الغياب في حضوره الأقوى
في ديوان (أسمر كرغيف)[1]

الدكتورة /عائشة قاسم محمد الشماخي
أستاذ مساعد ـ جامعة جازان

وتتراوح

مطالبون نحن بأن نأتي البيوت من أبوابها(٢)، وتتراح (البيوت) و(الأبواب) عن حرفية معناها ومحدوديّة دلالتها، وتتّسع حتى يصير كلٌّ متضمِّن بيتاً لما يتضمّنه، وكلٌّ مدخل إلى هذا المضمون باباً: فالمسجد، والبستان، والمصنع، والسيارة، ورقعة الشطرنج، وحفلة العرس، والكتاب... الخ، إنّما هي بيوت. وقد يتعدّى مفهوم البيت المتحيِّزات في الأمكنة إلى الموضوعات، أيّاً كانت، كالحبّ، والحرب، والرياضيات، والشعر... الخ، فهي بيوت أيضاً، على نحوٍ ما، والدخول إليها يقتضي حسن التعامل مع أبوابها، وصولاً إلى ما تتضمّنه.

أورد هذا الفكرة، وأنا أنعم النظر إلى ديوان (أسمر كرغيف) للشاعر عبد الرحمن الشهريّ، ونصب عينيّ ما أولاه النقد الحديث من أهميّة لعنوان الكتاب وغلافه والإشارات التي تتصدّره، ففي العنوان مقصديّة من نوع ما، ربما تقود إلى مرجعيّة ما: ذهنيّة أو فنيّة أو سياسيّة أو مذهبيّة أو أيديولوجية. وهو ظاهر وبارز ومعترض، وأوّل لقاء ماديّ محسوس بين القارئ والكاتب، وصار له دلالة بصريّة تشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الأيقونيّة، وقد توفّرت له في عصر الطباعة الحاسوبيّة خصائص التشكيل في العبارة والعلامات المطبعيّة والبياض والألوان المختلفة(٣). ومن المؤكّد أن هذه المعطيات التي تشكّل العنوان وتشغل مساحة الغلاف لا تجتمع جزافاً، ولا تلتقي عشوائيّاً، فلها ما تريد أن تقوله على نحو مباشر وغير مباشر بالكلمات، والرسم بالكلمات، وباللوحة التشكيليّة وما تتضمّنه مفرداتُ موضوعها ومساحاتُها اللونيّة، "وإذا كان النصّ نظاماً دلاليّاً وليس معاني مبلغة، فإنّ العنوان كذلك نظام دلاليّ رامز له بنيته السطحيّة ومستواه العميق، مثله مثل النّص تماماً"(٤)، وملحوظ في أخذي جملة معطيات الغلاف أنّني أذهب إلى "الاستعمال الواسع لمفهوم النصّ، إذ تطلق الكلمة على كل ممارسة سيميائيّة أو دلاليّة (اللوحة، المنحوتة، الصورة، الشريط السينمائيّ، المقطوعة الموسيقيّة، ....)، وليس فقط على ما هو لغويّ بالمعنى الحصريّ، أي ما يصاغ بالكلام المنطوق"(٥) وهاأنذا أمام نصّ عنوان الديوان في كلماته ولوحته التشكيليّة.

يبدو العنوان (أسمر كرغيف) بسيطاً في مفردتيه (أسمر) و(رغيف) وحرف التشبيه الواقع بينهما، ويبدو بسيطاً أيضاً في تركيبه اللغوي، فـ(أسمر) خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو،

و(كرغيف) جار ومجرور متعلقان به.

أما على المستوى التشكيلي لموضع العنوان على الغلاف، فمن الممكن استقراء الآتي:

١ ــ أدرج تصميم الغلاف اسمَ المؤلف (عبد الرحمن الشهريّ) وعنوانَ الديوان (أسمر كرغيف) في سطرين متتاليين متقاربين، وهذا يملي على القارئ، في الوهلة الأولى، أن يقرأهما معاً، وبذلك يعود ضمير الغائب المحذوف المقدّر بـ(هو) على اسم الشاعر، وهذا وجه ممكن، يعزّز إمكانيته النصُّ الذي أثبته الشاعر على الوجه الخلفيّ للغلاف، وفيه:

"لم تكن فاتناً

فلماذا تحاول تغيير لونك بالشعر...؟

هكذا أنت.

أسمر كرغيف أعدّته أمُّكَ

ذات صباحٍ

على الجمرِ

حتى تكون مديناً لها بالحياة"(٦).

وهذا الممكن من الفهم وجيهٌ، في ما أرى، إذ مَنْ يكون الذي يحاول تغيير لونه بالشعر غير الشاعر؟! ولكنّ هذا الممكن قابل لأن يُزاح عن وجاهته بكون النصّ موجَّهاً إلى مخاطب (أنت)، وقابل لأن يلغي فاعلية هذه الإزاحة بما أُلفَ في شعرنا العربيّ من جَعْلِ الشاعر نفسه مخاطباً(٧). وإذا ما تمّت تنحية الضمير (أنت) لمصلحة (أنا) الشاعر، فإن مجال الدلالة في العنوان يبقى في احتمالين:

أ ــ أن يكون اسم الشاعر متضمّناً في العنوان، لهذا قلت في ما سبق: العنوان في كلماته، وليس في كلمتيه)، وبذلك تكون (أسمر كرغيف) مسندة إلى (أنا) الشاعر.

ب ــ أن يكون العنوان (أسمر كرغيف) مخبراً عن غائب (هو).

فنحن، إذاً، أمام مفتاح للديوان منوط بالعلاقة ما بين (أنا) الشاعر و(هو) الغائب.

٢ ــ جاء اسم الشاعر على الغلاف بالأبيض الناصع، بينما جاء (أسمر كرغيف) بالرماديّ الفاتح، على خلفية داكنة تضرب إلى السواد، في أعلى وجه الغلاف وأسفله، وبينهما برزخ متدرِّج في الإضاءة من أعلى إلى أسفل، يظهر جزءاً من مكوِّنات اللوحة، ويواري جزءاً منها وراء غلالته التي تشفّ عن ملامح وجه إنسانيّ.

هذا التشكيل الفنيّ يثير أكثر من علاقة ما بين العنوان والنصّ، أشير إليها هنا بضرب من التساؤل، لتبقى في إطار الإثارة، منتظرة الإجابة عنها في أثناء الدرس.

ــ هل الأبيض الناصع في اسم الشاعر على الغلاف هو ما يستنكره الشاعر في مطلع النصّ على الوجه الخلفيّ للغلاف، بقوله:

"لم تكن فاتناً

فلماذا تحاول تغيير لونك بالشعر..؟".

بينما الرمادي الفاتح في (أسمر كرغيف) هو الحقيقة التي يؤكّدها الشاعر، بقوله:

"هكذا أنت.

أسمر كرغيف أعدّته أمّك"

ــ وهل في رمزيّة اللونين ما يضعنا أمام:

الأبيض: الوضوح، والبروز، والحضور.

الرمادي الفاتح (الأسمر) والمتدرّج حتى السواد: الغموض، والتواري، والغياب.

وهل في العلاقة التشكيليّة بين اللونين ما يحيل على العلاقة المفتاحيّة التي استقرأناها، في ما سبق، بين (أنا) الشاعر و(هو) الغائب؟

وإذا كان في الرمزيّة اللونيّة ما يؤكّد العلاقة، فهل نستطيع أن نستقرئ ضرباً من التماهي بين طرفي العلاقة في قول الشاعر في نهاية النصّ المثبت على الوجه الخلفيّ للغلاف:

"لن يكون بوسعك تجميع ما سال

من سمرة

في شعاب الجسد"(٨)

وفي هذا التماهي ما يشي بأنّ العلاقة ترجّح السمرة على البياض، وترجّح بالإحالة ضمير الغائب (هو) على (أنا) المتكلّم.

٣ ــ في لوحة الغلاف:

بعيداً عن المكوّنات الحرفيّة على غلاف الديوان (اسم الشاعر، عنوان الديوان، النصّ الشعريّ)، نحن أمام لوحة من الفنّ التشكيليّ قابلة للاستقراء في مكوّنات موضوعها ومساحاتها اللونية. نجد فيها رغيفاً بدائيّ الشكل والصنع إلى جانبه قشرة بيضة أُفرغ محتواها على الرغيف، وقد حظي هذان المكوِّنان بالقدر الأوفر من الإضاءة في اللوحة، فهما ما ينصبّ همُّ الشاعر عليهما، ولكنّ هذين المكوِّنين لا بدّ من النظر إليهما في المستوى الأعمق من التشكيل، وأعني به المستوى الرمزيّ، حيث يرمزان إلى الحياة في مستوى المعيش واليوميّ الذي يتعدّى المادة الغذائيّة إلى حركة الحياة التي لا تقوم إلاّ بها. أما في المساحة الأقلّ إضاءة فيتلامح وجه إنساني مشبّع بالسمرة في المساحة اللونيّة المناسبة.. وهو وجه ساهم النظرة، لا ينظر إلى الرغيف والبيضة، بل يرنو إليك كمشاهد للوحة، وكأنه يريد أن يرى فيك انطباعك عمّا تعاين في اللوحة. فمن يكون صاحب هذا الوجه المتأمِّل؟

يصعب تبيّنه، حتى ليبدو شبه غائب، ويميل في العلاقة المفتاحيّة التي استقرأناها إلى (هو).

وفي مقابلة ما بين المكوّنين الحرفيين والمكوّنين الشكليين يكون:

اسم الشاعر = صورة الوجه

(أسمر كرغيف) عنوان الديون = الرغيف والبيضة الفارغة.

أما في اللونيين الرمزين فثمة تبادل يعتري هذا التقابل.

(الأبيض) اسم الشاعر = الأسمر (صورة الوجه).

(الرمادي) أسمر كرغيف = إضاءة قويّة للرغيف والبيضة.

هذا التقابل، وهذا التبادل في التقابل، يشيان بتماه من نوع ما، واضح في التدرّج اللونيّ، ومُستَقْرَأٌ ما بين الوجه المتأمل ورمزَيْ الحياة المعيشة.

وفي إحالة لهذا الاستقراء التشكيليّ على العلاقة المفتاحية (أنا = هو) يمكن الذهاب إلى أن تشكيليّة الوجه على هذا النحو ترمز إلى تواري (أنا) الشاعر لمصلحة (هو) الغائب إزاء مكوّنات الحياة المعيشة في رمزية المادة الغذائيّة المولّدة لطاقة الحركة في شتى مظاهر الفعل الإنسانيّ.

٤ ـــ في الوجه الخلفيّ للغلاف:

يعمد مألوف التصميم الفنيّ إلى أن يكرّر على الوجه الخلفيّ للغلاف اسم الشاعر وعنوان الديوان بخطّ أصغر مما هو عليه في الوجه الأماميّ للغلاف، كما يعمد إلى ما يربط بين الوجهين من مكوّنات التشكيل، وهذا مما هو مستقرّ في علم تصميم الغلاف. فكيف كان الأمر هنا؟

نجد في وسط أعلى الوجه الخلفيّ للغلاف العنوان (أسمر كرغيف) باللون الأسمر، ولا نجد اسم الشاعر، بل نجد قشرة البيضة الفارغة باللون الأبيض، وكأنّ المصمّم نقل فعالية العلاقة اللونيّة من الوجه الأماميّ إلى الوجه الخلفيّ، واستدرك على المشابهة النسخيّة باختلاف استقرأه من نصوص الديوان، وجعل هذا الاختلاف تشكيليّاً، يداخل بين النصّ: الحرف المنطوق، والنصّ: الشكل المرئيّ. وبذلك أنجز المصمّم رؤيا في رؤية تجمع بين المشابهة والاختلاف.

ونجد في وسط الوجه الخلفيّ للغلاف نصّاً شعرياً، يقدّم رؤية الشاعر لدلالة العنوان في مقطع شعريّ يبرز أصالة السمرة في جسده مما غذاه من أسباب العيش، وإلى جانب هذا المقطع وضع مصمّم الغلاف محتوى البيضة بعد أن فصل ما بين البياض (أُحّ) البيضة، والأصفر (مُحّ) البيضة، مُنشئاً حواراً مع المقطع الشعريّ، فحواه أن التشابه في دلالة المقطع الشعريّ لا يبدو إلا بفصل المكونات عن بعضها بعضاً، بينما يبدو والاختلاف في الامتزاج الذي يولّد السمرة في الرغيف والبيضة والجسد. ولا يستغرب مثلُ هذا العمق في التعبير التشكيليّ إذا

علمنا أن مصمّم الغلاف الذي أثبت جزءاً من اسمه (شايب) على الصفحة الثانية من الديوان إنّما هو الشاعر زهير أبو شايب (٩)

بعد هذه المطالعة لغلاف الديوان وما تضمّنه من نصّ حرفي في نصّ تشكيليّ، أوجز ما خلص إليه الاستقراء بعلاقتين مفتاحيتين، أراهما مهمّتين، وأراهما تصلحان للاختبار بدراسة نصوص الديوان في ضوئهما، هاتان العلاقتان هما:

١. (أنا) الشاعر = هو (الغائب)

٢. ثنائية التشابة والاختلاف، وترجيح الاختلاف، وبتعبير رياضيّ: التشابه < الاختلاف.

اختبار أوّل:

وفي اختبار أوّل لهاتين العلاقتين يعطينا الشاعر إشارة الموافقة على العلاقة الثانية بالنصّ الذي اقتبسه من (ألبرتو كايرو)، وجعله مدخلاً للديوان: "كوني شاعراً... هو طريقتي في أن أكون وحيداً" (١٠)

ففي هذا المقبوس تركيز على الاختلاف الذي يصل إلى درجة الانفراد: "أن أكون وحيداً"، ومنشأ هذا الاختلاف مركوز على "كوني شاعراً"، فالاختلاف، إذاً، في جوهر العملية الشعريّة، وهو اختلاف لا يختار غيره الإبداع إذا وُضِعَ على مفترقه:

"افترق الدرب فصار أمامي دربان

في غاب مصفرّ الألوان

وأسفت بأني لا أقدر أن أرحل في الدربين

فوقفت طويلاً أنظر في أحد الدربين

لأقصى إبصار العينين

.....

.....

.....

واخترت الدرب قليل الاستخدام.. قليل الطَرْق

وذلك ما عمل جميع الفَرْق" (١١)

وهذا (الاختلاف) الذي يختاره الإبداع هو (الاختلاف) نفسه الذي يختاره النقد لتقويم شعريّة الشعر، ذلك لأن "النصّ (أي نصّ) يتركّب من شكل لغويّ (وفنّيّ) فإنّ أيّ نصّ يتكوّن من: الشكل × المعنى × ـــ: فهو بالضرورة خطاب غير أدبيّ. وهو نصّ المشاكلة.

أما النصّ الذي يتكوّن من: الشكل × المعنى × الدلالة: فهو نصّ أدبيّ (شاعريّ، جماليّ) وهو نصّ الاختلاف. وهذا الأخير هو موضوع الدرس الأدبيّ، ومجال القراءة الشاعريّة"(١٢).

وفي عطف لهذا الاختلاف الفنيّ (في فنّ القول الشعريّ) على اختلاف هو الأساس، لا بدّ من القول بأن الاختلاف الناشئ عن الشكل المولّد للدلالة إنما هو صادر في الأساس عن اختلاف في الرؤية الشعريّة المركوزة على رؤية حياتيّة مختلفة. وعلى ذلك نرى أثر العلاقة الأولى: (أنا = هو) في العلاقة الثانية (التشابه< الاختلاف). ففي المقبوس/ المدخل أفصح الشاعر عن معطى آخر غير الاختلاف.. أفصح بـ "كوني شاعراً" عن علاقة (أنا ـــ الآخر) التي هي الأخرى مناط الاختلاف، ولكن ليس في التعبير فحسب، بل في الرؤية الحياتيّة.. الرؤية التي لا تنفي الآخر، بل تبقيه في إطار المتراجحة الرياضية: التشابه < الاختلاف.. فثمة تشابه، ولكن ثمة اختلاف أكبر، هو المميّز للشاعر.

هذا الاختبار الأوّل لـ المقبوس/ المدخل يعطينا مؤشّراً موجّها إلى أننا سنكون في هذا الديوان الشعريّ أمام نسقين من الخطاب: نسق مرتبط بالذات: (أنا) الشاعر، ونسق مرتبط بالآخر (هو)، ويكمن بين النسقين رابط الرصد لوقائع الحياة: الرصد الخارجيّ من خلال النسق الأوّل، والرصد الداخليّ من خلال النسق الثاني. وفي هذا الرصد المزدوج ما يماثل من

أوجه مراقبيْ (نيوتن) و(دالامبير) في الفيزياء: فالمراقب الأول ساكن يرصد الحركة من الخارج، والمراقب الثاني في المتحرِّك يرصده من داخله، وحين يجمع الشاعر بين هذين المراقبين في النسقين المشار إليهما يجمع بين التشابه والاختلاف، إذ متاح لنا جميعاً أن نراقب الحركة من خارجها، ولكن من غير المتاح لنا جميعاً أن نراقبها من الداخل.. فالشاعر (الناصّ) هنا هو الشبيه المختلف على حدّ تعبير الغذامي في تفصيل عنوان كتابه (المشاكلة والاختلاف)، إذ جعله بحثاً في (الشبيه المختلف).

اختبارٌ ثانٍ:

أخضعنا العلاقتين اللتين استقرأناهما من عنوان الديوان وغلافه إلى اختبار بالمدخل الذي وضعه الشاعر لديوانه، فكانا بمثابة (الباب) والبوابة (الدهليز)، أفضى الأوّل منهما إلى الآخر في علاقات متوائمة، تشير، وتوجِّه إلى التشابه والاختلاف، وإلى نسقي الذات والآخر في مراقبة الواقع ورصده، واشتقاق واقع آخر منه هو (النصّ)... ولمزيد من الاختبار، قبل الدخول إلى متون نصوص الديوان، أتوقف عند العنوانات التي وضعها الشاعر لقصائده.

كسر الشاعر ديوانه على أربعة أقسام، ووضع لكل قسم عنواناً، ضمّنه عنوانات القصائد التي أدرجها تحته، فكانت كالآتي:

ـ قد تكون الوليمةُ أعظمَ من فهم الجائعين إليها: تضمّن:

(يتصوّر في جسد آخر)، (فنجان... لا أكثر)، (سيعودون... حتماً)، (لمن سوف يضحك...؟!)، (لا أبدو مهتمّاً)، (تطرِّزه بالدعاء لتخلعه فوق أبنائها...)، (تصفّحتَه لاحقاً...)، (كنت أطلقه من أعالي دمي...)، (لا غناء يطير به داخله...)، (يابسة.. شدّتني من قلمي).

ـ خوض في النور حتى الغشاوة...: تضمّن:

(لم يصادق على مائه...)، (ذلك البحر...)، (على فم شاطئها...)، (تقاطر في قلبه الأصدقاء)، (لا حدَّ للشغب المرابط في فمه...)، (وحيداً... يؤدّي جميع الأدوار)، (تساقطتُ

عنه كأخلق ما يرتدي الفقراء...)، (بمن سوف يهذي...؟!)، (على بعد جيلين...)، (صورة بين أوراقه)، (على رِسله يتقاضى الحياة...)،

ـــ الكثير... في انتظاري: تضمّن:

(يسيّج أحداق من ينفذون إلى الروح...)، (كنتُ أرسم وجه الحبيبة ممتلئاً)، (بكيتُ وراء الجدار كثيراً...)، (بعد طول انتظار...)، (تنسكب كليلِ ضفائِرها...)، (أثقلتْ غصنَ كاتبها...)، (لا أريد الكثير...)، (الجدار أم الظلّ؟!).

ـــ تجرحني ذاكرة...: تضمّن:

(ليس وجهي من القيظ...)، (عصبت رأسها بالسحاب فخالجني الماء...)، (على قرع أنفاسنا ترقص الطرقات...)، (يحتطبُ الأفقُ أناشيدي...)، (يوم "العرضة" يوم الزينة...).

عنوانات الأقسام ودلالات مقترحة:

يبدهنا عنوان القسم الأوّل (قد تكون الوليمة أعظم من هم الجائعين إليها...) بالوليمة والجائعين، وهما طرفا علاقة مشاكلة، فمن المفترض القارّ أن ما يولم به هو للأكلة، يقبلون عليه بحاجتهم إليه وبمقدرتهم على أكله... ولكن أن يكون الطعام فائضاً على قدرة الآكلين (همهم)، فهذا يولّد هامش اختلاف، ينفي تطابق المشاكلة.. أما الضميران الحالان في جملة هذا العنوان فهما: هي (الوليمة) وهم (الجائعون)، أما ضمير (أنا) الشاعر، بوصفه واضعاً لهذا العنوان، ومراقباً خارجياً، فغائب. ولابد من انتظار متون النصوص لتثبت ما إذا كان حاضراً في (هم) (الجائعين)، كواحد منهم، أو في (هي) (الوليمة) كونه (أسمر كرغيف). وربما أحال تحليلُ اشتباك الضمائر على علاقة من نوع (أنا = هي = هم)، لاسيما إذا أخذنا العنوان في مستواه الرمزيّ، فرأينا الوليمة هي الواقع في تفاصيله المعيشة، والجائعين هم مراقبوه القاصرون عن تمثّل معطياته.

ويذهب عنوان القسم الثاني (خوض في النور حتى الغشاوة...) إلى الانشطار إلى شطرين متناقضين: (خوض في النور) و(حتى الغشاوة...)، فيطرح الشطر الأول الظهور؛ والوضوح؛

واليقين، ويطرح الشطر الثاني التواري؛ والغموض؛ والضلال، وهو انشطار حاد، مؤسس على مرجعية دينية لمفردتي (النور)، و(الغشاوة). فـ"الله نور السماوات والأرض"(١٣)، "ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور"(١٤)، أما (الغشاوة) فهي للكافرين الذين "ختم الله على قلوبهم وعلى أبصارهم غشاوة"(١٥)، وقد مال الشاعر في تركيب جملة هذا العنوان من الاعتدال إلى العدول، ومن المشابهة إلى الاختلاف.. وبناها على ضمير واحد محذوف هو ضمير الغائب (هو)، على تقدير أنّ تعامل النصوص مع الواقع إنما (هو خوض في النور حتى الغشاوة...)، ولما كان الشاعر هو مؤلف هذه النصوص، فالعنوان في وضعه الحالي يواري عنواناً آخر هو (أنا أخوض في النور حتى الغشاوة).. ومرّة أخرى يتبدى تواري (أنا) الذات في (هو) الواقع.

أما عنوان القسم الثالث (الكثير في انتظاري) فقد حضر فيه الضمير (أنا) في (ياء) المتكلّم التي أضيفت إلى الانتظار، وأسند إليها، فعرّفته. وواضح في بناء الجملة نحوّياً أنّه جاء لاحقاً ومتأخّراً على (الكثير) الذي هو اسم ومعرّف ومبتدأ به، ولكنّ اسميّته، وتعريفه والابتداء به، كل ذلك لم يفصح عنه، فما هو هذا الكثير؟ إنّه (هو) على نحوٍ ما.. وهو الركن الأساس الأوّل من ركني الجملة التي توارى ركنها الثاني (الخبر)، تاركاً لشبه جملة أن تتعلّق به، فيها ضمير المتكلّم مجرور مضافٌ إلى مجرور. ويساير لعبة الضميرين في هذا العنوان، إذا صح التعبير، لعبة المعنى الذي يؤديه، وهي لعبة بين الأنا والآخر أيضاً:

فـ (الكثير في انتظاري) يعني أن (الكثير) هو الحاضر، وأنا (ياء المتكلّم) لم أصل بعد، لأواجه كثرة الكثير عليّ.

و(الكثير في انتظاري) يعني أيضاً أنّني (أنا) الحاضر، والكثير (هو) الذي سأواجهه لأنّه قادم إليّ. وهذان المعنيان يقعان في إطار لعبة المشابهة والاختلاف، فالمتشابه فيهما المواجهة، والمختلف آلية الوصول إلى وقوع هذه المواجهة.

عنوان القسم الرابع (تجرحني ذاكرة...)، يقوم معناه على مختلفين أيضاً:

ـ الجرح الذي هو فعل حسّيّ، ويقع الآن في الفعل المضارع، ويقع عليّ (أنا) في مفعولية

في الماضي حسيّة وقائعها، وبقيت في معنويّـــة

ر — في فعل حسّي (واقعة)

↕

اضي — في فعل معنويّ

ين تقابليته المتضادّة، يقع في المشابهة والاختلاف
الجملة: فالذاكرة على الرغم من كونها (هـــي)،
خصّني (ذاكرتي)، حتى لأستطيع التعبير بالآتي:

ذاكرة) إنما أراد تقوية ضمير (هي) الذي تضمّنته،
ن، ويسبغ شيئاً من الخارجية على الفعل (التذكُّر)

ت أقسام الديوان أن لعبة الضـــمائر بـــين الأنـــا
عنوان سواء كان الآخر شيئاً أو فعلاً أو حـــالاً أو
رحي بين الأنا والآخر حيث يكون الآخـــر هـــو
(الخارج)، وهو القناع(١٦)، ولكنه يختلف عنه في
ص، وهو المخرج، وهو الممثّل، وهو خشبة المسرح

أتينا هذا الديوان من بابه، وعبرنا مدخله الذي أفضى إلى فسحة، تبيّنا فيها توزُّعه على أربعة أقسامه، وقد رأينا انسجام ما سبق، وتمحوره حول علاقتين.

متراجحة: التشابه الاختلاف

ومعادلة: الذات = الآخر

وقبل الإقدام على مقاربة أشمل للديوان من منطلقه في الواقع المعيش (اسمر كرغيف) إلى مصبّه في متون النصوص كفنّ شعريّ، أرى بعد تجاوز العتبات الثلاث السابقة، أعني: عنوان الديوان والغلاف، والمدخل، وعنوانات الأقسام، أنّه لا بدّ من التوقف لدى عنوانات القصائد وإجراء الاختبار ذاته عليها إزاء العلاقتين السابقتين اللتين أحكمتا سيرورة الديوان حتى هذه المرحلة من الدرس.

عنوانات القصائد وأفق الاختلاف:

قبل مقاربة عنوانات كلٌّ على حدته في هذا الأفق، أسجِّل ثلاثة ملامح للاختلاف بادية في هذه العنوانات:

١ ــ أن الشاعر الحق كل عنوان من عنوانات قصائده بأداة الترقيم الممثلة بثلاث نقاط متتالية، وهي تعني أن الكلام مستمرٌ وله ما بعده. هذه الملاحظة كان يمكن أن تكون عابرة أو غير ذات أهمّية لولا أن الشاعر قد أبدى دقّة وإحكاماً واحتراماً لأدوات الترقيم في نصوصه، وقد استخدم هذه الأدوات فأوقعها في مواقعها الصحيحة، وجعلها مشاركة في أداء المعنى الذي يريد. وعلى ذلك ينتفي أن يكون إيرادها في العنوانات جزافاً. فماذا أراد الشاعر بأداة الترقيم: (...)؟

أ ــ هل أراد أنّ ثمّة كلاماً غائباً ما بين العنوان والمتن، أضمره الشاعر، وتركه مفتوحاً لكل متلقٍّ، يملؤه فتستقيم له رؤية ما في القصيدة، ثم تتعدّد الرؤى بتعدّد المتلقين، فيكون النصّ موشوراً، ينشر أطياف ألوانه وفاقاً لزاوية الرؤية المتاحة؟

ب ــ إذا كان العنوان كنصّ إبداعيّ يتجاوز المعنى إلى الدلالة، فهل أراد الشاعر أن يجوز

به من الدلالة إلى دلالة الدلالة؟.

جـ ـــ هل يرى الشاعر أنّ أيَّ عنوان؛ أيّاً كانت دلالته؛ لا يفي بكلماتـــه وحـــدها، ويحتاج إلى نصّ مفترض وغائب، ويعوّل على تعالق نصّي محتمل معه؟

أيّاً كانت الإجابة فلن تكون إلا معبّرةً عن أفق واسع من الاختلاف، ومعبِّرةً عن قلقٍ أن يقع العنوان في مصيدة المحدود والمنتهي، فاستخدام هذه الأداة من أدوات الترقيم إنّما هو تقنية فنيّة، أضفت على العنوان مزيداً من الإبداع، ونفرت به من مألوف الكلمات في حضورها إلى لا مألوفها في غيابها.

٢ ـــ الطول المفرط لنصّ العنوان بالنسبة إلى طول نصّ المتن. أوضّح ذلك بالجدول الآتي الذي يورد عنوانات بعض القصائد مع نسبة عدد كلماتها إلى عدد كلمات المتن، بعد استبعاد الأحرف.

عنوان القصيدة	عدد كلمات العنوان	عدد كلمات المتن	النسبة المئويّة
تطرّزه بالدعاء لتخلعه فوق أبنائها	٥	٣٢	%١٥,٦
يابسة... شدّتني من قلمي	٣	١٣	%٢٣
على فم شاطئها...	٢	٤	%٥٠
تقاطر في قلبه الأصدقاء	٣	٦	%٥٠
لا حدّ للشغب المرابط في فمه...	٤	٧	%٥٧
وحيداً... يؤدّي جميع الأدوار	٤	٨	%٥٠
تساقطت عنه كـــأخلق مـــا يرتـــدي الفقراء...	٥	١٥	%٣٣
بمن سوف يهذي...؟!	٣	٧	%٤٣
صورة بين أوراقه...	٣	٤	%٧٥
على رِسله يتقاضى الحياة...	٣	٦	%٥٠

عنوان القصيدة	عدد كلمات العنوان	عدد كلمات المتن	النسبة المئويّة
يسيّج أحداق من ينفذون إلى الروح...	٥	٨	%٦٢
كنت أرسم وجه الحبيبة ممتلئاً...	٥	١٠	%٥٠
بكيت وراء الجدار كثيراً...	٤	٧	%٥٧
بعد طول انتظار...	٣	٦	%٥٠
تنسكب كليل ضفائرها...	٣	٦	%٥٠
أثقلت غصن كاتبها...	٣	٥	%٦٠
الجدار أم الظلّ؟!	٢	٤	%٥٠
على قرع أنفاسنا ترقص الطرقات...	٤	١٥	%٢٧

تضمن هذا الجدول ثمانية عشر عنواناً من عنوانات الديوان البالغ عددها أربعة وثلاثين عنوانا، فهو قد تضمّن ما يزيد على ٥٠% من العنوانات. وفيه نجد أن ثلاثة عشر عنواناً قد بلغت فيها النسبة المئوية لعدد كلمات العنوان إلى كلمات المتن بعد تجريدها من الحروف ٥٠% أو تزيد على ٥٠%، وهي نسبة لافتة تشير إلى ظاهرة لافتة في عنوانات هذا الديوان. فعلام تدلّ هذه الظاهرة؟ بداية أقول: إنّ وجود هذه الظاهرة في حدّ ذاته إنما هو ضرب من الاختلاف، فهي ظاهرة لا نجدها في دواوين الشعر قديمها وحديثها. ولعلّ مردّ هذه الظاهرة إلى أن الشاعر يريد أن يجعل من العنوان والمتن قصيدة على قصيدة في إطار مقدرة عالية على التكثيف.

٣ ــ التكثيف الجماليّ في فضاء العنوان: وأعني بالجماليّ في التعبير كلّ ما جاء غير مباشر، وكانت حمولته غنيّة بالدلالات، تترك في المتلقّي مدى تأويليّاً رحباً، وأعني بالفضاء المدى اللامحدود المتّسع للزمان والمكان والمسافة والسرعة والمرئيّ والمخفيّ، لأن "كل شعور هو شعور بشيء ما، أو بعالم الأشياء المحيطة بنا، يستخلص غ. بولي من ذلك هذا القانون العام:

قل لي بأيّ شكل ترمز للزمن والفضاء، وكيف تتصوّر تفاعل الأسباب أو الأعداد أو أيضاً طريقة إقامة العلاقة مع العالم الخارجي، وأنا سأقول لك مَن أنت"(١٧).

وفي رصد لعنوانات قصائد الديوان نجد أنّ معظمها يتمتع بهذا التكثيف الجمالي القائم على المجاز أو على إقامة علاقات بين الأشياء التي يصعب إقامة علاقات بينها بغير اللغة الشعرية، مما يوسّع فضاء الدلالة ويضاعف أفق التأويل..

ويعدُّ ميزة فنيّة بارزة. من الأمثلة على ذلك العنوانات الآتية:

	إرجاء المعنى
١ ــ يتصوّر في جسد آخر	فضاء دلالة ← بنقل الفعل عن مستلزمه وزجّه في مكان آخر
٢ ــ تطرّزه بالدعاء لتخلعه فوق أبنائها	فضاء دلالة ← تميمة ← رقية ←
٣ ــ لا غناء يطير به داخله	فضاء دلالة ← لا شيء مدهش ← سكون
٤ ــ يابسة... شدّتني من قلمي	فضاء دلالة ← من الخصب إلى القحط
٥ ــ لم يصادق على مائه	فضاء دلالة ← أتى غير مختار ← قد اختار أباً آخر
٦ ــ على فم شاطئها	فضاء دلالة ← الفم= الكلمة، الشاطئ= المداد←
٧ ــ تقاطر في قلبه الأصدقاء	فضاء دلالة ← الأصدقاء بكاء في القلب
٨ ــ لا حدّ للشغب المرابط في فمه	فضاء دلالة ← مسكون بالأضداد، ومكبوت
٩ ــ وحيداً... يؤدّي جميع الأدوار	فضاء دلالة ← ممثّل← قد يكون كاذباً أو مخادعاً
١٠ــ تساقطت عنه كأخلق ما يرتدي الفقراء	فضاء دلالة ← لم أستطع ستره
١١ ــ بمن سوف يهذي؟	فضاء دلالة ← فقدان العلاقات← يطلّ من علٍ← أنا أكبر
١٢ ــ على رِسله يتقاضى الحياة	فضاء دلالة ← عمل فتقاضى الحياة أجراً ← (...) عند مَن؟
١٣ــ يسيّج أحداق من ينفذون إلى الروح	فضاء دلالة ← ممنوع أن ترى بقلبك
١٤ ــ كنت أرسم وجه الحبيبة ممتلئاً	فضاء دلالة ← كنت ممتلئاً
١٥ ــ بكيت وراء الجدار كثيراً	فضاء دلالة ← عزلة ← طرد← نفي←
١٦ ــ تنسكب كليل ضفائرها	فضاء دلالة ← «وليل كموج البحر أرخى سدوله»

١٧ ــ أثقلت غصن كاتبها	فضاء دلالة ←	ثمارها كثيرة ← الغصن ضعيف (اتسعت الرؤيا فضاقت العبارة)
١٨ ــ الجدار أم الظلّ	فضاء دلالة ←	"ظلّ رجل ولا ظلّ حائط" (المثل الشعبي)
١٩ ــ ليس وجهي من القيظ	فضاء دلالة ←	لا تشيحوا بوجوهكم عنّي
٢٠ ــ عصبت رأسها بالسحاب فخالجني الماء	فضاء دلالة ←	قمّة جبل في غابة← أعلى← من أعلى
٢١ ــ على قرع أنفاسنا ترقص الطرقات	فضاء دلالة ←	شخوص جوف وأهداف ساخرة منهم مظلومون
٢٢ ــ يحتطب الأفقُ أناشيدي	فضاء دلالة ←	+ الاستدفاء بالنشيد - أشجاري للحريق

من رصد أفق الدلالة في العنوانات السابقة وعددها اثنان وعشرون عنواناً من أربعة وثلاثين هي مجموع عنوانات قصائد الديوان، أي تقارب نسبة ٦٥% واضح أن العنوانات تنفتح على آفاق دلالية واسعة جداً، وواضح أيضاً أن (الضمير) السائد في هذه العنوانات إنّما هو ضمير الغائب. إذ يغيب تماماً ضمير المخاطب، ولا يحضر ضمير المتكلم كفاعل إلا ثلاث مرات في العنوانات (العاشر، الرابع عشر، الخامس عشر). وهذا مؤشر على تواري نسق الذات الشاعرة، ومؤكّد على أنّ الشاعر كان في معظم نصوصه مراقباً للوقائع ولكن من داخلها.

قيدة "يتضور في جسد آخر "(١٨) وغياب نسق الذات

سيكونُ هناكَ جوابٌ
لسؤالٍ يتطلّبُ أجوبةً أُخرى
ستكونُ هناك محطّاتٌ للقادمِ
من أقصى دمِهِ...
سيكونُ هناكَ دويٌّ
لفتاةٍ تتفادى المرآةُ مفاتنَها
ستكونُ هنالكَ أنغامٌ لفتىً
يتأهّبُ للعزفِ على كاملِ أعضائِهْ
ستكونُ هنالك أزهارٌ
لاثنينِ انسكبا في كأسٍ...
سيكونُ هنالكَ
من يمتصُّ رحيقَ الأزهارِ
لآخرِ قطرْة...
ستكونُ هنالكَ
قائمةٌ بالمفقودينَ وبالأسرى
وبشيخٍ...
يسمعُ قرقعةَ السنواتِ المنتظمةْ...
في خيطِ السُبحة!

٤٣٠

بحيويّة، ووطأة شديدة، وهزّة عميقة، يفتتح الشاعر قصيدته بالكلمة الأولى من عنوانهـــا: "يتضوّر". ويبعث الحيويّة في هذه الكلمة ثلاثة معالم في كيانها اللغويّ: الفعليّة والمضـــارعة، والوزن الصرفي يَتَفَعَّلُ. فالفعل حدث، والمضارعة تجعله حاضراً الآن، وممتدّاً إلى المستقبل، أما التشديد على عين الفعل، فيعني أن الفعل على أشدّه، ويزيد في قوّة هذا الفعل معناه اللغـــويّ الذي ارتبط في صيغته هذه بالجوع وألمه، وبما تلحقه معاناته من ضرّ، هو اصل معناه في فعله المجرّد(١٩).

وعلى الرغم من قوّة هذا الفعل وقوّة الافتتاح به، إلاّ أن محلّ وقوعه يبقى هـــو الأهـــم بالنسبة إلى متلقّيه (القارئ)، فمن الذي يتضوّر؟ إنّه الضمير الغائب (هو)، وينتظر القارئ ما يلي هذا الفعل ليستوضح من يكون هذا المتضوّر، فإذا به ينتقل إلى (هو) آخر، فنصّ العنوان "يتضوّر في جسد آخر" (هو) في (هو) آخر. ولكن مُطْلِقَ هذا النصّ هو الشاعر، وأطلقه بـــ (أناه) الشاعرة، فيكون ما أنجزه بالصيغة هذه للعنوان هو:

من (أنا) ← هو ←هو (آخر)، فلم فعل ذلك؟

ـــ هل شدّة وطأة هذا الفعل على النفس هي ما جعلته ينحّيه عن (أنا) المتكلّم، و(أنت) المخاطب، ويبعده إلى (هو) الغائب، ثم بمزيد من الإشفاق ينقله إلى (هو) آخر أبعد، بـــل إلى "جسد" هذا الـــ (هو) الآخر فقط، لا إليه في كليّة إنسانيّته لئلاّ يكون الألم في قواه الأخرى كالنفس والعقل والروح، فيكون أشد وقعاً؟

هذا ممكن، ولكن التضوّر فعل واقع، ولابدّ من مُعانٍ له، ليمضي النصّ إلى متنـــه. وإذا كان علمُ النحو ينهي الواقعة محل الفعل في (هو) الغائب، فإن آلية التجربة الشعرية تعرف أنّ معاناة هذا الفعل لو لم تقم في (أنا) الشاعر أولاً، لما استطاع أن ينقلها إلى (هو) آخر، أياً كان هذا الـــ (هو). والفعل في الواقع لا ينتقل إلى النص مباشرة، بل ينتقل من: الواقع في واقعيته ← الواقع في ذات الشاعر ← واقع شعريّ (كنصّ)، وليس الواقع هـــو ذاتـــه في ثلاثـــة ظهوراته(٢٠)

مع مطلع القصيدة "سيكون هناك جواب"، ينحاز الشاعر إلى المستقبل من المضارع، ولينفي ما يمكن أن يعلق بالتسويف من احتمال وقوع الفعل وعدمه، يتبع سين التسويف بفعل الكون "يكون" في سياق نحويّ لجملة يجعل هذا الفعل تاماً غير ناقص، لا يحتاج إلى (اسم) و(خبر)، بل يتطلّب (فاعلاً)، ويأتي به، "جواب" هو الفاعل، وهو اسم نكرة "المسؤال" هو اسم نكرة أيضاً، يربط بينهما، على خلاف أصل التعدية بـ (عن)، لام الملك.. التي تجعل الاسمين لازمين لبعضهما بعضاً، ولكن لا يجيب أحدهما عن الآخر. وسبب ذلك أن هذا الـ "جواب" هو في حقيقته "سؤال يتطلّب أجوبة أخرى". وفي كل ذلك تعزيز للغائب، والسطران الأوّلان من المطلع يمكن كتابتهما في نسق ما اشتملا عليه من ضمائر على النحو الآتي:

سيكون (هو) ← جواب (هو)

لـ (سؤال) هو ← يتطلب (هو) ← أجوبة أخرى (هي) أخرى

ولا نعرف سبب هذا التحفّظ المضاعف بين الجواب والسؤال إلاّ إذا مضينا مع تدفّق السرد الذي يوالي بعد (سيكون) الفعل نفسه مع سين استقباله ستّ مرات، ليصير هذا الفعل سلكاً ينظم قوام القصيدة، ويرسم مدارها.

وفي رصد لما علّقه الشاعر على هذا السلك الناظم، لا يفاجئنا أبداً أن تكون المعلّقات حواضر غوائب، أعني أنها أسماء لـ (هو) أو (هي) أو (هم)، ولا يتلامح أي حضور للضمائر الأخرى (أنا)، (نحن)، (أنت)، على الإطلاق.

ومثلما أبعد الشاعر الوقائع والأسماء إلى الغائب أبعدها في المكان أيضا، حين دلّى في النصّ سلكاً آخر موازياً لسلك (ستكون)، قوامه تكرار الظرف (هناك، هنالك) سبع مرات، وجعله فاصلاً بين السلك الأول وبين معلقاته من الأسماء التي حمّلها عبء القيام بالفعل. وبأخذ نسيج النصّ جملةً، تتكشف سداه ولحمته عن سرد ترسيمته بسيطة جداً، هي في سلكيها الناظمين وأفعالها وفاعليها كالآتي:

سيكون ← هنالك ← (جواب) هو/يتطلب (هو)

ستكون ← هناك ← محطّات (هي) /_____

سيكون ← هناك ← دويّ (هو)/ تتفادى المرأة (هي)

ستكون ← هنالك ← أنغام (هي)/ يتأهّب (هو)

ستكون ← هنالك ← أزهار (هي)/ انسكبا (هما)

سيكون ← هنالك ← مَنْ (هو)/ يمتصُّ (هو)

ستكون ← هنالك ← قائمة (هي)/.... يسمع (هو)

أمام هذه الترسيمة للقصيدة في أساس قوامها الذي بات مكشوفاً في أن

منها:

ـــ أين نسق ذات الشاعر؟ أو أين نسق الـــ (أنا) لأي ذات متكلّمة؟

ـــ إذا كانت القصيدة تطرح قوّتها وعنفوانها من الكلمة الأولى في عنو

وتؤسس لسلكها الناظم بقوّة فعل الكون التام المستمر في المستقبل "سيكو

فاعلية الفاعلين لأفعالها بتغييبهم؟ و لم تبعدهم عن قوّة الفعل المؤسِّس لجملها

ظرفيّة مستبعِدة (هناك، هنالك)؟

في إجابات مقترحة، وأصرّ على كلمة مقترحة، لأنّ هذه الإجابات م

على أسئلة، أملتها هذه القراءة للقصيدة، ولعلّ قراءات أخرى أن تفضي إل

وقد لا تكفي رحلة واحدة لاكتشاف القصيدة(٢١). أما في ضوء ما سلف

لهذه القصيدة، فأقول:

إنّ غياب أنساق (أنا) المتكلّم، و(أنت) المخاطب، و(نحن) المتكلمين

القصيدة ضرباً من الحياديّة ولّد تضاداً بين قوّة توقيع حتمية حدوث أفعا

"سيكون" وبين هذا الغياب، والتضاد نظيره على الجهة الأخرى بين قوّة ا

الغائبين، وقد خدم هذا التضاد طبيعة موضوع القصيدة الذي رصد قضاي

الحياة، لا يحقّق الرصد مصداقيته إلا إذا رصدها من داخلها.. فالقصيدة في

هي كالآتي:

* سؤال الوجود الكبير ومعضلة الإجابة عنه.

* سيرورة حياة الإنسان المستمرّة ما دام دمه متدفقاً..

* الحبّ بين المرأة والرجل (المرأة، الفتى)، وممارسة هذا الحب (بالعزف على كامل الأعضاء)، والإنجاب بأزهار "لاثنين انسكبا في كأس"، ولكن ثمّة من سوف يسلبهم هذه الأزهار "من يمتصّ رحيق الأزهار لآخر قطرة".

* إنّها الحرب التي تخلّف "قائمة بالمفقودين وبالأسرى وبشيخ" نجا منها، فهو يستعرض تسلسل السنوات "في خيط السبحة" التي تدور، فتنغلق نهايتها على بدايتها، في تكرُّر لا ينتهي.

فهو إذاً تضاد الحياة التي تنجز أفعالها الكبرى حبّاً وحرباً، قادمةً من مجهول، آيلةً إلى تكرار، وما بينهما "قرقعة السنوات"... القرقعة التي لا تؤدي معنى مفهوماً، ولعلّ هذا ما جعله يتصوّر منها، ولكن في آخر، بل في جسد آخر، لأنّ التصوّر منها بالنفس أو بالعقل لن يكون فالحاً في حل لغز هذه القرقعة.

إنّه المراقب الذي أثبت حياده بانسحاب نسق ذاته كمتكلم من القصيدة، ثم بثّ عيونه في أبطالها (الغائبين)، لينفي المسؤولية عنهم، فهم مجرّد أدوات في القصيدة، مثل ما هم أدوات في سيرورة الحياة، على الرغم من تقلّبهم فيها بما يتدفّق في أجسادهم من دماء، وإمعاناً في فضيحة هذه الحياة غير المفهومة جعل الشاعر أحداثها معرّاة من الأماكن والأزمنة ومما يشير إلى طبائع أشخاصها، وجعل قضاياها الكبرى معرّاة من أسمائها أيضاً، فثمة رجل وامرأة و"عزف على كامل الأعضاء" وما ثمة كلمة (حب). وثمة (قائمة بالمفقودين وبالأسرى" وما ثمّة كلمة (حرب)... إلخ. ثم من المفروغ منه بعد ذلك ألاّ نجد حضوراً للعاطفة في هذه القصيدة، لكأنها لوحة لطبيعة صامتة إلى درجة كبيرة، فأين ما تضجّ به من مشاعر، وقد استُهلّت بفعل "يتصوّر" الذي يختزن طاقات هائلة من الألم والمعاناة؟ هل أقول: إن إخلاص الشاعر لقصيدته ولما أراده منها قد عرّى الواقع في واقعيته "من نظامه المكانيّ والزمانيّ والموضوعيّ والنفسيّ"؟(٢٢). أجل. هذا ما فعله.

الجدل الخفيّ بين الضمائر والمصائر في قصيدة (يا بسة.. شدتني من قلمي)(٢٣)

لم تهدأ أمواج البحر...

حيث القبطان يوجّه أشرعته...

ويفرُّ بعينٍ واحدة:

أصدافاً

تتجمهر في القاع...

**

نشطة حركة هذا النصّ، فثمة ضدّيّةٌ مستحكمة وفوّارة بالمعاني، ليس ما يختفي منها بأكثر جسارة وقوة على فتح أفق القراءة من ذاك الذي يظهر لدى ملامسة العبارة للحظة قراءتها... فمنذ الوهلة الأولى يطالعنا النصّ بعبارة قويّة وصادمة.. أي منذ مفتتح العنوان، وحتى (القاع) تستطيع القراءة النقديّة أن تجد لها مرتكزاً على موجّه أفقيّ وآخر عموديّ، فلو نظرت إلى هذا النصّ على أنّه دائر بين (اليابسة) وهي الكلمة الأولى في العنوان، وبين (القاع) وهي أخر مفردة في القصيدة لاستطعت أن أدرك أنني بين الأمن على السطح اليابس، وبين الوصول إلى القاع الذي يحيل على عدد من الدلالات، أحد مدلولاتها الفرار، بينما أكثرها إثارة هو بلوغ النهاية. ولعلّي بذلك أن أكون قد أمسكت بالخيط الناظم لعقد هذا النصّ، وهو ذاك الخفيّ من القول الذي يسير بالمتلقّي بقوّة، (اليابسةٍ بداية، القاعٍ نهاية). هذه النظرة سوف تقدّم لي نصّاً مشغولاً بدافع حركيّ، والحركيّة إحدى سمات نصوص الشاعر عبد الرحمن الشهري، وهي تتجوهر أو تتجلّى في قدرة التركيب على إثارة ذهن القارئ والدفع به نحو الاشتغال والسير خلف المعنى.

ينفتح النص دلاليّاً منذ تولّي العنوان قيادةَ آليات التشغيل الحركي للدلالة لدى المتلقي، فيتقدم بحمولاته بهدوء، لكنّه هدوء صادم، أي هدوء يقود إلى التنبّه واليقظة. فأنت بين يدي لحظة قد تنفجر دلالياً في برهة غير متوقّعة، وقد يمكننا العنوان من امتلاك دفّة المتابعة فعلاً.. اليابسة علامة تحمل بين جنباتها عدم الرطوبة تحمل أيضاً الجفاف، تحمل القحط، تحمل اللاظل، تحمل كل شيء ضد الماء، الماء يحمل الحياة ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي ﴾(٢٤).

لقد آثرت الفاتحةُ اليبس في قبالة الحياة، اليبس = الموت، ماء = الحياة، هذه الصدمة الأولى من العلامة الأولى ملحوقة بعدد من النقاط، لكن تلتها أي بعد المسافة الشاسعة المتروكة خلف اليابسة والمعبر عنها بالنقاط، جملة مؤلفة من توالي العبارة: "شدتني من قلمي".. الشد فعل قهر، وليس فعل اتّفاق هنا، قهرتني، شدّتني، تشي بأن الأمر قهريّ ليس بإرادتي، و"من قلمي" سيكون القلم هنا بمثابة الآلة المعبِّرة عنّي، ولعلي أتخيّل أن الماء هو المداد للقلم، وأنّ اليابسة انتزعت هذا المداد منّي،... وسوف يقودني هذا الانفتاح الآن بقوته دفعه إلى معرفة سرّ هذه اليابسة وهذا الشدّ..

إنّها أمواج البحر... التي لم تهدأ، لقد نفذ المعنى سريعاً إلى عمق اللحظة، ورسم مشهداً لثورة المياه، إذن لقد برهن على أنّ الثورة هي هيجان في الماء، وإذا كان الماء حياة فلا بد لها من أن تكون هادئة.. فإذا ما ثارت فإنّ الأحياء قد وقعوا في خطر، هل يمكن رصد العلاقة القائمة بين القلم والبحر/الماء = (المداد) وهيجانه، وبين اليابسة وشدّ الشاعر إليها، على أنّها علاقة جدل، بين اليبس = الموت، وبين المياه = الحياة فيكون الصراع الحاكم قد أفصح عن ضرورة تصوير القبطان وهو يصارع هذه الثورة: "حيث القبطان يوجّه أشرعته". في محاولة تفادي هذه الثورة، والدفاع عن بقائه حياً، فوق سطح الماء).

نعم يمكن أن يكون الصراع قد رصد هذه اللحظة لا سيما إذا علمنا أنّ هذا القبطان يعرف بعين واحدة أن المفرّ الوحيد المتبقي، هو في أن تسرقه هذه الثورة وتلقي به في قاع البحر ليتحول إلى أصداف، مع أن دلالة العلامة أصداف، يمكن أن ترشح عن معنىً ثمين، وهو قدرتها على احتواء اللآلئ.. وهي زينة للحياة عند الأحياء طبعاً. سيقودنا هذا الفهم أيضاً إلى

أن الصدفة التي تصل القاع ويُحتمل أن تخفي في داخلها لؤلؤة، هي ثمرة موت القبطان، وأنّ قاطف هذه الثمرة هو حيٌّ آخر.. لعل العلاقات المتشابكة هنا قد باتت أكثر فعالية في توالد وإنتاج الدلالات.. فإذا ما رجعنا إلى العين الواحدة التي يفرّ بها القبطان من هياج هذا الموج بآلية توجيهه للأشرعة، تبيّنا أن النّاصّ قد أشار إلى اختفاء العين الثانية، فهل يمكن أن نقدّر بأن القبطان لو استخدم عينيه لاختلفت النظرة إلى مصيره. ربما وقعنا على نقطة ارتكاز أساسية لهذا الحدس بالوجود الذي يتجاوزه الشاعر، والذي ليس من اليسير أن يوجد منفصلاً عن الفعل الذي يبرزه إلى الوجود في الوقت نفسه، عين واحدة، مصير صدفيّ في القاع، ماذا لو فرّ القبطان بعينيه كلتيهما؟ لعله كان يمكن أن يبصر شيئاً مغايراً، وربّما كان قراره شيئاً آخر غير الفرار، فلو كان يرى باثنتين لما وقع في صراع مع الموج، ويحضر هنا سؤال من نوع مشاكس: هل كان سينجو؟ لعلّي استنبط حكماً عنيفاً على إخفاء عين القبطان الثانية في النصّ، مفاده أنّ القبطان لو قرأ حالة الطقس لما دخل في هذه المعركة.. أصلاً.. هل يمكن أن أخمّن مثل هذا،؟.. يمكن فيما لو قرأت النصّ ناظراً إلى الشاعر كمتحدِّث بضميرين هنا..

ضميره هو، حينما يجريه على نفسه في العلامة (شدتني) والعلامة (من قلمي).. هذا الضمير (الأنا) هو هي العين الثانية، والتي أبقت على الشاعر في اليابسة وانتزعت منه حقه في الدخول وركوب البحر، ذاك الذي يعني العمق ويعني الاتساع، ويعني الاكتناز بالأسرار والمغامرات والمعرفة، مثلما يعني بالضرورة فيما لو بقي بعين واحدةٍ "الضمير الآخر" الذي يجري عليه

شاعرنا خطابه، وهو الآخر: (القبطان) الذي يوجّه أشرعته،

هو شاعر مراوغ إذن، يفتتح نصّه "بأناه"، ثم يسجّل إحداثياته بسواه.. وهو ما بينهما يكتب اللحظة، يدوّنها، ثم بعد أن تقاربه، نكتشف أنّنا أمام شاعر مندغم في اثنينيّة معبِّر عنها بـ "الأنا" و"الهو" = (هو) + (هي) + (أنت) ← أنا وجميع من سواي، عين هي اليابسة = (القحط) ←اللاعطاء، عين هي (القاع) ← ركوب البحر ← الغرق← الصدف = الزينة بالنسبة للأحياء سواي.

كيف استطاع الشاعر أن يرصد بعين واحدة المصيرين معاً، وفي نصٍّ لا يتجاوز خمسة الأسطر من الشعر، مضافاً إليها العنوان؟ يمكن تبني وجهة نظر الهارب من المواجهة في هذا النص، إذا ما اعتبرنا أن الشاعر يضع العنوان ليتكلم فيه عن ذاته (شدتني) في الياء العائدة عليه مباشرة، و(قلمي)، في الياء ذاتها العائدة عليه مباشرة. لكن لماذا الهروب؟ ومن الذي يهرب هنا؟ هل هو الشاعر الناصّ الذي يرى هياج البحر وقد انتقلت اللحظة به إلى القاع، ثم إلى تجمهر، وتحول، نهايته إلى أصداف بعد أن تمرّ عليه أحقاب طويلة، يستحيل بعدها إلى هذا التصلّب في كيانه. من الذي يهرب هنا؟ هل هو الناصّ، أم القبطان؟

قد يلزم أن استعير طريقة (رولان بارت) في كتابه S/Z قراءة سيمولوجية لقصة بلزاك القصيرة (سارازين) حينما تشده العبارة "كما لو أنها مذعورة" فيتساءل بارت "من الذي يتكلم هنا" ومن ثم يوضّح: (لا يمكن أن يكون سارازين، حتى بشكل غير مباشر، ولا يمكن أن يكون الراوي لأنه يعرف أن لازامبينيلا مرتعبة حقيقة، ليقرر أخيراً إن الذي يتكلّم هنا هو القارئ فالقارئ. هو المشغول بالحقيقة التي تسمّى وتروغ من التسمية في وقت واحد(٢٥) وإنّه لعَيْنُ الغموض الذي يخلقه الخطاب بشكل محكم، عند قوله "ويفرّ بعين واحدة" ف (يفرّ).. تشير إلى السوى بالنسبة إلى الناصّ، وهي مرتبطة بالخوف والخطر بالنسبة إلى الشاعر الذي أنقذته سلفاً ومنذ المقدمة (اليابسة). ومادام أنّ القبطان يعرف أن مصيره هو التحول إلى حجر يتزين به الآخرون، فإن عملية الفرار مرفوضة، فلا أحد يقبل أن يصبح صدفة ثم يثبتها أحد ما كقطعة زينة في خزانته، ولا يقبل حتى لو حفلت الصدفةُ بجوهرة، فإنها ستتحول إلى حاضنة لحجر كريم تفقد قيمتها بمجرد التقاط الحجر المكنوز داخلها، وربما تسحق بعد ذلك بحجر أو بقدم أو بالرمي تحت عجلة من قبل صبي لا يعنيه من الصدفة إلاّ ما يجعله يكتشف كم هي هشة فيما لو وضعها تحت عجلة سيارة عابرة وانتبه إلى تحطّمها وسعد بذلك أم لم يحظ بالسعادة، فالأمر آيلٌ في النهاية إلى شيء قد لا تكون له أية قيمة سوى العبث به، لن يفر، إذاً، القبطان إلى هذا المصير، والناصّ هرب سلفاً من هذه اللحظة، فليس أنا الياء في (قلمي) وليس هو (القبطان) من سيفرّ... لا بد من ثالث هنا، إن القارئ. إنّه الشفرة التي

تشترك فيها صيغة (يفرُّ بعين واحدة) صُمِّمت كمعادل لجملة أفعال، لأن الكلمة (يفرّ) مرتبطة بالخوف، والخطر، والذعر من طرق البحّار، فالرسالة هي شيء موارب، حيث اليابسة شكلت العين الأولى، والبحر شكّل العين الثانية، وهما معاً متضادتان: هذه عين من يجف فيه القلم، وتلك عين من يذوي في القاع ويتحول إلى صدف، وقد نفذت بصيرة بين المصيرين استهدفت ضميراً مخاطباً ثالثاً غير متحقّق هنا في ترسيمات العبارات لكنه متحقّق في مآلها.. إنّه القارئ الذي سوف يعبر النص من خلاله إلى تينك اللحظتين، ويكون قابلاً للنظر بعينيه معاً.

هذا يستدعي على الدوام قارئاً مشتركاً في النسيج المعرفيّ والثقافي الذي ينبثق منه الخطاب هنا باعتباره نصاً متحكّماً بأفعال الفهم لديه.. ولسوف يكون لهذه الأفعال تحكّمها انطلاقاً من المعايير والمواصفات والاتفاقات التي تكون ناجزة في ذواكر المتلقين وسابقة على النصّ وتكون معروفة لديهم، وبفضل هذا التحقّق وهذه الأسبقيّة يصبح في المستطاع خلق وضعيّة سياقيّة مشتركة بينه وبين قرائه، بحيث يتمكنون من استيعاب ما لم يصرح به النص وينوي الوصول إليه، وهذه المواصفات والاتفاقات الضروريّة لإقامة وضعيّة تواصليّة معيّنة، هي التي يسميها إيزر "السجل النصي"(٢٦) "إنّها النقطة أو المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النصّ والقارئ من أجل الشروع في التواصل" وهي لا ترجع إلى نصوص سابقة فقط، بل ترجع، وربما بدرجة أكبر، إلى المعايير الاجتماعيّة والتاريخيّة وإلى السياق التاريخي الثقافي بمفهومه الواسع الذي يكون النصُّ قد نجم عنه.. جملة هذه العناصر هي التي تشكل معطيات دقيقة نستطيع التعرف عليها مهما كانت درجة تعقيدها وإنها هي التي تحيلنا على الواقع الخارجي للنصّ أو أفقه المرجعيّ الذي يأخذ موقفاً منه، ويرد الفعل عليه. ويشكّل النصّ هنا حالة اختزال وتبديل وتشويه للمواصفات والمعايير والتقاليد داخله ليكون الشرط الأساسي لعملية التواصل. وبهذه الكيفية بالضبط يستطيع النص أن يقول للقارئ شيئاً ما من الواقع.

لقد أنجز الشاعر هذه العلاقة فوضع نصّه في جدليّة قائمة على العلاقة بين الأنا والأنت والهو، وقد حمل في جعبة هذا الخطاب مآلاً ثقافياً يتوافر على الموت في مقابل الموت، ولم يترك

من فرجة تتسع لثقب الضوء الذي تنفذ من خلاله الحياة إلاّ بالتحول إلى ما يمكن أن يتحوّل إلى شيء من المحتمل أن يحمل حجراً كريماً يتزين به الآخر.. لكنّ ثمة سؤالاً عميق الغور، يختفي خلف هذا الاشتغال النصّي، وهو: أيُّ صنف من أصناف الآخر هذا الذي يمكن أن يكون القادر على اقتناء هذا التحول من كائن إنساني حي إلى صدفة.. ما دام المتلقي هو الذي يستقر لديه فعل الفرار والشاعر ميت باعتبار اليابسة قد شدته من حياته، والبحر هاج بحلمه وحوله بعينه الثانيّة إلى تلك الصدفة؟

لعلنا قادمون على مسار مغاير هنا، وهو اقتناص اللحظة التي تثير الحيويّة في تأويل هذا النصّ، وهي لحظة معرفة الطرف المستأثر بثمرة جميع هذا القول. سيتحتم هنا القول بأن الطرف الآخر هو طرف كائنَ خارج جملة هذا النسيج، فإذا ما كان التلقي مفترضاً فيه أن يشترك في الوعي الثقافي الذي شكّل "السجلّ النصّيّ" أي الخلفيّة القيمية الناظمة لجملة علاقات هذا الخطاب من حيث تكوينه باجتماع قواه المكوّنة، وهي المعايير والمواصفات والاتفاقات والسلالة الثقافية التي يمكن أن يحيل عليها، فإن المتلقي المشترك في هذه القيمة لن يكون سوى ذلك الفار الذي يهرب من اللحظتين. ويتلقى المصيرين معاً.. (اليبس) و(القاع) = الصدف،... فإن الآخر هو غريب بدون أدنى شك عن هذه المعطيات التي كوّنت نسيج الوعي في هذا النصّ.

وبالتالي سوف يكون أجنبياً عنه، سيكون لا محالة هو غريب لغة وغريب قيم وغريب معايير ومواصفات واتفاقات.. إنه الآخر الغازي الذي يقنص هذه الثقافات كلها، ويبتلعها أو يتزين بها... وهو بالضرورة ضد هذا الوجود برمته.

ههنا بالضبط يمكن أن تقع الإشارة في موقعها وسيكون خطاب الأنا والأنت والهو مساوياً لـ (نحن) جميعاً سلالة هذه الواقعة الأدبيّة المستمدة من وعينا الثقافي، بينما يكون الآخر هو الغريب بالمطلق.. الغريب الذي جعل من الناصّ مشدود القلم إلى اليبس، ومن البحار ذي العين الواحدة والتي تشكل مع عين الناصّ تمام المشهد بالعينين والذي واجه مصيره في القاع حيث الصدفة بانتظاره ليصبح غنيمة في يد الآخر، ولا يبدو أن الشاعر ترك منفذاً

يمكن أن يحتكم إليه أحد أطراف هذه المعادلة. فأنجز بذلك رؤيته لسوء العاقبة، ولظلاميّة المستقبل.. ولعدم الجدوى..

نصّ يفضي إلى الزوال هو هذا الذي يبدؤه شاعرنا بـ "يابسة" ويختمه بـ "القاع".

وقد تبين خيط النظم هنا، بالنسبة لخطاب الضمائر لدى شاعرنا فنحن على خلفية رؤيا تتشابك فيها المصائر، وتؤول إلى مآل واحد هو الوقوع في يد الآخر.. وهو وقوع يحول جملة المعطيات الثقافيّة إلى جمادات، وفي أحسن أحوالها إلى قواقع للحلزون، أو إلى لآلئ تصلح لعقود أو خواتم تتزين بها نساء قوم غرباء...

في ختام هذه المقاربة النقدية لديوان (أسمر كرغيف) للشاعر عبد الرحمن الشهريّ، آمل أن يكون قد تبدّى أفق الاختلاف والمغايرة الذي حفلت به تجربته الشعريّة في هذا الديوان، ونمّ على خصوصيّة لافتة في نقلها للواقع من واقع واقعي إلى واقع شعري، وآمل أيضاً أن أكون قد استقرأت عميقاً ملمحاً من ملامح فرادته في رصده للواقع بين مراقبين خارجيّ وداخلي، وانحيازه إلى الثاني منهما، تحقيقاً لشعريّة أعلى ولسبر أعمق للواقع، فنصوص الشاعر الشهريّ في هذا الديوان على قدر عالٍ جداً من التكثيف الذي يرشحها إلى مقاربات نقديّة لا تنتهي.

المراجع والهوامش

١ــ الشهري، عبد الرحمن، أسمر كرغيف، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.

٢ــ إشارة إلى قوله تعالى: "وأتوا البيوت من أبوابها" من الآية ١٨٩/ سورة البقرة.

٣ــ أنظر: قطوس، د. بسام، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط١، ٢٠٠١م، ص ٣١.

٤ــ د. بسام، سيمياء العنوان، ص ٣٧.

٥ــ فرنسيس، مريم، في بناء النصّ ودلالته (محاور الإحالة الكلاميّة)، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، ص ٤.

٦ــ الشهري، عبد الرحمن، أسمر كرغيف، ص ٢٣.

٧ــ مثال ذلك قول عنترة العبسيّ في مطلع معلقته:

هل غادر الشعراءُ من متردَّمِ؟ أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ؟

الزوزني، شرح المعلقات السبع، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٦٩م، ص ٢٧٣.

وقول المتنبي:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكنَّ أمانيا

ديوان المتنبي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٨م، ص ٤٤١.

٨ــ الشهري، عبد الرحمن، أسمر كرغيف، ص ٢٣.

٩ــ زهير أبو شايب: هو "زهير قاسم محمد عبد الله (الأردن) ــ ولد عام ١٩٥٨م في ديــر الغصون ــ فلسطين المحتلّة... أنهى دراسته في جامعة اليرموك، وعمل مدرساً للغة العربية، ويعمل حالياً في مجال التصميم والغرافيك... عضو في رابطة الكتاب الأردنيين. من دواوينه

الشعرية: جغرافياً الريح والأسئلة ١٩٨٦ ـــ دفتر الأحوال والمقامات ١٩٨٧م" انظر: معجم البابطين، جمع وترتيب هيئة المعاجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ط١، ١٩٩٥، المجلد الثاني، ص ٣٨٦.

١٠ـــ أسمر كرغيف، ص ٥.

١١ـــ من قصيدة (الدرب الذي لم أسلك) لـــ روبرت فروست، ضمن كتاب: لكي ترسم صورة طائر وقصائد أخرى من الشرق والغرب، اختيار وترجمة: د. شهاب غانم، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، دبي، إبريل ٢٠١٠، ص ٥٦.

١٢ـــ الغذامى، د. عبد الله محمد، المشاكلة والاختلاف: قراءة في النظرية النقدية العربيّة وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٤٤.

١٣ـــ سورة النور/ الآية رقم (٣٥).

١٤ـــ سورة النور/ الآية رقم (٤٠).

١٥ـــ سورة البقرة/ الآية رقم (٧).

١٦ـــ انظر، سعد، د. صالح، الأنا ـــ الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الكتاب٢٧٤، أكتوبر ٢٠٠١، ص ١٢ ـــ ١٤.

١٧ـــ مجموعة من المؤلفين، مقدمة في المناهج النقديّة في التحليل الأدبي، ترجمة: د. وائل بركات ود. غسان السيّد، د.ط، ١٩٩٤م، ص ١٠٣.

١٨ـــ أسمر كرغيف، ص٩ ـــ ١٠.

١٩ـــ انظر: لسان العرب، مادة (ضور).

٢٠ـــ انظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، علاّق، د. فاتح، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ١٥٣ ـــ ١٧٣، حيث يعرض آراء رواد الحداثة (الملائكة، السياب، حجازي، عبد الصبور، أدونيس، الخال... الخ) في طبيعة الشعر وعلاقته بالواقع وبذات الشاعر. وانظر أيضاً: أوقفني الورق، وقال لي: الحصني، عبد القادر، اتحاد الكتاب العرب،

دمشق ٢٠٠٥م، ص ١٥٠.

٢١ــ انظر: الحصني، عبد القادر، أوقفني الورق، وقال لي: ص١٥٠

٢٢ــ مكاوي، عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٣٢.

٢٣ــ أسمر كرغيف، ص ٣٠.

٢٤ــ سورة الأنبياء من الآية رقم (٣٠).

٢٥ــ انظر: نصيات بين الهرمنيوطيغيا والتفكيكية، ج. هيوسلفرمان، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢ ص ١٢٣ ــ ١٢٤.

٢٦ــ انظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم الجزائر العاصمة، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٩٣ ــ ١٩٤.