المتباكي حين ينسى!

احمد شغيان

في عدد مجلة الآداب الصادر في آذار - نيسان ٢٠٠٤ قصيدة للشاعر حميد سعيد بعنوان (تخطيطات بالفم والدم على جدران المتحف العراقي). على الصفحات٧-٨-٩ .
اذن فالرجل مازال يكتب وهو يتحدث عن مأساة المتحف العراقي وفي آخرها يقول (عم الخراب .عم الخراب). ثم يتخلى عن كياسته ليحذف الباء وتتحول الى (عم الخرا). تاركاً النقاط تشفع له بتأويل اكثر كياسة تضع الباء السابقة بدلاً من الهمزة المفترضة التي افترضت كياسته -كما نفترض- ان يضعها موضع الاستتار!!.
ولاريد بذلك القول ان فقدان التراث العراقي ليس كارثة .بل هوكارثة حقاً .و لكن الجديد في الامر ان المتحف بات كناية عن خسارة افراد لم يجدوا ما يتماهون معه سوى المتحف. ولعل في الاخير مايبيح ذلك. ليس حبا فيه بالتأكيد فهو قد كان زمن أولياء حميد سعيد عرضة للنهب شأنه شأن البلاد بقضها وقضيضها. وجه الشبه انهم اصبحوا هم والماضي سواء. فهم قد دخلوا في تقويم الزمن الغابر. واصبحوا جزءا من أثاثه القديم. انهم أيضا متحف. ولكنهم متحف يخلو من هالة المجد و أصالة الماضي. الا أن استعارة الاسم وحده- المتحف - قد تضفي المجد على من لا مجد له أو فقده. حتى إن كان مجدا لا يشرف حتى القتلة. ولئن كانت تماثيل المتحف قد سرقت- وهذا هو وجه الشبه الثاني ولكن على شكل مفارقة هازلة -فان تماثيل أولياء نعمة الكتبة السابقين سقطت و تهاوت ليعاجلها الصبية الغاضبون بالأحذية التي لاتشبه حذاء صاحب(المأثرة القندرية) التي أشيعت عنه. بعد أن توعد. في عام ١٩٨٦من يخالفونه من الأدباء العراقيين والعرب بشأن الحرب بضربهم ب(القندرة) التي نسيها وتذكر المتحف .اذن ثمة تماثيل ساقطة واخرى مسروقة. ولا غرابة فالثمين يسرق أما البخس فيسقط.

ينساق حميد سعيد إلى الحديث عما ترغب فيه الاذن العربية التي لاتريد ان تسمع شيئاً حسنا من ارض السواد التي يجب ان تجلل بالسواد الحقيقي غير المجازي الذي ورد في سالف الازمان كناية عن الخضرة .فلهذه الأذن حس طرو ب يهش ويبش (من البشاشة) لكل خبر فيه خراب بلاد الرافدين. ثم انه.وثلة من أمثاله. مازالوا مخلصين لديدنهم. دائماً يكتبون على وفق ما تشتهي أذن الآخر. فما بالك إذا كانت هذه الأذن أذنا جمعية لا فردية .انهم طيعون لما يشتهي غيرهم. كالمياه التي تتخذ شكل الإناء الذي يحتويها.. بالأمس حسب ما يشتهي الطاغية و اليوم حسب ما يشتهي المترحمون عليه. و لا تدري ما الذي يشتهيه ويرغب فيه هؤلاء أنفسهم وهم الذين سموا انفسهم شعراء أي اصناء الحساسية والفردانية. ولذا ستحتاج الى الف مصباح ديوجنيوس كي تعثر او تبصر على الانسان فيهم. كأنهم لا يكرهون بقلوبهم و لا يحبون بها .كل شئ يتم بقلوب مستعارة.استعارة ليست بلاغية هذه المرة. بل واقعية صرف.
حميد سعيد الذي كان يكتب حتى آخر ايام سقوط الطاغية في جريدة القادسية عن الصراع الحضاري!!ارتدى قناعا حضاريا. لكن القناع هذه المرة اشد احكاما واكثر قدرة على مخاطبة الغدد الدمعية : انه المتحف. وكأن كل ما يعترض عليه في كل ما حصل هو نهب المتحف.ولو اعترض على سقوط الطاغية لكان اكثر صدقا مع نفسه و اتساقا.وما ابعدنا شأوا عن تلمس اعتراف او احساس لديه بخطأ او خطيئة .بل ثمة الاستنجاد باخطاء الآخرين كي يبدو الأمر كأن الجميع مخطئون فلا داعي لتجريم أحد. المتحف ثم المتحف ثم المتحف.ناسياً ما اتحفنا به ولي امره حين حول البلاد كلها الى متحف للألم .
لوكان شاعراً حقا لتحدث لنا عن خسارته وفقدان منصبه .فلربما بدا حينئذ بشرا كالبقية يحزنون ويخسرون ويخطئون ولكن هيهات ان ننتظر من ابناء سلالة (أعذب الشر اكذبه) امراً كهذا. ويبدو ان الحجة التي لايجاهر بها.من قبله هو و اقرانه. من وراء قولهم .جعلتهم يغدون من اشياع ارسطو (وإن لم ينتموا) او يعلموا. فعلى طريقة القياس المنطقي التي اجترحها المعلم الاول سيتخذ الامر شكل قضية منطقية: نهب المتحف مرفوض. ولو كان صدام موجوداً لما نهب المتحف.وتصبح النتيجة بعد هاتين المقدمتين : سقوط صدام مرفوض لان المتحف لم ينهب في عهده!! ونسي هؤلاء ان الآثار كانت تنهب تحت اشراف سادة الخراب الذين كان حميد سعيد في ظلهم مديراً عاما. فالمواقع الأثارية في عهد سادته السابقين تركتها السلطة بدون اية حماية .و قد رأيت بأم عيني احد هذه المواقع والتي كانت تنبش ترابها العشائر بينما ينتظرهم سادة انيقون في سيارات ليشتروها. ولنتذكر ماتداولته الالسن حينها عن دور ارشد ياسين وعدي في ذلك. ثم ان النهر الثالث الذي اجترحته عبقرية القائد قد مر على عدة مواقع آثارية كان الحفارون فيها يعثرون على اللقى والرقيمات ويلتقطونها. ومن هنا جاء اهتمام الناس بهذه الكنوز بعد ان اكتشفوا قيمتها لاحقاً. لا يأتي حميد سعيد على ذكر ذلك كله.ثم حتى إن ذكره فالاذن التي يود ان يخاطبها لن تصدق.فلم يُراد للرجل ان يبدو كاذباً!!فإذا كانت المقابر الجماعية و آلاف الحقائق لاتكفي و لاتقنع .فحينهاعليك ان تقتنع ان ليست للامر صلة بالحقيقة وانما بارادة لو تيسر له منالها فلن يكون سوى قتل الحقيقة إن لم يكف تزييفها. وختاما لن نجد ختاما افضل من كلمة احد الادباء المعارضين لنظام الطاغية التي اطلقها. بعد سقوط الاخير. في وجه عبد الرزاق عبد الواحد زميل حميد سعيد :اذا كان الشاعر المعارض في السابق يخشى العودة الى العراق خوفاً من بطش السلطة- فإنكم اليوم تخشون العودة الى البلاد خوفاً من غضب الناس. ويا للفرق الشاسع!.

عن القيمة الفنية

جان بول سارتر

أ.د.عقيل مهدي يوسف

منذ سقراط مازال الامر كما هو فيما يخص الفن من حيث أنه قيمة بوصفه شيئاً مبدعاً او مصنوعاً، وليس وجوداً معطى، او شيئاً يتم اكتشافه، لانه كان موجوداً هناك!!
اما اذ تطابقت (القيمة) مع (الموجود) فانه سيقودنا الى تفسير غامض، وغير عقلاني تماماً، وبالتالي يمكن للفن ان يذوب في غيوم (التصوف). الا نرى شبها عهدناه لدى افلاطون، الذي اول الموهبة وابداعاتها، بانها بسبب آلهات الجمال اللواتي يصبن الشاعر المخطوف او المجذوب، بالهوس ما ان يتلقى نفحاتهن السماوية.
فهاهو هيدغر، برغم بعد الشقة الفلسفية بينه وبين افلاطون، اذ لامراء في ذلك، لكنه غير اقنعة الآلهة الافلاطونية القديمة، باقنعة هي : الوجود والحقيقة!
وكان من ناحية اخرى (سارتر) الوجودي، يربط معنى الظاهرة بالذات المدركة، وبأفعال الوعي نفسه، فالوعي الخيالي يقوي على وضع الاشياء على نحو هي ليست عليه.
وكان (ميرلو بونتي) يطرح مفهومه في هذا الخصوص، بالبدن الحي، الذي من خلاله يتم فهم عالمه والتأثير فيه بواسطة رؤيته له، ومن خلال التحرك والانتشار في خلاياه.
اما (دوفرين) فطرح مفهوم، الوعي قبل التأملي ، هذا الوعي يتصل لديه مباشرة بموضوعاته وهو يفهمها بطريقة سابقة على التآمل والتفكير.
ولو اقتربنا، بامثلة من مفهوم سارتر التخيلي هذا، فانه يرى في كتابه (الخيالي) ان الذي يقوم -ممثلاً- بدور هاملت، فانه سيستخدم جسده، كمماثل للشخص الخيالي الذي اسمه هاملت في نص شكسبير وهنا يستدرك سارتر فيقول:
ليست (الشخصية) هي مايصبح (واقعيا) في الممثل ولكن (الممثل) نفسه هو مايصبح (لاواقعياً) في الشخصية، ويقع على المتلقي او المشاهد، تأسيس الموضوع الجمالي (الخيالي) اللامرئي.
وينطلق في تأسيسه هذا، مما يتوفر له من مرئيات، او مسموعات.
اي انه يستحضر الشخصية اللامرئية من خلال جسم الممثل المرئي، او من خلال سطح اللوحة، في حالة الفنون التشكيلية لا المسرحية او السينمائية، فيتمعن بمشاهدة مادتها والوانها وخطوطها.. الخ ثم يأتي (ميرلوبونتي) ليصحح من هذا الانحراف السارتري في فهم العلاقة بين الخيالي والمرئي.او يتجاوز ذلك الانفصام السارتي مابين الخيالي الجمالي والادراك الحسي في الخبرة الجمالية.اي فصل (الوعي) عن (العالم) كجهتين متقابلتين. يحاول (بونتي) تأسيس (فينومنيولوجيا) للادراك الحسي، ذلك ان (الوعي) لاوجود منفصلاً له عن (جسمه).بل هو وعي جسماني ملتحم بالعالم هو بمثابة (كوجيتو) متجسد، فالبدن جهاز معرفي، يعرف المرء من خلاله العالم بطريقة اولية، سابقة على التأمل.
هذه الوحدة تجمع بين (الذهن) والبدن) بخبرة كلية متعالية (جشتالية). بخلاف ماكان يذهب اليه (التجريبيون) حين تداولوها بوصفها (خبرة) يتأصل فيها (المعنى) في المحسوس.
الفن وتلقيه يعتمد أساساً على هذه التجربة المباشرة مابين المتفرج والعمل الفني.
وتقوم العلاقة بين الفنان وعمله، والمشاهد وعمل الفنان على اللغة الصورية، سواء اكانت بصرية تشكيلية ام سمعية بنائية.
بالنسبة للفنان، يقوم تفكيره البصري، في فنون التشكيل والمسرح والسينما، على الطريقة التي تلتحم بموجبها رؤيته الذهنية، برؤية العين او اليد.
ويبقى ادراك الفنان في مجالات الفن المختلفة ادراكا (تأليفيا)، لانه مدعو لتشييد عالم من الدلالة المتفردة والمميزة للموضوع المدرك، داخل مجال ادراكي متكامل، ومتصل في عناصره الاولى، وحاله غير حال (العالم) الذي يشتق تصورات ومقولات ثانوية، تفتت الموضوع وتعزله عن المجال الادراكي الذي يوجد فيه.

عن قصيدة النثر

مارغوريت س . ميرفي

ترجمة : خالدة حامد

السمات الخارجية :

مع ان التركيز على المؤشرات شبه النصّية قد يبدو طريقة ساذجة للتعرف على قصيدة النثر (إذ تشير قصيدة النثر إلى نفسها بذاتها) ، لا يخلو هذا التمييز من دلالة بالنسبة لهذا الجنس الأدبي (المبتدع) حديثاً نسبياً ، والذي يشبه بسهولة شديدة أنواع النثر الأخرى ، أو (الجنس) الذي مواراً ما يتم خلطه مع مقتطفات من أشكال خطاب أخرى .

فالكثير من قصائد النثر قد يشبه الحكايات أو الأمثال الرمزية أو التوصيفات الرمزية القصيرة أو غيرها من الشذرات النثرية ، في حين انقاد النقاد والانطلوجيون إلى إغراء (اكتشاف) قصائد النثر المتضمنة أعمالاً أخرى طويلة. فالعنوان الذي يمنحه بودلير قصائده ، (قصائد نثر صغيرة) ، له دلالته في تأسيس الجنس الأدبي ؛ إذ توحي إحالته إلى (أستاذ قادر) بتراث سالف ، وبذا فهو حديث التولد. الإيجاز الذي تتسم به قصيدة النثر قد ميز هذا الجنس ، منذ نشأته ، عن النثر الشعري على النحو الذي أبدى فيه نقد (والتر باتر) الانطباعي إعجابه بأعمال (شاتوبريان) ، مثلاً ، أو ما جاء بعده في إنكلترا ، كما أسهم في تثبيت شكل مادي لهذا الجنس . ويُفترض أن يكون لقصيدة النثر مظهر شبيه بالكتلة ، يملأ الصفحة اكثر مما تفعله قصيدة النظم ، لكنها تبدو مع ذلك شذرة من خطاب لا يتعدى طولها الصفحة أو الصفحتين ، غالباً . قد ينبع هذا الجانب (الشذراتي) أيضاً من التوتر الجوهري لقصيدة النثر ؛ أي الإيحاء بالأجناس النثرية التقليدية وتدميرها . ويخلق هذا التوتر مأزق نصية ؛ إذ لا يصل النص إلى كمال الجنس الأدبي مطلقاً ما دام جنسه نفسه منقسماً على ذاته . ومع ذلك ، يبدو ان مظهره الشبيه بالكتلة يوحي الى بعض الكلية في نفسه . وقد شجع هذا الأمر مقارنتها بالرسم ، كما لو أن قصيدة النثر (كانفاس) canvasعليه موضوع (جمالي) تؤطره الهوامش البيض للصفحة .
ومن الواضح أن ثمة إمكانية مشروطة تاريخياً وراء أي قرار لكتابة قطع نثرية قصيرة تصنف بأنها قصائد نثر بسبب عنوانها أو عنوانها الفرعي أو اية مؤشرات ضمنية أخرى . ويبدأ هذا التاريخ ، ظاهرياً ، مع الرغبة في دحر قيود الأجناس الشعرية التقليدية . وتركز سوزان برنار على أصوله الفوضوية وطابعه المتمخض عنها :
(مالت كل المحاولات في الشعر الفرنسي ، منذ الرومانسية ، إلى كسر نير المواضعات والوصايا التي خنقت روح الشعر : القافية ، الأوزان ، قواعد النظم الكلاسيكي كلها ، قواعد الأسلوب (الشعري) أو النبيل ، بل الأحدث من ذلك ، قواعد النحو والمنطق الاعتيادي . وعلى غرار النظم الرومانسي ، وما أعقبه من نظم حر للرمزيين ، فقد ولدت قصيدة النثر من التمرد على أشكال الاستبداد كلها التي منعت الشاعر من خلق لغة فردية ، وأجبرته على صب مادة عباراته اللدنة في قوالب جاهزة).
لاشك في أن قصيدة النثر تبدو رافضة التقنين تماماً ، وقد احتفظت لنفسها بمكانة مهمة في ثورة الشعر العامة التي بدأت في فرنسا في النصف الأخير من القرن التاسع عشر . لكن القول أن إيماءتها الثورية ، واصلها كجنس أدبي ، ولد ثائراً على الجنس الأدبي وتمخض عنه تعدد فوضوي في أشكالها أو انصهارها في الأجناس الأدبية ، كما يوحي بذلك اسمها ، لهو قول مضلل لعملية فحص تشكلاتها . فهل أن أصل قصيدة النثر مختلف بالمرة عن أصل الأجناس الأخرى ، وفوضوي إلى الحد الذي تستعير فيه القليل من الأجناس التي سبقتها ، أو لا تستعير شيئاً بالمرة ؟ توحي تاريخانية الجنس الأدبي الى أن قصيدة النثر لم تأت من فراغ ، بل ارتكزت على أشكال أخرى ، في الأقل من أجل تدميرها أو تحويلها . ومثلما بين (تزيفتان تودوروف) في (أجناس في الخطاب) : (من أين يأتي الجنس الأدبي ؟ ببساطة متناهية : من أجناس أخرى ؛ فالجنس الجديد هو تحويل جنس سابق ، أو بضعة أجناس ، دائماً : بقلبه ، بإزاحته ، بالارتباط به). ولهذا لا تختلف قصيدة النثر عن الأجناس الأخرى في هذا الصدد ، هذا إذا تصورناها مرتكزة على تقاليد النثر التي أربكتها هي لاحقاً.

السمات الداخلية :

ما وراء المؤشرات الواضحة لهذا الجنس من حيث العنوان والمظهر على الصفحة ؟ يتوقع القارئ في قصيدة النثر خطاباً مختلفاً عما يجده في أنواع النثر الأخرى . فعلى سبيل المثال ، قلّما يمكن أن ننظر إلى المقتطفات المأخوذة من تاريخ باترسون ، نيوجرسي ، التي ضمّنها ويليام كارولز ويليام قصيدته الطويلة ، وعنوانها (باترسون) ، الى أنها قصائد نثر ، في حين تحقق قصيدة (ارتجالات) توقعات القارئ عن قصيدة النثر أفضل مع إنها لا تندرج في خانة هذه التسمية . يشكل هذان النموذجان من النثر أنواعاً مختلفة من الخطاب ؛ أحدهما تاريخي يسهل فهمه ، أي إنه (قرائي) ، بحسب تراث السرد التاريخي ، والآخر مُميز لقلم الكاتب نفسه ومبهم . يوحي هذا الاختلاف على وجه التخصيص الى احالية أكبر أو أقل ، وباختلاف في نوع (الحقيقة) المحال إليها . (لاشك في أن إدخال الخطاب التاريخي في النص الشعري يضيّق على الأخير ويضع إحاليته التقليدية موضع شك ، مثل اعتماده (الوقائع) بوصفها أساس (الحقيقة)) . ومثلما تشير بربارة جونسون في (Avant-Dire) لعملها (Défigurations du langage poétique) عن قصيدة النثر :
(ببساطة أقول إن الحد الذي كان يفصل النثر عن الشعر ، سابقاً ، قد انتقل إلى مكان آخر ، والإزاحة الحالية لخط المتاخمة هذا من محور (النثر/الشعر) إلى محور (اللغة الاعتيادية/اللغة الشعرية) لم يفعل شيئاً لتشتيت كثافة القضايا التي تم تخطيها بهذا الصدد . فإن كان التاريخ الأدبي يبني نفسه على قمع التجديد الذي يربكه ، فان هذا الإرباك لا يعمل ، في الواقع ، سوى على إزاحة نفسه ، ليعاود الظهور في مكان آخر حتماً. قصيدة النثر تقوض القطبية الأساسية بين الشعر والنثر ، لكن يبقى التساؤل قائماً داخل هذا الجنس عن ما يجعل نصاً ما (شعرياً) أو(أدبيا) حقاً).
يركز أحد المسارات الواضحة في تقصي الشعرية في النثر على التأثيرات الصوتية ؛ إذ يعرّف رومان ياكوبسون (الوظيفة الشعرية للغة) بأنها (التوجه نحو الرسالة بذاتها ؛ أي التركيز على الرسالة لغرضها فقط) مما (يؤدي ، من خلال ملموسية العلاقات ، إلى تعميق الفصل الجوهري بين العلامات والموضوعات). ومع ان وظيفة الفن التعبيري هذه تتبدى بوضوح في الكثير من قصائد النثر ، فهل هي القاعدة التعريفية لهذا الجنس وهل نستطيع ان نعد وجودها مقياساً للقيمة الشعرية لأية قصيدة نثر ؟ يمكن لنا التغاضي عن خط التقصي هذا لصالح قصيدة النثر ولأسباب عدة ، أولها قد يظهر النثر شديد الإيقاعية أو الجناسية بسهولة في أنواع أخرى من النثر مثل خطابة القرن السابع عشر أو النثر الشعري للقرن الثامن عشر أو الرواية الغنائية للقرن العشرين . لا شيء يمنع لغة مشحونة صوتياً من الظهور بأشكال الخطاب كلها ، الأدبية منها وغير الأدبية ، مثلما أشار ياكوبسون نفسه، وبالتالي ، قلّما يمكن اعتبارها سمة مميزة لقصيدة النثر . وفضلاً عن ذلك ، عند الإساءة للمؤثرات الصوتية عبر المبالغة بالإيقاع أو الجناس تكون النتيجة مضحكة غالباً أو متوسطة الجودة ؛ أشبه ما تكون بنتاج الشعر الهزلي (محطّم الوزن عادة) عبر المبالغة بالوزن والقافية النظمية . والتاريخ الأدبي شاهد ، قطعاً ، على هذه الظاهرة : فعلى سبيل المثال ، عندما حاولت قصيدة النثر البرناسية (Parnassian) (مدرسة شعرية فرنسية في النصف الثاني من القرن ١٩ ارتكز أتباعها على الشكل الشعري أكثر مما على العاطفة) أن تنافس النَظْم ، تمكنت من استعمال الدوبليت والتكرار لخلق إيقاع قوي وعمارة متينة . وكانت النتيجة ، بحسب ما ذكرته سوزان برنار ، شيئاً من حلية معمارية ليس إلا ، قطعة صغيرة في ماكنة ساعة تسلية إيقاعية). وبدلاً من ذلك ، تكمن أخصب مصادر قصيدة النثر في اللعبة التي يقدمها النثر بوصفه نثراً، لا في النثر المشوه من أجل محاكاة صفات النَظْم الموسيقية ؛ فقصائد النثر المؤسلبة بشدة توحي الى أن لغة النَظْم متفوقة على لغة النثر ، وبذا فهي تقلد النَظْم برداءة ، حاملة دمغة ركاكتها الشكلية . وبحسب ما يراه باختين ، فان لغة الشعر تكاملية بتكلف أصلاً ؛ تشوه طابع اللغة اللامتجانس المفردات . ان قصيدة النثر ، أي الجنس (الذي يحمل الطابع الروائي) تكون الأكثر ثراء عند استثمار مثل هذه الخاصية اللسانية للاتجانس المفردات ، بدلاً من تضييقها . والحق إن نطاق الأساليب النثرية الموجود في قصائد النثر هو بسعة ما نجده في النثر عموماً ما دامت قصيدة النثر تغتصب أو تحاكي الأنواع النثرية الأخرى كي تولد تأثيراتها الخاصة . وبذا فقد تعمد قصيدة النثر إلى توظيف القافية المتصاعدة أو التكرار أو الجناس أو القرار ، لكن قلّما تكون مثل هذه الصفات أمراً ضرورياً لهذا الجنس ما دامت البنية المؤلفة من أربعة عشر بيتاً وقافية معينة هي خاصة بالسونيتة .

بودلير

اصدارات

(سيرة الآس) لـ سميرة عزام

قصيدة حياة مكتوبة بفواصل الزمن

جمعة الحلفي

يذهب (الشاعر) إلى القصيدة كالذاهبين إلى الصلاة ويخرج منها بصمته المهيب حاملاً وزر أحلامه الدامية

هذه صورة الشاعر، في ذهابه وإيابه إلى القصيدة، كما ترسمها سميرة عزام في أولى قصائد مجموعتها الجديدة (سيرة الآس) وهي، لمن يقرأ المجموعة جيداً أو بإمعان، صورة الشاعرة ذاتها، كما تشي بذلك معظم القصائد، حيث يتمظهر ذلك الشاعر حزيناً منكسراً يبحث عن أحلام مستحيلة ويتعبد في صلاة لا تصل أبداً، رغم أن المسافة بينه وبين الله تذوب، كلما توجه صوب قبلة الشعر وتوحد معه ليصبح " قلبه بحر شموع" لأنه يدرك جيداً أنه حين عشق البحر إنما عشق لحظة هاربة منه تشبه زبد الموج الضارب أبداً بحواف الشواطىء والعائد أبداً إلى لجة البحر وأعماقه السحيقة.
تنتمي قصائد المجموعة، الصادرة حديثاً عن وزارة الثقافة السورية، إلى ما يمكن تسميته مجازاً بحداثة الرواد، حيث اللغة الواضحة والمتقشفة، القريبة من رتابة الأشياء ولكن الخارجة من قلب الشعر في اختيار موضوعاتها وأساليب عملها على الصورة والبناء، وحيث لا غموض ولا تراكيب غرائبية ولا لعب فارغ على الكلمات. ولهذا تبدو القصائد، وهي أشبه بمطولة تفصل ما بينها العناوين والنقاط والإشارات والوقفات، قصيدة حياة يومية واحدة مكتوبة بين فواصل الزمن وتقلبات الأحداث واختلاف الفصول. فالعاشق، وهو محور القصائد وبطل دلالاتها الشعرية، هو ذاته ذلك الشاعر، الذي يذهب إلى القصيدة كالذاهبين إلى الصلاة. وهو ذاته الذي يناجي الحب في (خادمة المعبد) آملاً منه في أن يفسح له "مكاناً متواضعاً في مجلس عطفه الكريم" لكي يرمي بأثقال روحه المتعبة على عتبة المعبد. وهو ذاته المثقلة أشرعته بالحزن في (بوح) مثلما هو الذي "يبني صليب أحزانه من الأوهام" في (خطايا) والذي مر البنفسج من أمامه، دونما قصد، فآوته عيونه وجعل من القلب ناياً ينفخ فيه.
وكما تتلون صبوات الشاعر. العاشق وهو يتلوى على صليب عشقه، يتلون المعشوق في أقنعته و في تجليات حضوره، فيتبدى تارة في مسوح حارس المعبد وأخرى في هيئة الزمن الذي يسرق شباب الأيام، وثالثة في موجة البحر وهو يضفر الأحلام، حلماً حلماً، ويبدد الأحزان الكامنة في الروح.
وبين سيرة العاشق وتجليات المعشوق تتمظهر تبدلات الزمن وتغيرات الفصول وتتناوب الأسئلة محطات الرحلة تاركة ندوبها على الجسد والروح، مثلما تترك سنابك الخيل آثارها على الأرض الطرية.
من وشوش النهر ليجري حافياً
كي لا تسمع الأرض رنين جريانه؟
ما الذي جعل الغيمة حين تحزن
تعكر صفو السماء؟
ولماذا يشحب خوفاً على عرشه
وجه القمر
إن علمت الكواكب يوماً
أنه داعب نجمة في الخفاء؟
تنهل سميرة عزام في قصائدها الخمس والعشرين، القصيرة، التي تتألف منها مجموعتها، من سيرة ذاتية (شعرية) حالمة وهادئة تشبه جريان جدول صغير، لكنها صاخبة كل الصخب في مكنونها الداخلي وفي تجليات هذا المكنون:
موجعاً هذا البكاء..
في الرحيل الأخير
ما كنت فرساً للتحدي
ولا كانت هذه الأرض أمي
لترحمني من ثقل تعاليمها الجائرة
إلى أين تمضي ؟
أيها الراحل
قبل أن تغادر نوارسك شاطئي
حدثني قليلاً عن الأمل
عانقني قليلاً قبل أن يداهمني الليل فجأة
عانقني فقد اقتربنا من النهاية
وعند النهايات فقط
يعرف المرء طعم العناق.
تلتقط سميرة عزام، في العديد من قصائد مجموعتها، أرق المشاعر وأكثرها عذوبة في التعبير عن حاجات الروح وأسئلتها وصبواتها وأحلامها وانكساراتها، وهي بذلك، تمنح القصيدة سر عبورها إلى القارىء من دون عوائق، مثلما تنبثق الصورة في تلك القصائد من داخل نسيج الكلمات، وهي صورة اقرب إلى بوح المشاعر منها إلى تقنية التشكيل المتكلف المتعارف عليه في قصيدة النثر:
كلما حاولوا سرقة الشمس مني
يفاجئهم ظلي.
.....
رأوك بدراً
فاكتشفوا غيابي.
وقد يرى القارئ العابر لمجموعة (سيرة الآس) في بساطة وعفوية القصيدة لدى سميرة عزام، نوعاً من بساطة وعفوية التقنية الكتابية لديها، لكن الأمر، كما نعتقد، يتجاوز ذلك إلى نوع من بساطة وعفوية اللحظة الشعرية ذاتها، التي تلتقطها عزام من بين تراب الكلمات وزحمة المشاعر، فتحيلها إلى مادة شعرية أنيقة وأليفة ومتدفقة بالمعاني والدلالات والإيحاءات:
أعرف جيداً
حين أحببت البحر
أن البحر ليس لي
لا المراكب القادمة إليه
ولا المغادرة منه
لا الشاطيء القصي
لا النوارس المأسورة بعشقه ولا الهاربة
لكن سر الربيع في عينيه أغواني.