص العرفانيّة أو رقصات الموت بمعانٍ ذات مغازٍ تسرح في "اللامعقول" العدمي.

لا يجوز القول (الجهنّم) في المقطع أدناه، لأنّ (جهنّم) كلمة معرّفة بدون (ال)، ومؤنّثة تجعل من الفعل بعدها بصيغة المؤنث الغائب (تقود)، أمّا إذا أراد الشاعر استعمال الصفة منها فسيكون بإضافة "ياء النسبة" في نهايتها:

جمرة الضوء داخل حدقات العيون
ففيها الجهنم يقود
حلقة الرقص الأزليّة
للشرارات واللهب

تتتابع الرؤوس كفضاءات متعدّدة ومتكررة أربع مرات بين الأمكنة والحالات والأفكار والأوهام، وهو تتابع مكاني، يقود إلى تراتب وتراكم في الأفكار، وصولاً إلى مهارب للأوهام، وصراع للأضداد، وتلاقٍ للفضاءات من جديد. يبدأ الشاعر أوّلاً من "رأس من عاصفة شديدة"، ثم ينتقل إلى "رأس آخر من نار حامية لاهبة"، فـ"رأس من تراب"، و"رأس من ماء". فنجد حينئذ هذا الرأس– المكان (التفكير) مفرقعاً بالغضب، وصاخباً كالعاصفة، وتبدو قدرة الشاعر في الأوّل متهاوية غير قادرة على الاختراق، إلى أنْ يتبعه برأس منبعث من نار، متحمّس ومتوقّد بما يحمله من تداعيات، تضمحل أمامها وتنطفئ جمرات الضوء، ويتواصل في الثالث عبر رأس من تراب، هامد لا حول للبشر أمامه سوى اليأس، ثمّ رأس من ماء، تهدر الأنهار والجداول والينابيع فيه. لقد قام الشاعر بتوزيع هذه المفارقات بأسلوب الأضداد عبر الإفادة من هارمونيّة التكرار البياني التوكيدي الشعوري، ومع هذا فقد بقي الشاعر في هذه المفارقات مراقباً أكثر من أن يكون فاعلاً، وإنْ حسبت له تلك المقدرة الحسيّة في توزيع واستعراض عدد من الصفات بشكل يثير الانتباه.

إنّ حرب فريدون وصراعه هما حرب وصراع الشاعر (الإنسان) الأزليّة مع ذاته وواقعه، فضلاً عن انطلاقته إلى عالمه أيْ كونه الخاص به (جسده)، حيث تجليّاته وحركاته وسكونه. هكذا هو الشاعر النازف، الذي يحمل قدره على ظهره، مثلما اكتوى الشاعر الفلسطيني معين بسيسو بقدره في آخر ما كتب قبل رحيله في نصّه (قصيدة في

زجاجة)، فموج البحر "يترجمه" بسيسو ألماً "الى كلّ اللغات وينكسر"، وزمنه "يكون" فيه "وحيداً كالفراشة في سحابة".

القصيدة هي زاد الشاعر وحلّته وكونه، حتى وإنْ مالت "بضاعة" الشعر اليوم إلى "كساد" بقوة النزعة الاستهلاكيّة، ولكنْ يبقى "البعض" الذي يحبّ الشعر شاهداً على طاقة مفرداته، مثلما تكتب الشاعرة البولنديّة الحائزة على جائزة نوبل للآداب (فيتسوافا شيمبورسكا Wisława Szymborska)، ويبقى هذا "البعض" شاهداً كذلك على مأساة الشاعر ومأساة العصر. لا تختلف أقدار الشعراء الحقيقيّين المنطلقين من تجارب أليمة، في صياغة مشاهد ملتاعة بالوجع والمكابدة، هي صياغات شعراء يحملون "أقدارهم" على ظهورهم في خضم صراع قاسٍ يتنازع الجرح فيه مع الفجيعة، والعابر مع السرمدي. الجسد المكتمل بالروح والنفس والذات، مكان يلجأ إليه فريدون في تلوين صور فضاءاته الشعريّة الملوّنة، فهو يستخدم اللون الأحمر المعبّر عن الحياة والموت والرفض والتمرّد والثورة، بدلالة الإشارة إلى جسم أحادي المادّة، يتمثّل بالينبوع والنافورة، كما يدخلنا إلى كوّة صراع بين الحياة والعدم، أو الكينونة والتلاشي. لقد اختار فريدون طريقه كشاعر، وعرف ثمن حركة الحرف الصادق الرافض للعسف والظلم والقهر والاستبداد. إنّه يعلن حرباً بمفرداته ضدّ التخلّف وقسوة الواقع وصلف الأحداث وصداع الزمن وأوجاع الدهر، فنراه يميل إلى التشبيه للمضي في توصيف ما يتدفّق به قلبه وعقله من أجل صياغة موقفه بشكل عامّ.

لو أنّ الشاعر قد اكتفى بقوله (جسدي ينبوع نافورة) لأصبح ذلك أكثر وقعاً من الناحية الدلاليّة في وصفه من ذكر مفردة (لون) للجسد، وكان من الممكن ترك كلمة (لون) للدم أو حذفها. ولا أجد إضافة ما مهمّة في ذكر صفة أخرى (فوّار) للدم في السطر الثاني، في الوقت الذي يمكن الاكتفاء بصفة (متدفّق)، ولا أرى تناسباً معقولاً كذلك بين صفة تعطي معنى الفيض والكثرة (متدفّق) وفعل يعبّر عن خلافها (يتقطّر). ونقول (دامٍ) وليس (دامي) في السطر الثالث، ولكن قد يكون المترجم أراد من ذكرها بهذه الصورة أنْ تأتي أكثر انسياباً في المقطع:

ولون جسدي ينبوع نافورة

من دم متدفّق فوّار
يتقطّر من جسم جريح دامي
جرّاء حرب أخوضها منذ الأزل

يبرز في قصيدة (جزيرة الوهم) قدر الشاعر الإنسان وحتميّة ما سيأتي، وصراع الفكر معه، كصراع الإنسان مع قدره في الميثولوجيا القديمة. المكان الذي يريده الشعراء، ومنهم فريدون سامان، يفترش الأرض، التي قد تضيق فتصبح حيزاً صغيراً، ولا يتوانى فريدون من الاستعانة بتناصّات متعلّقة بقراءة القدر، وباعتقادات تحوم في الرؤى، يتحكّم بها الشعور واللاشعور، ترتبط بمصير الشاعر الذي تمثّله في المقطع السابق بطريقة أخرى، حيث أخذ يبحث عنه في تعويذات "الحظ والنصيب" وفنجان القارئات، مثلما يميل آخرون إلى "النفّاثات في العقد". لقد جمع فريدون بين عنصرين هما الإنسان والقدر، منطلقاً من مكانين هما "وعاء" الفنجان و"حيّز" التواءات خطوطه، بلْ وحتّى التواءات الكفّ التي لم يصرّح بها (التواءاتها وليس التوائاتها مثلما جاء في السطر الثالث):

هي قارئة كفّ تقرأ خطّ القدر
من خلال خطوط الفنجان والتوائاتها

تأتي كلمة (الصحراء) في المقطع أدناه للدلالة على السراب والتلاشي والجدب، وتتواصل آلام الشاعر في المكان المحاط بأزمنة الخوف والرعب، فالأزمنة عنده ملعونة، والعواصف هوجاء، والعذابات الإنسانيّة راسخة في الوجدان منذ الأزل. يبرز عالم الأضداد لديه عبر صراع لا يهدأ، بين الصفاء والتشوّش، الثراء والخواء، الخير والشر، الحياة والفناء، ألق الإبداع وعتمة الخواء، الجنوح نحو الأعالي والانحدار نحو الحفر، وكذلك بين إله شاخص بأحلام واعدة بالأمل، وشيطان متربّص بهذه الأحلام وحامل للكوابيس. ومن أجل إيصال رؤيته المتعلّقة بصورة المكان القاحل، والمفتوح على رمال

الموت العاصفة، استخدم الشاعر مفردة "عاصفة"، بصفتين هما "عاتية" و"هوجاء"، وأوضح نتائجها المدمّرة في زمن يتميّز بـ"اللعنة والرداءة".

يجنح فريدون في المقطع أدناه أيضاً إلى أسلوب التناصّ بشكل جميل، جامعاً بين إله الزرادشتيّين (مزدا) وشيطانهم (أهريمن) من خلال دلالتين إيحائيّتين، تستدعيان رمزين من أعماق التاريخ، ولا يفوته أنْ يوثّق التاريخ القديم شعريّاً، فيقدّمه كصورة ما تزال محفوظة في الذاكرة. لا يبخل فريدون – الشاعر، وهو يتناول أحداثاً معاصرة ومآسي ما يراه، أنْ يناجي فريدون – الذات بأبعاد أسطوريّة للمكان والزمان، توظّف التاريخ فنّيّاً، وتقدّمه برموز ذات دلالات معاصرة:

هي عذابات عاصفة عاتية هوجاء
هبّت على سراب صحراء
في زمن ملعون رديء
(مزدا) قد سجّل لـ (أهريمن)

الميل إلى تعدّد الفضاءات والأزمنة الواقعيّة والمفترضة يشكّل نسقاً مهمّاً في قصيدة فريدون من الناحية الفنيّة، حتّى وإنْ جنح نحو أسلوب "السرد" الشعري والتفصيل فيه. يمكن أنْ يتشكّل المكان بقلب ميّت، أو بمخاض يتلظّى في نار العذاب، وتعكس دلالات هذا المكان الرمزيّة إحساساً بتنوّع حالات الألم فيه. يعود الشاعر إلى استخدام أسلوب توالي المفردات، فيعزّز بعضها بعضاً بـ"عذابات" تتحرّك في مخاض، يفرز قلقاً لا "قرار" له، أو يبشّر بـ"ولادة" شيء ما. ويغني فريدون هذا المخاض "المكاني" بأبعاد نفسيّة، ليصل به إلى تلك "القلوب" المغلقة برتج من حديد، ورغم ذلك لا يصيبها الوهن لأنّها "قويّة"، ولا تبالي بما يؤول إليه الفعل لأنّها "ثابتة" على عدم اكتراثها، وقد عبّر فريدون عن هذه القوة أو "عدم الاكتراث" من الناحية المجازيّة بمفردة "الميّتة":

ومخاض كلّه عذابات وآلام
ليس له مستقرّ

تجمع صورة المكان في المقطع أدناه بين أفعال التحدي ونفحات الأمل، وعادة ما يختتم فريدون قصائده مثلما في (جزيرة الوهم) بشيء من هذا الأمل والقوة والرغبة بالاقتحام وامتلاك القرار والخيار في المواجهة المباشرة، على خلاف ما يأتي في مضامين نصوصه من دوّامات وتيه وآلام واحتراقات وكوابيس وظنون وخيبات. تغتني مفرداته بصراع تنفتح فيه ذاته على فضاء واسع يحيط به، وتفرز مغازي في أزمنة ذات أحداث كبيرة، ولا سيما في كردستان، حيث الحلم بالغد. من جانب آخر تتشكّل صور لأمكنة مغلقة بضراوة، ومدجّجة بأسلحة الموت، ويجعل المعاقل ورربايا العسكر تهوي أمام قوّة الأرض المفعمة بإشراقة الحياة. يستخدم الشاعر لهذا الغرض صيغاً فعليّة مؤوّلة بمعانٍ تعبّر عن التغيير والمواجهة والتدمير جذريّاً، ويميل إلى استخدام خمسة أفعال تتوزع جغرافيّاً على مساحات من المشاهد المكانيّة مثل المعاقل والربايا والأرض وسنبلة القمح وبيضة الحمامة، ثمّ يستعين بأفعال تعكس معاني تعبّر عن النمو والحياة، مثل النضج والتفقيس، من أجل المضي إلى ولادة جديدة، وصياغة أخرى للواقع. يقدّم فريدون في مقطعه التالي رمزين مهمّين من رموز التجدّد والنماء والانبعاث كالعنقاء، هما السنبلة والبيضة، هذه السنبلة التي كتب عن "حبوبها" محمود درويش التي ستهب الحياة بـ"جفافها" و"ستملأ الوادي سنابل". يأتي هدم الماضي غير المرغوب به في قصيدة فريدون ليس من أجل الهدم فحسب، بل لتحقيق حلم في بناء ما هو إنساني جديد، فمواجهة العسكرة وبلادة الموت والخراب تنتهي بالحلم وولادة الأمل في قصيدته.

لم تكن الاستعانة بالفعل (نرفّها) موفقّة، فقد جاء الفعل محشوراً، ولا يضيف توسّطه بين الفعلين (نهدم) و(نسوّي) شيئاً أمام طاقة ما يفرزه هذان الفعلان من معانٍ:

أنْ نهدم جميع المعاقل والربايا
ونرفّها فنسوّيها مع الأرض
مع إطلالة كلّ سنبلة قمح

ومع كلّ بيضة حمامة
تنضج وهي تفقس

يعود الأسلوب التراتبي للمفردات والأفكار ليصبح "نسقاً ثابتاً" تقريباً في قصائد الشاعر فريدون، فكثيراً ما يستعين بالتراكيب ذات الأفكار القصيرة بتتابع فني ومعنوي من أجل أنْ "ينشر" أفكاره على مساحات متتالية وإن لم تكن واسعة، محاولاً إعطاء التركيب مغازي وصولاً إلى ما يمكن تسميته بالنتائج المكثّفة للمعنى المطلوب أداؤه، وتأتي هذه التراكيب في باب الصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه، أو الجمل الفعليّة أو الإسميّة. أمّا في المقطع أدناه فقد جاءت التراكيب بصيغة الصفة والموصوف، مع أنّ مجيئها لم يضف كثيراً سوى التأكيد على المعاني المطروقة، فالأمواج مثلاً غالباً ما تكون (عاتية)، والبراكين عادة ما تكون (ثائرة)، والضفاف يمكن أنْ تكون (مزروعة). لم تأتِ قوّة المقطع التالي بسبب هذا التوالي التركيبي للأمكنة الجغرافيّة الثلاثة الأولى، أو التصوّر المجازي المتمثّل بـ(زمام أمور)، وإنما جاءت بسبب تشكّل مشهد الأحداث المكاني في المقطع، والطاقة التي تمنحها أبعاده له، فهو يبدأ بحركة وهيجان وفرقعات، وينتهي بحركة مثلما بدأ، "تسيل" مع طوفان الوهم في عالم غير عقلاني متعسكر و"متفجر" بالكراهية والموت. يمكننا أنْ نستنبط هنا إحدى المفارقات في هذه "الحركة" التي تفضي إلى "لا شيء"، لأنّها حركة تمضي صوب الوهم والخيبة والتشاؤم، وكأن الإنسان هنا يصبح "عاجزاً بخياره" عن المواصلة فـ"يسلّم أمره إلى الطوفان"، وينقاد إليه ذهنيّاً بدلالة كلمة (زمام) المجازيّة في نهاية القصيدة. يرتبط الطوفان في هذه القصيدة بـ"جبروت" الزيف والكراهية والعسكرة والحرب والدمار، ويواجه حلم الإنسان بالنقاء والصفاء، ويخيّم على مساحات واسعة من الأمكنة التي تعيش واقعاً عليلاً وقاسياً، كما أنّها تعكس دوّامة الناس بدورانهم في لجّة الوهم بشكل إرادي:

أمواج عاتية
براكين ثائرة

ضفاف مزروعة بالمتفجّرات
زمام أمورنا قد أفلتت من أيدينا
ونحن نحثّ الخطى نحو وهم
(...)
نسلم أمرنا إلى الطوفان

قصيدة (مدائح العشق)[19]
التواشج بين أمكنة العشق وأزمنتها الافتراضيّة والواقعيّة..
العرفانيّات الصوفيّة

تحفل هذه القصيدة بتواشجات شعريّة لثلاثة نصوص: هي مدائح العشق، ومدائح المرأة، وعناصر العشق، سواء من حيث معانيها أو دلالاتها، فالثيمة الرئيسة المتمثّلة بالحبّ والعشق والمرأة، قد طُرِحَتْ بصياغات رمزيّة، تفاعلت فيها الأفكار بشكل منطقي وبأسلوب تراتبي مناسب. ولا يلغي ترابط المقاطع المذكورة أو اقتراب بعضها من بعض "استقلاليّة" كلّ عنصر من عناصرها الثلاثة، فهذه المقاطع تبدو وكأنّها خواطر تفصيليّة "للسرد"، ذات معانٍ بعينها، تجمعها فكرة عامّة. وهذا أسلوب اعتمده كثير من الشعراء اليوم، ويعكس بلا شكّ مدى قابليّة الشاعر في صياغات ذات طابع محدّد، أو مدى مقدرته على تنظيم أفكاره ومشاعره بوتائر ترتقي بنَفَسها الشعري إلى أعلى، وبمقاربة ذهنيّة ذات صلة بأحاسيس الشاعر، أو بارتباكات تهبط بالنصّ إلى تشتّت خيوط تواصله الشعري الوجداني.

تجمع قصيدة (مدائح العشق) بين الزمن الذي يبحث فيه فريدون عن الأمل والغبطة من خلال معانقة الروح (المكان المجازي) للجسد (المكان الهندسي)، ويتواصل هذا الزمن مع مكان افتراضي متمثّل بلقاء العشاق المعبّر عنه باسم المفعول (ملتقى). في القصيدة كذلك تجليّات عرفانيّة وصوفيّة شعريّة، ولكنْ لا تخلو من نَفَس سريالي "تنفثه" اللاأحاسيس (وليس اللآحاسيس في السطر الثالث) إلى عالم الأحاسيس، ووقدات غير محسوبة تعلن عن نفسها في السياق بين المشاعر الحسيّة والمعانقة. وتكتمل ملامح صورة البطل المعنويّة في هذه القصيدة ببعض مشاهد الحدث الماديّة عبر حضور مكاني له دلالاته يتمثّل بـ(موسم – ملتقى) وزمن ذي مغزىً متشكّل بـ(موعد):

لم يزل للعشق موسم آخر..
وموعد في ملتقى العشاق
وتفاعل اللآحاسيس
ومعانقة الروح

تتجسّد صور المشهد المكاني في قصائد فريدون بطبيعة كردستان وعناصرها المتمثّلة بالسهول والوديان، فتصبح دلالات ذات رموز كبيرة للوطن والكفاح واستمرار الحياة، وخاصّة في أزمنة القهر، وعند مواجهة العسف والقتل والتغييب. تتحوّل الأمكنة المفتوحة الممتلئة غبطة وأحلاماً وأملاً، إلى أمكنة "مغلقة قاتمة" لتصبح ملتقيات تجفّ حياتها، وتظلم نهاراتها، وتهلك مريديها، بخلاف ما هو معروف عمّا توحي به السهول والوديان كأمكنة منفتحة على الحياة. وغالباً ما تتفاعل تحوّلات الأمكنة مع عصور أو دهور تختلج بأحداث مأساويّة، وتفرز دلالات نفسيّة تغور في أعماق الشاعر وتنغرز في وجدانه. تتوالى الأفعال الدالّة على الأحداث في هذه القصيدة وهي "تتحرّك" داخل أمكنة بعينها (يذوب) فيها من يخلد إليها، لأنّها "مغمورة" بما حولها، ويقود ذلك إلى أنْ (تفقد) رونق بهجتها وجمالها. يختزل الشاعر هذه الصورة المشهديّة بلوحة الثلوج والسهول والوديان، عندما تتغيّر عناصر الطبيعة والفضاء (المكان – الكون)، بتغيّر أبجديّة الوجدان الشعري، وتتكدّر ذات الشاعر بسبب سيادة القبح ورحيل الجمال وعرفانيّة ألقه، وقد قدّم الشاعر ذلك بمجازات توضّح احتضار المياه، وخفوت نور الشمس بعد زوالها أو خروجها على فطرتها (بانتزاع براءتها). والصحيح هو: براءتها، وليس برائتها في السطر الرابع:

وتذوب الثلوج
وتغمر مياهها السهول والوديان
وتفقد المياه جمالها
والشمس نورها وبرائتها...

يقدّم الشاعر هنا مشهداً إنسانيّاً مأساويّاً يعكس نفسيّة محبطة إزاء واقع محاط بالموت، بعد ارتحال وغياب الأشياء الجميلة، وخواء بل وهلاك الكلمات المعبّرة، واضمحلال همس العشاق، فلم يعد المكان حضناً لصوفيّة الدهشة وتجلّي الجمال وانبلاج الأمل وانتظام الحياة. يرسم فريدون في المقطع التالي لوحات متشابكة ذات رموز موحية بالمأساة، فهو يستخدم بعض العناصر (الأدوات) الأسلوبيّة مثل النداء بـ(أيّها)، والامتناع بـ(لو)، والنفي والجزم والقلب بـ(لم)، والنفي للمستقبل بـ(لن) لكي ينتقل بالمعاني آليّاً، بدءاً من الدعوة إلى شيء ما، مروراً بالتساؤل المنفي، وصولاً إلى إدراك النتيجة. لقد أراد الشاعر أن يذكّرنا بارتقاءات (العشق) وتألّقه، فلولا وجود هذا العشق لأسوّد لون الحياة، ولما تلوّن فضاء الزهور بفراشات تحوم هنا وهناك. بدون العشق ينضب طعم الحياة أمام جبروت مأساة الذات الإنسانيّة، وناره تلتهم حتّى وخز الوجدان الموجع، والعشق يحثّ النفس على الأمل، ويستفزّ الحلم لواقع أحلى وأفضل لشاعر ملتاع بوجده. كلّ شيء في هذا الوجود ذو علاقة جذب بالحبّ في مواجهة الكراهية، وتنفرج ذات فريدون صوفيّاً لتقديم الحبّ في مشاهد تتراسل فيه بعض عناصر الحس بمفردات رقيقة، وبوصف أرقّ، وقد أشار الشاعر إلى ذلك بالفراشات التي تلامس الزهور، وبالحدائق التي تنشر العطر، حيث أنسن الفراشات من أجل أنْ تحتضن الحياة الملونة بـ(الزهور). وجمع كذلك عدداً من عناصر الطبيعة الصامتة القريبة من بعضها (الزهور، الحدائق، الرياض) لتكون فضاءات ملوّنة بلوحات ذات بريق وعطر جذّابين. وكثيراً ما مال الرومانسيون والصوفيّة إلى التفاعل العرفاني الروحي مع المرأة، وتفنّنوا في تشخيص عناصر الطبيعة ورموزها وتجلّوا في عوالمها وهم يتناولون موضوع العشق:

أيها العشق تقدّم
لو لم تكن أنت
لن تحتضن الفراشات الزهور
وهي تتوجّه إلى الحدائق والرياض..

يبرز في المقطع التالي عدد من التحوّلات في مستويات المكان وأنماطه، وترابط بين الفعل (الحدث) وفضائه وزمانه (الواقعي أو الافتراضي على السواء)، ونتلمّس كذلك حركة في الأفكار والوقائع والأماكن، فالبيت الأليف الذي تسكن إليه النفس من متاعب الحياة والهمّ اليومي يعود مقبرة تخلو من الحياة، والوطن الذي كان مسرحاً للأمل والحلم وذكريات الطفولة وصميميّة الأصدقاء، وحميميّة أنهاره وجباله ووديانه، وغزارة آلامه وأفراحه وأتراحه يتحوّل إلى منفىً للذات، يحبس الأنفاس ويتصيّد المشاعر، وينفث زفرات الكوابيس، أو يغدو مغترباً أو منفىً خارجيّاً من منافي التشرّد والوحدة والحرمان، أو حيّزاً يضيق بأهله وأحبّائه، على الرغم من أنّه ضميرهم ومرتع آمالهم.

تبدو مستويات الأمكنة في قصيدة فريدون كفضاءات ثابتة أو "متنقّلة" أو متداخلة، وتحمل أبعاداً ومعايير ذات دلالات مختلفة غير معهودة. ونلحظ مثل هذه التحوّلات في الأزمنة أيضاً، وخصوصاً الرديئة، فيتلاشى الفعل الزمني حالكاً، عندما تذبل لغة العشق، ويصبح ما بقي منها مواجد مؤذية. يصوغ فريدون في المثال أدناه بعض التراكيب التي تعكس معاني "متحوّلة ومتغيّرة" من حال إلى حال، معريّاً زيف الواقع، وزمن همجيّة القتلة وطول أمد الظلم والقهر والعذاب الذي يمارسونه. يتّضح هذا الأمر من خلال معانٍ نستنبطها من مفردات مثل الدموع والأنفاس والظلال والأشجار والغيوم والمساكن والمقابر والوطن والمنفى والجمال، ومن تشبيه يعزّز صور هذا التغيّر، مثل تشبيه الأنفاس بأنصال السكاكين، والظلال بدياجير الظلام. يعكس هذا الانتقال أو التحوّل مدى الخيبة التي عاشها الشاعر كشاهد على واقع أليم وأحداث كبرى، وقعت أمام ناظريه. لقد استخدم في هذا المقطع التشخيص مؤنسناً معانيه من جهة، ومظلّلاً إيّاها بروح سرياليّة من جهة أخرى، وخاصة عندما يكتب عن (الغيوم) التي (تضرب بسياطها الملتهبة). ووضعنا أمام ذاته كشاعر تستعر مشاهداته في مراجل تحوّلات الواقع المضنية، وتترى أوجاعه في دوّامات لا خلاص منها.

لا أجد قوّة في عودة كلمة (فائر) للجمال، فعادة ما يكون "الفوران" للدم في الجرح مجازيّاً، ويعبّر عن مديات عالية من الغضب أو التعصّب، وسواهما، ويمكن في هذه الحالة إعادة صياغة السطر السادس من المقطع أدناه:

الدموع يصيبها الصدأ،
والأنفاس كنصل السكاكين
والظلال مثل دياجير الظلام
والأشجار إلى الرماد
الغيوم تضرب بسياطها الملتهبة
والجمال إلى الجرح فائر
والمساكن إلى المقابر
الوطن، منفى

بما أنّ الأمكنة في ظلّ هذا الزمن الذي استرجعه فريدون في المقطع أعلاه لا تلتقي أحداثها مع بعضها، بلْ تفترق برؤية شاعر يعرف مسالكها، فإنّ الطرق التي "تتواصل" معها في المقطع أدناه لا تلتقي هي أيضاً، حيث يفترق المحبّون بدلالة "الطرق لا تتقارب ولا تلتقي". يبرز التشتّت والتوزّع على خرائط من الفوضى والخراب، ولكنّ فريدون يضع استثناء لهذه الحالة بالعشق والحبّ، وقد أشار إلى ذلك بالأداة (لو) عند استعانته بأسلوب التشخيص. فعشق المرأة والحبّ يغدوان مدخلاً لحبّ أكبر، مثلاً لوادٍ أو جبل أو وطن أو أمر أو فكر أو حياة ما في أوقات مفتوحة يتفحصها الشاعر ذاتيّاً، لأنّها أزمنة تتعاقب، حتى وإنْ خضعت للحظات توقّف "زمني" ما.

كلّ شيء في الطبيعة، أكانت صامتة أم صائتة يتحرّك ويختلج، تتقارب عناصرها وتتباعد، تتنازع في مخاضها بين الحياة والموت، يتحوّل الفرح إلى حزن، وتختلط أيّام الزمن بمديات اختلاط مشاعر المبدع وحركة قلقه الداخليّة. لولا الحبّ والعشق وتجلّياتهما،

بلْ ولولا المرأة، لما أصبح للحياة طعم أو لون ما سوى لون الأحزان وحلكة الظلام، وقد أوحى فريدون بذلك مجازيّاً بصورة "كآبة وجه السماء".

من جانب آخر، لا أجد تفسيراً لهذه الحالة التي عاشها الشاعر إلّا من خلال "عبثه" السريالي باللغة في عرض الأيّام في السطر الثالث، أيْ عندما يفاجئنا بتحوّل (السبت) إلى (الثلاثاء):

أيّها العشق لو لم تكنْ أنتَ
لغطّى ضباب الكآبة وجه السماء
السبت يتحوّل إلى الثلاثاء

ترافق التحوّل الدلالي للمكان مدلولات مجازيّة وأوصاف متنوّعة، فالشاعر يستمرّ في تحولّاته عبر "عينّات" مكانيّة وزمانيّة كالغابة والصخور كأجساد هامدة، واليوم والأمس والبداية والنهاية كاستباق واسترجاع زمني، ويستعين بتخريجات لعدد من صور التشبيه والمجازات الأخرى. يتشبث الشاعر بمفردة العشق وحبّه للمرأة كي يخرج من كآبته وأمكنته الحزينة نحو عالم الانفراج والأمل، ويستخدم الوصف بطريقة ضمنيّة في مواجهة تشتّت المشاعر مستخدماً مفردات وأفكاراً "مشتّتة"، ثمّ يقودنا وئيداً إلى صورة الغابة (المكان) التي ستتلاشى فيها الحياة، على أنْ تحيا من جديد بالعشق السابح في فضاءات الروح. إنّ هذه التغيّرات المتعلّقة بشحوب الحياة من جهة وألقها وبريقها من جهة أخرى، تذكّرنا باتّشاح بابل بالقحط واليباب بسجن تموز حبيب عشتار، وباخضرار بابل وامتلائها بالحياة من جديد بعد إنقاذ تموز من الهلاك. غالباً ما يرى فريدون في العشق ضالّته، فهو منقذه من همّه ومأساته ومعاناته وتيهه ودوامّة زمانه، ويجد في حلاوة الحبّ ورقّة الحبيبة مخرجاً من عنف و"خشونة" واقع عليل. نجد في المثال التالي شكلاً من أشكال التحوّل من حالة إلى أخرى، فضلاً عن الاستنجاد بالحبّ كمنقذ من التيه وعذابات النفس وكدر الذات:

اليوم والأمس،
الغابات تصبح صخورا
البداية تكون هي النهاية
أيّها العشق لتمتد يدك نحوي
حتى تنقذني

قصيدة (مدائح المرآة)[20]
مملكة الشاعر الخياليّة..
قلقه الوجودي ومعاناته

يستخدم فريدون في هذه القصيدة مرآة (أنا) المتكلّم ليعبّر عن نوع من أنواع الصراع النفسي الداخلي بين صوتين داخليّين أو ذاتين متجسدتين في واحدة، فهو يصرّح بتوقه الخيالي لمملكة الحبّ من جانب، ويعلن عن تيهه من جانب آخر. يدخل إلى فضاء الضياع الوجودي ويطرح عالماً مليئاً بالمشكلات، يسعى إلى الدخول فيه بذاته المهمومة لتجاوز أزمة الواقع أو سبر مفارقاته وكشف غموضه.

يستعين بمكان خيالي يعبّر عنه بالطريق مجازيّاً، فيجد نفسه موزّعاً بين الضياع والتلاشي. إنّه يركّز على صورة الإنسان المنسيّ، الباحث عن معنى لحياته في زمن ما يقوده إلى عوالم غائرة في التاريخ واختلاجات الدهور، وصولاً إلى زمنه الحالي. ويجمع في استباق زمنيّ بين مفترقين، هما: (طريق الموت) و(منحدر الضياع والنسيان) ليجعل أفضل الطريقين "مرّاً" وماضياً في دوّامة من الوحدة والمعاناة والقلق.

يبدو أنّ المترجم قد وقع في المقطع أدناه في بعض الأخطاء اللغويّة، إذْ لا يجوز تعريف المضاف والمضاف إليه معاً في السطر الثاني، فالصحيح هو (طريق الموت) وليس (الطريق الموت)، مثلما لا يأتي اسم الموصول بعد نكرة في السطر الثالث، والصحيح هو (وآخر ينحدر) وليس (وآخر الذي ينحدر)، كما وردت هفوة في السطر الثالث في قوله: رصوب، والصحيح هو (صوب):

أنا الوحيد التائه
على مفترق الطريق الموت
وآخر الذي ينحدر رصوب
منحدر الضياع والنسيان

المكـان – مملكـة خياليّـة افتراضـيّة (يوتوبيـا)، يثيـر عناصـر مكوّناتهـا حلـم افتراضـي غرائبـي، يكـاد يصـبح واقعيّـاً فـي مسـتويات عدّة، فيظهـر المكـان الافتراضـي كمنقذ للأمـل بالعشق من كبوات الوجود الواقعي. يجنح فريدون في مقطعه أدناه إلى بعض التساؤلات الوجوديّة المشروعة التي تقف طويلاً عند مفهوم أنّ الإنسان هو الذي يوجّه ذاته، ويبحث عن مغزىً لـه، مستعيناً بمونولوج بينـه وبين هذه الذات، أيْ بحوار يتعلّق بحبّه للمرأة أو بالعشق الذي يتوق إليه. يجول في دائرة بين الشكّ واليقين، منتقلاً من اليقين إلى الشكّ، ويلج في أعماق مملكة تمور بالمتغيّرات العجائبيّة. هي رؤية تنبع من مخيّلة ذات الشاعر المتسائلة عن جدوى الحياة إذا كانت بلا حبّ وأحلام، والباحثة عن معنى في عالم الكبت والممنوعات الواقعي. يتلمّس فريدون فيه الفرق بين أنْ يصبح مثلما يريد، أو أنْ يمضي في متاهات ودوّامات "متأرجحاً" بين الممكن وغير الممكن، أو بين الضبابيّة والصفاء، أو بين التساؤل الحائر عن ذاته والإجابة الحائرة عن تحقيقها بضدّها، للتعبير عن قلقه كشاعر وإنسان:

في مملكة يوتوبيا العشق
(...)
هل أنا هو نفسي؟
أم لست أنا؟
نعم ربّما هو أنا نفسي
إذنْ لماذا لم أشبّه نفسي؟

يصبح المكان (المدينة) في المقطع التالي فضاءً يضيق بمعاناة الشاعر، ويتّسع بالألم والأمل على السواء، فهو يقوم بتوظيف هذا المكان دلاليّاً ببعد وجداني نفسي يعبّر عن مشاعره ومواقفه، أسوة بالرومانسيّين ومعاناتهم من المدينة، والواقعيّين وتوصيفاتهم لها أو لأهلها. فهي مثلاً مدينة لا تصلح إلّا للهروب منها إلى الغابة في (مواكب) جبران خليل جبران، وهي (مدينة بلا قلب) عند أحمد عبد المعطي حجازي، أو هي مدن صاخبة

بمواقف أهلها في (الناس في بلادي) عند صلاح عبد الصبور، و(مدن مسحورة) عند عبد الوهّاب البياتي، وهي حلبجة الشهيدة ومدن كردستان المتّشحة بالأحزان والفجائع في (لكي لا ننسى) عند بلند الحيدري.

تبدو الاختلاجات الرومانسيّة في قصيدة فريدون مفعمة بالتلقائيّة، وبتفاعلات وتناقضات الحياة، وبصراع الأضداد، والخوف والهلع النفسي، ومصادرة الذكريّات. يجمع فريدون هنا بين المدينة والتشرّد بأبعاد نفسيّة واجتماعيّة وسياسيّة، ويتفاعل مع أحلامه بإحساس مرهف من خلال رمزيّة المدينة، وعبر الاستعانة ببعض الألفاظ الموحية. لا يتخلّف فريدون عن مجاراة حركة الزمن التي تعيشها المدن، وما في هذه الحركة النسبيّة من أحداث، وهو يمثّل في النصّ التالي الشخصيّة المحوريّة التي تتقمّص فيها ذاته الآخرين أو يتجسّد الآخرون في ذاته، كما أنّه يعطي لصورة هذه المدن أفقاً زمنيّاً ينتقل فيه من النسبي إلى "الأبدي"، الذي يقدّر بـ"ألف عام"، ويجمع فيه بين الاستدعائي والاستباقي أيضاً. لعلّه أراد في هذا "الفيض" من السنين أنْ يواجهنا بزمن تيهه وتشرّده الوجودي "الغارق" في الأمل و"إشكاليّات" البقاء والعدم، وهواجس النفس بعد فوات الأوان:

وأنا غارق في هموم التشرّد
أنا شيخ مسنّ عشت ألف عام
متشرّداً أعاني من المدن منذ ولدت

يمضي العمر بعبثيّة كعبثيّة الحياة، وبقلق وجودي بعد مضي اللحظات التي تتحوّل إلى دهور مطلقة أزمنتها وغير محسوبة في هذه المدن، بحيث يخرج الشاعر في هذا الإطار من موضوعات يتحسّس همّها وجوديّاً، ليدخل في عبثيّة بعض الأفكار وعدم جدواها. يرتبط الفعل ووقدات الزمن النفسيّة في فضاء المدن بعالم حلمي قد هُدِر، وما يزال بانتظاره مع ذلك، ويبقى ذلك عبئاً لا طائل من التشبّث به. يلاحظ القارئ هنا قيام الشاعر بالربط بين عبثيّة الزمن وأفعاله التي قد لا يكون لها معنىً ما، وبميله إلى سوداويّة ساخرة، نحسّ بها من خلال سوداويّة الحلم وصورة ضيق النفس في حيّز مغلق

مثل الغرفة، التي تختلج ظلمتها باختلاجات الحلم، وتستبطن هذه السوداويّة مشاهد الألوان السوداء القاتمة. وإذا كانت أيّام الشاعر ما تزال تثقل عليه مصادر أحلامه، فالزمن يبقى سرمديّاً ومفتوحاً على احتمالات مختلفة، تركها الشاعر عائمة للممكن منها وغير الممكن. هي إذاً عبثيّة تدفعنا إلى المواصلة معه وهو موزّع بين الذات الواعية التي "تراقبه" والذات اللاشعوريّة "المقموعة" في أعماق الغرفة و"أضغاث" الحلم، وبين الأغاني والعصافير، حيث تمضي الأيّام والأشياء ويطول الانتظار والترقّب بلا نهاية، وحيث تمخر الأحداث في اللاوعي بعفوية غير إراديّة أحياناً لتشكّل بعض المشاهد التي تعكسها مرآة الذات بخيال عبثي في مواجهة الواقع.

لا يجوز دخول أداة النفي والجزم والقلب (لمْ) على الفعل الماضي (انقضى) بلْ على المضارع الذي يتحوّل بوجود هذه الأداة إلى الزمن الماضي (لم ينقضِ)، مثلما يشير السياق في السطر الرابع، وقد يُقصَد في (انقضى) أيضاً الاستفهام بـ(لِمَ) أو النفي بـ(ما):

الخيال عبث
والحلم في غرفة مظلمة
وإنشاد الأغاني...
الأيّام مضت والزمن لم أنقضى،
والعصافير لم تعد....

قصيدة (عناصر العشق)[21]
بين طيف الحبّ والألق العرفاني

توزّع الألوان في قصيدة (عناصر العشق) لمسات شعريّة "غير معلنة"، تظهر دلالاتها ضمنيّاً لتعكس حالة من حالات العشق الصوفي، التي تدفعنا إلى أنْ نتأمّل مع الشاعر بعض تجلّياته، ومنها العرفانيّة، وإنْ لم يصرّح بها. وهذا العشق الذي يمتلك عدداً من المتشابهات والمتناقضات يرفد القصيدة بمعطيات جديدة، لم يبخل فريدون في المرور عليها، وإنْ قلّتْ مفرداته في هذا المجال نسبيّاً بدون أنْ تشحّ مخيّلته.

قيل إنّ العشق عسل "مرّ" يجمع النقيضين على الرغم من قزحيّة ألوانه المتألّقة وخمرته المعتّقة، وهذا ما أراده الشاعر في مقطعه الشعري التالي، حيث شبّه العشق بالحلم الملوّن، والخمر المعتّق، مطلقاً العنان لخياله كي يسرح في مديات بعيدة. حاول الشاعر في المقطع أدناه أنْ يجعل من الظواهر "أمكنة" مجازيّة مثل "أوعية" من أجل أنْ يضع القارئ أمام أوصاف وتشبيهات تتعلّق بحالة العشق التي يرغب الشاعر بأنْ يعيش أحداثها، أو بحالة ربّما عاشها، ويربط هذا العشق "البالغ" حلاوة بالمرارة، بدلالة الطفولة التي يشحّ حلو نموّها بـ"فطام" مرّ.

أجد أنّ من الأفضل للانسيابيّة في السطر الثالث أنْ يقال (وأنقى) بدلاً من (وكأنقى)، و(خيال) وليس (الخيال):

عشقه حلم قزحي الألوان
لطفل رضيع
كخمر معتّق وكأنقى الخيال
عشقه عسل مرّ

تعتبر علاقة المرأة ورمزيّتها بالشعر أزليّة لدى الشعراء، فهي ملهمتهم رومانسيّاً، ومادة عواطفهم الإنسانيّة، ومحفّزة أحاسيسهم الجامحة، وبريق دهشتهم الشعريّة، مثلما أراد فريدون في سطريه التاليين. إنّ التواصل في الملتقى (اسم مكان) كان على صعيدين هما المكان والزمن، وحمل هذا "الملتقى" بعداً وجدانيّاً، فعندما يخلو "الملتقى" من المرأة، أو يخلو "الشعر" من المشهد الأنثوي، يفقد هذا الشعر روحه ومعناه. تبقى المرأة وحي الشعراء نحو الجمال والتطلّع نحو الدفء والطفولة والذوبان في مباهج ومواجع في العلاقة مع الأنثى في الوقت نفسه، ويقدر ما "ينفث" هذا العشق أو الوله عواطف صاحبه، فإنّه قد يتسامى بالوجد لكونه منتجاً للمشاعر والأحاسيس الصادقة التي قد تقترب من التجلّيات الصوفيّة المعبّر عنها بالرمز (رمزيّة الملتقى).

حبّذا لو لم يجب المترجم على ما ورد في السطر الأول بجملة إسميّة، بل بجملة فعليّة: ("أصبح" أو "غدا" أو "صار" ملتقى الشعر خالياً من المعاني):

إنّها منذ أنْ تركت ملتقى العشّاق

فالشعر ملتقاه خالٍ من المعاني..

الجمع بين الأرض والسماء، بوجود الأمكنة أو استدعائها طريق فريدون لطرح عدد من التجاذبات والتنافرات بمشاهد جميلة تجمع بين الرواح والمجيء، والجذب والنفور، والتلاشي والانبعاث. الطريق إلى السماء هو الطريق إلى السموّ الروحي العرفاني، والمرأة ترتقي برمزيّتها الإيحائيّة لإنقاذ الشاعر من محنته وقلقه، فيتوحّد بها ويتجسّد في عالمها صوفيّاً، فهي تحلّق به إلى الأعالي في نفحات من الحبّ السابح في الفضاء السماوي، أو تهبط به إلى أعماق الأرض. يجمع الشاعر أدناه بين متنافرين متمثّلين بالماء (البحر) والنار ثم يردفهما بمتنافر ثالث هو (الرماد) ليوحي لنا بقوّة وحي المرأة ومدلولات العشق، وبأنّ المرأة قد ترفع "تنقذ" أحداً، أو قد تنزل به إلى درك لا قرار له "تهلكه"، ولا يفوت فريدون سامان أنْ يستخدم مقابلات أسلوبيّة بلاغيّة تعزّز من قوة المشهد التخيّلي في هذا المقطع.

يحلم الشاعر بعشق يحرّك طيف الحبّ ومباهجه في روحه مثل المتصوّف الهائم وجداً، وإنْ لم يبلغه جسديّاً، أو عندما يكون عشق المرأة بعيد المنال عاطفيّاً، وتلك دلالة على الحرمان وإيحاء بالشغف والحسرة. وبما أنّ الشاعر يشغلنا بمنظوره عن الحبّ والمرأة، فإنّه يجمع عدداً غير قليل من العناصر والصفات لهذا الحبّ أو العشق، ويضع تصوراً خارج الواقع مثل خيال يمرّ، يمنح العافية لروح الشاعر، حتى وإنْ كانت بعض عناصر العشق ترميه في دوّامة، تقوم هاويتها السحيقة بـ"ابتلاعه". يبقى العشق والمرأة صنوين في أبجديّات قصائد فريدون، قد يمكن تفسيرهما واقعيّاً أو صوفيّاً، وقد يحتجبان بستائر، أو يتعانقان من وراء حواجز أو في لجّة بحر هائج، وسماء جاذبة، ونار حارقة، ورماد لا جمر تحته.

يتحسّس الشاعر حركاته وانتقالاته من خلال مدلولات معقولة ومقبولة، فالماء تأخذه إلى البحار، والنار تقوده إلى رماد الموقد (المكان)، ولكنّه يصدمنا بالنتائج، إذْ يبتلعه الفضاء الواسع المشار إليه بالبحار، إلى أنْ يضيق هذا الفضاء فيرميه في أعماقه. يتوسّد جسده وقلبه بالنار، فتهيم روحه بحرارة الصبّ بوله متوقّد، ولكنّها تخفت أو تنتهي بالإحباط المعبّر عنه بالرماد، ومع ذلك يبقى طيف الحبّ يلاحقه، ويحرّك أنفاس حياته من جديد:

السماء تجذبني صوب الأعالي
والأرض نحو الأعماق
المياه تعيدني إلى البحار
فتبلعني
والنار تلبسني ثياب عشقها
فأتحوّل إلى رماد في الموقد
فخيال عشقها يبعثني
إلى الحياة من جديد

قصيدة (رقصة الموت)[22]

صورة المكان.. الدم والموت..

الاحتفاء بالشهداء

يشكّل المكان المتمثّل بأوعية الرمال والدماء، فضلاً عن الزمن النسبي بجراحاته معلماً مهمّاً في قصائد فريدون، فقد أعطى الشاعر للمكان حيويته ومدياته الهندسيّة ودلالاته المجازيّة عبر الاستعانة بفضاءات هي "أوعية" لأفكار عديدة أو مختلفة.

تتضمّن قصيدة (رقصة الموت) فولكلور الرقص من أجل تحيّة الشهداء والاحتفاء بهم، وتحفل بصور ملوّنة بالدم (الأحمر)، وأخرى بالألوان الخضراء أو الصفراء لأوراق الشجر، وأخرى بملامح الظلال (الرماديّة). وكلّ عنصر من هذه العناصر يُستوحَى لونه ضمناً، إذْ له توصيفه الخاصّ من حيث الدلالات، فالدم يشير إلى العذاب والجراح والموت والاستشهاد، وأوراق الأشجار توحي بالنموّ أو الذبول، والظلال تعكس أشكالاً من الطيوف وأنماط الخيال الأخرى. تتحرّك هذه العناصر حثيثاً بشكل إرادي إلى معالم الفجيعة والموت، مثلما يفترش نزيف الدماء أمكنتها. هناك ما يحمل شبيهه ونقيضه في الوقت نفسه، يمضي خارج مساره وعكس ظلّه، ويصل في النهاية إلى نقيضه بعبثيّة الحياة والموت.

يستعين الشاعر كذلك برموز تستدعي صوراً ترسم سرّ ما حولنا، وتغور في أعباء الذات من خلال إيحاءات لغويّة بالفعلين (ترى) و(تعاكس)، وعبر دلالات المفردات (دماء، أشجار، ظلال)، على الرغم من عدم وجود جامع "متناسق" بين تلك المفردات الثلاثة، إلّا بين الأشجار والظلال. ينطلق هذا الجمع بعد ذلك بمدلولات تلمّ شتاتها إيحاءات الموت، فالدم يقترب من "الماء" كسائل يروي الشجر، وبدوره يرسم ظلالاً، وترتبط هذه العناصر فيما بينها، موحية بنقيضها:

دماء.. دماء
وبها تدثّر
ترى الأشجار تعاكس جذورها
وظلالها لغيرها

يركّز فريدون على التشبيه عندما يتكلّم عن المكان – الجسد الميت كوعاء للحياة الراحلة نحو الأبديّة، فيعبّر عن هذه الحياة بالجذور عندما يقارنها بحجر الصوان الذي لا ينـي إلّا بالهمود، ولا يضمحلّ إلا بالتأزّم، ولا يترشّح منها الماء إلّا بالدم. يؤكّد الشاعر على درايته بذلك من خلال النفي، وكأنّما أراد أنْ يضعنا أمام مأساة الموت كحجر الصوان، إلّا أنّ المفارقة تكمن في أنّ الشاعر رأى في الجذور أجساداً ميّتة في السطر الرابع. لم يضف هذا التشبيه كثيراً، على الرغم من وجود مدخل سريالي لا شعوري في هذا الطرح، يحاول الخروج من انكفاء الواقع وانغلاقه على ما فيه. إنّ تشبيه الجذور بحجر الصوان في السطر الثاني، ووصفه بـ"الخشونة" في السطر الرابع لا يتوافقان بحكم "التعارفات" البديهيّة فيما يخصّ صفات هذا الحجر الصلدة، وإنْ جاء خشناً. أراد فريدون في المقطع أدناه على ما يبدو أنْ يقول إنّ كلّ شيء يغادر بعضه وجذره، بما في ذلك الناس والحياة والأمكنة والأزمنة، التي أشار إليها بالجذور وأوراق الأشجار.

لا أجد ربطاً محكماً بين السطر الأوّل والثاني والثالث، ويمكن إعادة كتابة النصّ بشكل آخر، الأمر الذي قد يسهم في انسيابيّة التسلسل المتماسك للأفكار، مثلاً: (لا، لم أكن أدري أنّ جذور حجر الصوان، التي تسبّب سقوط الأوراق، هي كالأجساد الميّتة خشونةً):

لا. لم أكن أدري
أنّ الجذور من أصل حجر الصوان
لكي تسبّب سقوط الأوراق

كالأجساد الميّتة
بهذه الدرجة من الخشونة

يتحدّث فريدون عن الاستشهاد والراحلين أبديّاً بأقنية يخطو فيها مكانيّاً وزمانيّاً، فيذكر الخنادق والقتال من أجل البقاء على يد مقاتلين وضعوا الموت على أكفّهم، وجعلوا الحلم في قلوبهم. هناك تلازم بين عناصر البنية المتمثّلة بالمكان والشخصيّة (البطل) والزمن النسبي العابر إلى المطلق، إلى جانب حركة الخطوات في لفح أشعة الشمس وبريقها المبهر للعيون. إنّ الهروب إلى (كؤوس الزوغان) حالة واقعيّة بأنفاس سرياليّة مشحونة بوتائر القلق الإنساني كصورة من صور مهارب النفس. هي كؤوس يترعها الهارب نحو الشمس، والواثق من غروبها، إذْ لا وجود لسعادة بالظلام، بل بـ(مرأى الشمس) بعد (الزوغان) من ظلام اللحظة. تبقى الأزمنة شهادة للأبطال الذين يظلّلهم ضوء الشمس بعد انبلاج ليالي العتمة عن وقت آخر، ويستدعي الشاعر لهذا الغرض مرّة أخرى ألواناً ضمنيّة نستشفّها من صفرة الشمس وبياض الصباح، ومن عتمة الليالي وسوداها.

يحاول فريدون في المقطع الآتي أنْ يوزّع أفكاره، ويعدّد مشارب أصواته الداخليّة، مستعيناً بفضاءات ذات مجسّات نفسيّة، لا يصرّح عنها إلا بتلويحات من التقاطبات في الأفكار، أو بتواشجات نصيّة تشغل مساحات واسعة من الأمكنة، مثل الجسد والخندق والشمس ومفازات الليالي. ينقلنا الشاعر في القصيدة المذكورة إلى حركة الحياة، ولكنْ عبر الشهادة أو الموت "الموهوم بالحياة" تحت أشعّة الشمس، وهو رحيل يتّصف بـ"السعادة" حتّى وإنْ اختلج بموت أبطال غادروا الحياة، بعد أنْ وجدوا في الموت منفذاً للحبّ والأمل في القادم من الأزمنة، ولكنّ مجابهة حلم الشهداء بالاغتراب وجفول الشمس لم تترك أثراً أو بريقاً للسعادة. هذا النفَس الإنساني النافث آهاته في واقع أليم طالما يمتزج عند فريدون بالسخرية من عبث الدنيا وعقوق من وما فيها، وذلك عندما يُصادَر الأمل والحلم حتّى بعد استشهاد الأبطال، الذين يعتبرون رموزاً للحياة الحرّة، ومُثُلاً للآخرين:

تلكم الليالي التي كانت خنادق الشجعان
أرّخت عمر غربتها المديد
تحت أضواء شمس السعادة الموهومة
فشربت من كؤوس الزوغان
والهرب..
وغروب الشمس..
شراب الاستشهاد
فلم تعد قادرة أنْ تسعد بمرأى أشعّة الشمس

يمتزج المكان (الأرض، النعش) بالغناء الذي هو نشيد الرحيل بالمرور على أرض قد جفّت، وانحسر المطر معها فأقحلت، ولكنْ قبل أنْ يهطل هذا المطر. هذه اللوحة تستنبط الحدث بتجريدية سرياليّة متناقضة، تحمل صورة الانبعاث المّيت، والحياة غير الآتية، والموت "اللاأبدي". تتجمّع الأفكار في المقطع التالي في مفارقات الانتفاض على الوعي بعفويّة اللاوعي، وتقديم صور عن تأزّم الحياة والكشف عن غموضها باللامعقول. فصورة الأرض التي لا تجفّ ولا تنمو إلا بـ"نعش – كحيّز" يشكو قطره من توقّف "زخّاته" قبل أنْ "يتلاشى" بحركة الإحياء.

يأتي "ترسيم" حدود هذه الصور أو "تجميع" رموزها وثيماتها، من خلال صور تتجاوز عالم اللحظة الآني إلى عالم أكثر انفراجاً من أجل بلوغ أسرار الرحيل وكشفها بشكل إرادي أو لا إرادي. يدخل الشاعر في جزئيّات عناصر هذه الصور بشكل يقترب أحياناً من العبثيّة، وهي محمّلة بكمّ غير قليل من ردود الفعل والمواقف، كما أنّها تحفل بمعانٍ وترسم مشاهد رقص وإيقاعات غناء لتحيّة الراحل قبل أوانه:

كانت تلك قدّيسة الغناء التي كانت تترنّم
لاستقبال نعش المطر
الذي جفّ قبل الهطول

لم يبق في المكان (الرمال، السراب) والزمان إلّا الارتحال بأبطاله وأشجاره ورموزه وظلاله، ويستعين الشاعر بعدد من الرموز ولاسيّما (الظلال والأشجار) ليعبّر عن تواصل الحياة من جانب، والفناء الذي لا يترك إلا ظلالاً غائرة في الرحيل النهائي نحو النهايات الحتميّة من جانب آخر. يحاول الشاعر أنْ يكشف لنا بعض الخفايا عن طريق الرمز والإيحاء عبر صور للشجرة والرمل والرصيف والظلّ والرقص، وأنْ يعطينا انطباعاً عمّا توحي به عناصر الطبيعة هذه، فنراه يتقمّص صورة الشجرة الراحلة إلى ظلالها، والظلال الماضية إلى تلاشيها في رقصات الموت التي لم تكن مؤجّلة يوماً، إنّها صور تمتزج بوجوديّة المتّكئ على منغّصات حياتيّة غير قليلة، حيث يمضي البطل إلى رحيله الأخير. يقسّم الشاعر الأمكنة إلى مواضع بمدلولات رمزيّة، فيجعل للسراب موطناً معبّراً عنه بالرمال، وللأرصفة حيّزاً متحرّكاً أو متجمراً بالعذابات، وللظلال فضاءً يأتي ويروح إلى أنْ يفنى بفناء الرقص الحزين، ويغادر الراقصون إلى المنتهى بـ"همّة" لم تبق منها إلّا طيوف عابرة وذكرى الراحل. وموطن الرمال كناية قد تجمع الأرض والقبر أو اليباب، التي تتقاطع والأشجار الخضراء التي ذبلت ولم تقوَ على الحياة:

إنّها رقصات حزن لموطن الرمال
توازي أرصفة الآلام
وتوزّع ظلالها المقدّسة
في موطن تلك الأشجار المسكينة
فغادرنا الراقصون
ولم تبق لهم أيضاً
أيّة ظلال..

قصيدة (القدوم الأخير)[23]
سراب المدينة والتيه الوجودي..
النزوع نحو التشاؤم

يبرز في قصيدة (القدوم الأخير) عدد من العناصر المتوزّعة على خارطة أحاديّة النمط المكاني، هي المدينة، مع وجود نفس تشاؤمي وعلاقة تماثليّة مع ساكنيها، وخاصّة مع الباحثين عن النسيان. يأتي الجمع بين الموت والمدينة هنا بلوحات وجوديّة بحيث تصبح للمنايا أبواب، وللأعشاش أظلاف تنهش جراح العصافير النازفة دماً، فالشاعر يريد الخروج من محنة الواقع إلى حرّيّته، والمدينة المثقلة بالحزن تسعى نحو "واقع جديد".

لقد استطاع الشاعر تنظيم فضاءه من خلال صور لأبطاله تحوي دلالات تعبّر عن جدليّة الحياة والموت. ولم ينس أنْ يرسم يوتوبيا خاصّة "تتفرّد" بوجود مدينة للخمّارين فقط، وبأبطال يتحرّكون ضمن تلك السياقات المكانيّة، مستعيناً بأوصاف تحمل بعدين هما البعد النفسي والبعد الأسطوري من الناحية الضمنيّة. تتّضح صورة البطل بقلقه الوجودي من خلال هيامه وعثراته وجراحه وتشاؤمه، وبحثه عن مهرب في مدينة تخلو من الأمل. ويتعمّد فريدون الخوض في تفصيلات هذه المدينة وزواياها ليجعلها "مرتعاً" للباحثين عن "الخلاص" فيها ومنها بالذات، محاولاً إظهار الموت ملوّناً بدماء الطيور التي فقدت أعشاشها، وهي تبحث عن الموت في خمّارات المدينة:

هائماً
تائهاً وراء آخر زوايا خلوة مدينة سكانها الخمّارون
يمتزج جراح عثراته
أمام أبواب المنايا
بدماء العصافير

يواصل الشاعر توجّسه من الموت بأوصاف تصوّر حالات من الإحباط والقرف الإنساني، جامعاً بين عناصر الموت المتمثّلة بمكان مثل المقبرة، وبشلّال للدموع، وبعيون يائسة، معرّجاً في الوقت ذاته على لواعج العشّاق المهمومين بالذكريات وحالات اليأس والإحباط التي يمرّون بها. يحثّ البطل الباحث عن اليأس في ذكرياته خطاه إلى حارس المقبرة – إلى الموت، تاركاً وراءه عالماً من الذكريات. يختار فريدون مفرداته بشكل مقنع، ويشكّل صوره بشكل واعٍ في "أروقة" الأمكنة المتعاقبة، ويتحرّك بانتقالات بين التجريدي والحسّي: بين عين الماء والعين البشريّة، وبين الشلّال والدموع. هذا التحول أو الانتقال من حالة إلى حالة أو التراسل المتفاعل بين عنصرين يحمّله فريدون أبعاداً واقعيّة أو وجوديّة، يجعلنا نتابع معه هذه الحركة خطوة خطوة في "الثابت"، أو نتوقّف معه في "المتحرّك":

يحدّق بعيون انتظار اليأس
في لحاظ العشاق
يسلّم قصص الذكريات لحارس المقبرة
حتّى تغدو العين شلّالاً للدموع المنهمرة

يتكرّر المكان (المدينة) وزمنه، والعصافير كضحايا مغرّدة، وتتكرّر مشاهد آلام الغربة والتشرد، بشكل صور "فضائيّة" لبطل مهموم بالحلم كثيراً. ترسم مخيّلته صوراً تعبّر عن إحباط إنساني وتشاؤم مؤلم في أكثر من قصيدة في هذا الديوان، وربّما جاء ذلك كرد فعل لمعاناة البطل أمام دمار مدن كردستان ودمار الإنسان بيد القتلة. نرى بطل قصائده في لحظات ما يائساً أو باحثاً عن اليأس كملاذ سريالي للهروب من طوارق الألم، أو واقفاً في مواجهة شرسة مع الواقع من خلال تمرّده ورفضه ومجابهة العفن والغث من أجل بلوغ حرّيّته وجوديّاً. نتحسّس ذلك عبر منظومة من القيم والصور المتنافرة أو المتجانسة على وفق الموقف النفسي، وقوّة الحدث وضعف هذه المنظومة أو قوّتها. يواجهنا الشاعر في القصيدة المذكورة بتوزيع جميل للأمكنة من مدن وشوارع وسواحل وعيون، لها مدلولات

محدّدة، وأبعاد كثيراً ما تكون نفسيّة وسياسيّة، ويشحن قصيدته برموز تحلّق في آفاق بعيدة، ويميل إلى التواصل مع مكنونات أمكنته وعناصرها غير القليلة من بطل وأوراق وطير وضباب وأمواج وواقع وخيال ووهم، وعناصر أخرى من عالم الغربة، وتصوّرات تفرز توقّعات تتعلّق بما سيأتي به القدر. يجد المتلقّي في هذه القصيدة أنّ البطل يتحرّك في دائرة عدميّة نحو حتميّة التلاشي أو الموت عبر عدد من الحالات والأفعال، وخاصة عندما يسرح بعيداً ويمتلكه اليأس إلى أنْ تغترب ذاته، وتؤول المدينة بشوارعها وطيورها إلى مآل العدم. وإذا كان من شيء بقي وأخذ منه مأخذاً، فلم يكن هذا الشيء إلّا عين الموت التي (تحدّق فيه) /وليس (تحدق فية)/، والتي تراقب ما يمكن أنْ يحدث في دائرة ضباب المدن:

سيعطف بامواج خياله نحو سواحل اليأس
سيختلط تارة أخرى
بضباب مدن الغربة
ستختفي الشوارع
الأوراق
الطيور في الضباب
عين ما
تحدّق فية

يتحوّل المكان إلى عشّ يحتمي فيه الأقربون، وإلى قلب ودم وضمير. يعود الشاعر مرّة أخرى ليتابع حركة البطل التائه الهائم في غربته (الشاعر أو بطل ما)، مستخدماً لغة الاحتمالات القليلة بدلالة حرف (قد) التقليليّة الداخلة على الفعل المضارع، ربما للتعبير عن شكّه وطغيان حالة اليأس والإحباط التي احتوته. يسلك طريقاً أو درباً (مكاناً ما في الواقع اليومي)، مصوّراً ما على جنباته أو حافاته من مطبّات، متحاشياً "الوقوع في هاوية" تساؤلاته، أو العبور من مخاض إلى دوّامة. ويعبّر عن استمرار هذا الاحتمال من خلال

الاستعانة بحرف العطف (أو) مرّتين، أوّلهما ينتهي بالشكّ الذي يسيطر على قوّة الطرف الآخر المتمثّل بجبروت الألم وضياع الأحلام والخوف الذي يعانيه جيل يتكوّن في المخاض، وثانيهما ينتهي بنقاط ثلاث وعلامة استفهام تحمل دلالة سيميائيّة موحية. يتلمّس الشاعر طريقه وجوديّاً بالتوقّف عند مدينة ما سرابيّة أو ضبابيّة علّه يصل إلى ماء النبع الذي يمكن أنْ ترتوي فيه ذاته ومشاعره حتى ولو بقطرة منه. وتعود الذات مع ذلك لتقف على رمال وهميّة متهاوية، ولكنّها تحاذر الوقوع في كثبانها، ثم يعود جزء من جسده (مكانه) ليتوزّع على سطحها، ويتفرّد بأحد عناصر هذا الجسد، أيْ بحنجرة تجمع الغصّة، وترتقي إلى حشرجة المسافرين وتيههم في مدينة الوهم ذات الأعمدة الرمليّة. يبحث الشاعر عن مكان يدرأ فيه الخطر عن جيل سيولد من جديد، حتّى وإنْ كان على حافّات طرق مرّت بها الضحايا، وهي تعاني أوجاع الولادة والحماية، مع أنّه قطع تواصله الاحتمالي معها في النهاية:

قد يبني عشّاً لصغاره
على حافّة طريق
أو يغدو في درب ما
قطرة من ماء النبع الصافي
لحنجرة مسافري مدينة السراب
أو ...؟

قصيدة (كتلة ضباب)[24]
صورة الأمّ.. الرحيل والعشق الصوفي..
رمزيّة المكان

أهدى فريدون سامان هذه القصيدة إلى والدته، وتمثّل المكان فيها بالبيت والحديقة والمدينة والأرض، واستخدم فيها وصفاً بطابع وجداني لصورة الأمّ، ولوّن فيها مفرداته هنا بشكل مجازي، بين الأصفر (لون الشمس) للدلالة على الإشعاع من جهة ومضي العمر والرحيل من جهة أخرى، والأخضر (لون الحديقة) للدلالة على ذكريّات الطفولة والحياة، والأسود (لون المساء) للدلالة على الغروب والظلام.

يعبّر الشاعر في قصيدة (كتلة ضباب) عن مشاعره الجيّاشة وعواطفه الإنسانيّة إزاء أمّه، ثم ينتقل انتقالات جميلة في مستويات بنية المكان، وأزمنة يستدعيها نسبيّاً من منظور ذاتي، من الطفولة إلى الشيخوخة، بلغة موحية ملوّنة، وبمعانٍ صادقة، وبأسلوب شعري تتخلله انزياحات جميلة، فضلاً عن وجود صور غير قليلة، وتراتبيّة أفكار وأحداث مطروحة في السياق بين البيت والحديقة والعائلة، هذا إلى جانب وصف استقصائي ذي أبعاد عائليّة وإنسانيّة حميمة. لقد جمع الشاعر عدداً من الأمكنة مثل الحديقة والمدينة والبلاد والبسيطة، وبعض "الأوعية الفضائيّة" المتمثّلة بحيّز يتبعه أو يقترب منه حيّز آخر مثل (الرأس)، (مكان القرفصاء)، (أعشاش السنونات والعصافير)، ليستعرض أوصافه المتعلّقة بحالة الابن والأم والعلاقة بينهما.

يرتقي الشاعر ببعض التجلّيات الروحيّة أمام (روحانيّة الأم) في متابعة أزمنة الطفولة والصبا والنضج المتتالية بشفّافيّة رومانسيّة، تسير إلى الخلود بطمأنينة الاحتضان الأمومي. نلاحظ في هذا القصيدة ثراء "تقريريّاً" لمراحل الانتقال من حالة إلى أخرى، عندما يشعر (الابن – الشاعر) بدفء حضن الأمومة منذ أيّام الحمل في "حضن" الصيرورة والحياة، وحتى "جسد" و"رأس" و"ملتقى" العبرات العاطفي، فهو يجد ضالّته

بالتفاعل الوجداني مع حبّ الأم كسلطان عشق أبدي. يجتاز بعد ذلك مسافات للوصول إلى همّه وقلبه وعقله وجوانحه المفجوعة برحيل أعزّ ما يملك، "مستفزّاً" وجدانه واقعيّاً بـ"حيويّة" الراحلة نحو الأبديّة. يقدّم الشاعر لنا ذلك عبر ضمير الذات المتكلّم وكاف الخطاب المباشر، بـ"التنبيه" إلى مكامن الحبّ والألم بسبب هذا الرحيل، فهو يجلس هنا، ويناجي هناك، ويتحسّس "مباهج" الحبّ الحزين، ويتوجّس "الرهبة" خوفاً من الفراق الذي يعيش فيه. ومع هذا فإنّه يتوخّى الاحتراس مثل احتراس الغريب من الآخر، حتّى في حالات الوداع عند الغروب الهارب من شمسه عندما تحين لحظة الوداع.

تخضع قزحيّة الأخضر المشبّع بالأمل برمزيّة (الحديقة) لعمليّة التحوّل من الأخضر إلى لون الشحوب والذبول من جهة، وإلى لون الشمس قبل الرحيل، وإلى لون الفجيعة الأسود بالغروب من جهة أخرى. ويوازي هذا التفاعل بين الألوان والطيور والأمواج وجود تمازج غني مع الحياة اليانعة (الصبا)، والذابلة (الشحوب)، ومع الذكريات (أيّام الطفولة)، ورسائل المدن الضبابيّة الصمّاء المعتمة. يتشكّل بذلك "خليط" متعدّد الصفات والوظائف والدلالات والأبعاد، و"مونتاج" مشهدي لمقابر الخالدين في المدينة، وذلك عندما تتداخل مع "أدبيات" الظلام الباعثة على القحط والخواء على هذه الأرض التي تحيا بموتنا، أو عندما "تموت" بوخز حياتنا. لقد كان الشاعر في المقطع أدناه على دراية من أدواته في هذا التوزيع المشهدي الذي سخّر له آليّات وعناصر مهمّة في أسلوب الكتابة، من مشاهد ومجازات وصور وتراسل وأزمنة وأمكنة، تلتئم في "بوتقة" تسمى الأمومة، وتختزل الزمن والمكان في "وعاء القلب" المفجوع بالرحيل، والمتشبّث بالبقاء عند مركز العالم المتمثّل بالإنسان (الأمّ)، هذه الأمّ التي شبّ بعواطفها وحنينها وخوفها عليه، وهام بها في سني نضجه وتشرّده. يقول:

أنا هنا
قرب رأسك
أتقرفص كغريب
كلّ مساء عند الغروب

حين تودّعك الشمس لآخر مرّة
تختلط كلّ سنونات وعصافير حديقتنا
باللون الأصفر لأوراق عمرك المتساقطة
وكلّ أمواج خضراء ذكريات طفولتي
تختلط بمدينة خلودك
رسائل بلاد الظلام الموحلة
على وجه البسيطة

يستخدم فريدون في قصيدة (كتلة ضباب) كذلك أسلوب الحوار، مستعرضاً وصيّة الأم، ورجوعه إلى أحضان مدينة الطفولة، ومستعيناً بصيغة النداء للعودة إلى هذه المدينة على الرغم ما يخيّم عليها من مخاطر في أيّام الشتاء أو أيّام العمليات الحربيّة. يبدأ الشاعر حواره بنداء الأم لطفلها الحبيب "الطائش" في صغره، بالاحتراس والتشبّث بذكريات مدينته، التي خيّم عليها ضباب الحدث، هذه المدينة التي تحمّلت عبء الواقع المرّ للخروج من العسف والغبش الضبابي المشبّع بالقتامة إلى الحياة والأمل بأبنائها. هي دعوة من أجل التشبّث بالأرض ومدن الذكريات والآباء والأجداد والطفولة وملاعب الصبا المغتالة على يد القتلة والمتعاونين معهم. وتوجد في كلمة "الطيش" الواردة في النصّ إشارة إلى تعلّق الأم بولدها " الشيطان المتحرّك" الذي يجلب لها أحياناً "المشكلات" والمناكدة. هو تعبير شرقي عن رعاية الأم ونصيحتها، من خلال عنصرين: أحدهما يتعلق بمركزيّة "كون الأمّ" الذي يدور داخله وحوله دفء البيوت وهموم ساكنيها وأطفالها، وآخر يعبّر عن أبجديّة "المرجع الوقور الحاني" الذي يحتضن الآخرين، وهم يرشفون منه حكم الحياة، ورقّة الشعور والحنين، وقوّة التمسّك بعناصر البقاء.

يحتاج السطر الثاني من المثال أدناه إلى حبكة لغويّة، والصحيح (يلفّها) وليس (تلفّها) في السطر الرابع:

يا فريدون..

يا طفل طائش الأيّام الخوالي
لن تترعرع
حتى تعود لأحضان مدينتي التي تلفّها الضباب

تبدو صورة الأمّ جليّة من خلال توق الابن الشديد لتكريم أمّه، مستخدماً التناصّ في عبارة: الحجّاج والصلب، وصورة المكان أي القبر والمحطّة. يكتب فريدون عن رحيلها (موتها) وبقائه وحيداً، يعيش أحلامه المهدورة عسى أنْ يفعل شيئاً بعد رحلة السجن، مشيراً إلى احتمال قيام السلطة بتصفيته بدون أنْ يجد الفرصة لتحقيق حلمه. يبدو الشاعر في هذه القصيدة موزّعاً بين الأمل واليأس، الانفراج والعسر، الإصرار على التواصل والإحباط، ويبدو قريباً جدّاً من روح أمّه على الرغم من معاناته وآلامه وتشرّده وسجنه وحتّى يأسه. يستعين بأمكنة تتجانس صورها بشكل مباشر مثل: المحطّة كعنصر انتظار ساكنة، أو بصور يتفاعل بعضها مع البعض الآخر بشكل غير مباشر مثل: رأس تتوقّد فيه مفردات الحبّ والحياة في الموت، أو بصور تجمع الحالتين مثل: جسد يعيش حالة الهزال والتعب. ويجمع كذلك بين عنصرين يتماثلان في "الصلب" والدفاع عن الحقيقة من خلال الاستعانة برمزيّة الحلّاج المصلوب بصرخته الصوفيّة في القرن العاشر الميلادي، ثم يتطارح "الهمّ – الصلب" في أمكنة وأزمنة مفتوحة مع الحلّاج، فيصبحان رمزين، ويحاول أنْ يرجع إلى "نبع" الحقيقة المصلوبة كي يتواصل معها. يستمدّ الشاعر من مكان الصلب وزمنه "سبباً" للدخول وجوديّاً في ضبابيّة تحيله إلى التمزّق والتشرّد، على الرغم من أنّني لا أعثر في هذا الضباب على تعبير يعزّز ما أراده في هذا المجال.

من جانب آخر ورد سهو في كتابة ياء ثانية زائدة في مفردة (اليائسية) في السطر الأول من المقطع التالي:

وفي آخر محطّة انتظار الرحلة اليائسية تلك
أُصلب
ليرحمني الحلاج

أنا لا زلت هنا
قرب رأسك
كومة من ضباب التشرّد

توحي كلمة (أغدو) في السطر الأول من المقطع أدناه بانتقالة من حالة إلى أخرى، وخصوصاً عندما تؤدي هذه الانتقالة إلى وهج صوفي متجسّد بالعشق. يتوجّه الشاعر إلى السماء وموطن الضوء والمدينة في ثلاثيّة يتوحّد فيها الجسد والروح والذات، وهي بعد ذلك أمكنة تعكس بعض التجلّيات الصوفيّة، ويلتقط الشاعر فيها صوراً مجازيّة متوهّجة "تذوب" عشقاً وهياماً، ولّف بينها بمفردات صوفيّة مثل الاتّحاد – التجسيد، والحلول، والحلم والإشراقة، وارتقى بها في سماء وطن منكوب بقهر وظلم سلطة بغداد البائدة. يوائم فريدون هنا بين التوحّد والوجد الصوفيّين والتيه في الحبّ، فيهيم منطلقاً بروحيّة تنبض بإشراقة تسترفد وجودها، وتستمدّ حياتها من نبع العشق الأزلي (الأم)، الذي يغطّي خارطة المدينة والوطن:

وأغدو كتلة ضياء
في سماء موطن ضوء مدينة خلودك
لأتّحد بروحك
وأنصهر فيك
أتيه فيك
أتيه

قصيدة (تحت قدميه تنفجر المياه)[25]
مشهديّة المكان ودلالاته: النبع، النهر، الجبل..
التناصّ والعرفانيّة

يجمع فريدون سامان في هذه القصيدة بين المكان والفارس وقمم المجد المتمثّلة بالجبال، إضافة إلى المدينة الحالمة بهذا الفارس الذي ينضح حياة، متجاوزاً الهلاك والموت، ويتوقّف عند صورة البطل وزرادشت. تجتمع هذه العناصر مع بعضها البعض في أيقونة القصيدة، حيث يتحدّث الشاعر ضمناً عن المنقذ الذي سيمتطي صهوة المجد على قمم جبال الوطن، وسيتوّج ملكاً للحبّ والحياة.

يرسم الشاعر صوراً بمشاهد من الأمل والحلم الأبيض القادم، ويصوغ معاني قصيدته بلغة الخطاب العاشقة التي تغطي أمكنة بارزة وضمنيّة، وأزمنة محددة وافتراضيّة تحمل دلالات وأبعاد وجدانيّة واجتماعيّة وأسطوريّة. يجعل الشاعر للشمس تاجاً بلوحة تصويريّة حسيّة مركّبة من حالتين: تاج الملوك، وشمس الحياة والنور في الهياكل، كما يمكننا أنْ نلمح إشارات مجازيّة إلى قمم كردستان بهذا الشكل أو ذاك، في الوقت الذي تنتظر وصول الفارس كمنقذ للحبّ والأمل، ونتواصل مع مجرى المياه كي تستمرّ حركة الحياة:

وفي الليالي عند أعالي قمم المجد
يقلّدك تاج الشمس
(أنت ملك بلاد العشق)

يقدّم الشاعر صورة المكان مجازيّاً من خلال مفردات ذات دلالات ضمنيّة، هي القمم، والنبع كرمز للحياة، والجذر كرمز لرسوخ التاريخ والبقاء والاستمراريّة رغم نوائب الدهر وجلافة الغزاة وظلمهم وعسفهم. تبدو صورة المكان فضاءً لتشكّل صورة البطل، ويتدرّج فريدون في عرض ما يرتسم على مشاهدها من أحداث بعد أنْ يعطيها بعداً إنسانيّاً

ويرفدها بصفات هذا المنقذ. يمخر الشاعر في "لجّة" صوره المجازيّة فيجعل للدماء جذوراً تسقى بها لأنّ (الشهداء لا يبخلون بحياتهم من أجل أن تكون الحياة مشرقة وعادلة للآخرين)، مثلما يعطي للقيم معاني تسمو بها إلى المثل إنسانيّاً لأنّها "كسوة المجد"، ويعرّج عليها بتساؤل ذي دلالة بأداة (أيّ):

أيّ نبع عذب..
يمتدّ جذور دمائه من أعماقك
أيّة قيمة إنسانيّة شاهقة العلو
تكتسي مجدك!

تُختَزل أزمنة (الشفق) و(الغسق) أيضاً رغم تمدّدها، وتختزل الأمكنة رغم انتشارها مثل (المياه)، فيعود الفضاء شاهقاً، مثل الجبل بقممه الثلجيّة، يقتحمه فارس ينبض بالحياة، ممتشقاً سلاح المستقبل والصيرورة، ومرتقياً قمم (أمكنة) الخلود. إنّه يتسلّق فضاءً في أزمنة متعدّدة ومختلفة، ويتجدّد ويتحرّك بعد أنْ "تبتلعه" الحياة، عائداً إلى روح (هورا) وأغاني (يسنا)، عندما يبثّها من أعالي قمم كردستان، لاستعادة الأمل الذي حاول الغاشمون وأعداء الحياة سرقته. إنّ حركة التفاعل بين المكان والزمان ومشهديّة البطل، تنطلق من إيحاءات الشاعر بوجود أزمنة جديدة مفعمة بالأمل، رغم ما حلّ بالأهل وأرجاء (فضاءات) الوطن من نكبات. وهكذا يصبح التناصّ بـ"اقتباس" روح (هورا) في ناره الأزليّة، وازدهار أناشيد (يسنا)، عنصراً ذا حيويّة جارفة، عبّر الشاعر فيه برمزيّة صورة "انفجار" المياه وتشرّبها في روح البطل، هذا "التشرب" الذي هو حالة من حالات التماثل الإنساني وتواصله، والتوحّد الصوفي في الوقت نفسه:

لكنّه عند كلّ فجر قبيل الشفق
وعند كلّ مساء قبيل الغسق
يسجد عند روح (هورا) الناري

لينظم من جديد أناشيد (يسنا)
تنفجر المياه من تحت قدميه وتغرق نفسها
في روحه..

قصيدة (الصحراويّون)[26]
تقاطبات المكان والزمان ورمزيّتهما..
واقعيّة الحدث – الأنفال.. مأساة شعب

أهدى الشاعر فريدون سامان قصيدة (الصحراويّون) إلى المؤنفلين، وتعتبر في مجموعته الموسومة بـ(أمتلئ عشقاً منك) معلماً مهمّاً وبارزاً من حيث دلالات المكان وأبعاده ووظيفته معاً، فضلاً عن استدعاء أزمنة وأحداث. فالعنوان دالّ لمدلول عميق، يُنْظَر إليه كصورة ذات مغزىً يعبّر عن تغييب المؤنفلين في الصحراء جنوب العراق سنة 1988، كما يعكس المكان هنا فضاء الموت المتمثّل بالمقابر الجماعيّة. وبقدر ما يوحي العنوان بتفسير ضمني لموقف أزلام السلطة العنصري، وشوفينيّة دهاقنتهم وإعلاميّيهم، يفرز بداوة العقل القائمة على الغزو والانتقام من خلال رمزيّة الصحراء أو"البيداء" والتهاب رمالها المتحرّكة، وهمجيّة السلطة الغاشمة التي تشكّل الطرف الغازي والقاتل من المعادلة.

يرسم عنصرا المكان والزمان (الصحراء والصيف) لوحات مشهديّة حزينة للمؤنفلين من حلبجة وكردستان، حيث تخضلّ أمكنة شجيرات الرمان بحبّات الأمل رمزيّاً، وحيث تشمخ صورة الكردي، خاصّة وإنّ بعض المدن الكردستانيّة قد عُرفت بأشجار الرمّان، وخاصّة مدينة حلبجة، إلى جانب تصوير مشهد فضاء العين التي "غطّاها" الضباب، ومشهد اغبرار فضاء الصحراء وسرابها القاتل، هذه الصحراء التي ووري المؤنفلون تحت رمالها.

تحمل هذه الفضاءات دلالات ذات مغازٍ متعدّدة، وأبعاداً وجدانيّة وإنسانيّة واجتماعيّة وسياسيّة، وتشكّل صوراً متفاوتة "القسمات" والرؤى والتعابير، إلّا أنّها "تتماسك" بعدد من العناصر مثل المرآة والضباب وساق شجرة الرمان وظلالها. "تتوالف" تلك المشاهد واقعيّاً ومجازيّاً، وتتصارع ثيماتها، لتبدو الأحداث التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقّي، على شكل ضربات وصدمات مليئة بالحلم والحزن والفجيعة للضحايا الراحلين بعيداً إلى "فضاء" مجهول، والمتنقّلين على أرض "فضاء" آخر مجهول أيضاً، على أنْ يتحوّل إلى معلوم في

ذاكرة من نجا، وفي ذاكرة الجلاد على السواء. يشبّه الشاعر العينين بمرآة تعكس ما دار بين الضحايا والقتلة، وما حلّ بالمغيّبين، وما تركوا وراءهم، وما خلّفه الجلّادون من بقع سوداء في تاريخ هذه الصحراء، ويقدّم فريدون هنا أحداثاً في زمن واقعي لا افتراضي، أي وقت الصيف القائظ برياح السموم التي "تهب" على الصحراء، وتلتهب بها رمالها:

عيناك مرآة
غطّاها الضباب
في الصيف القائظ المغبّر هذا
(...)
وصورة ساقيه إحدى شجيرات الرمّان
أودعت ظلالها

المكان في المقطع التالي هو عشّ العصافير، وهو أيضاً "فضاء" الشجرة الهرمة التي يعبّر عنها بصورة من زمن ذابل مثل الخريف أيّام الأنفلة، وهي صورة حياة شاحبة مكتنزة بالوجع واللاحياة، بدلالة غادرت العصافير أعشاشها، باحثة عن الملاذ فلم تجد إلّا الموت في العراء تحت الرمال في الصحراء. يعطي فريدون للمكان هنا بعداً إنسانيّاً طافحاً بالألم من جهة، ومشحوناً برقّة الحياة المطعونة بجبروت الموت من جهة أخرى، وقد استطاع أنْ يعبّر عنه بصياغات رصينة، وبصور تتشكّل بالأغصان، وبالأشجار التي ستنهار، وبأعشاش العصافير التي ستدمّر، وصولاً إلى تشكيل صورة الضحيّة، التي تعاني من الوحدة في عالم غريب، وتنوء بفجائع الابتعاد عن النبع، وتظهر صورة أخرى بمشاهد دمار البيوت والزرع والضرع من قبل الغزاة. لقد أجاد الشاعر بوضعنا وجهاً لوجه أمام صورة الضحيّة والقاتل، أمام إشراقة الحياة وظلمتها، أو يناعتها وهرمها، وأمام تشرّد العصافير (الأهل والأحباب والحبّ)، ومعاول القتلة للهدم والموت. استطاع أنْ يواجهنا بدلالات رمزيّة جمعت بين المتنافرات والأضداد الإنسانيّة المنتشرة في دائرة شعريّة مشحونة بالحركة والفعل:

من على غصن شجرة هرمة جوفاء
في خريف الحياة الشاحبة
ولن تغدو مظلّة لتلك العصافير
التي تقتلها الوحدة
دون أنْ يوجد هناك عشّ

يستمرّ فريدون في مقطع لاحق في إعطاء صورة لحالة الضحايا والأمل المهدور والتشتّت القهري بالتغييب والتهجير والأنفلة، ويقف عند (العشّ) وجدانيّاً لتصوير حالة الضحايا، مستخدماً عصافير الأعشاش المدمرة و"ملاجئ" الغزلان كدلالة في هذا المجال. يستمدّ الشاعر آليّة عرضه من عناصر تصبّ في صورة هذا العشّ، وعصافيره – شخصيّاته "المؤنفلة" الباحثة عن ملاذ، وهي تعيش قسوة "أعماق الصحراء"، و"زمهرير الشتاء"، منتقلاً بالأزمنة من حال إلى حال، ورابطاً إيّاها بفصول القهر والرعب والعذاب والموت، في أمكنة تمتدّ من الخيمة إلى العش وإلى الجبال. من جانب آخر يجعل الشاعر مشهد الشتاء الكردستاني متقاطعاً مع مشهد "زمهرير" الصحراء لمن لا مكان له إلا العراء في بيداء يلتحف فيها السماء، ويقدّم البطل – الضحيّة ممنّياً نفسه بتحوّل العشّ إلى خيمة يتظلّل بها المؤنفل القادم قسراً من جبال كردستان النديّة، عسى أنْ "تحتضن" غزلان كردستان – صبایاها المؤنفلات في صحراء الموت.

يستخدم الشاعر في مقطعه التالي أسلوب التشخيص القائم على أنسنة الرموز المجازيّة أو الاستعاريّة، فيتطارح الواقع الكردستاني الهمّ مع أهله المؤنفلين "الهائمين" على وجهوههم قسراً بأسلحة الدمار، ثم يرسم لوحة للفضاء وزمنه على رمال العذاب، ويجعل الشخصيّة سارحة في أعماق حلم إنساني، ولكنْ لا تنقصها العزيمة في مواجهة قتلة الحلم القادمين من أعماق الصحراء.

لا يتّضح إنْ كان الشاعر أراد في كلمة (رحالة) في السطر الثاني (رحلة) أم لا؟ من جانب آخر، يمكن قراءة السطر الثالث في المقطع التالي: (الغزلان الجبليّة الهائمة)، حتّى وإنْ أنسن الشاعر الرمز ليعبر عن العاقل، لأن مثل هذا التشخيص يبقى حالة مجازيّة:

يقيها زمهرير الشتاء
أو تغدو خيمة لرحالة سفوح هذه الجبال
وتحتضن جلّ الغزلان الجبليّات الهائمات
بحرارة

يعبّر الفضاء في قصيدة (الصحراويّون) عن تنافر مكانين هما الصحراء والجبل (كردستان). ويبرز في المقطع التالي استدعاء لذكريات وأحلام المؤنفلين وأيّامهم في كردستان قبل الفجيعة، وتشكيل لصورة الضحيّة (فتاة كويستان). يؤرشف الشاعر المصير المأساوي للمؤنفلين في جريمة التغييب الجماعي ومحاولات إبادة الشعب الكردي بيد السلطة البعثيّة الصداميّة الغاشمة، ويطرح تساؤلات مستمدّة من الريح والمطر والبرق، ويميل فيها إلى أسلوب التلازم التراتبي الذي لا يكون توالياً من أجل التوالي فقط، بل هو تراتب سياقي يقوّي مشهديّة الصورة المتعلّقة بحياة ومأساة (فتاة كويستان)، المؤنفلة القادمة من الجبال وأشجار الرمّان وسهول كردستان، والداخلة قسراً إلى رمال جرداء ومقابر صحراويّة بانتظار الرحيل الأبدي، والحالمة بالحياة، في مواجهة العنف واللاإنسانيّة والإبادة.

يضع فريدون في تساؤله القارئ أمام "عالم" من الوحدة القاهرة لصبيّة من إحدى مدن كردستان مثل أيّة صبيّة كردستانيّة دفعت عنوة إلى عربات وحافلات الصحراويّين بقرارات السلطة البعثيّة. يبدو البعدان الإنساني والوجداني جليّين باستخدام أسلوب الاستفهام بالأداة (كيف) التي تعبر عن الحال، إذْ كيف تعيش هذه الفتاة عالماً غير عالمها، وتواجه ناساً غير ناسها، و"تلهو" بسراب الرمل غير اللهو الجذل على سفوح الجبل، وتترك لمصيرها المأساوي. وجاء تلازم الريح والمطر والبرق طبيعيّاً، لأنّ الريح تثقل بـ"المعاناة" عندما

تـذري الرمـال، وهـي تحمـل الوصـيّة عبـر المـديات، ولأنّ المطـر يغسـل الأرض والـروح ويكشف عن عورات هذا الرمل، رغم أنّه يبعث على الحياة في ربوع خضرة كردستان، ولأنّ البرق يعطي الإشارة بسحاب ممطر، ولو أنّني أفضّل أن يسبق البرقُ المطرَ تناسباً في المعنى. ثمّ يتوقّف الشاعر عند صورة تحاشي الخوف والرعب بشكل إيحائي مجازي، تاركاً للغة الإجهار بالهمس مرّة وبالجهر مرّة أخرى فسحة للتفاعل مع قمم كردستان – موطن الأهل والذكريات والأمل، وجاعلاً لهذه القمم الجبليّة (آذاناً) تسمع ما تعيشه الضحيّة (الصبيّة)، وهي في عالم خانق، أي الصحراء الجرداء (هذه الصحراء: في السطر الثاني، وليس: هذا، لأن الصحراء كلمة مؤنّثة):

نقول:

لم تكوني فتاة (كويستان)!

إذنْ، كيف بقيت وحيدة في هذا الصحراء الجرداء؟

كالريح

كالمطر

كالبرق

تهمسين في آذان ذرى الجبال

وفي ظلمة وحشة مصيرك هذا

يؤطّر الشاعر فريدون المكان بصورة المؤنفلة الحالمة بالحبّ والحياة، وهي "تعيش" حياة الرمل وسراب الصحراء. ويجنح في خياله نحو تصوير أحلام هذه الفتاة كرمز للفتيات الكردستانيات المؤنفلات، ويستعين بأمكنة لمثل هذا التطارح الوجداني، ثم ينطلق من أسلوب التشبيه ليجمع بين نقيضين: أمكنة الرمال، وأزقّة ودروب العشق الحالم، ولو أنني أجد أنّ اكتفاء الشاعر بمفردة (دروب) يغنيه عن استعمال (أزقة). ويلاحَظ هنا كذلك تواصل وجداني مع تجلّيات الضحيّة عندما يشبّه معاناتها بأنْ يلبسها (رداء) رمال القهر، وهي الحالمة بنور القمر والحياة والنقاء وهي في عزلتها في هذا الفضاء المفتوح "الصافي"

بسمائه وقمره. لعلّنا نجد في مثل هذا الطرح نوعاً من المعايشة الصوفيّة مع عالم لا تحتاط الضحيّة له، وهي مرغمة على مسايرته، وحالمة بقدسيّة القمر الذي يغطي عذاباتها في الصحراء. تتحوّل لحظات الفجيعة إلى تداعيات وصور إنسانيّة حافلة بآمال الباحثة عن الحياة والحبّ في رمال الموت في زمن (ليلة مقمرة) لها "نقاوتها" التي لا يدركها القتلة والجلادون. يتوجّس الشاعر هنا من ضياع لحظة قدسيّة النور، وهو يتسامى بالحدث إلى ذروته، عبر معايشة نور القمر، ويرتقي بعشق الحياة للربيع الأخضر، في ظرف استثنائي يفترش فضاء رمليّاً قاتماً:

ارتديت رداء الرمل سرّاً
كالراحلة ليلاً
تائهة في دروب وأزقّة العشق
كنور القمر تنفّذين إضراباً
لأجل قدسيّة ونقاوة الليلة المقمرة

يستمرّ الشاعر باستخدام رمزيّة هذه الفتاة من (كويستان) التي تبدو في أحد جوانبها جزءاً من عالم الشاعر الوجداني والجغرافي. ويوزّع تساؤلاته على فضاءات ذات دلالات متنافرة، أي الجدول والنهر من جانب، والفيافي من جانب آخر. ويدخل إلى هذه الفضاءات مستعيناً بأدوات يستفهم فيها عما تعانيه الضحيّة، ويحاول سبر أعماق مشاعرها ليجسّد فجيعتها بسبب قسوة الرمل وخواء الصحراء، ثمّ ينهض بأحلامها بجود مجرى الجدول والنهر الكردستانيّين:

ألا تخبريني
أيّ جدولٍ
أيّ نهرٍ
أوصلك إلى هذه الفيافي القاحلة

يقدّم الشاعر عدداً من المشاهد المكانيّة الأخرى بوظائف محدّدة، وبرموز متفاوتة، ويعرض تلك الأمكنّة من خلال (النهدين) المعطاءين بالوفرة الحياتيّة، ويرفقهما بصورة دلاليّة لأسراب القطا، التي طالما ذكرت في الشعر كناقلة للأمل والحبّ والحريّة، حتّى في أزمنة العذاب، ثمّ يذكر فضاء القحط المشار إليه بأشواك الصحراء وأدغالها. هكذا يؤنسن الشاعر أمكنته وطيوره، مؤكّداً على الجانب الإنساني الملتاع بعواطف محترقة عند أبواب الرحيل الاضطراري نحو اللاحياة. ويشير النهدان والحليب إلى النمو والحياة، في الوقت الذي تشير الأشواك والأدغال إلى القسوة والجدب، هي إذاً حياة أمام الموت، ونموّ أمام الجدب، وهي أيضاً النبض الذي يدرّ حليباً، ووقع حياة أسراب القطا التي تتنقّل على فضاءات الشوك والدغل في هذه الليلة إزاء توقّف الزمن. إنّه التماهي الإنساني الذي يبدأ بالحلم وينتهي بالعطاء، أو التنافر الذي يبدأ بالكابوس ويتلاشى بالعدم:

تملئين نهديك حليباً
لأجل إرواء عطش أسراب القطا
المتخلّفة في بيادر الأشواك والأدغال

يجعل فريدون في مكان آخر من هذه القصيدة للمحن دروعاً بتخريج مجازي تقي الآخر من المحن، ويبتدئ متسائلاً بألم عن صورة تلك المقابر الجماعيّة للمؤنفلين، منطلقاً من بعد ديني للصلاة (الجماعيّة) ليدخل في باب الوعي الشعبي للموروث عندما يكون الموت والتدمير جماعيّاً كعنصر إبادة لشعب مسالم. يضع القارئ في صورة ذلك الأخدود (الوادي – المكان) الضيّق الذي أُغلق رتاجه على ضحاياه ليصبح مقبرة، تتحشرج فيها الأنفاس، ويلفظ فيها ما تبقّى من حياة. يحيلنا البعدان الوجداني والتراثي (الموروث الديني) للمكان الذي عُبّر عنه الشاعر بـ(الوادي العميق) و(القمّة) التي غدت شبحيّة بتراكم الضحايا، واتّصفت بجبروت الحدث، وتنوّعت بالشخصيّات الراحلة، وابتهلت بالصلوات على المحشورين في الوادي، نقول يحيلانا إلى ذلك العالم الغاشم الذي يزرع سمومه

وسكاكينه في عالم وديع قد تراكم بعضه على البعض، وهو يغادر آماله في أمكنة الغربة، متلحّفاً بأحزان البعد عن الأهل والأحبّة، وغاصّاً بشهقات الموت:

من يقيم الصلاة الجماعيّة (للموت)
أمام دروع المحن
ويتسلّق قمّة الأشباح
في ذلك الوادي الضيّق

أمّا في المقطع أدناه فيستخدم الشاعر أحد أنماط المكان المغلق وهو (الخيمة كمنزل) في عالم مفتوح هو (الصحراء). يتوقّف الشاعر عند الخيم الصحراويّة التي لم يعتد عليها "الساكنون" المؤنفلون ولم يعرفوها، فتصبح أمكنة تمارس فيها (طقوس الموت) ضدّ الضحايا. يعبّر المكان هنا عن دلالة الرعب والقتل والموت، ويشير إلى نشوة القتلة بـ"الانتصار" على الحلم الأخضر والضحيّة المكبّلة بالقيود، والجثث التي ما يزال بعضها يئنّ، والبعض الآخر تشخص عيونها نحو القتلة، ونحو السماء أيضاً. إنّ التقابل بين الخيم (الصحراويّة)، والمنازل (البيوت الطبيعيّة) يفرز بعداً نفسيّاً مؤثّراً، فالمنزل (البيت – الخيمة) الذي يعتبر من الأماكن الأليفة المغلقة، يغدو هنا مكاناً موحشاً يقتل الحبّ، وينتصب بأوتاد الغلظة والوحشة وقطع الصلة بالمحبوب (الموءود) /وليس (الموئود)/:

تغدو الخيم منازل
لتبدأ طقوس الموت
على جثّة حبيبك الموئود

تظهر مثل هذه الانتقالات في الأمكنة والصور المتشكّلة فيها في المقطع التالي من قصيدة (صحراويون) أيضاً، حيث تبرز فضاءات الصخور والكهوف والقمم والأرض والفيافي والوادي والقلعة واللحد والحفرة. ويعتبر هذا التقسيم الدلالي ذا هارمونيّة، يحفل بمعانٍ تُستخلَص من أحداث محدّدة، وهي انتقالات جميلة تتخلّلها رموز إيحائيّة إنسانيّة،

معبّرة عن عمق المأساة. يستخدم فريدون هنا تناصّاً كرديّاً من حكاية (مم وزين) لأحمد خاني للتعبير عن العشق وصورة الحلم الواعد بالتواصل بين الأحبّة. ثمّ يعود ليركّز على عدد من المتضادّات المتمثّلة بالجبال والفيافي والوادي الضيّق والرمال الحارقة والقبور، ويرسم صوراً للحياة والحبّ والأمل والأحبة، وأخرى للتغييب والتجييش البعثي للقتل والموت. لقد قدّم الشاعر شواهد مكانيّة وزمنيّة للمؤنفلين في فيافٍ غريبة، تؤشر على عمق الفجيعة لبنات وأبناء وأطفال كردستان، وقد استخدم لهذا الغرض عدداً من المفردات التي تعكس هول هذه المصيبة، فجعلنا نعيش هذا الحدث المؤلم، سابغاً على لغته أسلوباً شفّافاً، وطارحاً تصوّراته بمفردات وتراكيب وصفات ومضامين تدفعنا إلى المعايشة.

يتواصل مع الضحيّة والقارئ على السواء، ويفصّل في أفكاره وصوره، باستخدام أدوات الاستفهام وحروف العطف والجرّ بالتعاقب، مرافقاً الضحيّة في مأساتها، ومتلمّساً الطريق معها عبر العواصف إلى كردستان. يشير كذلك إلى عالم عاجز عن معاقبة الجناة وإيقاف القتلة وشلّ أياديهم، على الرغم من كونه شاهداً على الفجيعة، أو إلى عالم يتحاشى الانتصار للضحايا وللشعب المهدّد بالإبادة. لقد استطاع فريدون أنْ يرسم عدداً من المشاهد الثابتة والمتحرّكة بشكل مجازي انطلاقاً من مشاعره ووجدانه وضميره، وأنْ يشخّص بعض العناصر الطبيعيّة، وأنْ يجعل بعضها يراسل بعضها الآخر حسيّاً ومعنويّاً، فعواصف الصحراء تنقل أخبار "حفلات الموت والدمار" إلى ربوع كردستان وأهلها، وهو يحترس من ربّ الموت الناشر للمصائب الإنسانيّة، وما يعيشه المحبّون المشار إليهم بـ(مم وزين)، على رمال الصحراء العاقرة، التي لا تكترث للغة الحبّ.

يرسم الشاعر بعد ذلك صورة مشهديّة للأراضي الرمليّة الموحشة، ولزمن الموت على رمالها الجرداء في تلك (الليلة الدامسة المتوحشة)، حيث تهرب الشواهد من لحود لم تقم أصلاً إلّا على شكل حفر، تندب بأسىً ممضّ مولولة على ما حوته من ضحايا، ويواصل تصويره فيجمع بين أمرين لا يجتمعان في زمن واحد، أيْ بين الليلة المعتمة وكسوف الشمس. يستخدم أسلوب التكرار أيضاً، وخاصّة الحرف الدالّ على المكان (في)، إلى

جانب المفردة (كلّ) ليجعلنا نتحسّس المأساة بدخولنا إلى عوالمها مرّات عديدة، وبحجم ما تعرّضت له الضحايا من ويلات كثيرة:

وتغدو العواصف رسائل
حاملة النبأ للصخور والكهوف والقمم
كيف يزرع ربّ المنيّة
أمام أنظار جميع حواريّ الأرض
بذور الموت
في رحم هذه المدينة الخربة العاقر
لكلّ (مم) و (زين)
في هذه الفيافي الجرداء
كلّ شاهدة تبحث عن لحدها الضائع
كلّ حفرة تولول لجثّتها
هنا في هذه الليلة الدامسة المتوحشة
الكاسفة شمسها أبداً
في ذلك الوادي الضيّق
في تلك القلعة الرمليّة

يختتم الشاعر قصيدة (الصحراويّون) بإعلان ألمه وتمرّده وغضبه، وتعاطفه وتعايشه مع الضحايا المؤنفلين، ومنهم من منطقته، فيصف مشاعره وحالته الوجدانيّة أمام هذه الفاجعة الكبرى، وإزاء صور تكثّف من آلامه وتقود إلى "تحطيمه" و"شلّ" كيانه، بدلالة العبارات (عيون عمياء) و(أيادٍ مقطوعة) و(جسم محطّم)، والصحيح هو (أيادٍ) وليس (أيادي) في السطر الثاني، ومشاهد تعكس غضبه واحتجاجه وإدانته بدلالة قوله: (أتيتُ كي أرفس الكرة الأرضيّة تلك). ثمّ يبحث في ذاكرته كشاهد على المأساة عمّا تركه المؤنفلون وراءهم في حرب الإبادة تلك، إذْ ما تبقّى هو حاجات الضحايا للتدليل على

أسمائهم وانحداراتهم في مقابرهم. لقد عالج فريدون بحسّه المرهف الحزين صورة هذا المكان وحالة الضحيّة بعد الموت، وتقفّى من خلال عذاباته ما تركه المجهولون المعلومون وراءهم. هو إذاً بحث في الواقع والذاكرة، أو بما (تبقّى) منهما عن الضحايا، وعن حوريّة كويستان المغيّبة، التي ترمز إلى الحبّ والجمال والحياة، ويرفض في الآن نفسه القهر والعبوديّة والقتل ولاأباليّة العالم. من ناحية أخرى، لا أجد مبرّراً لوضع حرف (ي) خارج القوسين في السطر السادس:

بعيون عمياء
وأيادي مقطوعة
جسد محطّم أنا
أتيت لأجل زيارة ما تبقّى
من أردية وأحذية وذكريات السنونات
لجدول (حوريّة) (كويستان) ي المهتوك
(...)
أتيتُ كي أرفس الكرة الأرضيّة تلك

قصيدة (وصيّة حالم)[27]

تداعيات بين الحلم والهذيان.. تنقّل بين الأمكنة

تجمع قصيدة (وصيّة حالم) بين الحلم والهذيان، وبين الخروج من الوهم والظن إلى الدخول إلى عالم اليقين. هو انتقال من الحلم إلى الهذيان في أثناء فترة السجن، مثلما أشار الشاعر إلى ذلك في مقاطع لاحقة من القصيدة، وقد جاء اليقين المذكور كحالة شعوريّة بدلالة قوله (لم يكن حلماً بلْ كان هذيان شتاء...). تختلط الأفكار في هذه القصيدة بالوقائع، وتشير إلى قصّة الطوفان عند رسم معالم الصورة الشعريّة، هذا الطوفان الذي مرّ عليه الشاعر بشكل مكثّف في هذا الديوان.

يرتبط الزمن بالحدث في مكان ما في هذه القصيدة (قد يكون غرفة أو بيتاً)، ويتّصف الزمن بأسرار وتعويذات وطلاسم، ويشخّص أو يؤنسن الليل، ليجعله "مشاكساً"، يهزّ المشاعر بالهذيان وحمى التفكير.

يطلّ الشاعر علينا في المثال التالي بصفات وأدوات لتهبه أفقاً رحباً من الناحية الأسلوبيّة، مستعيناً في الوقت نفسه بتكرار فعل الكينونة "الموسيقي"، ومحاولاً تحاشي الوقوع في "إشكالات" تحوّل الصور المجازيّة من حسيّة إلى تجريديّة، ولاسيّما بانتقالها من الواقع الحسّي المفعم بنبضات الواقع ولمسات الحلم إلى كوابيس الوهم المجرّدة، وكذلك من تجريديّة إلى حسيّة، أيْ بالتحوّل من الطلاسم إلى مشاعر تتجسّد بحركة تشبه حركة الطوفان، وأحوال المكتوي بالسهد في أمكنة وأيّام الاعتقال والسجن.

من جانب آخر، لا تتناسب كلمة (فيض) الواردة في السطر الرابع كثيراً مع ما يدلّ عليه الطوفان، فهي أقلّ منه تدفّقاً:

لم يكن حلماً
بل كان هذيان شتاء
طلسمي قارس

وفيض طوفان ليل مشاكس
لا ينتهي

يتوقّف فريدون عند دلالة قاع (مكان) سرداب السجن وزمنه المعبّر عنه بعتمة الليل، ويربط بين حياته داخل عنابر السجن وبين عدد من صور هذا المكان الذي شكّل شخصيّة الشاعر، إضافة إلى حديثه عن أسرار الجلّادين وتعاطيه مع أمكنة التحقيق والتعذيب. إنّه لم يكن حلماً بلْ لعلّه واقع عاشه الشاعر في أثناء الاعتقال والسجن. وورود كلمات، مثل الجلّاد والسرداب والوحدة، ومعانٍ، مثل التضييق على كرامة الإنسان وحريّته، ما يوحي بذلك. تتشكّل صورة المكان المغلق هنا بالسرداب، بوصفه حيّزاً ذا دلالة إيحائيّة، تكون فيه الضحيّة وجهاً لوجه مع الجلّاد، ويعكس مع زمنه "الحالك" حالات مشهديّة تبعث على الرعب والهذيان. وصورة السجن ذات أبعاد سياسيّة ونفسيّة "تنفرج" بتعذيب الضحايا في غرف التحقيق، وملاحقة أنفاسهم في الزنزانات وممرّات "الهرولة" وقاعات "الاصطياد" اليومي، وتنغلق بحركة أقدام الجلّادين وأصواتهم الصاخبة وأفعالهم المشينة ووجوهم الصفراء:

ليلة كسرداب السجن
يحاكي أسرار جلّاد نائم
يعاني الوحدة والانزواء
لا.. لم يكن حلما

تتضمّن هذه الواقعيّة المكانيّة المؤرقة بهذيان ما يحدث في السجن او الغرفة أو البيت، عذابات تدفع بـ"الزمن" حينئذٍ "دفعات"، تتثاقل فيها اللحظات حينئذٍ، و"تتسابق" معها الأيّام والليالي. وبسبب ذلك تغادر الحروف إبداعها الإنساني، وتتهاوى الإجابات المنتجة، وتتعذّر "مشاقّ" الكتابة على الرغم من هذيان اللحظة الذي قد يقود إلى الدهشة فالشعر. كلّ شيء يهرب أمام الزمن الرتيب والكسير في حيّز قاسٍ، بما في ذلك الكلمات والأفكار،

ويأتي تكرار كلمة (توالت) في الوجدان زمنيّاً بدون العثور على إجابات، ولا تبقى حينئذٍ إلّا "خزائن" الذكريات التي تغدو موصدة في دقائق المنغّصات والآلام، فاللاممكن واللاآتي أمران قد يعكسان مشقّات النفس، ولا ينكشف مآلهما إلّا في أزمنة العذاب. تهرب الحروف إلى "أقبية" الفكر والوجدان، وتستقرّ فيها قلقة ومشوشة، فتتحامل على "خطواتها" لأنّها عاجزة، وعصيّة على الانفراج بسبب ثقل الكوابيس. وقد يشكّل مثل هذا الأمر عند بعض الشعراء حالة من حالات التمرّد والرفض بسبب طبيعة ظرف محدّد ما، أو قوّة ما يمرّ به المبدع، أو سيادة موقف ما يتبنّاه، أو ظهور انكسار نفسي "يشلّ" قدراته على الإبداع في لحظة من اللحظات:

ها هو ذا قلمي
يبحث عن قصائد ضائعة
(...)
توالت الأيّام
فلم تأتِ
توالت الليالي

يبدو فريدون مهتمّاً بأسلوب المفارقات المشهديّة والرمزيّة عندما يتحوّل المكان (الخرائب) إلى قصر من البلّور بسبب تراكم ما تتركه هذه الخرائب وراءها. ويتعلّق الأمر نفسه بالمرأة الفارغ عقلها عندما تصبح ملكة متوّجة، وذلك بعد أنْ يكون المكان (العرش الملكي) مشبعاً بمدلولات السلطة كإشارة إيحائيّة إلى جبروتها وعدد ضحاياها المتمثّلين بـ(كومة) من الجماجم والمقابر. تحمل هذه الأمكنة عمقاً فكريّاً وبعداً سياسيّاً، إذْ يحدّد الشاعر موقفه من القتلة وأصحاب التيجان والعروش ممّن تبوأوا مناصب على جماجم الناس بالعسف والظلم والقتل والحروب. يضعنا فريدون في المقطع أدناه أيضاً أمام صور ذات أبعاد تسترشف من وظائف المكان اتّجاهاتها، وتستوحي منها دلالات، تصبح رؤية الشاعر إزاءها واستقراؤه للفعل الإنساني لها في مكانهما الصحيح، بدون أنْ يقع في

الشطط أو الترهّل وهو يستعين بمفردات وتراكيب منتقاة لصياغة أسلوبه في هذا الشأن. في النصّ أدناه كذلك تصوّر رؤيوي يرصد حالة الممالك والعروش والخرائب، والمدن المهجورة الموجوعة بالفجيعة والموت وهي تتحوّل إلى صروح تنتصب على أشلاء وجماجم، وما بقي في المقابر من عظام الموتى. يعلن الشاعر بذلك عن إدانته للزيف والجبروت وهو يعبّر ضمنيّاً عن صروح العروش "الذهبيّة" المتوّجة بالخديعة والتسلّط والطغيان:

الخرائب التي تذروها الرياح
ستصبح قصراً بلوريّاً
والملكة ذات الرأس الفارغة
تتوّج ذهباً
والعرش الملكي ما هو إلا كومة من الجماجم
المتآكلة ورميم المقبرة العتيقة

يظهر التعبير عن الأمل في صيغ تشير إلى مواجهة سارقي الحلم عبر معادلة بين طرفين هما النجوم (المكان المتحرك)، وبريق الشهادة لما يجري على هذه الأرض، التي هي مستقرّ للأجساد المرهقة الصابرة على العسف. يجتمع في المقطع التالي مستويان من مستويات المكان، متمثّلان بالنجوم والحلم الراحل نحو الأفول، وبالأرض التي تنوء بالأمل المهدور وتحفل بالصلوات في مواجهة القتل وحرائق الخزي التي أصبحت رماداً. تتجلّى مظاهر الصورة كذلك بالحرمان من الحب – العشق، هذا العنصر الثابت في قصيدة الشاعر، والمتململ على شحوب الرماد واسوداد الآفاق. يحاول فريدون مناجاة النفس في (وصيّة حالم)، عندما يرحل عنه زمن الطفولة وتسرق أحلامه، وعندما يصبح الحلم أضغاثاً بسبب غياب العشق. يتحسّس مشاعره المحبطة وجدانيّاً وهو يرسم بريشته المكان الذي يحتضن هذه المشاعر، ثمّ يتفاجأ بمفارقة المداهمة وعدم الوفاء. يحمل وصيّته حالماً، وعاشقاً لهذه الأرض ضمناً، على الرغم من الحرمان الذي تركته النجوم (الشواهد)،

وممّا خلّفته الأرض الراسخة وراءها، وهي تراقب رحلة النجوم نحو الأفول. ثمّ يستدعي الشاعر مشهد زمن آخر يتّسم بالبراءة والأحلام الورديّة، هو زمن الطفولة، ويرسم مشهد صلوات الزمن الآتي بتراتيل الحرمان ولواعج الضحيّة، وبذلك تتضح العلاقة التفاعليّة بين الزمان والمكان في الصورتين.

من المفيد التذكير بوجود صياغات لغويّة متفاوتة الأسلوب والمغزى في هذا المقطع، فقد تأرجحت المفردات المختارة بين ما اغتنت به من معانٍ "تسرق" بهجة الحلم والعشق، وبين ما تقاطعت مغازيها عند التطرّق إلى الرنو والسرقة والحرمان وإقامة الصلاة. والصحيح هو (نرنو) وليس (نرنوا) في السطر الأوّل، ويفضل استخدام اسم الإشارة (هذه) وليس (هذي) في السطر الثالث. يقول الشاعر:

نرنوا لتلك النجوم التي سرقت منا
أحلام طفولتنا
ونقيم الصلاة لأجل رماد هذي الأرض
التي حرمتنا من أنْ نعشقها

تغدو الأمكنة المتمثّلة بالبيت والزقاق والسهل والجبل والسجن والمقبرة في قصيدة (وصيّة حالم) موزّعة توزيعاً جغرافيّاً أو هندسيّاً بتخريجات مجازيّة أيضاً، ومقدّمة بمنظور ذي أبعاد ودلالات نفسيّة عميقة تدفع بالشاعر إلى الولوج في ذكريات الماضي الأليم، أيْ في أيّام طفولته، وشبابه وسجنه. لقد توخّى الشاعر من هذا التوزيع المكاني أنْ يواجهنا بالحدث بطريق الدهشة والصدمة على السواء، واستعان بعرض مفرداته بشكل تناسقي متجانس، يوثّق حياته كشاعر، وحياة الشعب الكردي. فهناك صورة للبيت الكردي، ولسهول وجبال كردستان، وهناك مقابر للفجيعة، صاغها بتساؤلات الشخصيّة المحوريّة، وهي تبحث عن الحبيب والحلم التائه في فضاءات الطفولة والشباب، وفي أوقات أحلامها الواعدة، وكذلك عن الحلم المصادر في أقبية السجون والمعتقلات. يصبح الإحساس بإدراك المبتغى قائماً في رحلة البحث المضنية المتلهفة إلى استقراء ما يمكن أنْ يدور في

هذه الأمكنة، عبر توالٍ وتكرار يتتبّع الشاعر جزئيّاتهما بلسان حواري مع المرأة من أجل إدراك الأمل. من جانب آخر أرى من الأفضل القول (شبراً شبرا) بدلاً من (شبراً فشبرا) في السطر الثامن، بدلالة وجود مثل هذه المتواليات بدون حرف رابط في السطر الثاني (بيتاً بيتا)، وفي السطر الثالث (زقاقاً زقاقا):

ما انفكت تسأل عنّي
بيتاً بيتا
زقاقاً زقاقا
في السهول والجبال..
وفي السجون
وتبحث عنّي
في المقابر
شبراً فشبرا

قصيدة (الأوساط الأخرى)[28]

المكان بين التماثل والتنافر.. جدليّة الحياة والموت

تتداخل الأمكنة في قصيدة (الأوساط الأخرى)، ويرتبط فيها المجرّد بالحسّي، وتجتمع الجدران والسراب والمهد والقبر وشواهده في ثنايا النصّ، كما تتلازم هندسة المكان بالوصف الحسّي وصولاً إلى تشكيل موقف للشخصيّة بصيغة المتكلّم (نحن)، التي تخطو خطواتها بالرفض والتمرّد.

يعتبر التلازم المكاني الجامع بين زمنين: الماضي الطفولي والشيخوخة، هو الرابط بين الولادة والرحيل في جدليّة الحياة والموت التي عادة ما يستخدمها الشعراء المحدثون، ولاسيّما عندما يوجّهون قصائدهم إلى متوفٍّ عزيز وقريب من الوجدان. أمّا التمويه الذي يشبه التحرّك في دوّامة المكان (بين الجدران)، والمحكوم باللامكان (سراب المكان)، فهو يستفزّ خطوات الشاعر "الخادعة" ليعبر من زمن الولادة وذكريات الطفولة وحياتها إلى زمن الشيخوخة والفراق الحزين والموت:

ما بين الجدار والسراب
نخطو
ما بين المهد وشاهد القبر
نحن صرخة تمرّد تغفو

تبرز بعض العناصر المشهديّة المتشابكة، والمتشكّلة في صور تعبّر عن تناقض الأفكار أو تلازمها، فمحبّة المتعطّش لأذى الآخرين يشير إليه الشاعر بصورة "فضاء" الخنجر المتمثّل بالغمد المتصدّئ، هذه الصفة التي توحي بتدرج الصدأ، وهو يتلمّس شفرته. يصوّر الشاعر حالة العشق بالخنجر في مواجهة الكذّابين والدجّالين، إذْ إنّه يلوّح باللعنة وكشف عورات المنافقين وصدأ وزيف الواقع. لقد ربط الشاعر بين عناصر تتمثّل

بالعشق والوجع والألم والقسوة والتحدّي بالمواجهة، فجعل صورة هذا الربط تقترب من إحدى اللوحات السرياليّة، وإنْ كانت مغازيها واقعيّة:

كان العشق حقد الخنجر المتصدئ للكذّابين
يلعن الأغماد المتصدّئة

المكان في المثال التالي هو الجحيم بدلالاته المعروفة، أمّا المتقابلات أو المتفرقات فتتحدّد بالعشق والموت وجحيم وحركة عين وأخرى، وبالبلل البسيط أمام غزارة المطر، وبالتعبير عن الهمّ، الذي ينزاح فيه المعنى إلى صورة تسترخي فيها الأرواح باغتسالها. لقد استعان الشاعر بصيغة التوجّع في مطلع المقطع ليعكس توقه المتوقّد في أعماقه إلى التطهّر من أدران العصر والناس على السواء، أو التحرّر من مخلّفات بؤس العشق وآلام النفس المحرومة. يظهر في المقطع مكانان بصورة فضاء واحد (جحيم)، في الوقت الذي يتداخل العشق والموت حسّيّاً، ويتنافر عنصران متمثّلان بالرفع والإغماض، ويتقارب آخران هما القلّة والكثرة – قطرات وزخّات المطر. هذا المطر الذي يترك فراغاً "كونيّاً" ليتشكّل بمفردات ذات منظر سريالي "يبتلّ" فيه الشاعر تحت غزارة المطر، أو يتوخّى فيه "رفع العين أمام إغماضها"، بينما يكون من الأفضل اختيار نقيض الإغماض. ويجيد فريدون وهو يواجهنا بقسوة الهمّ الإنساني ومضض العذاب في اختيار جحيم يتحرّك إلى جحيم آخر، ولكنه لم يوفّق كثيراً في عرض صورة اغتسال الروح بـ"بلل" غزارة المطر.

يُفضّل أنّ تعطف النكرة على نكرة في السطر الثاني (عشق وموت آخر)، وأعتقد أنّ ما أراده الشاعر في السطر الثامن هو (نغسل) وليس (نغتسل)، و(المنهكة) وليس (المنكهة)، بدلالة ورود كلمة (همومنا) في السطر الذي سبقه:

آه ما أشقّ
ما بين العشق وموت آخر
ما بين جحيم وجحيم آخر
نرفع أعيننا

نغمض أعيننا
نتبلّل
للأبديّة أمام غزارة أمطار همومنا
ونغتسل أرواحنا المنكهة

قصيدة (نجل الرماد)[29]
المكان والهمّ الإنساني

يستهلّ الشاعر هذه القصيدة بنداء التوجّع وتساؤل المفجوع، وهو يخاطب قدسيّة المطر كرمز من رموز العطاء، ولكنّ هذا الرمز المعطاء يتحول إلى رمز للحزن والإحباط على مكان (أرض مثقلة) بتحسّر الشاعر على فراق الأحبّة والأصدقاء والأهل.

يشير المكان– الأرض في ضوء صورة المطر التشخيصيّة إلى إثم ما من خلال تساؤل حزين بدلالة (لِمَ)، بعد تحوّل المطر إلى عامل قهر وهمّ وافتراق. وأجد أنّ اختيار مفردة (كذا) في السطر الثاني من المثال الشعري أدناه لا يوحي بشيء كثيراً، وكان من الأنسب استخدام اسم الإشارة (هذا). يقول الشاعر:

يا للحسرة! أنت كنت مقدساً يا مطر
لم فعلتَ بنا كذا؟
فرّقتنا

يصوغ فريدون كذلك صورة للماء بدلالة الشواطئ – الأمكنة، ويرسم مشهداً للسلام من خلال العبور من أمكنة وأزمنة الحروب والقهر والقلق والخطر والكراهية (يمكن تأويلها ضمناً) إلى أمكنة وأزمنة للسلام والمحبّة والأحلام الجميلة والآمال الواعدة. يثير الانتباه كذلك إلى عنصر الأمل المتماثل مع الحلم بخيال سارح بالمودّة والحبّ، وبرغبة في العيش في عوالم وفضاءات خالية عن الدمار والخوف. ينتقل الشاعر بخطابه السابق الذي يعكس لغة الحسرة والتألّم، إلى خطاب لاحق يستدعي لغة تعبّر عن الآمال والتمنيّات، فيشير إلى الحلم بالعبور إلى الشواطئ الأخرى بأبعاد إنسانيّة مفعمة بالأمل والسلام:

بالعبور إلى الجوانب الأخر
من شواطئ السلام

يوحي المطر الغزير (الغيث) بشكل من أشكال العتاب واللوم، عندما يكون حائلاً أمام العشق الصوفي على لسان امرأة وهي تناغي حبيبها متجلّية بوجد قد لا يقترب من مفردات العشق المكابد في الفناء الصوفي للذات. يستعين فريدون بصورة الغابة بما تحفل فيه من عناصر متناقضة ومتنافرة، كي يحلّق بنفس سريالي مستعيناً في الوقت ذاته بمشهد رمادي يفتقر إلى مقوّمات الجمال والحياة. وبانقطاع حبال الوصل و"هجرة" الحبيب واختفائه تبرز عذابات الوحدة وجراحات الذات، فيضع فريدون صورة مشهديّة سرياليّة لهذه الوحدة عبّر عنها بـ"حيّز" المنضدة، و"فضاء" الكأس الممتلئ بـ(الابتسامات)، وإنْ كانت هذه (الابتسامات) لا تؤدي الغرض بشكل عميق، إلّا إذا أُوّلت بعناصر تتّسم بعدم الاكتراث والسخرية. يقوم الشاعر أيضاً بجمع صورتين "متفاوتتين" بدون تراتب ثيمي، مثل غابة أحلام وإكليل رماد، ويسرح بخياله التصويري فيصف ثقل وحدة امرأة وهي تواجه خواء الحياة بفراق من تحبّ، ويعود إلى المطر صوفيّاً للتعبير عن خيبتها في البحث عن العشق الروحي "الإلهي"، للخلاص من "رماد" الحياة. أجد من الأفضل استخدام صيغة النكرة لمفردة (رماد) في السطر الثاني: (إكليلاً من رماد) لتتناسب من حيث البنية مع نكرة أخرى سابقة عليها، هي (أحلام):

إنّها في الانتظار
ليجعل لها من غابة أحلام
إكليلاً من الرماد
وتشرب هي قدحاً من الابتسامات
على منضدة عزوبيتها ووحدتها

لتقول للغيث:

حمداً،

جردتنا من العشق الإلهي

النتائج

● وضعنا الشاعر فريدون سامان في ديوانه (أمتلئ عشقاً منك) في صورة مجموعة من الأحداث التي مرت بها كردستان، وبشكل أخصّ جريمة الأنفال التي ارتكبها النظام البعثي البائد، وقد كانت قصيدة (الصحراويّون) واحدة من القصائد المهمّة في هذا المجال، حيث تنوّعت دلالات المكان فيها. تألّق كذلك في موضوعات أخرى، تضمّنتها قصائد (مدائح العشق) و(مدائح المرآة) و(عناصر العشق)، وهذه القصائد تقترب أو تبتعد قليلاً فيما بينها من حيث الصياغات والأساليب، وتتّصف بنوع من التتابع والتقارب في بعض الأفكار.

● كثيراً ما واجهنا الشاعر في مضامين قصائده بفجيعة رحيل أبدي لإنسان قريب على نفسه بأقصر الطرق التصويريّة الدلاليّة، مستعيناً بالواقع ورموز التاريخ وخياله الجامح، وفضاءات وأماكن بعينها، وصوّر أحداثاً كبرى مثل حلبجة والأنفال وأزمنتها المشحونة بالفواجع هي فواجع شعبه وأرضه، ولاسيّما في قصيدته (نار تحرق نفسها). وقدّم أيضاً دلالات تعبّر عن مشاعره الوجدانيّة المرتبطة بوفاة أمّه، وخاصّة في قصيدته (كتلة ضباب).

● اتّضح في قصائده الاستخدام الغني للمكان سواء في مستويات بنيته من حيث أنماطه وأبعاده ووظائفه، أو من حيث دلالاته أو رموزه المختلفة. وقد كان موفّقاً في عرض تقاطبات أو تقاطعات أمكنته (بين المدينة والسجن، الجبال والفيافي مثلاً). وبرز كذلك ميله إلى استخدام أماكن واقعيّة متمثّلة بالجبل والنهر والصحراء، وأخرى مجازيّة عبر الاستعانة بفضاءات الجسم والرأس.

● أنسن الشاعر بعض الأمكنة والطيور والحيوانات من جهة، وربط بشكل موفّق بين عناصر البنية المكانيّة من أحداث وأزمنة وأبطال ورؤى من جهة أخرى. وجعل للمكان

كذلك صفات تفسيريّة واستقصائيّة، ووظائف محدّدة تراوحت بين الفنيّة والوجدانيّة، وأبعاداً تنوّعت بين السياسيّة والنفسيّة والتاريخيّة وغيرها.

- عادة ما توّجه الشاعر واقعيّاً لمتابعة أحداث محدّدة، أو رمزيّاً أو سرياليّاً من خلال صياغة أفكار وصور بعينها، كما سرحت مخيّلته في عوالم يوتوبيّة حالمة، وغارت في الغالب في متاهات الوهم وعوالم الآمال المهدورة، وفي عبثيّة اللامعقول أمام عبثيّة العالم.
- برزت عرفانيّات صوفيّة في قصائده، فضلاً عن صور للذات كفضاء داخلي عبر مفهوم وجودي متماثل مع الكون من جانب، ومتعارض معه ومتمرّد عليه ورافض له من جانب آخر.
- جاءت الصياغات الفنّيّة في قصائده مختلفة، وربّما أسهمت الترجمة في إحداث بعض الخلل في هذا المجال، ولم يأتِ تنظيم سطور القصائد على نمط فنيّ ما، بلْ جاء عفو الخاطر على ما يبدو، وقد ظهر بعضها بدون نسق أو تنظيم.
- تباينت لغة القصائد المترجمة بين العمق والبساطة، وهناك شحّة في استخدام المرادفات في العربيّة، إلى جانب وجود بعض الهفوات اللغويّة والإملائيّة. ولربّما أسهم عدم تشكيل بعض المفردات، وقلّة أو عدم دقّة استعمال علامات الترقيم، والتفاوت في تنظيم سطور النصّ، في ظهور خلل لغوي هنا وهناك.
- تفاوتت عناصر قصائده الأسلوبيّة، وكثر التتابع للأفعال والصفات بعيداً عن الشطط بشكل عامّ، ولو أنّ بعضها لم يؤد الغرض منها فجاء محشوراً، بل ومالت بعض المقاطع الشعريّة إلى أسلوب "السرد" المباشر.
- تراوحت الصور الفنيّة والمشاهد المركّبة والتشخيصيّة بين قوّة الصياغة والضعف والترهل، ومع ذلك فقد امتلك الشاعر آليات مكّنته من مواجهتنا بصور تجمع بين الدهشة والصدمة.
- استخدم الشاعر الانزياح والتناصّ، وأغنى قصيدته بتداعيات فضاءات الماضي والحاضر وأزمنة التاريخ والفولكلور الكردي، ومدلولات الأفكار والقيم والرموز الواردة فيها.

● قد تكون الترجمة التي جاءت بشكل قصيدة النثر، سبباً في عدم التحقّق من أسلوب الشاعر وشعريّة عدد من قصائده في اللغة الكرديّة الأمّ، إذْ لا ندري كيف كانت قصيدته المكتوبة بهذه اللغة من حيث شكلها وصورها وبنيتها بشكل عامّ، ومع هذا نجد أن هذه الترجمة قد أدت الغرض المطلوب على الرغم من تفاوتها أسلوبيّاً.

● يمكن القول إنّ الشاعر فريدون سامان استطاع أنْ يقدّم لنا في هذا الديوان أفكاره وتصوّراته بطرق متنوّعة، كما أعطى اهتماماً كبيراً فيه للمكان ودلالاته، مستعيناً بخياله الجامح وقدرته التعبيريّة، وكانت قصيدته كونه وعقله وقلبه في الوقت نفسه.

الهوامش

[1] فريدون سامان شاعر وكاتب صحفي كردي، من مواليد كردستان العراق عام 1961، حصل على درجة البكالوريوس من كليّة الإدارة والاقتصاد في جامعة بغداد (1983–1984)، وهو عضو في اتّحاد الأدباء الكرد، فرع أربيل (هه وليز)، وعضو في هيئة تحرير مجلّة (كاروان)، ومن مؤسّسي مجلّة (زانكۆی نوی) التابعة لجامعة صلاح الدين عام 2004، ونائب رئيس تحرير الجريدة الأسبوعيّة (رزگاری) عام 2005، ومشرف على الصفحة الثقافيّة في الجريدة الأسبوعيّة (ئالآی ئازادی)، ويرأس حالياً منظمة خاني للدراسات الكرديّة الفكريّة في أربيل. أمّا مؤلّفاته فهي:

- هۆنراوه یاخییه کان (قصائد متمرّدة)، 1991.
- نزیکترین له ئه وین، دوورتر له مه رگ (أقرب من الحبّ وأبعد من الموت)، قصائد، 1999.
- پرم له عیشقی تۆ (أمتلئ عشقاً منكِ)، قصائد، 2006.
- ره نگوشه (الكلمة واللون)، مقالات نقديّة في الفنّ النشكيلي، 2006.
- روژنامه فان (الصحفي)، مقالات صحفيّة، 2005.
- أمتلئ عشقاً منكِ. قصائد ودراسات نقديّة، مترجمة إلى العربيّة، 2009.
- التجربة بين الإبداع والإخفاق، مقالات نقديّة، 2013.
- مدائح العشق، منشورة على موقع الشاعر الإلكتروني.
- دراسات ومقالات بالكرديّة في اللغة والتربية والإعلام.

[2] بيتر تشايلدز Peter Childs، *Modernism*، ترجمة: باسل المسالمه، الحداثة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2012، ص 9.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

[4] فاضل ثامر، شعريّة الحداثة – من بنية التماسك إلى فضاء التشظّي، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2012، ص 7.

[5] سيمون مالباس Simon Malpas، *The Postmodern*، ترجمة: باسل المسالمه، ما بعد الحداثة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2010، ص 15.

[6] المصدر نفسه، ص 11–12.

[7] ينظر رأي (بلال عزيز) في: فريدون سامان، أمتلئ عشقاً منك، المقدّمة، المديريّة العامّة للصحافة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة، أربيل، 2009، ص 3.

[8] عبد القادر رحيم، علم العنونة – دراسة تطبيقيّة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق 2010، ص 52–53.

[9] ينظر رأي أمبرتو إيكو Umberto Eco في: المصدر نفسه، ص 53.

[10] ينظر أحمد زياد محبك، جماليّات المكان في الرواية، في:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2220 (18.07.2018)

[11] سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة في "ثلاثيّة" نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 104–105. حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي – قراءة موضوعاتيّة جماليّة، اتّحاد الكّتاب العرب، دمشق، 2001، ص 7.

[12] جراهام ألان Graham Allan، *Intertextuality*، ترجمة: باسل المسالمه، نظرية التناصّ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2011، ص 10–11.

[13] المصدر نفسه، ص 15.

[14] تنظر القصيدة في: فريدون سامان، المصدر السابق، ص 7–16. نشرتُ دراسة عن هذه القصيدة في كتابي الموسوم بـ(الثقافة والأدب)، إيسوس ESUS، معهد الدراسات الآسيويّة Department of Asian Studies، كلّيّة اللغات الحديثة والآداب Faculty of Modern Languages and Literatures، جامعة آدم ميتسكيفيتش Adam Mickiewicz University، بوزنان– بولندا Poznan (Poland)، 2017، ص 285–303.

[15] تنظر القصيدة في: فريدون سامان، المصدر السابق، ص 18–26.

[16] تنظر: سورة رقم 18 (عدد آياتها 110).

[17] تنظر القصيدة في: فريدون سامان، المصدر السابق، ص 28–39.

[18] تنظر قصيدة (أمام باب الله) للسيّاب في: بدر شاكر السيّاب، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج 1، ط 3، دار الحرّيّة للطباعة والنشر، بغداد، 2000، ص 97 (القصيدة كلها: ص 97–100).

[19] تنظر القصيدة في: فريدون سامان، المصدر السابق، ص 42–44. نُشِرت دراسة لي عن هذه القصيدة في مجلّة (تمّوز) الصادرة بالعربيّة، العدد 65، السنة 25، مالمو – السويد Malmö (Sweden)، 2017، ص 95–101.

[20] تنظر القصيدة في: فريدون سامان، المصدر السابق، ص 46–49.

[21] المصدر نفسه، ص 51–53.

[22] المصدر نفسه، ص 55–58.

[23] المصدر نفسه، ص 62–66.

[24] المصدر نفسه، ص 68–71.

[25] المصدر نفسه، ص 74-76.

[26] المصدر نفسه، ص 78-85.

[27] المصدر نفسه، ص 88-93.

[28] المصدر نفسه، ص 96-98.

[29] المصدر نفسه، ص 100-102.

The author believes that this review of the fourteen poems may correspond or intersect with opinions of the recipient, however he hopes that he has presented a study that may draw his attention and encourage him to interact with the studied poems and to enrich his knowledge, even if only slightly, of contemporary Kurdish poetry translated into Arabic, especially the poetry of Faraidun Saman.

I would like to express my sincere thanks to the Dean of the Faculty of Modern Languages and Literatures of Adam Mickiewicz University in Poznań, Prof. Dr. Aldona Sopata for financial support in publishing this book, Prof. Dr. Barbara Michalak-Pikulska for her positive review of the book, Dr. Ashraf Benyamin for designing its cover, as well as Adam Mickiewicz University Press.

Adnan Abbas

Summary

This book is a critical review of the poems of the poetic collection *Amtali'u 'išqan min-ki* (I am Filled with Love from You) by the Kurdish contemporary poet Faraidun Saman (Faraydūn Sāmān), which are translated from Kurdish to Arabic. This collection of poems consists of (132) pages and includes fourteen poems along with three reviews. It was published by the General Directorate of Press, Printing and Publishing in the Ministry of Culture and Youth in Kurdistan Region (Iraq), Erbil 2009.

The translators of the poems of this collection are Bilal Aziz (Bilāl 'Azīz) – six poems: *Fire Burns Itself*, *Cavemen*, *The Island of Illusion*, *The Praise of Love*, *The Praise of Mirror*, *The Elements of Love*; Mukarram Talabani (Mukarram Ṭālabānī) – four poems: *The Last Arrival*, *A Mass of Fog*, *Under his Feet Water Explodes*, *The Sahrawis "Desert People"*; Mustafa Adhar (Muṣṭafā Āḏār): *The Dance of Death*; Fattah Khattab (Fattāḥ Ḫaṭṭāb): *The Testament of a Dreamer*; Kamal Ghambar (Kamāl Ġambār): *Other Milieus*; Abd al-Khaliq Barazangi ('Abd al-Ḫāliq Barazanǧī): *The Son of Ashes*. The reviews are: *Madā'iḥ al-'išq bayn al-ḫazīn aṣ-ṣuwarī wa-ġiyāb al-anā* (The praise of love between the images and the absence of ego) by Noory Butrus (Nūrī Buṭrus); *Al-Iḫtilāf fī zaman al-lašu'ūr* (Differences in the time of unconsciousness) by Muhammad al-Baghdadi (Muḥammad al-Baġdādī); *I am Filled with Love from You* by Kamal Ghambar.

The author of this study has also published two articles concerning two poems of this collection in 2017, the first deals with the poem *Fire Burns Itself*, and the second, the poem *The Praise of Love*.

He aims in this study to present the most important trends of these translated poems into Arabic and their topics, analysing the semantics of place and explaining the style of the poet and the language of these poems. He seeks at the same time to draw the attention of Arabic-speaking readers to a contemporary Kurdish poet, to enable them to know about his ideas and poetic visions. He also wants to document what was translated from Kurdish poetry into Arabic in order to promote contemporary Kurdish poetry, published in other languages.

It was decided to present each poem of this collection separately and to study the semantics of place in it, including the kinds, aspects and functions of place and what is associated with it such as symbols, ideas, illustrating the poet's perceptions extensively in this field. The study of poems was begun with an introduction referring to the form, content and trends of these translated poems, their relation to the requirements of modernism and postmodernism. The book also contains conclusion and footnotes.

Table of Contents

Preface 7
The Modernity of Faraidun's Poem
and its Investigative Space 9
Applied Study of poems 17
Nār taḥruq nafsa-hā (Fire Burns Itself) 19
Ahl al-kahf (Cavemen) 37
Ǧazīrat al-wahm (The Island of Illusion) 45
Madā'iḥ al-'išq (The Praise of Love) 63
Madā'iḥ al-mir'āt (The Praise of Mirror) 71
'Anāṣir al-'išq (The Elements of Love) 75
Raqṣat al-mawt (The Dance of Death) 79
Al-Qudūm al-aḫhīr (The Last Arrival) 85
Kutlat ḍabāb (A Mass of Fog) 89
Taḥta qadamay-h tanfaǧir al-miyāh (Under his Feet Water Explodes)... 95
Aṣ-Ṣaḥrāwiyyūn (The Sahrawis "Desert People") 99
Waṣiyyat ḥālim (The Testament of a Dreamer) 111
Al-Awsāṭ al-uḫrā (Other Milieus) 117
Naǧl ar-ramād (The Son of Ashes) 121
Conclusion 125
Footnotes 129
Summary V

Adam Mickiewicz University
Faculty of Modern Languages and Literatures
ORIENTAL SERIES NO 9

Adnan Abbas

The Semantics of Place in the Collection of Poems *I am Filled with Love from You* by Faraidun Saman

WYDAWNICTWO NAUKOWE

POZNAŃ 2019