د. عبد الملك مرتاض

النص والنص الغائب
في شعر
سعاد الصباح

شركة النور

د. عبد الملك مرتاض

النص والنص الغائب
في شعر
سعاد الصباح

شركة النور

جميع الحقوق محفوظة للناشر

كُنْ صديقي . . .

كُنْ صديقي .
كُنْ صديقي .
كم جميلٌ لو بقينا اصدقاءْ
إنَّ كلَّ امرأةٍ تحتاجُ أحياناً إلى كفٍّ صديقْ . .
وكلامٍ طيبٍ تسمعُهُ . .
وإلى خيمةِ دفءٍ صُنعَتْ من كلماتْ
لا إلى عاصفةٍ من قُبُلاتْ
فلماذا يا صديقي ؟ .
لستَ تهتمُّ بأشيائي الصغيرهْ
ولماذا . . . لستَ تهتمُّ بما يُرضي النساءْ ؟ . .
كُنْ صديقي .
كُنْ صديقي .
إنّني أحتاجُ أحياناً لأن أمشي على العُشْبِ مَعَكْ . .
وأنا أحتاجُ أحياناً لأن اقرأ ديواناً من الشعرِ مَعَكْ . .
وأنا – كامرأةٍ – يُسْعِدُني أن أسْمعَكْ . .
فلماذا – أيها الشرقيُّ – تَهتمُّ بشَكْلي ؟ .
ولماذا تُبصِرُ الكُحْلَ بعينيَّ . .
ولا تُبصِرُ عَقْلي ؟ .
إنني أحتاجُ كالأرضِ إلى ماءِ الحوارْ .
فلماذا لا ترى في معصمي إلاّ السِوارْ ؟ .
ولماذا فيكَ شيءٌ من بقايا شهريارْ ؟ .

كُنْ صديقي .
كُنْ صديقي .
ليس في الأمر انتقاصٌ للرجولَهْ
غيرَ أن الرجلَ الشرقيَّ لا يرضى بدورٍ
غير أدوار البطولَهْ . .
فلماذا تخلِطُ الأشياءَ خلطاً ساذجاً ؟ .
ولماذا تدّعي العِشقَ وما أنتَ العشيقْ . .
إن كلَّ امرأةٍ في الأرضِ تحتاجُ إلى صوتٍ ذكيٍ . .
وعميقْ .
وإلى النومِ على صدرِ بيانو أو كتابْ . .
فلماذا تُهمِلُ البُعْدَ الثقافيَّ . .
وتُعْنَى بتفاصيلِ الثيابْ ؟ .
كُنْ صديقي .
كُنْ صديقي .
أنا لا أطلبُ أن تعشقني العشقَ الكبيرا . .
لا ولا أطلبُ أن تبتاعَ لي يختاً . .
وتُهْديني قصورا . .
لا ولا أطلبُ أن تُمطرَني عِطراً فَرَنسياً . .
وتعطيني مفاتيحَ القَمَرْ

هذه الأشياءُ لا تُسعِدُني . .

فاهتماماتي صغيرَهْ

وهِواياتي صغيرَهْ

وطموحي . . هو أن أمشيَ ساعاتٍ . . وساعاتٍ معكْ .

تحت موسيقى المَطَرْ . .

وطموحي ، هو أن أسمعَ في الهاتفِ صوتَكْ . .

عندما يسكنُني الحزنُ . . .

وَيُبكيني الضَجَرْ . .

كُنْ صديقي .

كُنْ صديقي .

فأنا محتاجةٌ جداً لميناءٍ سَلامْ

وأنا مُتْعَبَةٌ من قِصَصِ العِشْقِ ، وأخبارِ الغرامْ

وأنا مُتْعَبَةٌ من ذلك العصرِ الذي

يعتبرُ المرأةَ تِمْثالَ رُخَامْ .

فتكلَّم حين تلقاني . . .

لماذا الرجلُ الشرقيُّ ينسى ،

حين يلقى امرأةً ، نِصفَ الكلامْ ؟ .

ولماذا لا يَرى فيها سوى قطعةِ حلوى . .

وزغاليلِ حَمَامْ . .

ولماذا يقطفُ التفَّاحَ من أشجارها ؟ . .

ثم ينامْ . .

مدخـــل

بين واحديّة النّصّ، وتعدّديّة القراءة

أوّلاً: موقف الفلاسفة من النّصّ المكتوب

قد يتساءل المتسائل عنْ: لما ذا هذا العنوان -المركزيّ- المثير، (وهو: "بين واحديّة النّصّ، وتعدّديّة القراءة)، مطلعَ هذا العمل الذي حلّلنا من خلاله قصيدة الشّاعرة الكويتيّة الدّكتورة سعاد الصّباح؟ وما ذا عساه أن يحمل من تقنيات القراءة ومعرفيّاتها، ونظريّات التّلقّي وخلفيّاتها؟ وما الفائدة منه وقد أمسى النّاس وكأنّهم متّفقون على ممارسة تعدّديّة القراءة، لا على واحديّتها بالقياس إلى النّصّ الواحد، على عهدنا هذا؟ ثمّ هل النّصّ الأدبيّ يستوجب كلّ هذا العَناء الذي يكابده النّاس من حوله: في المجادلة والمُساءلة، والمصاولة والمجاولة؟

والحقّ أنّ فرضيّة طرْح هذه الأسئلة قد يكون من السّطحيّة بمكان؛ ذلك بأنّنا إنّما نريد إلى البحث في الأسُس المعرفيّة لإشكاليّة نظريّة القراءة في شِقَّيْها الإرساليّ والإستقباليّ جميعا. فليست هذه التّعدُّديّة، بعدُ، أو الواحديّة، إلاّ ثمرة من ثمرات

التّفكير الفلسفيّ العميق منذ عهد سقراط إلى هيجل، وإلاّ نتيجةً لجدال فكريّ حادّ بين الفلاسفة الغربيّين على امتداد قريب من خمسة وعشرين قرناً؛ ذلك بأنّ عامّة الفلاسفة لم يكونوا يرفضون تعدّديّة القراءة فحسب؛ وإنّما كانوا يرفضون شكل الكتابة (النّص الأدبيّ المكتوب) من أصله، ويستريحون؛ إذْ منهم من كان يعدّ النّصوص المكتوبة مجرّد مخدِّر ضارّ ، ومن أوْلاءِ الفلاسفةِ شيخُهم سقراط (Socrate, 470-399av. J.C)؛ ومنهم من كان يَعُدُّها سيّئةً، وربما مؤذيةً، لأنّها خارجة عن إطار الذّاكرة؛ ثمّ لأنّها لا تُفضي إلى إنتاج العلم بمقدار ما تُفضي إلى إنتاج الرّأي، ومن هؤلاء مِثاليُّهم أفلاطون (PLATON, 428-348 ou 347 av. J.C)؛ ومنهم من كان يَعُدّها من السّخف والتّفاهة بمكان، ومن أولئك الفيلسوف الفرنسيّ كوندياك (Etienne Bonnot de Condillac, 1715-1780).

ومن المُدهش حقّا، كما يلاحظ ذلك طودوروف وديكرو، أنّ الاعتراض على الكتابة (النّصّ المكتوب) كان قائماً في كلّ مكان من الغرب؛ وذلك تحت هيمنة الكتابة الصّوتيّة (L'écriture phonétique) بحيث إنّ اللّغة المنطوقة (Le langage parlé) ألْفت نفسَها متمتّعة بامتياز خاصّ؛ وذلك على أساس أنّها هي التي تكوِّن اللّغة بامتياز؛ وحيث اللّغة المكتوبة (Le langage écrit) ليست إلاّ صورة مكرَّرةً، أو إعادةً لإنتاج لغة مساعدة، أو وسيلة بسيطة: دالّ الدّالّ (Signifiant du signifiant). ونتيجة لكلّ ذلك فإنّ الكلمة (La parole) هي الحقيقة، وهي الطبيعة، وهي أصل اللّغة؛ بينما لا تكون الكتابة في كلّ ذلك إلاّ تكراراً دعِيّاً (Rejeton bâtard)، وتكملةً اصطناعيّة، وتفريعاً لاضرورة له(1).

كما يلاحظ طودوروف (T.TODOROV) أنّ الامتياز الذي منحته الميتافيزيقا الأوربيّة للدّالّ الصّوتيّ على حساب الدّالّ المرقوم، لا يمكن أن يُلْفِيَ سبيله إلى الشّرعيّة

إلاّ انطلاقاً من التّمييز بين ما هـو جوّانـيّ (حيـث التّفكـير يخيّـم)، ومـا هـو خـارجيّ (حيث الكتابةُ تتلاشَى)...(2).

وبينمـا كـان الفلاسـفة العقلانيّـون (Les rationalistes)، ويتزعّمـــهم هيجـل (GEOR WILHEM FRIEDRICH HEGEL, 1770-1831)، يرون بإمكان عَلْمَنة الجمال، ومَفْهَمة الفنّ، وأنّ الجمال الطبيعيّ يظلّ ناقصاً إذا لم يُعَلْمَـن ويُمَفْـهَم، ومـن ثَـمّ كـانوا يرون بضرورة تبعيّة الفنّ للفكر المفهوميّ (La pensée conceptuelle)، أو خضوعِـه للتّقعيد والتّنظـير، ومـن ثَمَّـةَ التّطلّـع إلى العنايـة بـالمدلول وحـده، أو بـالضمون؛ كـان الفلاسفة المثاليّون (Les idéalistes) يُصرّون على ضرورة اعتبار الصّفـة الأصيلـة للفـنّ الطّبيعيّ، ويؤكّدون على أنّ الجمال يُعجب دون أن يكون، بالضّرورة، مفتقراً إلى عَلْمنة ولا إلى مَفْهمة، ومن ثَمّةَ التّحمّس للدور الذي يجب، أو يمكن، أن يضطلع به الـدّالّ أو التّعبير...

لقد حلّل كانط (EMMANUEL KANT 1724-1804) نظريّـة الجمـال، وعلاقتـها بالفنّ في كتابه "نقد ملَكة الحُكْم" (Critique de la faculté de juger, 1790) فذهب إلى أنّ الجمال الطّبيعيّ، كما سلفت الإشـارة إلى ذلـك، والفـنّ معـاً يُعجبـان دون أن يكونـا مفتقريْن، بالضّرورة، إلى نظريّة تنظّرهمـا للنّـاس، وتخـوض في طبيعـة جماليّتـهما... ولعل هذا التّفكير أن يندرجَ ضمن نظرية المعرفة التي تُلحّ على محدوديّة مَلَكة المعرفـة (Les limites de la cognition). ذلك بأنّ المعرفة البشريّة محكومة بالقصور من حيث إنّ الذّات لا ترى الأشياءَ إلاّ في إطاريْها الحيزي والزّمنيّ؛ أي أنّها تنظر إليـها في إطـار ذاتيّ خالص...(3).

ثمّ لم يلبث أن جاء علماء اللّسانيّات والسِّيمائيّات فلم يفعلـوا شـيئاً غـيرَ الوقـوعِ تحت تأثير هذه المذهبيّـة، أو تحـت تلـك؛ فبينمـا كـان السّـيمائيّ الدّانمـاركيّ لويـس

هجلمسليف (Louis Trolle Hjelmslev, 1899-1965) "هيجَلِيّاً" يُؤْثِر المظهر المضمونـيّ الذي يحدّد مجموعـة المدلـولات (Des signifiés)؛ كـان آخـرون "كـانْطيِّين"، وكـانوا يجنحـون نحـو المظـهر التّعبـيريّ للنّـصّ الـذي يحـدّد مجموعـة الـدّوالّ (Des signifiants)...

ولقد نشأ عن هذا التّمذهب الفلسفيّ، أصلاً، جماليّتان اِثنتان: جماليّةُ التّعبـير، أو الدّالّ؛ وجماليّة المضمون، أو المدلول. ولقد زعم جاك دريدا (JACQUES DERRIDA, 1903-)أنّ التّمييز الدّوصوسيري بين الدّالّ والمدلول، مثلُه مثلُ التّمييز بـين التّعبـير والمضمون: لم يكن سوى بقايا نخرةٍ من الميتافيزيقا الأوربيّة(4).

وإذن، فلم تزل الكتابة حقلاً خصيباً للبحث المعمّق، والنّقـاش المسـتفيض، بـين الفلاسفة والنّقّاد المنظّرين والمفكّرين اللّسـانيّاتيّين (LES LINGUISTES)؛ ولقـد ذهـب جمهور الفلاسفة منذ سقراط مروراً بأفلاطون وأرسطوطاليس (STAGIRE ARISTOTE, 384-322 av. J.) وانتـهاءً إلى هيجـل وروسـو (JEAN-JACQUES 1712-1778 ROUSSEAU وكوندِيّاك: إلى ذمّ هـذه الكتابـة واتّهامـها بمختلـف النّعـوت السّيئة؛ ومـن ثَمّـة القيـام منـها مقامـاً مُعاديـاً؛ وذلـك علـى أسـاس أنّـها لا تسـتطيع احتمـال الحقيقة، ولا القدرة على التّعبير عنها؛ حيث كان هيجـل يـرى أنّ الفـنّ (والفـنّ هنـا بمعناه العامّ بحيث يمكن أن تندرج تحته الكتابة الفنّيّة، أو الأدبيّة) ليس إلاّ سُـخريّاً لأفكار الفلسفة، ومطوّعاً لها كيما تغتديَ في متناول المعنى(5). لقد كان هيجل يَعُدّ الفنّ جزءاً لا يتجزّأ من الفكر المفهوماتيّ(6)؛ ذلك بأنّ هذا الفنّ، في رأيـه علـى الأقـلّ، بمـا هو شكلٌ مُتَدَنٍّ للمعرفة يجب أن يكون خاضعاً لِما يطلق عليه الفلاسفة "العقل الأكبر"، أو "العقل الأوّل" (Logos)(7).

بينما كان سقراط يَعُدُّ النّصوص المكتوبة بمثابة المخدّر الخطير؛ وذلك على الرّغم من أنّه كان يعترف بأنّ الكتابة تقدّم بعض المنافع، أو المكاسب، حقّاً؛ لكن مع نتائج وخيمة: فهي تمنح جملة من المعالم (Les repères) لذاكرتنا من وجهة، وهي تُسْهم في إضعاف ملَكة الذّاكرة من وجهة أخراةٍ؛ وذلك بما هي قادرة على الحيلولة بيننا وبين استخدام ذاكرتنا بوجه منتظم(8).

وأمّا أفلاطون، مثلُهُ كمثل ورثة فكره الفلسفيّ، وكمثل كلّ الفلاسفة المثاليّين، فقد انتهى إلى إدانة الكتابة التي كان يعدّها غريبةً، بل معاديَةً، للحياة. وبما أنّ الكتابة يمكن أن تُقرأ، وتعادَ قراءتُها، في أسْيقة مختلفة وكلّها قابلٌ للتّغيّر؛ فإنّها تغتدي غيرَ مستقرّةِ الدّلالة، ومفتوحةً لكلّ تأويل. وإنّهان من أجل ذلك، بعيدة كلّ البعد عن أن تكفل حضور الحقيقة –شأن ما تفعله الكلمة: الصوت الحيّ– وهي سيرة تجعلها مرتبطة بالرأي الخَيْتَعُور الذي لا يدوم على حال. "إنّ الكتابة سيّئة بالضّرورة، وهي غريبة عن الذّاكرة؛ وذلك لأنّها تُنتج الرأيَ لا العلم؛ وتُفضي إلى المظهر لا إلى الحقيقة"(9).

بينما نجد جان جاك روسو يقرّر في شيء بادٍ من العداء أنّ "الكتابة ليست إلاّ عكْساً، أو تمثيلاً، للكلمة؛ ومن الغريب أن تُعطَى الأهمّيّة كلّها لتقرير الصورة على حساب الموضوع"(10).

وإنّما رفض الفلاسفة المثاليّون شكل الكتابة لأنّهم وجدوها شديدة التّغيّر، كثيرة التّشكّل، متنوّعة التّمظهُر، تقوم على اصطناع الإستعارات واستعمال الإنزياحات؛ على نحو يعسر أن يكون للمعاني المتقاربة أو المترادفة التي تشتمل عليها حالٌ من الإستقرار(11)؛ فهي تُقرأ على كلّ وجه، وتُؤوّل على كلّ مذهب؛ وكانوا يعدّون هذه الصّفات ضعفاً فيها جوهريّاً، فرفضوها وأدانوها إدانة شديدة، ونفضوا أيديَهم منها.

ويُعدّ موقفهم هذا تكريساً لواحديّة القراءة، وإدانةً لتعدّديّتها، كما جاء ذلك أفلاطون؛ حيث إنّهم كانوا يَعدّون قابليّة النّصّ لقراءة متعدّدة ضعفاً ترفضه الفلسفة، ويأباه العلم؛ "إنّ الكتابة مزعجة لأنّها تشكّل ضعفاً أساسيّاً يمثُلُ في خَيْتَعُوريّة معاني ألفاظها. وهي بذلك تسعى إلى التّشكيك في حضور الحقيقة التي لا تتجلّى إلاّ بتدخّل الكلمة الوحيدة المعنى"(12).

ونجد بعض المفكّرين اللّسانيّاتيّين والسّيمائيّين أمثال دوصوسير (FERDINAND de SAUSSURE, 1857-1913)، وقريماس، يجنحون لواحديّة القراءة متأثّرين بهذه النّزعات الفلسفيّة التي ظلّت تهميمن على التّفكير اللّغويّ والأدبيّ أكثر من عشرين قرناً؛ ذلك بأنّ قريماس يرى في تعدّديّة القراءة، مُخادَعة للمتلقّي حيث إنّ هذه التّعدّديّة حين تمثُلُ فإنّما تكون في الغالب حين ينصرف السّعي إلى قراءة جزئيّة للنّصّ، لا إلى قراءة شاملة(13).

والغريب أنّ قريماس يجنح للقول بتعدّديّة القراءة ثم يحترز عن ذلك احترازاً شديداً في موقف واحد؛ وذلك حين يقرّر، مع زميله كورتيس، بعد رفض التّعدّديّة: "إنّ من المقبول أنّ النّصّ نفسَه يمكن أن يحتويَ عدّة عناصر للقراءة؛ لكن، في المقابل، لا يمكن التّوكيد على وجود قراءة متعدّدة (Une lecture plurielle) للنّصوص؛ أي أنّ نصّاً ما يقدّم عدداً غيرَ محدودٍ من القراءات؛ فذلك افتراض يبدو، في تصوّرنا، مفتقراً إلى التّبرير"(14).

على حين أنّ دو صوسير يتّهمه جاك دريدا (J. DERRIDA) بأنّه لم يزد شيئاً في تنظيراته على تضييق التّعريفات التّقليديّة من حول الكتابة التي كان ردّدها قبله أفلاطون وأرسطوطاليس؛ وذلك حين ظلّ متعلّقاً بنموذج للكتابة الصّوتيّة ولغة الألفاظ (Langage du mots). فلقد كان دو صوسير يرى " أنّ اللّغة والكتابة نظامان من

السِّمات (LES SIGNES) المتمايزة؛ والعلّة الوحيدة التي تدعو إلى وجود الثّانية [الكتابة] إنّما هي استحضار الأولى وتمثيلها"(15) بينما لم يكد يقول أرسطوطاليس حول الكتابة إلاّ بعض ذلك، وهو: "أنّ الأصوات التي تبثّها الحنجرة هي رموز لِلَواعج النّفس؛ بينما الألفاظُ المكتوبة لا تعدو أن تكون رموزاً للألفاظ التي يبُثّها الصّوت"(16).

ولقد ظلّ دو صوسير يتعصّب للقول المنطوق على القول المكتوب، كما يلاحظ ذلك دريدا في مجازات مختلفة من كتاباته؛ فهو حين يقرّر قائلاً: "لقد وقع الإنتهاءُ إلى نِسْيان أنّ المرء يتعلّم الكلام، قبل أن يتعلّم الكتابة؛ بينما العلاقة الطبيعيّة انقلبت على أعقابها"(17)؛ يتّهمه دريدا بأنه إنّما أعاد مقرّرات أفلاطون في "الفيدر" (Le Phèdre) حيث يقرّر عنف النّسيان؛ وأنّه حين يقرّر أنّ الكتابة ليست إلاّ وسيلة تقنيّة تساعد الذّاكرة الجيّدة، أو الذّاكرة العفويّة، فإنّما يعني ذلك محضَ النّسيان. ولقد غالَى أفلاطون في الغضِّ من قيمة الكتابة إلى أن قارنها، بالنسبة للكلمة، بمجرّد أنّها عوْن للذّاكرة، بالقياس إلى الذّاكرة الحيّة(18).

ويعلّق دريدا على آراء أفلاطون ودو صوسير فيلاحظ أنّ عنف الكتابة إنما انتهى إلى النّفس لا شعوريّا. وإنّ تقويض (Déconstruire) هذا التّقليد لا يتمثّل في قلْبه رأساً على عقب، ولا في تبرئة الكتابة أيضا؛ بمقدار ما يجب أن يتمثّل في البرهنة على علّيّة عنف الكتابة التي لم تنبثق عن لغة بريئة. فلم يكن عنف الكتابة إلاّ ثمرة من ثمرات أصل الكتابة التي هي، أوّلاً وقبل كلّ شيء، لغة...(19). وإذن، فلم تكن الكتابة عنيفة، إذا كانت كذلك، إلاّ لعُنْف اللّغة المنطوقة التي تستعملها –أصلاً–؛ فليست البنْت إلاّ صورة أمينةً من الأمّ. ودريدا ببعض ذلك يردّ التّهمة التي تُتّهم بها الكتابة بمثلها؛ ومن ثَمّةَ يرفض الحجّة التي يحتجّ بها الفلاسفة واللّسانيّاتيّون...

>>>>>><<<<<

ثانيا: التأسيس المعرفيّ لتعدّديّة القراءة

إنّ الموقف المُعادي للفلاسفة، ومعهم المفكّرون اللّغويّون العالميّون، من الكتابة الأدبيّة، وميلهم الشّديد إلى إيثار تقاليد الشّفويّة اللّغويّة (دو صوسير)؛ وإصرارهم على واحديّة القراءة (أفلاطون) من أجل التحكّم في المعنى؛ ورفْضهم، إذن، القراءة المفتوحة (قريماس)... دَفَعَ الفيلسوف الفرنسيّ جاك دريدا، بعد توقّفه لدى أعمال أدبيّة ذات قيمة عالميّة لمالارمي (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)، وجويس (James Joyce, 1882-1941)، وأرتو (Antoin Artaud, 1896-1948)؛ وبعد توقّفه لدى الفكر الفلسفيّ الإغريقيّ والألمانيّ والفرنسيّ يدارسه، ثمّ توقّفه لدى الكتابات التّنظيريّة التي سيقت من حول اللّغة، والظّاهرتيّة (Phénoménologie)، والسّمة (Le signe)؛ ولا سيّما منها كتابات دو صوسير، وهيسرل (Edmund Husserl, 1859-1938)، وبيرس (Charles Sanders Peirce, 1839-1914).

وأمّا كتابات هدجر (Martin Heidegger, 1889-1976) فقد أعجب بها دريدا وتأثّر حيث انطلق منها في تأسيس فكره التّقويضيّ...

كلّ ذلك أفضى به إلى نْقد الميتافيزيقا الكلاسيكيّة في أكثر كتبه رواجاً، وأشهرها ذِكراً، ومنها: "الكتابة والاختلاف" (L'écriture et la différence)، و"في علم الكتابة" (De la grammatologie)، و"من سقراط إلى فرويد وما وراءَهما" (De Socrate à Freud et au delà)، و"الصّوت والظّاهرة" (La voix et le phénomène)؛ [وهو الكتاب الذي وَقَفه دريدا على دراسة مسألة السّمة في ظاهريّة (Phénoménologie) هيسرل (Husserl) الذي يذهب فيه إلى أنّ السّمة "، أو

"Zeichen"، لهـا معنيـان اِثنـان مزدوجـان: وقـد يتمحّـض معناهـا لدلالـــة التّعبـير (Expression)؛ كما قد ينصرف إلى معنى القرينة أو المؤشّر (Indice)][(20)...

ولقد أطلق دريدا على هذا الجهد الفكريّ الكبير الرّافض للميتافيزيقا التّقليديّة، الـتي كـانت جـهودها تتمحـور حـول مركزيّـة العقـل الأوربـــيّ (Logocentrisme): "نظريّة التّقويض" (La déconstruction)؛ أي تقويض الفكر التّقليديّ؛ وخصوصـاً مـا يعود منه إلى النّظريّات الفلسفيّة الهيجليّة التي سيقت حول الفنّ، والجمال، واللّغـة، والنّصّ الأدبيّ حيث كان هيجل يرى أنّ الفنّ بما هو طراز للمعرفة المتدنّيـة، يجـب أن يخضع للعقل الأكبر...

لقد جاء دريدا، وبـول دو مـان (Paul de Man)، وأعْمـلا مِعوليْـهما في نظريّـة مركزيّة العقل التي كان يروّج لها هيجل وأصحابه، وعدّاها من أهمّ ما ينبغي الاِهتمـامُ به، والتّفكير في تقويضه. فلقد اسـتند هارتمـان (Hartman)، وميلـر (Miller) و دو مان (Paul de Man) إلى السّلطة المعنويّـة لدريـدا مـن أجـل الكشـف عـن حـدود الفكـر المفهوميّ، مُركّزين على أهمّيّة اللّغة الحسّـيّة واسـتقلاليّة المسـتوى التّعبـيريّ (الـدّالّ) بالقياس إلى المفهوم النّظريّ(21).

لقد ظلّ دريدا يجاهد نفسه أشقّ الجهاد وأعْنته، هو وجامعيّو " يال" بالولايـات المتّحدة الأمريكيّة، للبرهنة على سلبيّة النّصّ الفلسـفيّ، والأدبـيّ، وسَـوائِهما؛ وذلـك لِما تنفتح له مثل هذه النّصوص من دلالات، ولِمَا تتقبّله من تعدّديّة المعاني؛ بحيـث لا أحد يستطيع، أمام وضْعها هذا، مَفْهَمَتَها (Conceptualisation) أو تعريفـها تعريفـاً أحاديّا ثابتاً(22).

وواضح أنّ ذهاب دريدا إلى استحالة واحديّة التّعريف (L'impossibilité deLa définition univoque)، وقدرة النّصّ، من حيث هو، على الإفلات من الوقوع تحت المَفْهمة: لا يعني إلاّ شيئاً واحداً هو تعدّديّة القراءة بالقياس إلى النّص، على نقيض هيجل وأصحابه الذين ظلّوا يُعنتون أنفسهم إعناتاً شديداً من أجل أن يُثبتوا للنّاس أنّ النّصّ، ومن حيث هو، واحديُّ القراءة، ووحيديُّها. وقل: إنّهم، كما رأينا، كانوا يُدينون الكتابة الأدبيّة في أصلها لِما تُزعجهم به من كنايات واستعارات وانزياحات تفتح النّص على قراءات متعدّدة، وعلى تأويلات لا حدود لها. وعوض أن يمضي دريدا في سبيل هيجل الذي كان يقول بميتافيزيقيّة الأشياء، وبخضوعها للمَفْهَمة الفلسفيّة الصّارمة، وبما في ذلك الفنونُ والآداب ؛ فإنّه ماشَى نيتشي (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) فيما كان يذهب إليه من ضرورة تعويض المفاهيم الميتافيزيقيّة، بمفهوم: "تَلْعاب السّمات" مقرّراً –وذلك في اعتراضه على ميتافيزيقا الجوهر– أنّ "المفهوم ليس له قيمة في نفسه؛ ولكن بما هو سمة (Signe) تُحيل على معنى"(23): على تنظيراته التي هزّت مفاهيم كبيرة في الفلسفة الغربيّة مثل "الكائن" و "الحقيقة"...

ولعلّ نيتشي وبيرس أن يكونا أكبر المفكّرين الّذين فتحوا الباب على مصراعيْه لتعدّديّة القراءة؛ فقد كان نيتشي لا يزال يردّد في كتاباته، كما سلفت الإشارة إلى ذلك، أنّ المفهوم (Le concept) ليس له قيمة في نفسه؛ ولكنْ بما هو سمة ذات قدرة على الإحالة على المعنى...

بينما نجد بيرس في تأمّلاته عن مفهوم السّمة، والتّأويل، والمؤوِّل، وسواها من المفاهيم السّيمائيّة التي بلْورها يقرّر، من ضمن ما يقرّر حول هذه المسألة، أنّ المُواسِم (وهو مصطلح من إطلاقنا) (La sémiosis) لا نهائيّ المعنى(24)؛ وأنّ المؤوِّل، أو

السّمة، أو (Le representamen) (باصطلاح شارل بـيرس) "هـو بمثابـة الأوّل الـذي يتحاور مع ثانٍ يسمَّى موضوعَه حيث يتولّد عن ذلك علاقة ثلاثيّـة مشروعة جـدّا هـي التي تحدّد الثّالث الذي يسمَّى مؤوِّلَه ليربطَ مع موضوعه العَلاقةَ الثُّلاثيّـة نفسَـها، مـن حيث هو يرتبط بهذا الموضوع نفسه"(25) لا ينـهض بوظيفتـه إلاّ حـال كونـه منتجـاً لمؤوّل آخرَ لا يلبث هو نفسُه أن يستحيل إلى سِمة، وهكـذا إلى مـا لا نهايـة. إنّ هُويّـة المدلول تتقلّص وتنتقل دون توقّف. فكأنّ المؤوّل، في نظر بـيرس، هـو كونُـه في نفسـه: هو، وآخر، في الوقت ذاته؛ إنّه قابل للتّكاثُر من حيث هو بنية للإحالة (Structure de renvoi)؛ كما هو قابل للتّشظّي من صُلـب نفسـه. إنّ مـيزة المـؤوّل، هـي أنّـه يفقـد خصوصيّته. بينما الممثّل (Le représenté) ليـس شـيئاً، في الحقيقـة، غـير الممثِّـل... وإذن، فلا يوجد إلاّ سماتٌ بمجرّد وجود المعنى(26).

إنّ السّمة (Le signe)، أو (Le representamen) (باصطلاح بـيرس، ولا بـأس بالتّكرار) تُبَثّ إلى شخص مـا؛ أي أنّـها تُنشئُ في ذهـن هـذا الشّـخص سمـةً أخـراةً معادلة ، أو ربّما أكثر تطوّراً ووضوحاً من الأولى. وهـذه السّـمة –أي السّـمة الثّانيـة– هي التي يُطلق عليها بيرس مصطلح "المؤوِّل"، أو (L'interprétant)؛ أي مـؤوِّل السّـمة الأولى. وهذه السّمة تقع موقع شيء ما: لموضوعها (De son objet)(27).

ومن الواضح أنّ فكرَ دريدا بشِـقَّيْه الفلسـفيّ والأدبـيّ تـأثّر تـأثُّراً عميقـاً بـهؤلاء المفكّرين العماليق، وخصوصـاً بنيتشي، وهيدجـر، وبـيرس... فأقـام علـى لا نهائيّـة التّاويل بالقياس إلى كلّ سِمةٍ لدى بيرس القراءةَ المفتوحة، أو القراءة المتعـدّدة؛ فذهـب إلى أنّ قراءته تنقل النّصّ وتحرّكه نحو الأمام، نحـو مـا وراءَ المقصديّـات الـتي يعلنـها المؤلّف نفسه(28).

ولقد أعلن، وذلك بالقياس إلى إطار النّصّ، عن غياب الباثّ، والمتلقّي، والمرجعيّة جميعاً؛ وعن ضرورة، مقابل ذلك، سبْر كلّ إمكانات إحدى التّأويليّات غير القائمة على فكرة الواحديّة للنّص (interprétabilités non univoque...). إنّ كلّ سمة، في رأي دريدا، هي بصدد ممارسة القطيعة مع أي سياق كائناً ما كان، مُفْضيَةً إلى توليد "لا نهائيّةٍ" (Une infinité) لأَسْيقَة جديدة غير متناهيَةٍ على سبيل الإطلاق...

ولكنّ دريدا نفسه يتقبّل، من وجهة أخراةٍ، أنّ هناك معاييرَ لتحقيق أساس أيٍّ تأويليّة نصّيّة(29).

لقد عُنِيَ دريدا عناية شديدة بالنّصّ الأدبيّ حتى، ربّما، يمكن عدّه ناقداً قبل أن يكون فيلسوفاً، أو فيلسوفاً ناقداً. ذلك بأنّ دريدا نفسه كان اعترف في إحدى كتاباته الأخيرة (1990) أنّ عنايته بالأدب فاقت عنايته بالفلسفة؛ وأنّ اِهتمامه لم يبرح مشنوناً على الكتابة الموصوفة بالأدبيّة(30). ولقد أودع آراءَه النّقديّة في كتابه "التّبديد" (La dissémination, 1972) الذي يزعم زيما (Pierre Zima) أنّ فكرة كتاب جاك دريدا كانت مستوحاةً من أصول مالارميّة (إضافةً إلى مالارمي (Mallarmée). فنظريّة التّقويض الفرنسيّة التي يتزعّمها دريدا توجّهت، خصوصاً، نحو النّصّ الأدبيّ تحلّله وتقرؤُه. وتنهض نظريّة التّقويض التي تجنح لِتعدّديّة القراءة على وجهة نظر جماليّة تُفضي إلى إنتاج موضوع فلسفيّ/جماليّ؛ أكثر ممّا هو لسانيّاتيّ أو تحليل نفسيّ (Psychanalytique)(31).

>>>>><<<<<

ثالثا: التّأويليّة وتعدّديّة القراءة

لقد تحدّث النّاس في العقدين الأخيرين، في العالم العربيّ، كثيراً عن التّأويليّة متأثّرين بالجهود الضّخمة التي بذلها الفلاسفة والمفكّرون والسيمائيّون الغربيّون؛ أمثال بيرس، وهيجل، ودريدا، وغادامير (Hans Georg Gadamer)، ورولان بارط (Roland Barthes)، وبول ريكور (Paul Ricœur)، وخصوصاً أمبرتو إيكو (Umberto Eco) الذي نودّ التّوقف بشيء من الاقتضاب لديه وحده؛ لأنّ حجم هذه المقدّمة لا يسمح بالمزيد من التّفصيل أو الإسهاب...

لقد كتب أمبرتو إيكو كتاباً لعلّه أن يكون من أهمّ الكتب التي تناولت التأويليّة في النّقد العالميّ؛ ونرجو أن يترجم هذا الكتاب -الذي ترجم إلى اللّغة الفرنسيّة بعد عامين من صدوره- إلى اللّغة العربيّة ترجمة جيّدة حتّى يمكن أن يُفيد منه عامّة القرّاء في الأدب والنّقد. وهذا الكتاب هو: "حدود التّأويل" (LES LIMITES DE L'INTERPRETATION). والذي يعنينا خصوصاً من أمر هذا الكتاب، هنا والآن، مسألة المقصديّة التي فتحت الباب على مصراعيْه لتأويل النّصّ، ومن ثمّة قراءته تحت زوايا مختلفة دون أن يكون ذلك مستنكراً.

وأمبرتو إيكو يصدر في هذه الرؤية عن الفلسفة الدريديّة التي كثيراً ما يدافع عنها في كتابه هذا؛ فهو دَريديٌّ وإن لم يُعلن عن ذلك... وهو يرفض، ضمنا على الأقلّ، النّظريّات الأفلاطونيّة والدّوصوسيريّة والهيجليّة المتعصّبة على الكتابة لأنّها تحتمل أكثر من قراءة؛ بل يذهب أمبرتو إيكو إلى أنّ القارئ قد يمكنه تأويل النّصّ كما يمكنه استعمال النّص، كما يمكنه أيضا أن ينطلق في قراءته النّصّ مستعملاً له، وينتهي

مـؤوّلاً؛ مـن حيـث لا جُنـاح عليـه في أن ينطلـق في قراءتـه مـؤوّلاً لـه لينتـهي مستعملاً...(32).

وأيّاً كان الشأن، فإنّ كلّ قراءة تنبثق غالباً، بل دائماً، عن مـزج بـين الإجراءيـن الاِثنين: تأويل النّـصّ (Interprétation du texte)، واسـتعمال النـصّ (Emploi du texte). ولكنْ كثيراً ما يقع الاِنزلاق، لدى تحليل نصّ، في التّأويل السّـيّئ ، أو المغلـوط للنّصّ، أو أنّه ينزلق إلى استعماله فقط، لا إلى تأويله...(33).

وعلى الرّغم من أنّ هناك شروطاً صارمة إلى حدّ ما لتأويل القراءة وذلك حتّـى لا تخرج عن إطار النّصّ المقروء، وحتّى لا تَهيم في كـلّ واد، وأن لا تبتعـد عنـه إلى الحـدّ المنكر، وأن لا تتورّط في "الاِسـتعمال" الرّخيـص؛ فـإنّ التّاويليّـة "شـجّعت" كثـيرا مـن النّقّاد المعـاصرين، ولاسـيّما أولئـك الذيـن يشـتغلون بتحليـل النّصـوص الأدبيّـة، علـى الجنوح لتعدّديّة القراءة تنظيراً وتطبيقاً...

ويدرُج أمبرتو إيكو بالتّعدّديّة في جملـة مـن المسـالك مـن العسـير الإحاطـة بـها كلّها، وتفصيل الحديث حولها، في هذه المقالة؛ ولكـن حسْبنا أن نذكـر جانبـاً منـها؛ ويمثُلُ في:

1. لم تعد الغاية من القـراءة هـي جانبَـها التّجريـبيّ (سوسـيولوجيّة التّلقّـي)؛ ولكنْ إبراز وظيفة التّطنيب (البناء) (Construction)، والتّقويض (Déconstruction) للنّصّ الذي تمثّل دورَه القراءةُ (Texte joué par la lecture)؛ وذلـك بمـا هـو وظيفـة فاعلة، وضروريّة أيضا لإنجاز نصّ كما هو(34).

2. يمكن لقراءة النّصّ بالمقاربة التّأويليّة أن تنتجز على نحويْن اِثنين:

أ. بالبحث عن لا نهائيّات المعاني التي ضمّنها المؤلِّف فيه؛

ب. بالبحث عن لا نهائيّات المعاني التي جهِلها المؤلّف (والتي ولَّدها، احتمالاً، المتلقِّي؛ ولكنْ دون الإحاطة علْماً بما إذا كان ذلك وقع في شكل نتيجة، أو على الرّغم من مقصديّة المؤلّف (L'intentio operis)(35).

3. يمكن تبنِّي وجهة نظر هِرْمينوطيقيّة (تأويليّة) (Herméneutique)، والقبول بأنّ للتأويل غايةً تمثُّلُ في البحث عمّا يريد المؤلِّف قولَه، على الحقيقة، أو عمّا يقول الكائن (L'Etre) بالنّسبة للّغة؛ دون القبول، أثناء ذلك، بأنّ كلمة هذا الكائن (La parole de l'Etre) قابلة للتّعريف إنطلاقاً من توهّمات المتلقّين. من أجل ذلك يجب دراسة النّموذج الموحَّد المتولّد عن تلاقي الإختيار بين التّوليد والتّأويل، وذلك مع الإختيار، أيضا، بين مقصديّة المؤلّف، ومقصديّة المؤلَّف أو القارئ... ولقد ينشأ عن هذا التّصوّر ستُّ نظريّات احتماليّة، وطرائق نقديّة في غاية الإختلاف(36).

وكان إيكو يَعُدّ واحديّة السِّمة (L'univocité du signe) أسطورةً من أساطير الأوّلين؛ فلقد عرض في كتابه "السّمة" (Le signe) لآراء الفلاسفة التي كانت تذهب إلى ضرورة واحديّة السّمة التي ينشأ عنها واحديّةُ المعنى، التي يتولّد عنها واحديّة القراءة، ولم يتقبّلها القبول الحسن؛ بل سخِر منها كما كان سخر منها جملةً جاك دريدا(37). وكان مُعَوَّلُ إيكو في ذلك كتاباتُ بيرس عن السّمة خصوصاً حيث إنّ هذه السّمة (Le signe)، أو ما يطلق عليه بيرس مصطلح (Le representamen): هي شيء ما، يقع موقع شخص ما، لأمر ما، تحت علاقة ما، أو لصفة ما(38).

ويتوقّف أمبرتو إيكو لدى صميم هذه الإشكاليّة، وبعمق وتفصيل، في كتابه الذي ذكرنا عنوانه آنفاً فيقرّر أنّه يمكن قراءة نصّ ما بالتّأويل اللاّنهائيّ؛ وذلك على

الرّغم من أنّ مؤلّفه لم يكن يقصد به، في الأصل، إلاّ مقصديّة واحـدة علـى سـبيل القطْـع (وسيكون هذا شأن القراءة التي قرأ بها دريدا عام 1977 نصّاً لصارل [Roland Searle, 1920-1965]). كما يمكن قراءة نصّ ما بالتّاويل اللاّمحدود ، ولقد كان دون ريب وحيد المعنى في أصله –وذلك بالقياس إلى مقصديّة التّأليف...(39).

وببعض ذلك ينتهي إيكو إلى تقرير المقصديّات الثّلاثِ للقراءة الأدبيّة: هـل تقـع القراءة على مقصديّة المؤلّف، حين كتب؟ وهل ذلـك ممّـا يُعقـل؟ أم يجـب البحـثُ عـن مقصديّة المؤلّف بمعزل عن مقصديّة المؤلِّف؟ ويبدو هذا الأمـر ممكنـاً ومعقـولاً؛ أم هـل يجـب تبنِّـي طريـقٍ ثـالث وهـو ذلـك المـاثلُ في مقصديّـة القـراءة بوجـه عـامّ (التّلقّي)؟...(40).

إنّ مثـل هـذه التّنظـيرات الثّوريّـة فتحـت بـاب القـراءة علـى كـلّ التّـأويلات المحتملة؛ وجعلت القراءة تتعدّد من قارئ إلى آخر؛ تبَعاً لثقافة القـارئ، وفلسـفته في الحياة، ومذهبه في الفنّ، ومدى قدرته على استكشاف الجمال الفنّيّ الكامن في النّـصّ، وعلى براعتـه في استكناه الخفايـا؛ فـالنّصّ واحـد؛ لكـنّ قراءتـه هـي الـتي تتعـدّد، وتتجـدّد. ولا نحسـب أحـداً مـن العقـلاء أمسـى اليـوم مقتنعـاً بالتّنظـيرات الفلسـفيّة التّقليديّة التي فتحت البـاب لنفسـها للبحـث والإبـداع، وأغلقتـه بالقيـاس إلى الفنـون والآداب، لا لعلّة إلاّ لإحساسها بالقصور عـن التّحكّـم في النّـصّ الأدبـيّ الـذي طبيعتُـه تنهض على الاِنفتاح لا على الاِنغلاق؛ فهو مفتوح إلى يوم القيامة...

والحقّ أنّ العرب مارسوا القراءة التّعدّديّة تطبيقـاً، وإن لم يُعْنَـوْا بـها تنظـيراً؛ فالمتنبّي قُرِئَ في مئات الكتـب، ولكـنْ لا أحـد اليـوم يعتقـد أنّ تلـك القـراءات الكثـيرة لنصوصـه الشّـعريّة انتـهت إلى "الحقيقـة"، وإلى الـرأي الأخـير؛ وأنّـها اسـتطاعت أن تكشف عن الأسرار الخفيّة، وتُبينَ عن مواطن الجمال المطويّة. وسـيظلّ النّـاس يقـرأون

المتنبّي كلّما تجدّدت بهم العصور، وتقدّمت بهم الدّهور. ويسري ذلك على الشّعر الجاهليّ أيضاً، ولا سيّما على ما يعرف تحت مصطلح "المعلّقات"، ومعظم المختارات الشّعريّة العربيّة القديمة. ولا يقال إلاّ نحو ذلك بالقياس إلى مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ، والحريريّ...

إنّ إغلاق باب القراءة التّعدّديّة إغلاقٌ للإبداع نفسه، وتضييق على الخيال البشريّ من حيث جعله الله رحْباً خصْباً، ومنتجاً مثمراً.

وأمّا نحن فإنّا عمدْنا إلى القراءة القائمة على ما نطلق عليه "المقاربة المستوياتيّة" حيث إنّ النّص الواحد، بحذافيره، نقرؤه من مستويات مختلفة؛ وفي كلّ مستوىً نكشف عن أسرار خفيّة فيه، ونتساءل عمّا فيه من جمال فنّيّ، وعن مدى قدرته على العطاء والإلهام...

وما يدّعيه قريماس من أنّ القراءة المتعدّدة هي قراءة جزئيّة غير مقبول؛ والرّجل سيمائيّ لسانيّاتيّ قبل أن يكون ناقداً أدبيّاً؛ ولعلّ هؤلاء "الأجانب" عن الأدب هم الذين أفسدوا عليه أمره، وأربكوا مساره، وأغربوا في تنظيراتهم لقضاياه بإخضاعها لطرائقهم في التّفكير، ولأذواقهم في تحسّس الفنّ والجمال؛ فضرّوه أكثر ممّا نفعوه؛ وأفسدوه أكثر ممّا أصلحوه.

والمشكلة الكبرى التي ظلّت تواجه النّقد الأدبيّ إلى يومنا هذا، هي: متى يصبح هذا النّقد "القاصر" "راشداً"؛ فيتخلّص من "أبَويّة" الفلسفة، و"ولاية" اللّسانيّات؟ وهل يمكنه أن يبني نظريّات نقديّة منبثقة من نفسه، صابّة في ذاته، محلّلة لنصوصه من داخلها، ولكن دون الوقوع في المذهبيّة المقيتة، و"الحزبيّة" الضّيّقة؟ إنّ كلّ السّؤال هنا. فما لم يستطع النّص الأدبي، أو النّقد الأدبي على الأصحّ، الإفلاتَ من قبضة الفلسفة،

وعلم النّفس، وعلم الإجتماع، واللّسانيّات... (وكلّها علوم "تتكالب" على النّصّ الأدبيّ، حتّى كأنّها لا تستطيع أن تكون إلاّ به، وحتّى كأنْ ليس لها حقول تبحث فيها إلاّهُ...) فلا نحسب أنّه ستقوم له قائمة في حقل المعرفة؛ وسيظلّ مجرّد حقل للتّجارب المخبريّة للعلوم الأخراة.

وإذن، أفلم يأنِ للنّقد الأدبيّ الذي القراءةُ أمست في الثّقافة الأدبيّة المعاصرة جزءاً منه أن يختار، للمرّة الأخيرة، وبصورة نهائية: هل يريد أن يكون أو لا يريد؟ ولعلّ كينونته المستقبليّةَ ستتوقّف على طبيعة اختياره، وعلى قدرته أو عجزه عن تكوين كيانه...

ذلك، وإنّا جئنا إلى نصّ شعريّ للشّاعرة الكويتيّة سعاد الصّباح فتكلّفنا قراءته على نحو مفتوح انطلاقاً من تقاليد التأويليّة العربيّة/ الإسلاميّة، سواء منها ما كان منطلقاً من النّصوص الدّينيّ، أم من النّصوص الأدبيّة الخالصة... ومثل هذا الموقف جعلنا نحلّل هذا النّصّ وهو "كن صديقي" على نحو ينهض على ما في سطح النّصّ، وعلى ما اعتقدنا أنّه كان قائما في مقصديّة النّاصّة؛ ولكن على النّصّ الغائب أيضاً، وعلى، ربما، ما لم يخطر للنّاصّة على خَلَد... وهو أمر كنّا نَعُدّه من حقّنا وواجبنا جميعا.

وبغضّ الطّرْف عمّا كتبناه حول اللّوحات الشّعريّة السّتِ التي تتألّف منها هذه القصيدة البديعة، فإنّا لاحظنا، وخارجاً عن نسج النّصّ ولغته الشّعريّة الطّافحة بالعنفوان الغضّ، والإحساس العارم، والحزن القاتم: أنّ شعر سعاد الصّباح يمثّل ثورة الأنثى على سلطان الرّجل؛ فشعرها بعامّة، وشعرها في هذه القصيدة المطروحة للقراءة بخاصّة، يمثّل هذه الثّورة: ثورة الرّفض: رفضِ الأنانيّة والاستعلاء، ودفاع عن وجود الأنثى وحضورها. ولأمر ما كان عنوان الدّيوان الذي هذه القصيدة المحلَّلَة جزء من

قصائده: "في البدء كانت الأنثى". فهو عنوان يمثّل هذه الثّورة على الرّجل الشّرقيّ من وجهة، كما يمثّل الإعتزاز الشّديد بأنثويّة الأنثى من وجهة أخراة.

وكما يحمل شعر سعاد الصّباح بعامّة، وشعرها عبر هذه القصيدة المحلّلة بخاصة، ثورة التّطلّع إلى ما يمكن أن نطلق عليه "ثورة الإنعتاق" من قيود المجتمع المتسلّط بتقاليده البالية، وطقوسه الفانية، ومنها التّسلط الرّجوليّ على الحضور الأنثويّ... ربّما رفْض أنانيّة الآخر...

والشّاعرة في هذه القصيدة تعلن ثورة الأنثى صراحة على الرّجل الذي تصفه بـ » الشّرقيّ"؛ فتنشُد صداقته، وتلتمس احترامه لها أوّلاً، ثم لا تلبث أن ترفضه، وترفضَ كلّ شيء معه، لتمجّد ذاتها، وتعتزّ بنفسها وحدها منفصلة عن الرّجل، وغارقة في عالم الأنثى الجميل المفعم بالأمل الوديع، والحلم اللّذيذ... من خلال ثورة الكلمة على ثقافة الصّمت، وطقوس الرّتوب، والتّطلّع الشّديد إلى الإنعتاق من أغلال القمع الرّجوليّ، والرفض في عالم كلّه حرّيّة ومساواة وحبّ وجمال.

>>>>>>><<<<<<<

إحالات وتعليقات

1.Todorov et Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, p. 435.
2.Ibid.
3. Cf. Pierre Zima, La déconstruction: une critique, P.U.F., Paris, 1994, p. 9.
4.Cf. Pierre Zima, Ibid. , p. 8.
5.Ibid., p.13.
6.Cf. Friedrich Hegel, Introduction à l'esthétique, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p.32.
7.P. Zima, op. cit., p. 15.
8.Ibid., p. 40.
9.Ibid.
10.Fragment inédit d'un essai sur les langues, in J. Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967, p. 42.
11.Ibid.
12.Id., p. 40.
13.Cf. Greimas et Courtès, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, Lecture.
14.Ibid. (p. 207).
15.De Saussure, Cours de linguistique générale, p.45.
16.J. Derrida, op. cit., p. 46.
17.J. Derrida, op. cit., p. 55.
18.Cf. Ibid.
19.Ibid.
20.J. Derrida, La voix et le phénomène, P. U. F., Paris, 1967, p.2.
21.Zima, op. cit., p. 15.
22.Id., p. 46.
23.Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Hachette Livre, Paris, 1997, Nietzsche.
24.Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, Grasset et Fasquelle, 1992, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, p. 377.
25.Peirce, in Daid Savan, La Séméiotique de Charles S. Peirce,in Langages, Larousse, Paris,1980, n° 58, p. 12.
26.Jacques Derrida, De la grammatologie, p. 72-73.
27.Peirce, in op. cit..
28.Umberto Eco, op. cit., 376.
29.Ibid., p. 377.
30.Cf. J. Derrida, Du droit à la philosophie, Galilée, Paris, 1990, p. 443, cf. aussi Zima, op. cit., p. 5.
31.Ibid.
32.Umberto Eco, op. cit., p. 46-47.
33.Ibid.
34.Ibid., p. 21-22.
35.Ibid.,30-31.
36.Id., p. 30.

37.Umberto Eco, Le sgine, Edition Labor, Bruxelles,adapté de l'italien parJean-Marie Klinkenberg, 1988, p. 246-254.
38.Ibid., p. 251.
39.Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation, p. 31.
40.Ibid.

>>>>>>><<<<<<<

تحليل اللّـوحة الشّعريّـة الأولـى

كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

كم جميل لو بقِينا أصدقاءْ

إنّ كلّ امرأةٍ تحتاج أحياناً إلى كفّ صديقْ...

وكلامٍ طيّبٍ تسمعُهُ...

وإلى خيمةِ دفءٍ صُنِعتْ من كلماتْ

لا إلى عاصفة من قُبُلاتْ

فلما ذا يا صديقي؟

لستَ تهتمُّ بأشيائي الصّغيرهْ

ولما ذا... لستَ تهتمُّ بما يُرْضي النّساءْ؟...

يطغو على هذه اللّوحة الشّعريّة جملة من التّقنيات الأسلوبيّة مثل الإِعتماد على الإنشائيّة لا على الخبريّة في النّسج الشّعريّ؛ وذلك بالعَمْد إلى استعمال طائفة من الأدوات النّسجيّة مثل ياء الإِحتياز (ياء المتكلّم الدّالّة هنا على الأنا المُحيلة على الذّات الجوّانيّة المُحيلة أيضاً على عالَم من العواطف والمشاعر المفتوحة للقراءة، والمعتاصة على التّأويل في الوقت ذاته...):

*صديقي + صديقي + بقينا + يا صديقي + بأشيائي؛

ومثل الأمر:

*كن + كن؛

ومثل الاستفهام:

*فلما ذا؟ + ولما ذا؟

ومثل النفي:

*لا إلى + لست تهتم + لست تهتم؛

ومثل بدء أول الكلام بأداة التوكيد المستغرقة لتوكيد الجنس:

*إن كل امرأة؛

ومثل النداء:

*يا صديقي؛

ومثل التكرار والتوكيد اللفظي:

*كن صديقي + كن صديقي + فلما ذا + ولماذا + لست تهتم + لست تهتم.

*وكلام طيب + أشيائي الصغيره؛

*إن كل امرأة + عاصفة من قبلات + بما يرضي النساء...

وتنهض هذه اللّوحة على نِشْدان عاطفة غائبة، وعلى التماس صداقة مفقودة يبدو أنها لم تتمّ، أو تمَّتْ ولكنْ بالوجه الذي لا ترضى عنه الشّخصيّة الشّعريّة؛ وعلى التّعطّش إلى سماع الأحاديث العطِرة، واستقبال الكلمات الطّيّبة. من أجل ذلك نجد مَلامة لاذعة تصبّها هذه اللّوحة على هذا الصّديق الغائب، والحبيب الضّائع؛ كيما يغيّرَ من سلوكه، ويبدّل من خِلاله؛ فيتلطّف إذا تحدّث، ويرنو إذا نظر، ويحلم إذا نام، ويهفو إذا ابتعد، ويشتاق إذا غاب؛ فلا يظلّ لاهياً عن الحبيبة، غيرَ حافلٍ بها، ولا آبهٍ لأشيائها الصّغيرة التي هي بالقياس إليها أشياء كبيرة جدّاً. فالمرأة قدْ ترفض جبل ذهبٍ، ولكنّها تتقبّل وردة ناضرة يقدّمها رجل فقير مع الحبّ والحنان، والصّدق والوفاء... فلَخَيمةُ دِفْءٍ أحبُّ إلى هذه المرأة، خصوصاً، من عاصفة من القُبلات الجهنّميّة...

بينما تمثّل هذه اللّوحة الشّعريّة، من وجهة أخراة، جوهرا أنثويّا تطفح به ألفاظها، وتعجّ من خلالها أسطارها. فالأنوثة تنتقل من مجرّد إحساس بالأنوثة، وبالأنثويّة معا؛ كما يمثُّل ذلك في بعض نصّ هذه اللّوحة الشّعريّة:

*وكلام طيّب + أشيائي الصّغيره؛

*إنّ كلّ امرأة + عاصفة من قبلات + بما يُرضي النّساء...

إلى إحساس وجوديّ عارم، وإلى شعور بكيان قائم. ولكنّ النّصّ يغطّي على "الأنا" بـ"الأنت" لدى الحديث عن الأنثى، عن المرأة التي تقدّر أنوثتها، وتعتزّ بها، وتعيشها كِياناً وجوهراً، وشكلاً وذاتاً؛ ولعلّ ذلك يمثُّلُ في:

*إنّ كلّ امرأة- تسمعه- قبلات- بما يُرضي النّساء...

فالشّخصيّة الشعريّة لا تودّ أن تُطِلّ علينا من موقع مألوف، رتيب؛ هو "الأنا"، مثلاً، لكي تتحدّث عن ذاتها؛ ولكنّ النّصّ يُؤْثر شكلاً آخرَ من التّعبير

لتجسيد فكرة الذّات عن طريق التّعريَـة الجوّانيّـة للآخريـن، أو قـل للأخريـات: فـ"كلّ امرأة"، و"لست تهتمّ بما يُرضي النّسـاء": رسمـان مرسـومان مـن الكلمـات المُحيلة على ذات المرأة التي قد تكون هي نفسها التي كتبت هذا الشّعر...والنّسـج الشّعريّ مترابط في هذه اللّوحة بحيث يُحيل بعضه على بعض، ويتولّد بعضه عـن بعض؛ وهو ينطلق من الخارج نحو الدّاخل:

*كُنْ صديقي + كن صديقي.

فالكيان الدّاخلـي هنـا، وهـو يـاء الإمتـلاك، أو "يـاء المتكلّـم" مـن قولهـا: "صديقي" المكـرَّرة لم تـأتِ إلاّ بعـد الأنـت القابعـة في » كـنْ". والكينونـة، هنـا، أسطوريّة سيمائيّة معاً؛ وكأنّهاض تسعى إلى إنشاء علاقة جديدة من عـدم، أو مـن عالَم متصـوَّر في خيـال الشّـعر، لا في جغرافيـا الحقيقـة. فكـأنّ هـذه الكينونـة لا تكون، ولن تكون أبداً؛ كما أنّها لم تكن قطّ: فضـاقت الشّـخصيّة الشّـعريّة ذَرْعـاً بوضعها الوحدويّ فذهبت تلتمس عالَماً من المحبّة ومن الصّداقـة لعلّـها أن تظفَـرَ فيه بسعادتها التي كانت تَنشُدُها، وراحتها التي كانت تلتمسُها...

ونلاحظ خارجاً، في هذه اللّوحة الشّعريّة، يُحيل على الدّاخل، أو قل: إنّـه الغائب الذي يُحيل على الحاضر، يصادفنا في الوحدة الشّـعريّة الأخـيرة مـن هـذه اللّوحة:

فلماذا يا صديقي؟

لست تهتمّ بأشيائي الصّغيرهْ...

ولما ذا... لستَ تهتمّ بما يُرضي النّساءْ؟...

فـ"يا" أداة تجسّد الخارج المنشودَ استدراجُه نحو الدّاخـل، ولذلـك ينتـهي المقوّم الذي يتسلّط عليه بياء "الاِحتياز" –ـقِي"– (من "يا صديقي"). والياء هنا لا يمكن تأويلُـها علـى مـا يُعربـها عليـه النّحـاة مـن أنّـها يـاء متكلّم؛ فالشّخصيّة الشّعريّة بعيدة عـن أن ترضَـى بالتّنـازل عـن حقّـها في هـذه الصّداقـة الـتي تريـد امتلاكَها؛ بل هي كأنّها تمتلكها، ولكنّها تقدّمها إلى المتلقّي في صورة الشّيء غـيرِ المملوك، مع أنّه مملوك... فهذا الصّديق موجود غيرُ مفقود، وحيٌّ غيرُ ميتٍ؛ وهو خارج مرتبط بالدّاخل، وهو غائب بمثابة الحاضر، وهو بعيد في حكم القريب...

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في السّـطريْن الشّـعريّيْن التّـاليَيْن حيـث الخـارجُ هـو الذي يحيل على الدّاخل؛ بينما الدّاخـل إنّمـا يتنفّس وجـودُه مـن خـلال نِشْـدان الخارج واحتفاله به، والتفاته إليه...

وتتعرّض الذّات، أو ربّما الدّاخل، لجحيم من المضايقة، بـل للإهمـال، بـل للتّجاهل والعقوق. لقـد فـرّط الخـارج في صداقـة الدّاخـل، وعـقّ مَبَرّاتِـهَا، وأنكـر عطاءاتها. تعيـش الـذّات الجوّانيّـة في هـذه اللّوحـة بركانـاً مـن القلـق والحـيرة؛ فالعقوق هنا يقتل الصّداقة، والغدر يقتل الوفاء، والإهمال يقتل الاِهتمام، والكلام الفَظُّ يقتل الكلام المعسـول، والْتماسُ اللّـذّات (عاصفـة مـن قبـلات) يقتـل خيمـة الـدّفء المنسـوجة مـن خيـوط الكلمـات، و...الرّجولـة الخشـنة تقتـل الأنوثـة الغضّة...

هل كيان المرأة موظَّفٌ، هنا، على أنّه رمزٌ لقيمـة كريمـة جميلـة، أم جـاء ذِكْرُه على سبيل الحقيقة الفِجّة؟ ثـمّ هـل يـراد بـالمرأة هنـا إلى تلـك الـتي تقـول الشّعر، الشّاعرة على سبيل العهد، أم إلىالمرأة غيرِ الشّاعرة علـى سـبيل الجنـس، بتعبير النّحاة؟ لعلّ كلّ شيء واردٌ في هذه القراءة...

والشّخصيّة الشّعريّة في هذه اللّوحة الشّعريّة لا تكاد تتعامل مع الماضي إلاّ مرّتين اِثنتين:

الأولى: في صورة من التّمنّي توحي بوجوب بقاء الماضي السّعيد وحدَه، أمّا ماضي العقوق والهجران، والغدر والخيانة فلا أحد يستنيم إليه. من أجل ذلك اِجتزأت اللّوحة الشّعريّة بذِكْره مرّة واحدة، في سطر من الشّعْر واحدٍ، هو:

*كم جميل لو بقينا أصدقاءْ؛

والأخرى : في صورة زمن ماضٍ لفظاً، ولكنّه في صورة زمن حاضر دلالةً، وهو:

*وإلى خيمةِ دِفْءٍ صُنِعت من كلماتْ

فإنّما المراد من هذا النّسج ليس الإخبارَ عن هذه الخيمة المصنوعة من الألفاظ الجميلة، والكلمات المعسولة؛ بمقدار ما هو الْتماس الشّخصيّة الشّعريّة لعالَم جميل لَمّا يتحقّقْ، وعهد سعيد لمّا يكنْ... فالنّسْج وارد في معرض التّمنّي، لا في معرض الوقوع؛ فكأنّه وارد في سياق إنشائيّ لا خبريّ.

أمّا مقوّم "لستَ" الذي ذُكر مرّتيْن، فهو لم يذكر لإغراق النّسج في دلالة الماضي بمقدار ما جاء ليخلّص المعنى من ماضيه المظلم، إلى حاضره المُشرِق.

وإنّما تعزف الشّخصيّة الشّعريّة عن التّوقّف طويلاً لدى ماضيها لأنّها عَجِلةٌ عنه إلى الْتماس مستقبل باسم، وعهد ترسمه في أفق السّماء؛ وتتلذّذ به، وتستمتع بجماله، وتتمثّل ما فيه من الأحلام العِذاب، والآمال الرِّطَاب...

وتصادفنا في هذه اللّوحة الشّعريّة شبكة من المقوّمات المتشاكلة، والضّاربة في جملة من التّشاكلات منها التّشاكلات النّحويّة، مثل:

*كن صديقي + كن صديقي:

فهنا نجد فعلَ أمرٍ، بعده اسم (وكأنّ الكينونة هنا هي المقصودة بالذّات، ولا معنى لالتماس ضمير مستتر، وهو تخريج النّحاة المعروف؛ ذلك بأنّنا نميل إلى معاملة كينونة هذا الصديق على أنها كينونة حدثيّة لا زمنيّة، باصطلاح ابن جنّي(أي ناقصة لا تامّة)، ودائمة لا منقطعة). بينما يمكن التّوقّف لدى مسألة التّكرار الذي يطلق النّحاة عليه "التّوكيد اللّفظيّ".

ولكن يمكن التّسامي عن ذلك بتصنيف هذا الضّرْب من النّسْج في إطار "التّناصّ الذاتيّ"؛ حيث النّصّ يتفاعل نسجُه داخليّاً مع ذاته؛ فيردّد بعض النّسوج لأغراض أسلوبيّة مختلفة...

ويجاوز التّشاكل، هنا، في الحقيقة، المستوى النّحويّ الإفراديّ إلى المستوى المرفولوجيّ التّركيبيّ النّسْج، والمُفْضي إلى سلسلة من الإيقاعات التي تسمو بهذا النّسْج من مستوى النّثريّة الفِجّة، إلى مستوى الشّعريّة الشّفافة الأنيقة:

كُنْ صديقي؛
كن صديقي؛
من كلماتْ؛
من قبلاتْ؛
لست تهتمّ؛
لست تهتمّ...

ومثل توالي أفعال دالّة على الزّمن الحاضر، أو المستقبل القريب:

*تحتاج؛ تسمعُ(هُ)؛ تهتمّ؛ تهتمّ؛ يُرضِي.

والحقّ أنّ التّشاكل النّسجيّ، في هذه اللّوحة الشّعريّة، يجاوز المستوى النّحويّ إلى المستوى المرفولوجيّ، كما قرّرنا ذلك؛ وهو أيضا يجاوز المستوى المرفولوجيّ إلى المستوى الإيقاعيّ:

*من كلماتْ + من قبلاتْ؛

*لستَ تهتمُّ + لستَ تهتمُّ؛

*كُنْ صديقِي * كن صديقي؛

*أصدقاءْ * نساءْ؛

*فلما ذا + ولما ذا؛

*وإلى + لا إلى.

ويحكم هذه اللّوحةَ الشّعريّة أمران اِثنان، أساساً -نقول ذلك قبل المُضيّ إلى تحليل مقوّمات هذه اللّوحة مقوِّماً مقوّماً تحت مجهر الإجراء السّيمائيّاتيّ-:

أوّلهما: فكرة الصّداقة:

*كن صديقي؛ كن صديقي؛ لو بقِينا أصدقاء؛ إلى كفّ صديق؛ يا صديقي (ولو أضفنا الضّمائر المتكرّرة مرّتين في قولها: "لست تهتمّ"؛ لستَ تهتمّ" [فإنّما الأصل في هذا الكلام: "لست تهتمّ يا صديقي"] لارتفع العدد إلى سَبْعِ مرّات).

وآخِرهما: فكرة الأَناثة بكلّ ما فيها من رغبة إلى الاِرتواء من الجمال، وتحرُّقٍ إلى الكلام المعسول، وتطلّع إلى الحديث المحبوك:

*إن كل امرأة تحتاج، أحيانا، إلى كف صديق (التماس الحب والرعاية والحنان)؛ و[إلى] كلام طيب تسمعه (الرغبة العارمة في سماع الثناء على الجمال، وتلقي الكلام المعسول...)؛ وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات (التماس دفء الحنان)؛ لست تهتم بأشيائي الصغيره (حث الحبيب على العناية الفائقة بكل اهتماماتها، مهما تبد صغيرة تافهة)؛ لست تهتم بما يرضي النساء (تثريب على الحبيب الذي لا يعامل حبيبته بكل ما هي امرأة رقيقة، شديدة التعطش للحب والرعاية والحنان)...

وعلى أننا لا نقرأ:

*لا إلى عاصفة من قبلات:

كما وردت في نسجها الشعري؛ فإن المعنى الغائب ينطق بغير المعنى الحاضر، وإن السمة الغائبة هنا هي التي نغلبها في تأويل هذا السطر الشعري على السمة الحاضرة؛ وإذن فكأن حقيقة نسج هذا السطر الشعري، والذي قبله، هو:

*وإلى خيمة دفء صنعت من كلمات

[وإلى] عاصفة من قبلات...

فليست هذه المرأة هنا ورعة تقية، زاهدة ناسكة، ولا عجوزا شمطاء؛ قد فقدت الرغبة إلى حياة اللهو والترف، أو فقد الناس أيضا الرغبة إليها، والحرص عليها؛ ولكنها امرأة جميلة فتية تهوى الغزل والجمال، وتود المتمتع بزينة الحياة ولذاتها؛ ولذلك لا ينبغي لها أن تحتاج إلى سماع الكلام الطيب وحده، ولا إلى دفء الكلمات مجردة عن كل غاية جسدية أخرى؛ أي رفض هذه "العاصفة من

القبـلات". فذكْـر هـذه العاصفـة الجسديّة العارمـة لا يعـني إلاّ تكريساً لتلاقـي الجسدين، لا إلى تباعدهما، ثمّ الاجتزاء بسـماع الكـلام الجميـل وحـدَه... فليـس الكـلام الطيّـب إلاّ مطيّـة لشـيء آخـر؛ لعاصفـة مـن القبـلات، ورسـيس مـن اللّمسات... وذلك على الرّغم من أنّ الشّخصيّة الشّـعريّة تنفُـر مـن أن تُعـامَلَ علـى أنّها امرأةٌ/ جسدٌ، أو أنثى، فقط؛ ولكن على أساس أنّها امرأة/ عقلٌ، وامـرأة ذات شخصيّة فاعلة مؤثّرة في المجتمع...

ويمكن التّوقف لدى جملة من الخصـائص الإيقاعيّـة الدّاخليّـة الـتي تحكـم هذه اللّوحة الشّعريّة، فتستميز بها؛ وهي:

1. الإيقاع الممدود المفتوح، وذلك مثل:

نا (من "بقينا")؛ قاء (مـن "أصدقـا"+ءْ)؛ تـا (مـن "تحتـا"+ج)؛ يـا (مـن "أحيا"+نـاً)؛ لا (مـن "كَـل"ا+م)؛ إلى؛ مـا (مـن "كلمـا"+ت)؛ لا؛ إلى؛ عـا (مـن "عاصفة")؛ لا (من "قبل"ا+ت)؛ ما (من "فلما")؛ ذا؛ يا؛ يا (من "بأشيا"+ئـي)؛ ما (من "ولما")؛ ذا؛ ما؛ سا (من "النّسا"+ء).

لكن ليس الشأن في رصْد هذه الأصوات الممدودة المفتوحة؛ فذلك عمل عضلـيّ ميسور لكـلّ أحـد بمجـرّد وقـوع الفكـرة في ذهنـه؛ وإنّمـا هـو في تـأويل تكاثرهـا (تواترُها زهاء تسعَ عشرة مـرّةً)؛ فلمـا ذا، إذن، وقـع مثـل هـذا التّكـاثر في هـذا الجنس من الإيقاع دون سواه حتى طغى وتفـرّد واسـتأثر؟ قبـل الإجابـة عـن هـذا السّؤال نودّ أن نوضّح أمراً ذا شأن كبير في مثل هذا الموقف الذي قد يكثر من حوله الجدال، ويتوسّع في مجاله الخلاف بين عامّة النّقّاد ومحلّلي النّصـوص خصوصـاً؛ وليكن ذلك بإلقاء طائفة من الأسئلة أيضا، كأنْ تكون: هل من حقّ المؤوّل أن يتأوّل

مقصديّة المؤلّف على وجه الوجوب؟ وإذن، فهل إذا حاد المتأوِّل عن مقصديّة مؤلّف النّصّ يُعَدّ مذنبا مليماً؟ وهل يستطيع أيّ من المتـأوّلين أن يزعـم للنّـاس أنّ يعـرف مقصديّة المؤلّف فعلاً وحقّا؟ ومن يزعم ذلك ولا يستحِي من النّـاس؟ وهـل النّـصّ، من حيث هو، قادر على أن يكفل لنا الفـهم الدّقيـق، والحقيقـيّ لمقصديّـة مؤلّفـه، على وجه اليقين المطلق؟...

لقد نجد جوابـاً عـن بعـض هـذه الأسـئلة في الكتابـات العالميّـة التّنظيريّـة الأخيرة؛ ولعل أمثل ما يمكن العودة إليه، حول هذه المسألة اللّطيفة، هو امـبرتو إيكو الذي جعل قراءة النّص الأدبيّ تدرج في ثلاثـة مـدارج تحـت مـا أطلـق عليـه المقصديّات الثّلاث: مقصديّة المؤلِّف، ومقصديّة المؤلَّف، ومقصديّة القراءة...(1).

ويمكن أن نتبنّى موقف إيكو حول هذه المسألة حيث أبـاح لقـارئ النّـصّ أن يؤوّله حسَب مقصديّته هو، أمام استحالة، أو صعوبة، معرفة مقصديّة المؤلِّف...

ولذلك نريـد أن نـؤوّل هـذه الأصـوات الإيقاعيّـة الدّاخليّـة تـأويليْن اِثنـين مختلفين:

أوّلهما: تأويل جماليّ حيث إنّ النّاصَّةَ حين فاتـها إشـباع الرّغبـة الشّـعريّة العربيّة العارمة إلى الإيقاعات الخارجيّة الرّتيبة التي قـام عليـها الشّـعر العـالميّ أيضا منذ كان، حتّى بعض القرن العشرين...عوّضت عن ذلـك بالاِسـتعانة، بوعـي فنّيّ، أو باتّفاق وعفويّـة غريزيّـة، بـهذه الطّائفـة مـن الإيقاعـات الدّاخليّـة الـتي منحت النّصّ شعريّة خاصّة بفضل هذه الإيقاعات المفتوحة المدودة.

وآخرهمـا: إنّمـا عمـد النّـصّ إلى الاِغـتراف مـن هـذه الإيقاعـات المفتوحـة المدودة في الهواء من أجل التّعبير عن الهـمّ الدّفين، والحرقـة الكامنـة في الفـؤاد

حيث إنّ أكثر الأصوات ملاءمةً لها ربما يكون الصّوت المفتوح الممتدّ الذي قام عليه البكاء، وأدوات النّداء، وكلّ الآهات التي لا يستعمل فيها إلاّ مثل هذا الامتداد المفتوح الذي لعله أن يظاهرَ فتح الحنجرة وانفجار أوتارها، وإتاحة الفرصة للصّوت الصّادر عنها لكي يرتفع، وللعقيرة لكي تنادي، وللآهات لكي تمتدّ في الفضاء إلى أبعد الحدود الممكنة(2).

إنّ الإيقاع الممدود المفتوح يليق بالحال التي كانت عليها الشّخصيّة الشّعريّة في البحث والنّداء والتّطلّع والشّكوى.

2. الإيقاع الممدود المكسور؛ وهو إيقاع يحيل، من وجهة نظرنا، على الحميميّة، والذّاتيّة، وكلّ ما هو كامن في أعماق النّفس من عواطف جيّاشة. ويمثّلُ هذا الإيقاع الذي يتبوّأ المنزلة الثّانية، بعد الإيقاع الممدود المفتوح، في مثل:

دِي؛ دِي؛ قِي؛ قِي (مِن "صديقي")؛ مِي (من "جميل")؛ قِي (من "بقينا")؛ دِي (من "صديق")؛ دي؛ قي (من "صديقي")؛ ئِي (من "أشيائي")؛ غِي (من "الصّغيرة")؛ ضِي (من "يُرضِي).

ولقد نلاحظ أنّ الشّخصيّة الشّعريّة ظلّت متعلّقة، في هذه اللّوحة الشّعريّة، بسمتين اِثنتين على الأقلّ وهما:

1. سِمَة لَمْسيّة وتَمْثُلُ في القبض بكفّ صديق تتّكئ عليه، وتستنيم إليه حين يحزبها أمر، أو يدْهمها خَطْب؛ إذْ يكون لها نِعْمَ الرّفيق والصّديق.

2. وسِمَة سمعيّة وهي تلك الكلمات الطّيّبة التي كانت محتاجة إلى أن تَسمعها من هذا الصّديق المنشود، والرّجل المودود. فكما أنّ الكفّ تُلمس، فإنّ الكَلام يُسمَع.

بينما نُلفي الشّخصيّة الشّعريّة تنفر نفوراً شديداً من السِمة الإتّصاليّة الماثلةِ في مشهد القُبلات التي يمكن أن تصدر عن ذلك الصّديق، في غمرة نِشْدان اللّذاذة الجسديّة.

كما نجد الشّخصيّة الشّعريّة أيضا تتطلّع إلى حيز ترسمه رسْما، وترتاح إليه ارتياحاً؛ وهو حيز هذه الخيمة ذات الشّكل القبّيّ، والتي كانت تراها منسوجة من الكلمات الدّافئة. فكأنّ الكلام الطّيّب الذي كانت تودّ سماعه من الصّديق لم يكُ مُجْزِئاً؛ ممّا جعل هذه المرأة تلتمس خيمة كاملة منصوبة مصنوعة من دافئ الكلمات، ومنسوجةً من معسول العبارات.

وتنتهي هذه اللّوحة الشّعريّة بموقف مفاجئ لم يكن متوقَّع الحدوث طَوالَها؛ فلقد انتهى منفتحاً بعد أن اِبتدأ منغلقاً؛ إذِ الأنانيّة التي كانت لا تُعنَى إلاّ بالذّات وحدها، توسّعت إلى جنس النّساء جميعاً، بعد أن ظلّت موقوفة على اِمرأة بعينها؛ وذلك حين تنتهي اللّوحة الشّعريّة الأولى بهذه المُساءلة:

*ولما ذا... لستَ تهتمّ بما يُرضي النّساءْ؟

ونلاحظ، أخيراً، أنّ هذه اللّوحة الشّعريّة تنتهي برفض موقف الرّجل، أو الآخَر؛ لأنّه لا يفهم، أو لا يريد أن يفهم، المرأة التي لم يستطع إرضاءَها:

*لست تهتمّ بما يُرْضِي النّساءْ...

وما ذا يُرضي النّساء؟ هذا هو السّؤال الذي سيظلّ مفتوحاً إلى يـوم القيامـة، ومن العسير جدّاً أن يَرضَى النّساءُ بما يفعل الرّجال، ولا الرّجال أيضا، بما يفعـل النّساء... فكأنّ التّهمة متبادلة، وكأنّ الإرتياب قائم لدى الطّرَفين الإثنين معـاً... لكنّ المرأة بحكم ما وُهِبت من طبيعة خالصة لها، فإنّها سـتظلّ تتّـهم الرّجـل بمـا تتّهم... ولعلّ ذلك من حقّها، وواجبها أيضا... فالرّجل في هذه اللّوحـة الشّـعريّة كأنّـه مستوجبٌ المـلامَ، لأنّـه لا يُعنَـى بالأشياء الصّغـيرة الـتي تـهواها المـرأة، فيُهملها أو ينساها، أو يتجاهلها ويتناساها؛ فيُغضِب، من أجل ذلـك، النّسـاء... وأيّ ذنب أسوأ من أن يُغضبَ الرّجالُ النساء!؟...

وننزلق الآن إلى نصّ هذه اللّوحة الشّعريّة فنحلّل مقوِّماتـه واحـداً واحـداً؛ على نحو يجعل من قراءته، أو قراءتها، قراءةً مجهريّة عبر تقسـيمات إجرائيّـة نطلق عليها "الوحدات النّسجيّة".

>>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة الأولى

*كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

كم جميل لو بقِينا أصدقاءْ.

1.كُنْ صديقي:

الكينونة هي الوجود المـادّيّ للكـائن مـن حيـث هـو، فـهي تجسـيد لمظـهر الحياة في عطائها السّخيّ. بيْد أنّ هذه الكينونة ليست قائمة في الفعل ولا في القوّة؛ ولكنّها كينونة منشودة، وحالة مطلوبة دون إفضائها إلى تحقيق الطّلـب المنشـود؛ ذلك بأنّ الشّخصيّة الشّعريّة لا تتحدّث عـن خـبر، ولا تسـرد واقعـة وقعـت، ولا تصف حالاً طفَرتْ؛ ولكنّها تتمنّى لو أنّ المفقود يغتدي موجوداً، والغـائب يمسـي حاضراً، والمحظور يبيت مسموحاً به ممكنـاً؛ فـهي تلتمـس، وهـي تطلـب مـا لا يُدْرَك، وهي تراود المستحيل ليُصبح غيرُ الصّديقِ صديقاً، وغيرُ الكائن كائناً.

أمّـا الصّديـق فـهو الـذي يصـادقك الـودّ في السّـرّ والعلانيَـة، وفي الحضـور والغياب؛ ولكـنْ يبـدو أنّ هـذا المقـوّم لا يقـع تحـت تأثـير الكينونـة الـتي أرادت الشّخصيّة الشّعريّة أن يقع تحتـها؛ بحيـث يبـدو مقـوّم "صديقـي" وكأنّـه دلالـة ميتة، لا تُحيل على شيء في الخارج؛ لأنّها لم تجاوز قطّ طور التّمنّي والرّجاء.

ولّما كان الصّديق (صديقي) مقوّماً حيّاً عاقلاً؛ فإنّ الكينونة، علـى غيابـها في الفعل، تتشاكل مع صنوها هذا على سبيل غياب الوقوع؛ فالكينونة ليست كائنـة، والصّديق ليس صديقاً؛ لأنّه يظلّ مجرّد صورة ذهنيّة لا تتحقّق على صعيد الواقـع. وكأنّ هذا التّشاكل يُفضي معناه إلى تشاكل آخر لعلّه أن يكون انحصاريّـا مـا دامـت الكينونة تظلّ محصورة في نفسها، وغير واقعة على سَوائِها؛ فكأنّها فعلٌ أبيـضُ. بينما مقوّم "صديقي" يظلّ محروماً من الحركـة الـتي تمكّنـه مـن اكتسـاب المعنـى الإنتشاريّ؛ فالتّشاكل، إذن، بين هذين المقوّمين انحصاريّ كما نتأوّل هذه القراءة.

وتكرار هذين المقوّمين يُفضي إلى توكيد عدميّة الكينونة التي توقّفنـا لديـها منذ حين.

2.كم جميل لو بقينا أصدقاءْ:

يجري هذا الكلام مجـرى التّمنّـي والتّعجّـب، مثلُـه مثـل صنـوه السّـابق؛ فكأنّه ، من الوجهـة الأسلوبيّة، معادل لقولِ قائلٍ: "ما أجمل أن نظـلّ أصدقـاء!". ويعدّ هذا السّطر الشّعريّ، من الوجهـة النّسجيّة، مُحتاجاً إلى بلورة لكـي يسـتقيم له الوقوع مع أصنائه في هذا اللّوحة الشّعريّة؛ ذلك بأنّ لِـ"كـم" وظيفتيْـن اِثنتـين؛ والتعبير هنا غير وارد في أيّهما...

والذي يعنينا، أساساً، أنّ هذا الكلام يضطرب في مُضطـرَب إنشـائيّ خـالصٍ بحيث لا يخبر ولا يقرّر؛ ولكنّه يترجَّى ويتمنَّى.

وتقوم العلاقة الأسلوبيّة على انحصار المعنى في مقوّمات هذا السّطر الشّعريّ ما دام الكلام مُرْسَلاً في صورة تَرَجٍّ، لا في صورة تقرير الوقوع. وببعض ذلك تصبـح مقوّمات هذه الوحدة النّسجيّة قائمةً علاقتُها على التّشاكل الاِنحصاريّ؛ بحيث إنّ محمولات المعاني تُفضي، في جلّها، إلى دائرة منغلقة على نفسـها، بـل إلى عدميّـة المعنى المقرّر في الكلام؛ لأنّه، كما كرّرنـا بعـض ذلـك، يظـل مجـرّد رجـاء وأمـل. وربما دلّ هذا على الحيرة السّامدة التي كانت تعصف بنفس الشـخصيّة الشّـعريّة التي استعاضت عن امتلاك المطلوب في عالم الواقـع بنِشْـدانه في عـالم الوهـم، أو في عالم التّمنّي بتعبير ألطف.

>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة الثّانيَة

*إنّ كلّ امرأةٍ تحتاج أحياناً إلى كفّ صديقْ

وكلامٍ طيّبٍ تَسمَعه

وإلى خيمة دفْءٍ صُنِعت من كلماتْ

لا إلى عاصفة من قُبلاتْ.

1. إنّ كلّ امرأةٍ تحتاج أحياناً إلى كفّ صديقْ:

*إنّ كلّ امرأة:

"إنّ": عنصر يساعد على تحديد اختلاف الدّلالة؛ فوظيفته التّعبيريّة لا تكتمل إلاّ بوجوده في سواه، وتعلّقه بغيره؛ وما ذلك إلاّ لأنّه حرف، والحرف، كما هو معروف، في النّحو غير كامل الكينونة الدّلاليّة؛ فهو إنّما كان ليتألّق ويتوظّف في غير ذاته، أو في ذات غيره. غير أنّ دلالته الحرفيّة المحدودة تجنح به نحو الإنحصار حيث يقف الدّلالةَ ويحصرها في شيء معيّن بتوكيد نفْيه أو إثباته.

بينما عنصر "كلّ" هو أيضا لا يستطيع الإكتفاء بذاته، مثل قولنا "السّماء"؛ فإنّ أدنى دلالة لهذا المقوّم حين ينطقه النّاطق يُحيل على الفراغ الأفقي الذي يحيط بالأرض من أعلاها؛ لكنّ قول قائل: "كلّ" لايعني شيئاً غير تطلّع المتلقّي إلى معرفة المقوّم الذي سيضاف إليه ليتسلّط بدلالته عليه، فيتحوّل من حاله العاديّة إلى حال الإستغراق، أو الوقوع الثّابت على وجه التّوكيد.

وأيّاً كان الشأن، فإنّ عنصر "كلّ" يعزّز من دلالة العنصر الذي سبقه وهو "إنّ"؛ فكأنّهما يُحيلان على توكيد، يتبعه توكيد آخر. ولكنّهما في الحالين

الإثنتين يحصران الدّلالة اللاّحقة في المقوّم المُوالي لهما؛ فبمقدار ما يوَكّدان شأنه، بمقدار ما يكتسبان، من وجهة أخراة، شرعيّتهما الأسلوبيّة، ودلالتهما في نسج الكلام.

امرأة: على الرّغم من أنّنا لم نوفّق في الوقوع على أصل اشتقاق مقوّم "المرأة"؛ فإنّ تركيب (م ر أ) الذي سيقت منه معظم معاني هذا التّركيب يدلّ على اللّيونة والسّيولة والسّهولة في المرور والوقوع(3)؛ فكأنّ المرأة مشتقّ معناها من بعض هذه المعاني، لتلاؤُم بعض ذلك مع طبيعتها الفزيولوجيّة...

ومقوّم "امرأة" يُحيل على كائن حيّ عاقل لطيف، وهذا الكائن بحكم قدرته على الإنجاب والإخصاب؛ فإنّ معناه قابل للزّيادة والإنتشار؛ فمعناه، إذن، منتشر. ولكن لمّا كان العنصران الدّاخلان عليه، درَجا في معنى الإنحصار، فإنّ الكلام، هنا، يجري في مجرى التّبايُن، لا التّشاكل.

*تحتاج أحياناً إلى كفّ صديق:

الإحتياج: هو عدم القدرة على التّكفّل الذّاتي بشيء ما، أو بفعل ما؛ فيقع الفَزَع إلى طرَف ثانٍ، أو أكثر، لتغطية العجز، واستكمال النّقص. بيْدَ أنّ الإحتياج في هذا الكلام يتمحّض لرغبة المرأة العارمة إلى صداقة رجل، أو إلى حبّه على الأغلب؛ فكأنّها، هنا، كِيان ناقص يحتاج، ليس أحياناً فقط، ولكن دائماً، إلى مساعدة الطرَف الآخَر الذي هو هنا، فيما يبدو من نسق النّصّ وسياقه معاً، الرّجلُ. إنّ المرأة تحتاج إلى رجل يأخذ بيدها، ويملأ حياتها، ولو بالإزعاج والإثقال!...

والحقّ أنّ هـذا الإحتيـاح لا ينبغـي لـه أن يكـون وقفاً علـى المـرأة وحدهـا بالقياس إلى الرّجل، ولكـنْ يجـب أن يمتـدّ إلى الرّجـل أيضـا. فالإنسـان اجتمـاعيّ بطبعه؛ وربّما يكون الحبّ في أصله إنّما كان ليملأ هذه الغريزة الكامنـة فيـه منـذ الأزل؛ فـالمرء لا يسـتطيع أن يعيـش وحـده، وإن وقـع ذلـك فإنّمـا يكـون بشـكل موقوت، وفي انتظار الأمر المطلوب لديه؛ وهو العيش ضمن مجموعة من النّاس؛ ثمّ داخل هذه المجموعة، يقع التّطلّـع إلى رفيـق دائـم، بـاللّيل والنّـهار، وفي السّـرّاء والضّرّاء: تألَفُه النّفـس، وتـهفو إليـه الـرّوح، ويرتـاح إليـه المـزاج... فيقـع هـذا الإحساس بالرّغبة الغامرة إلى رجل مّا بالقياس إلى المرأة، أو إلى امرأة مّا بالقيـاس إلى الرّجل... أم ألا تكون عاطفة الحبّ، في أساسـها الإجتمـاعيّ والإنسـانيّ، هـي بعض هذا الذي ذكرنا؟

ويبدو الإحتياج، في هذا النّسج الشّعريّ، مرتبطاً بكينونة خارجيّـة؛ فـهو متعلّق بها؛ وإذن فـهو منحصـر الدّلالـة لا منتشـرُها. ولا يقـال إلاّ نحـو ذلـك في مقوّمَيْ "كَفّ"، و"صديق": حيث إنّ كُلاًّ منهما جارٍ في معرض الإنحصار المعنـويّ. أرأيت أنّ رغبة المرأة هنا ليست متعلّقة بكلّ الرّجال تنشُدُهم، وتلـهث وراءهـم، كيما تُصادِقَهم وتُوادّهم؛ ولكنّنا نفـترض أنّـها تتطلّـع، وذلـك في جميـع الأطـوار المألوفة، إلى رجل واحد فقـط تصادقـه وتعاشـره، وقـد تبادلـه الحـبّ بـالحبّ إذا أحبّها. فكأنّ كلّ مقوّمات هذا السّطر الشّعريّ تجري مَجْرىً تبايُنِيّاً؛ من أجل ذلك قد تبدو كلّها متشاكلة فيما بينها ضمـن هـذا التّبـاين، إلاّ مـا كـان مـن أمـر مقـوّم "أحياناً" الذي نميل إلى أنّه، هنا، منصرف إلى الدّلالـة الإنتشـاريّة؛ فكأنّـه، هـو وحده، الذي استطاع أن يكـون عـاملَ إختـلافٍ في دلالـة الإنحصـار بتحويلـها إلى دلالة الإنتشار؛ ولا سيّما حين توسّط مقوّمات هـذا السّطر الشّـعريّ بحيـث كأنّـه يخفّف من غلواء الإنزوائيّة الإنحصاريّة، قَبْـلاً وبعـداً، بـزرع شـيء مـن الدّلالـة

الإنتشاريّة ليتحوّل معنى الكلام في هذه الوحدة، بناء على هذه القراءة الثّانية، إلى الانفتاح بعد الإنغلاق، وإلى الإنتشار بعد الإنحصار.

*إلى كفّ صديق:

لقد كنّا رأينا في تحليل المقوّمات السّابقة لهذه الوحدة الشّعريّة أنّ الإحتياج بطبيعة دلالته يفتقر إلى طرَف آخر لكي يسدّ قصورَه؛ ولذلك كان مقوِّمَا "كفّ صديق" من أجل تكريس تلك الحاجة من وجهة، ومن أجل إزالتها وإماطتها من طريق الشّخصيّة الشّعريّة من وجهة أخراة.

ولا يعني مقوّم "كف" أنّ هذه المرأة كانت مُحتاجة، فعْلاً، إلى كفّ ذلك الرّجل لتُمسكه بها، أو منها؛ ولكنّ الغاية كانت التعبير عن مطلق الحاجة إلى الرّجل في عامّة سلوكه...

2.وكلامٍ طيّبٍ تسمعه:

الكَلام -بفتح الكاف- في اللّغة العربيّة، وفي أصل الوضع، مثلُه مثلُ "الكِلام" -بكسر الكاف- (بمعنى الجِراح): وقع اشتقاقهما، معاً، من القوّة والشّدّة(4). فكأنّ الإنسان يجرح بلسانه، كما يجرح بيده(5)، حذْوَ النّعل بالنّعل.

ومن خلال رأي ابن جنّي الذي تفرّد به في توضيح معنى هذا المقوّم الذي سكتت المعاجم العربيّة عن أصل اشتقاقه، يمكن أن تُقرأ هذه النّسيجة الشّعريّة قراءة تباينيّةً لا تشاكليّة؛ وذلك على أساس أنّ مقوّم "وكلامٍ" الذي يحيل على

القوّة والشّدّة يقابله مقوّم "طيّب" الذي يخفّف من غلواء الشّدّة والفظاظة اللّتين توجدان في معنى الكلام، أصلاً؛ فيأتي اللّين بعد العنف، واللّطْفُ بعد الشّدّة.

وحين نربط المقوّمات الثلاثة التي تكوّن هذه النّسيجة الشّعريّة يُمسي الكلام اِنتشاريَّ المعنى لا اِنحصاريَّه؛ وذلك لأنّ الكلام إرسال بالصّوت عبر الهواء إلى متلقٍّ يسمع تلك السِّمَات الصّوتيّة فيفكّ شفراتها، فيحصل له الفهم والإدراك... فالمَسْمَعُ يتلقّى تلك السِّمات الصوتيّة الطائرة عبر الفضاء مبثوثةً من نقطة (ا)، ومرسَلةً إلى نقطة (ب)؛ فيحوّل المسمع الرّسالة المبثوثة في هيئة سِمات صوتيّة اصطناعيّة إلى الدّماغ لتحليل الرّسالة وقراءتها وفهْمها في سرعة مذهلة... فالحركة الاِنتشاريّةُ في تشكُّل دلالة هذا المعنى هي التي تطبع علاقة المقوّمين الاِثنين في هذه النّسيجة الشّعريّة: الأوّل، والآخِر:

*وكلامٍ (...) تسمعه.

3.وإلى خيمة دِفْءٍ صُنِعت من كلماتْ:

يبدو مقوّم "إلى" غيرَ قادرٍ على التّفرّد بنفسه؛ فهو مقضيّ عليه بالارتباط بما يأتي بعده خصوصاً؛ فهو يساعد على تجسيد دلالة الاِئتلاف أو الاختلاف؛ وكأنّه يعني، هنا، تجسيدَ تجديدِ حاجة المرأة إلى شيء ما؛ إلى فيض من الحنان الكريم تتلقّاه، فتتلقّفه من هذا الصّديق، أو تستقبله من هذا الرّجل على الأصحّ.

وخيمة الدفء كلام وارد في معرض الاِنزياح؛ إذْ لا هذه الخيمة هي الخيمة الشَّعَريّة أو الوبريّة المعروفة لدى النّاس، ولا ذلك الدّفْءُ هو الدّفء الحقيقيّ الذي ينشأ عن وفور ظروف طبيعيّة أو اصطناعيّة لإيجاد هذا الإحساس

الخاص بهذه الحالة في الجسد، أو في الجو الـذي يحيـط بـه ويقـترب منـه. ولقد وظف مقوم "خيمة" توظيفا حضاريا حيث وقع استعمال مقوم قديم، لمعنى جديد، من أجل ربط الماضي بالحاضر، وثقافة الأجداد بثقافة الأحفاد. فـلا يـبرح العـرب المعاصرون متمسكين بحضارة الخيمـة فـتراهم ربمـا بنـوا الفنـادق الفخمـة علـى شـكلها، كمـا تـرى البيـوت الموسـرة، في بلـدان الخليـج خصوصـا، تضـع خيمـة لاستقبال الضيوف أمام باب القصر، أو البيت الكبـير: اعـتزازا بثقافـة الخيمـة، وتمجيدا لحضارة الأجداد. فاستعمال مقـوم "الخيمـة" ينـدرج ضمـن هـذا التمثـل الحضاري لتمجيـد الأصالـة العربيـة في السـلوك الثقـافي اليومـي للعـرب. وكـانت الخيمة، ولا تزال، تقي الناس حر الشمس، وبرد العواصف؛ وتوظيـف المقوميـن الاثنين جاء للتعبير عن هذا الفيض الفائض من الحنان الغامر الذي تنشده المـرأة، أو قل: الذي كانت تنشده هذه المرأة. فكأن أصل النسج في هذا الكلام:

– إن المرأة محتاجة إلى عالم من الدفء العاطفي يصنع من جمال الكلمـات، ومعسول الأحلام...

ويحيل مقوم "إلى"، من وجهة أخراة، على شيء ما غائب حاضر: غائب في النسج، ولكنه حاضر فيما وراء النسـج؛ فـهو ذو دلالـة انتشـارية تمتـد في اتجـاه سلوك هذه المرأة التي تود أن يسلك معـها الرجـل سـلوكا غـامرا بالحنـان، عارمـا بالحب والتقدير.

وعلى أن انزياح مقوم "خيمة" يكاد يـزول عنـه غطـاؤه، حـين يـردف بـ: "صنعت من كلمات". ذلك بأن الذي كنا حللناه من أمر دلالة الخيمة إنمـا يكشـف عن انزياحيتها عبارة: "صنعت من كلمات". ولقد كنا نؤثر لو قيـل: "بنيـت"، أو

"نُسِجَت" من كلمات، مع ما نعلم ممّا قد يكون في الصّناعة من حداثة قد تكون ذات مقصديّة من وراء نسج هذا التّعبير.

وتبدو المقوّماتُ السّتّةُ لهذه النّسيجة الشّعرية مضطربة في دلالة الإنتشار؛ فكلُّها يدلّ عليه ويُحيل إليه: فـ"إلى" يضرب بدلالته في اتّجاه خارجيّ على نحو قد ينشر الدّلالة في الزّمان والمكان؛ ويمكن أن تمتدّ هذه الدّلالة إلى عشرات القرون في الزّمان؛ كما يمكن أن تمتدّ إلى القارّات في المكان.

وأمّا "خيمة" فدلالتها المادّيّة الأصليّة (والدّلالة هنا ليست مادّيّة حقيقيّة، بمقدار ما هي انزياحيّة) تُحيل على حيز يتشكّل من هيئة قبّة كبيرة أو صغيرة تبتدئ من نقط عريضة من الأسفل، وتنتهي إلى نقطة ضيّقة، تشبه هيئة الرأس، من الأعلى؛ فهي، إذن، منتشرةٌ في الفضاء، متعاليَة نحو السّماء.

وأمّا مقوّم "دفء" فهو مرتبط في دلالته بالخيمة؛ بل ربّما كانت الخيمة هي التي ترتبط به؛ إذ كانت الغايةُ من وراء نسْج هذا الكلام هي التماسَ دِفْءِ العاطفة الذي يمكن أن يتشكّل في صورة خيمة تُلْحِدُه وتُؤْويه. وقد يكون واضحاً أنّ دلالة الدّفء ربّما تكون انتشاريّة أكثر منها انحصاريّة؛ لأنّ الدّفء، مثله مثل البرْد، يكون من جِبِلَّتِه الانتشار في الجسد الذي يَدِبُّ فيه، أو المكان الذي يعتريه؛ فهو بحكم طبيعته لا تتحقّق دلالته، ومن ثَمّ لا يمكن أن يوجد في الوجود، إلاّ في إطار انتشاريّة الدّلالة...

على حين أنّ حدوث صناعة شيء يتطلّب حركة خاصّة، وجهداً كبيراً، يركضان في كلّ اتّجاه. فدلالة الصّناعة انتشاريّة. وانتشارها يمكن تمثُّله مجسَّداً في إقامة شيء ما وإخراجه إلى الوجود على أنقاض عَدَميّة مطلقة، كصناعة أيّ شيء

من مادّة يغتدي نافعا، أو ضارّاً، للنّاس مع أنّه لم يكن من قبل شيئا مذكوراً. كما يمكن تمثّل هذا الإنتشار في شكل سِمَات صوتيّة مبثوثة من (ا) إلى (ب)، ومن (ب) إلى (ج)؛ وهلمّ جرّاً؛ إذ لا يمكن تمثّل وقوعُ صناعة شيء ما خارج إطار حركة البطش بالجسد، وحركة الصّوت بالكلام؛ ولا سيّما الصّناعةُ المتحدَّثُ عنها تمّتْ، في حقيقتها، فعلاً، من مادّة الكلمات التي يغتدي مقوّمُها، لدى نهاية الأمر، هو مركزَ الثّقل في هذه المنظومة من المقوّمات، وعبر هذه النّسيجة الشّعريّة؛ ممّا يجعله هو المتحكّم في الخيمة، والدّفء، والصّناعة أيضا. ويحيل مقوّم "كلمات" على دلالة منتشرة تتشكّل من أصوات فيزيائيّة مادّتها حروف تبثّها حناجر توجّهها أدمغة... فالدّلالة، كما نرى، لا تحتمل شيئاً آخرَ غيرَ هذا الانتشار...

وأمّا مقوّم "مِن"، هنا، فيبدو أنّه لا يمتنع من اتّخاذه، هو أيضا، دلالة الإنتشار حيث إنّ دلالته تعني ربط شيء بشيء آخر (ربط الخيمة بالكلمات)، بواسطة مادّة الكلمات. فكأنّ هذا المقوّم هو الذي يردّ دلالة العَجُز على الصّدر؛ بحيث يستحيل نسْجُ الكلام بعد ذلك:

–وإلى خيمة صُنعت من الكلمات الدّافئة.

ولم يأتِ مقوّم "مِن"، لدى نهاية الأمر، إلاّ من أجل الدّلالة الشّموليّة للمادّة المصنوعة منها الخيمة؛ فهي ليست للتّبعيض، بمقدار ما هي هنا للتّخصيص؛ وكأنّها تجيب عن سؤال ضمنيّ، وهو: ممّ صُنِعت خيمة الدّفء؟ فيقال: من كلمات...

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في دلالة مقوّم "مِنْ" في قولها اللاّحق:

*من قبلات.

ويمكن قراءة تركيب كلّ: "من كلمات"، و"من قبلات" ضمن دلالة الإنحصار حيث إنّ مقوّم "من" يخصّص هنا ولا يعمّم، ويحصر ولا ينشر.

4. لا إلى عاصفةٍ من قُبلات:

الأصل في هذه النّسيجة الشّعريّة أنّها اعتراض على تقرير المعنى السّابق في النّسيجة الشّعريّة الفارطة؛ ذلك بأنّ المرأة بعد أن كانت شديدة الإحتياج إلى ثلاثة أمور، هي: إلى كفّ صديق، وإلى سماع كلام طيّب، وإلى خيمة تَأْوي إليها منسوجةً من الكلام الدّافئ، والهمْس الغامر؛ هي الآن ترفض أن تكون مجرّد كائن سريريّ، ومصدراً لإطفاء الشّهوات، وجسداً لاستقبال الملذّات. إنّ أيّ عاصفة من القبلات إذا لم تكن قائمة على حبّ عارم، ووفاء كامل، وتقدير وإخلاص، واحترام ووفاء في المعاملة اليوميّة: لا كانت، ولا كان الذي يعصف بها عليها! القُبلات من أجل الجسد، لا! لكن القُبَل من أجل الرّوح، نعم! وكذلك هذه المرأة في التماسها الرجلَ: تلتمسه لاهثة وراءه، ملتمسةً وجودَه معها؛ حتّى إذا تمّ لها بعض ذلك رفضت وجوده بأيّ ثمن؛ بل إنّها تشترط عليه أن يقدّرها ويحترمها أساساً، ولا بأس، أثناء ذلك، أن يكون بينهما ما يكون بين رجل وامرأة... لكنّ هذا ليس هو كلّ شيء في قيام هذه العلاقة؛ وإلاّ فإنّها ستكون علاقة مشيَّدة على أساس من رمل، وعلى عماد من هواء...

ومقوّم "لا"، في هذه النّسيجة الشّعريّة، يُحيل على رفض الحكم المُوالي، وتثبيت الأحكام السّابقة؛ فهو مقوّم يربط بين شبكة من العلاقات السّابقة

واللاّحقة، ولكنْ ربْطاً سلبيّاً. ونتيجة لذلك فدلالته، فيما يبدو، وهنا، تنهض على تكريس الانتشار المعنويّ بحكم تسلّطه على الْماقبل والْمابعد.

بينما مقوّم "إلى" ينهض بوظيفة الرّفض، أي رفض العلاقة التي ستقع، وتكريس العلاقات التي وقع التماسُها من قبل في النّسائج الشّعريّة الثّلاثِ السّابقة؛ فهو يعزّز من موقع صنوه _"لا"_ في دلالة الرّفض، وتكريس التمرّد على المتوقّع الذي يَنشُدُه الطّرَف الآخَر: الرّجل!

على حين أنّ مقوّم "عاصفة" انتُزِع من دلالته الحقيقيّة الأصليّة وحُمّلَ دلالة جديدة لم نكن نألفها فيه. ولكن هذه الدّلالة لا تَبينُ إلاّ حين نتقدّم في تلمّس دلالة صِنْويْه اللاّحقيْن. ومن عجب أن يأتي مقوّم "عاصفة" واسطةَ العِقْد بين التّمهيد للرّفض –لا إلى– وبين تكريس الرّفض من حيث هو سلوك. فمقوّم "قُبُلات" يشكّل العلاقة النّسجيّة مع مقوّم "عاصفة"؛ لكنّ هذه العلاقة تظلّ، في حقيقتها، منعدمة؛ وذلك على أساس أنّ هذه العاصفة من القُبلات لم تحدُث قطّ؛ وإنّما يجري الكلام مجرى تقرير المتوقَّع والمأمول، وغير المأمول أيضا. فكلُّ الكلام يُفضي، لدى نهاية الأمر، وعبر كلّ هذه اللّوحة الشعريّة، بوحداتها النّسجيّة الثّلاثِ، وبنسائجا أيضا، إلى عدميّة الأشياء.

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ مقوّم "عاصفة" يضطرب في مُضْطَرَبٍ انتشاريّ من الدّلالة القائمة على انتشار الحركة، وانتشار الصوت جميعاً؛ مثَلُهُ مثلُ مقوّم "قُبلات"، حذْوَ النّعل بالنّعل.

ويبدو، من وجهة أخراة، أنّ العلاقة الدّلاليّة تنهض على التّشاكل والتّباين جميعاً في هذه النّسيجة الشّعريّة؛ فبينما يحصر مقوّم "لا" العلاقة التي يلتمسها

الطرَف الآخر –الرّجل– ويقمعها، نلفي مقوّمات: "إلى"، و"عاصفة"، و"من"، و"قبلات"، تتشاكل تشاكلاً انتشاريّا. ولّما كان مقوّمُ "لا" انحصاريَّ الدّلالةِ فإنّ العَلاقة السيِّمائيّة العامّة في هذه النّسيجة تقوم على التّبايُن. بيْد أنّ التّشاكل يمكن أن يُقرأ في العلاقة الرّباعيّة القائمة بين مقوّمات: إلى؛ عاصفة؛ من؛ قبلات.

>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة الثّالثة:

*فلما ذا يا صديقي؟

لستَ تهتمّ بأشيائي الصّغيرهْ

ولماذا... لستَ تهتمُّ بما يُرضي النِّساءْ؟

1.فلما ذا يا صديقي؟

يحمل هذا السؤال قلقاً فضوليّاً، وتطلّعاً هَوَسِيّاً؛ فهو مُشْتحن بالقلق والخوف، والرّجاء والاِستعطاف، والتّعالي والاندهاش، جميعاً. ولأوّل مرة، يصادفنا في هذه اللّوحة الشّعريّة –وكان يجب أن ننتظر إلى بداية الوحدة النّسجيّة الثالثة منها– التّصريحُ بصفة الآخَر الذي أمسى الآن صديقاً قائما بالفعل؛ ولم يعد مجرّد رجاء معلَّق به كيما يقبل بصداقة هذه المرأة؛ فبعد أن كانت تلتمس منه أن يصير صديقاً لها، مترجّيَة مستعطفة:

*كُنْ صديقي، كن صديقي...

نجد الشخصية الشعرية تعد هذا الآخر، الآن، هذا الرجل، صديقا تثرب عليه، وتنحي عليه باللوائم: فهل طويت المسافات، واقتربت المساحات: بين التماس الرجاء، وتجسيد هذا الرجاء؟...

وللمرة الأولى في هذه اللوحة الشعرية يصادفنا أمران اثنان ذوا علاقة حميمة بهواجس هذه المرأة وعالمها الجواني، وهما: الاستفهام، وياء النداء. بينما نجد الحالة التي كانت مجرد أمل معلق في مهب الريح (الطلب إلى الرجل أن يصبح صديقا) أمسى فعلا تجسده ياء النداء التي امتلكت الصديق فألحقت به ياء الاحتياز:

*يا صديقي...

ونلاحظ أمرين اثنين متباينين في هذه النسيجة الشعرية: أنها تبدأ بالثورة والقلق والتساؤل -لماذا؟- بينما تنتهي بالوداعة واللطف والعتاب الذي يحمل في طياته فيضا من الهوى، وقبسا من التسامح والرغبة العارمة في التقرب.

ويمكن أن نقرأ مقوم "فلما ذا" على أنه حامل لدلالة مشتتة يمضي معناها في كل الاتجاهات؛ فدلالته انتشارية بحكم الطبيعة. على حين أن مقوم "يا صديقي" (والأمثل قراءة هذه العبارة على أنها كلمتان اثنتان: يا + صديقي؛ ولكن تذويبهما في واحدة إنما كان لتيسير الإجراء) تنصرف دلالته إلى الحميمية، وإلى الامتلاك الشخصي؛ فهي دلالة انحصارية؛ إذ لا يعقل أن تفرط هذه المرأة في هذا الصديق بعد أن ظلت تلتمسه في كل ناد، وتنشده في كل واد؛ إلى أن وقعت عليه، واكتسبت صداقته؛ فتسمح بأن تجعله ملكا مشاعا بين عامة الناس. إنه صديقها وحدها؛ وياءا النداء، والاحتياز: برهانان ساطعان على ذلك. فياء النداء تدل

على الحرص الشديد على هذا الكائن ومناداته، وربما مناجاته أيضا؛ بينما إلحاق ياء الامتلاك به يزيل كل شك في أنه أصبح صديقا لها وحدها.

وإذن، فالكلام في هذه النسيجة الشعرية يمثل تحت معنى التباين بين الانتشار في التساؤل، والانحصار في الامتلاك.

ولكننا نلاحظ أخيرا، وذلك لدى تأمل مستوى سطح هذه النسيجة الشعرية، أن هناك شيئا من التشاكل في الإيقاع المفتوح الممدود الداخلي بين ثلاثة عناصر، هي:

*ما (من "لما")؛ ذا؛ يا.

2.لست تهتم بأشيائي الصغيره

*لست تهتم:

لقد نلاحظ تطورا سريعا في العلاقة بين المرأة والصديق؛ فبعد أن لم يكن إلا أملا معلقا في الهواء، ألفيناها تخاطبه في النسيجة الأولى من الوحدة الشعرية الثالثة مخاطبة صديق حميم بمناداته وإضافته إلى ذاتها حتى كأنه جزء من كيانها؛ نلفيها الآن تمضي في هذه المخاطبة لتثرب عليه، ولتعذله عذل الهاوية الغاوية؛ فتتهمه بعدم الاهتمام بها، والالتفات إليها؛ حيث إن عدم اهتمامه كان يتجسد في عدم احتفاله، خصوصا، بأشيائها:

*بأشيائي الصغيره.

ونلاحظ في هاتين النسيجتين الشعريتين، هذه والتي سبقتها، أنانية هي من طبع البشر، وجبلة هي من دأب الناس؛ وهي أنانية حب الامتلاك، ثم

الحرص على الممتلك؛ من أجل ذلك نلفي ياء الاحتياز تتردد مرتين اثنتين في نسيجتين شعريتين متلاحقتين (كما كانت ترددت، في الحقيقة، مرتين اثنتين في مطلع هذه اللوحة الشعرية: صديقي+ صديقي):

*صديقي؛ بأشيائي.

وإذا حق لنا التوقف لدى مقومات هذه النسيجة الشعرية لقراءتها قراءة تشاكلية؛ فإن هذا التشاكل لا يكاد يجاوز المظهر النحوي البسيط مثل اعتبار المقومين الأولين -لست + تهتم- على أنهما يجسدات التشاكل النحوي؛ من حيث إنهما فعلان؛ بينما يجسد المقومان الآخران تشاكلا نحويا أيضا وذلك من حيث إنهما اسمان. لكن يمكن التماس تشاكل معنوي الدلالة وذلك إذا قرأنا الاهتمام (تهتم) على أنه يميل معناه إلى الانحصار من حول قضية ما، أو حاجة ما، أو كائن ما؛ مثله مثل مقوم "بأشيائي" الذي تحول ياء الامتلاك ما فيه من انتشار وتشتت إلى حميمية وخصوصية، وذاتية واحتيازية؛ فهو ذو دلالة انحصارية أيضا، من هذا الوجه من القراءة. وأما مقوم "الصغيره" فلم يستطع مجاوزة الانضواء تحت المقوم المركزي الذي سبقه وهو "بأشيائي"؛ فهو إذن لا يشكل مركزية دلالية متحكمة، وإنما يبين حالة من حالات الدلالة في صنوه السابق.

وإذن، فهذه القراءة الأخراة يمكن أن تحيلنا على دلالة انتشارية تجعل مقومات هذه النسيجة متشاكلة باعتبار المستوى العميق، من حيث كنا رأينا أن هذا التشاكل يطفر، هو أيضا، ولكن على مستوى السطح.

3. ولما ذا... لست تهتم بما يرضي النساء؟...

سبق التعرض لأربعة مقومات في هـذه النسيجة الشعرية، وهـي: لما ذا؛ لست؛ تهتم؛ ما. من أجل ذلك سنجتزئ، هنا، بالتوقف لدى مقومين اثنين وحدهما، وهما:

*(بما) يرضي النساء...

الإرضاء معنى يتطلع إلى إدخال السعادة والارتياح، أو تحقيق رغبة غامرة، لطرف آخر. وأما مقوم "النساء" فهو جامع لجنس المرأة في كل مستوياتها: برقيها وانحطاطها. والإرضاء (يرضي) معنى انتشاري لأنه يتعلق بطرف آخر يقع عليه فعل الإرضاء، فيرضى. بينما مقوم النساء، هو أيضا، هنا، يحيل على الدلالة الانتشارية؛ فالمقومان الاثنان، من هذا الوجه من القراءة، متشاكلان من حيث انتشارهما معا.

ذلك، وإنا كنا لاحظنا أن خاتمة هذه اللوحة الشعرية أحدثت انقلابا في موقف الشخصية الشعرية بحيث تغير موقفها من الانطواء والحميمية؛ وهو الموقف الذي كان لا يكاد يجاوز التعلق بالذات، إلى شيء من التفتح وتعميم الرؤية إلى نحو جنس كل النساء... وذلك على الرغم من أننا كنا ألفينا إيماءة إلى بعض ذلك في النسيجة الشعرية الثالثة:

*إن كل امرأة تحتاج أحيانا إلى كف صديق

لكن الموقف، هنا، يتضح أكثر، فيتوسع إلى كل النساء صراحة:

*ولما ذا... لست تهتم بما يرضي النساء؟

غير أن مقوم "النساء" قد لايكون بابا مفتوحا لكل النساء؛ وإنما أراد النص به إلى تخصيص الذات عبر ذكر انتمائها إلى جنس النساء؛ لا أكثر ولا أقل.

>>>>>>><<<<<<<

إحالات وتعليقات

1.Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, p.29-30, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris,1992.

2.لقد كنا عللنا الوجه السيمائي في وظيفة هذا الإيقاع الممدود المفتوح في كتابنا: "ا – ي"، ص. 167 وما بعدها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

3.ابن منظور، لسان العرب، مرأ.

4.ابن جني، الخصائص، 1. 17.

5.م.س.، 1. 13.

>>>>>><<<<<

تحليل اللّوحة الشّعريّة الثّانية

كُنْ صديقي

كُنْ صديقي

إنّني أحتاج أحياناً لأنْ أمشي على العُشْب معَكْ...

وأنا أحتاج أحياناً لأنْ أقرأ ديواناً من الشِّعْر معَكْ...

وأنا -كامرأة- يُسْعدني أنْ أسْمعَكْ...

فلماذا -أيُّها الشّرقيُّ- تهتمّ بشكلي؟

ولماذا تُبْصر الكُحْلَ بعينيَّ...

ولا تُبصر عقلي؟

إنّني أحتاج، كالأرض، إلى ماء الحِوارْ

فلماذا لا ترى في مِعصمي إلاّ السّوار؟

ولماذا فيكَ شيء من بقايا شهرَيار؟

يغلب على هذه اللّوحة الشّعريّة طائفةٌ من المظاهر الأسلوبيّة كالتّعويل على المحسّنات الإنشائيّة أكثر من التّعويل على المحسّنات الخبريّة؛ ذلك بأنّ الأمر والإستفهام والنّفي والتّكرار والنّداء كلّها أدوات إنشائيّة طغت على أسطار هذه اللّوحة التي ليست إلاّ امتداداً ، في الحقيقة، للّوحةِ الشّعريّة الأولى؛ فهي لا تختلف عنها من حيث النّسْجُ؛ ولكنّها تصبّ في إطارها، وتسير في مسارها. كما أنّها لا تختلف عنها في المضمون الذي هو امتداد لقضيّتها الماثلة في عتاب امرأةٍ لرجل لا يتحلّى إلاّ بالصّفات الشّرقيّة الصّميمة ولا يودّ أن يَحيد عنها قيد أنْمُلة؛ حتّى إنّ الشّخصيّة الشّعريّة ترى أنّ هذا الرّجل الشّرقيّ لا يبرح يحمل شيئاً قليلاً أو كثيراً من صفات شهريار؛ وهو الذي لم يكن قُصاراه إلاّ الانتقامَ من المرأة بحجّة أنها خائنة غادرة، وخادعة مُراوغة؛ من حيث ينسَى هو ما كان يأتيه من بعض ذلك... فكأنّه يرى في نفسه شيئاً من السّموّ في تركيبته؛ وذلك على نقيض المرأة التي لا يكاد يرى منها، أو فيها، إلاّ الكُحْل في العينين، والأسْورة في المِعصمين، والأقراط في الأذنين...

وممّا يمكن رصْدُه حول ما نريد أن نطلق عليه "المحسِّنات الإنشائيّة"، في هذه اللّوحة الشّعريّة:

1.التّكرار، ويمثُلُ، بعنفوان وغزارة، في معظم أسطار هذه اللّوحة الشّعريّة؛ وذلك كما في:

*كُنْ+ كن؛

*صديقي+ صديقي؛

*أحتاج+ أحتاج+ أحتاج؛

*أحياناً+ أحياناً؛

*معَكْ+ معَكْ+ [أسْـ] مَعَكْ؛

*لأِنْ+ لأن؛

*فلماذا+ فلماذا؛

*ولماذا+ ولماذا؛

*تبصر+ تبصر.

وواضح أنّ التّكرار في الدراسات الأسلوبيّة يـؤوَّل علـى أسـاس سـياق النّـصّ ونسَقه جميعاً؛ وإذا كان لنا من قراءة لهذا التّكرار، هنـا والآن، فلـن يكـون غـيرَ إرادة التّعبير عـن بركـان هـائل مـن الهمـوم والهواجـس الـتي كـانت تـتزاحم في الجوانح لدى كِتابة هذا النّصّ؛ فإذا هي تنهال على الأسطار اِنهيالاً، وتنثال على المخيِّلة انثيالاً؛ وإذا ما يقال هنا لا يلبث أن يتأكّد نسْجُه هناك؛ في ألفاظ كالسّيل، وفي أفكار على بساطتها حارّة وصافية، وغاضبة ثائرة.

ولقد يكون التّكرار من أجل توكيد فكرة مطروحة، وقضيّة مرفوعة؛ كما قد يكون من أجل تنميق النّسج، وتأْنيق الكَلام؛ وذلك علـى الرّغـم مـن أنّ التّكـرار في الأساليب البَكيئة، والأخْيلة النضيبة، قد يكون صادراً عن العَجْز والقصور... لكنّ هذا التّكرار، هنا، كان من أجل ربْط المتلقّي بتيسير الصّـورة المعروضـة في ذهنـه؛ كما كان، فيما يبدو، من أجل إشباع نسْج الإيقاع الشّعريّ بالأنغام...

ويمكن تأويل هـذا التّكـرار تـأويلاً حداثيّـا بالتّغـاضي عنـه تغاضيـاً تامّـاً، والإقبال على تأويله تأويلاً تناصّيّاً؛ وذلك على أساس أنّ الأديب كثيراً مـا يتنـاصّ مع نفسه، انطلاقاً من اِمرئ القيس، وتعريجاً علـى لبيـد، وانتـهاء إلى أيّ شـاعر معاصر معترَف بشاعريّته بين النّقّاد...

وإذا سلّمنا بهذا المنظور من القراءة فـإنّ هـذا التّنـاصّ سيكون حينئـذ مـن جنس ما نطلق عليه نحن التّناصّ الذّاتيّ؛ وذلك أنّ العبارة الأولى غالبـاً مـا تُفضـي إلى عبارة مثلِها؛ كما يمثل ذلك في :

*كن صديقي

فهذا النّسْج هو الذي أفضى إلى نسْج مثله؛ وكان مـن العسـير إقامـةُ السّـطر الشّعريّ الثّاني بنسج آخر خارج عن هذا. وقد لا يقال إلاّ نحو ذلك في سيرة:

*إنّني أحتاج أحياناً...

فكان لا مناص من إقامة السّطر الشّعريّ المُوالي بما يماثله في توكيـد المعنـى، بالتّوكيد اللّفظي، على مصطلح النّحاة...وهكذا...

2.الإستفهام:

*فلماذا+ ولماذا؛

ولماذا+ ولماذا.

ولعلّ الإستفهام، هنا، يمثّل الحيرة التي تحمل على التّساؤل الـذي يحمـل على القلق الذي يحمل علـى الخـوف والـتّرقّب. فالمُسـاءلة شـأن مـن الكـلام يمثّـل

بركاناً هائجاً من النّوازع والهموم والمُقْلِقات الكامنة في أعماق النّفس فتطفو على هذه الإستفهامات المتتالية، وتمثُّلُ في هذه التّساؤلات المتلاحقة: فلماذا، إذن، ولما ذا؟

وتكرّر هذا الإستفهام، في هذه اللّوحة الشّعريّة، أربع مرّات قد لا يؤكّد إلاّ ثورة عارمة على القائم، ورفْضاً مطلقا للواقع؛ والتماساً، من أجل ذلك، لعالَم جديد: كلّه حريّة وجمال ومحبّة...

3.النّفي:

*لا تبصر+ لا ترى.

وينهض النّفي هنا بوظيفة الرّفض والعتاب: رفض سلوك الرّجل، وعتابه؛ ذلك بأنّه كان يجب عليه إبصارُ عقلها، بدل كُحْل عينيها فقط. وأمّا رؤيتُه السّوارَ في معصمها، أي الاهتمام بجسديّاتها الأنثويّة والتّغاضي عمّا عدا ذلك من صفاتها المعنويّة، أو الرّوحيّة، فهو أمرٌ غير مقبول، لديها على الأقلّ.

وكأنّ النّفي في الحال الأولى ينهض بوظيفة الإغراء؛ وكأنّ عبارة:

*ولا تبصر عقلي

إنّما تعني: هلاّ أبصرت عقلي أيّها الرّجل، وخَبَرْتَ ذكائي؛ إذن لوجدتَني غيرَ ما تعتقد، وفوق ما تنتقص... ولا يقال إلاّ نحو ذلك في النّفي الآخر؛ وكأنّ النّصّ الغائب يقول: هلاّ نظرت إلى غير معصمي، وهلا صرفت الطّرْف عمّا أتحلّى به من أسورة وخواتم وأقراط؛ إذن لألفيتَني عاقلة كريمة، وعالمة جليلة...

4.الأمر:

*كن+ كن.

سنرى أنّ الزّمن الكامن في هذا الأمر زمنٌ غيرُ دالّ على الحاضر، شأنَ فعْل الأمر في الدّلالة الزّمنيّة النّحويّة البسيطة؛ ولكنّه يُحيل، هنا، على زمن سيحدث في المستقبل؛ وربّما لن يحدث أبداً... فكينونة هذا الأمر قد لا تتحقّق في المستقبل أيضا؛ فالزّمن الكامن في هذا الأمر مجرّد تَمَنٍّ تتمنّاه الشّخصيّة الشّعريّة، وتحقُّقُه يظلّ رهين المستقبل...

5.النّداء:

*أيّها الشّرقيّ

في هذا النّداء تخصيصٌ مَشوب بالتّثريب على الرّجل الشّرقيّ، حتّى لا نقول شيئاً آخر... فكأنّه، إذن، نداءٌ يُراد منه توبيخُ الرّجل الشّرقيّ على سلوكه هذا إزاء المرأة، وموقفه المُبيَّت منها...

ويقوم مضمون هذه اللوحة الشعرية، مثل صنوتها السابقة، على التماس صداقة ضائعة، ونشدان حب مفقود؛ فالشخصية الشعرية شديدة التعطش إلى هذا الحب، إلى هذا الرجل، إلى هذا الشرقي الذي يعاملها على أنها أنثى جميلة، لا على أنها امرأة مثقفة متعلمة ذات شخصية قوية تبحث عن رجل تعاشره ويعاشرها، وترافقه ويرافقها في الحدائق والغابات والمتنزهات. كما تحتاج إلى رجل يسمعها كلاما معسولا، وحديثا عذبا؛ لا إلى رجل لا يعنيه من أمرها إلا تزينها وتعطرها وتكحلها وتحليها بالأساور والخواتم والأقراط... بل إنك لترى

هذه الشّخصيّة الشّعريّة تتّهم الرّجل الشّرقيَّ بأنّه لا تـزال فيـه بقايـا مـن سـلوك شهريار؛ فهو لا يلتمس من المرأة الاّ اللّذّة الجسديّة، ليس إلاّ...

لكنّنا لا نعدم شيئاً من التّناقض في مضمون هذه اللّوحة بالقياس إلى الموقـف الذي يجب أن يقفَه الرّجل الشّرقيّ من المـرأة؛ فالشـخصيّة الشّـعريّة حـين تُبـدي رغبتـها الجامحـة إلى التّـنزّه معـه في الحدائـق، والإسـتماع إلى الشّـعر والموسـيقا بصحبته فهي، في الحقيقة، تسلك سلوك أيّ امـرأة عاشـقة، أو أيّ امـرأة طبيعيّـة السّلوك: فلمـاذا، إذن، معاتَبَـةُ الرّجـل علـى إبصـاره الكُحْـلَ بعينيـها؟ فـالرّجل السّويّ لا يحبّ من المرأة منظرَها وشكلها في كلّ الأطوار، بل يُعجبه من المرأة أيضا رجاحة عقلها، وسَجاحة خُلُقِها؟ وهل يُعقل أن يحبّ الرّجل من المرأة عقلها فقط؟ وهل يمكن أن يوجد هذا السّلوك لدى المرأة أيضا في كلّ الأطوار؟

إنّ الشّكل إذا انضاف له العقل كـانت ذروة الكمـال في المـرأة؛ وقـد لا يوفُـر هذا في النّاس، رجالاً ونساءً، إلاّ نادراً. فلمـاذا، إذن، عتـابُ الرّجـل إذا نظـر إلى الكُحل والحُلِيّ؟ وهل يحْرُمُ عليه التّمتّعُ بمظاهر الجمال الكريم؟

وعلى غِرار اللّوحـة الشّـعريّة الأولى، فـإنّ الأنَاثـة المتوهّجـة تمثُـل في هـذه اللّوحة أيضا؛ ولعلّ بعض ذلك تمثّله هذه النُّسوج:

*وأنا كامرأة؛

فلماذا، أيّها الشّرقيّ، ُ تهتمّ بشكلي؟

ولما ذا تُبصر الكُحْلَ بعينيّ؟

فلما ذا لا ترى في معصمي إلاّ السّوار؟

ولما ذا فيك شيء من بقايا شهريار؟

فالأَناثة من خلال هذه النّسوج الشّعريّة تُزهر وتـهتزّ، وتتبجّـس وتزهـو؛ فكأنّ هذه النُّسوج، من بعض الوجوه، مَعارضُ لإظـهار الأَناثـة اللّيّنـة، ولوحـات بديعة لرسْـم الغُنْج الرّقيـق، وإبـراز الـدّلال العجيـب. ودون أن يعـرف القـارئ الخبير اسم الشّاعرة يـهتدي، غالبـاً، إلى أن قـائل هـذا الشّـعْر هـو امـرأة رقيقـة الإحساس، مرهفـة الشّـعور علـى عكـس مـا تحـاول إبـداءه مـن قـوّة وصلابـة... فالتّساؤل كأنّه تَرَجٍّ لا ثورة؛ والآية على ذلك قولُها:

*إنّني أحتاج أحياناً لأن أمشي على العُشْب معكْ؛
وأنا أحتاج أحياناً لأن أقرأ ديواناً من الشّعر معكْ
وأنا -كامرأة- يُسعدني أن أسمعَكْ

إنّ التّخصيـص هنـا [كـامرأة] يـدلّ دلالـة واضحـة علـى لفْـتِ الشّـخصيّة الشّعريّة لاهتمام هذا الصّديق المنشود، والحبيب المفقود؛ لكـي يُسـمع المـرأة شـيئاً من الكلام المعسول، وشيئاً من الغزل اللّطيف. إنّنا نُحسّ أنّها شديدة الإحتياج إلى رفيق يرافقها، وإلى مُسـامر يسـامرها، وإلى متحـدّث يتحـدّث معـها فيثـني علـى جمالها، أو يطري خصالها معا:

*ولماذا تُبصر الكُحْل بعينيّ...
ولا تُبصر عقلي؟

فما دامت هـذه المـرأة مُحتاجـةً إلى هـذا الرّجـل كيمـا يُماشِـيَها، ويُنشِـدَها الأشعار، ويُسمِعَها عذْبَ الكَلام؛ فإنّه لا جرم عليه أن ينظر إلى كُحلها، ولا ينظر

إلى عقلها... أم أليست هي التي كانت أغرته بمُماشاتها، ودعتْه إلى مغازلتها ومُرانَاتها؟ أم أليست هي التي التمست منه الصّداقة وخطَبت إليه الودّ؟ وهل يمكن أن تكون صداقةُ امرأةٍ بمعزل عن حبّها؟ وهل ذلك ممّا يمكن أن يحدُث؟ وهل العثور على علاقة متوازنة بين الرّجل والمرأة ممّا يسهل تحقيقه؟ إنّ هذه الصّداقة إن ظلّت قائمةً في حدود إطارها فليس ذلك إلاّ من النّوادر في شأن العلاقات بين النّساء والرّجال؟ ولِمَ البحثُ، إذن، عن الصّداقة عوض البحث عن الحب صراحة؟ أم هو التماس حبّ ملفوف في ثوب الصّداقة؟ أم أنّ سلطة المجتمع أقوى من إرادة الشّخصيّة الشّعريّة فعدلت عن التّصريح إلى التّلميح، فأظهرت التماس الصّداقة، وأضمرت الرّغبة الطّافحة إلى الحبّ؟ أم أنّ هذه المرأة من الشُّذوذ مع الرّجال، أو من الزُّهد في الرّجال، إلى الحدّ الذي لا تأْبَه لوجودهم كائنين ما كانوا؟ إنّ كلّ هذه الأسئلة تظلّ مشروعة الطّرْح...

تبدو هذه المرأة، في هذه اللّوحة الشّعريّة، وربما في التي سبقتها، بل ربما في اللّواتي يَلحقْنَهما أيضاً، كائناً عجيب السّلوك، غريبَ الأطوار؛ فالمرأة تغازل وتَهوَى الرّجال، كما يغازل الرّجل ويهوى النّساء؛ فما بال البحث عن مجرّد صداقة؟ أم أنّ الشّخصيّة الشّعريّة اكتوت بتجربة قاسية، في علاقاتها، جعلتْها لا تُقبل على التّعلّق بالحبّ، وتجتزئ بمجرّد البحث عن صداقة تكون صافية خالصة، وحميمة نقيّة؟...

وعلى عكس ما في اللّوحة الشّعريّة الأولى، فإنّ الشّخصيّة الشّعريّة لا تتخفّى وراء قناع المرأة من حيث هي؛ ولكنّها تُفصح عن نفسها، وتخصّص الحديث عن ذاتها، فتُلْفيها تصطنع جملة من الدّوالّ تعبيراً عن حميميّة الموقف، وتصريحاً بحقيقيّة الذّات:

*إنّني+ وأنا+ وأنا كامرأة+ إنّني...

بينما نجد الحميميّة طاغية على سلوكها، أو على ما ينبغي أن يكون من سلوكها في هذه اللّوحة الشّعريّة، والتي تدلّ عليها طائفة من المقوِّمات مثل:

*صديقي (ياء الاِحتياز، أو ياء المتكلّم)+ صديقي+ إنّني+ أحتاج+ أمشي+ وأنا+ أحتاج+ أقرأ+ وأنا كامرأة+ يُسعدني+ أسمعك+ بشكلي+ بعينيّ+ عقلي+ إنّني+ أحتاج+ في معصمي...

فكلُّ هذه المقوّمات يدلّ على طغيان الذّاتيّة، وتوهّج الحميميّة، وبروز الأَناثة الطّافحة في هذه اللّوحة الشّعريّة؛ بل قد يمكن أن يضافَ إليها مقوّماتٌ أخراةٌ تُحيل على أُنْثويّة هذا الشّعر، ونسائيّة هذه الشّخصيّة مثل:

*أحتاج كالأرض إلى ماء الحِوار+ الكُحْل+ السِّوار.

ونلاحظ أنّ أسطار هذه اللّوحة الشّعريّة يتنازعها الكتمان أو النّوازع الجوّانيّة كما يمثُلُ ذلك في المقوّمات الدّالّة على الحميميّة، والمُصوِّرة لنوازع النّفس الجوّانيّة والتي كنّا عُجْنا عليها غيرَ مرّةٍ؛ كما يتنازعها البَوْح الخارجيّ الذي يمثُل في خطاب الذّات للموضوع، أي في التماس الشّخصيّة الشّعريّة من الآخَر كيما يَسمَعَها، ولا يجتزئَ بالعناية بجمال مظهرها وحده، بل عليه أن يلتمس فيها شيئاً آخرَ أعمقَ غَوراً، وأبعد قراراً، وأعظم قيمة: جوهرَها وعقلَها.

وتسعى هذه الشّخصيّة، في هذه اللّوحة الشّعريّة، إلى التماس معادلة عسيرة التّحقيق؛ وذلك بسعْيها إلى إدماج الجوّانيّ -ذاتها- في البرّانيّ -غيرها- ؛ ويطالعنا ذلك انطلاقاً من السّطريْن الشّعريّيْن الأوّليْن:

*كن صديقي+ كن صديقي...

فكينونة الآخر تريد أن تُسقطها على نفسها ليقع العِناق والذَّوَبان؛ ليتمَّ حلول الذّات في الموضوع، والأنا في الأنت، لا في الآخر. فكينونة هذه الصّداقة مفقودة في الواقع، وهي تسعى إلى أن توجدها عبر وجود غيرها، أي عبر كينونة الأنت في نفسها. إنّها تتطلّع بكلّ ما أوتِيَتْ إلى أن يُمسيَ الأنت هي، وتمسي الْهِي، أو الأنا إن شئت، هو الأنت. لا فرْقَ. لا اختلافَ. لا تباعد لا في الطِّباع ولا في الأهواء والعواطف. إنّه البحث عن أليف ملائم لها في كلّ شيء: يماشيها إذا مشت، ويجالسها إذا جلست، ويسامرها إذا سمرت، ويقارئُها الشّعر إذا أنشدت، ويسقيها ماء الحِوار إذا ظمِئت: دون أن يُعنَى، أثناء ذلك لا بمظهرها ولا بشكلها، ولا بكُحلها ولا بحُليّها؛ ودون أن يكون فيه أيُّ صفةٍ من صفات الرّجل الشّرقيّ: شهريار...

وكأنّ الشّخصيّة الشّعريّة تَبْرَمُ في الحاليْن الإثنتيْن من وضْعها الأنثويّ، ومن اقتصار "رجُلِها" على التّحديق في وجهها، واجتزائه بملاحظة ما في معصمها من حليّ دون محاولة الذّهاب بعيداً إلى حيث قيمتُها الجوهريّة السّامية، إلى مستوى ثقافتها، إلى رجاحة عقلها، إلى نقاوة فكرها...

وينهض هذا العتاب على موقف طريف وغريب معاً، فالشّخصيّة الشّعريّة تلتمس من هذا الرّجل أن يعاملها على أنّها صديقة مثقّفة متعلّمة، وعاقلة متبصّرة، لا امرأة تمتلك جسداً كان من أجل إطفاء الرّغبة الجسديّة للرّجل؛ ولكنّها، في الوقت ذاته، تتحدّث عن نفسها، وعن أناثتها، وتعترف بتحلّيها بالحليّ، وتزيّنها بالكُحل، وأنّها امرأة من النّساء:

*ولماذا تُبصر الكُحْل بعينيّ؟

فلماذا لا ترى في معصمي إلاّ السّوار؟

وأنا كامرأة يُسعدني أن أسمعك...

فهذه المرأة عجيبة الأطوار حقّا؛ لأنّها تلتمس رجلاً صديقاً، لا رجلاً عشيقاً.

وإذا كانت اللّوحة الشّعريّة الأولى لا تشتمل إلاّ على فعلين يدلاّن على الزمن الماضي، فإنّ هذه اللّوحة لا تشتمل على أيّ فعل ماضٍ إطلاقاً؛ فكأنّ الشّخصيّة الشّعريّة تفِرّ من ماضيها، أو أنّها ترفض التّفكير فيه، ومن ثَمّةَ التّعامل معه؛ لِمَا يسبّب لها ذلك من شقاء أو إزعاج. إنّها لا تريد أن تنظر إلاّ إلى المستقبل، ولا تتعامل في تفكيرها وسلوكها إلاّ معه. وإلاّ فبم نفسّر هذا الإصرار على توظيف الأفعال المستقبليّة وحدها في هذه اللّوحة؛ وذلك على الرغم من وجود فعلين أمريْن وهما ينطلقان بالزّمن من حاضره إلى نحو المستقبل؛ بل هما يدلاّن، في سياقهما الشّعريّ، على المستقبل حتماً؛ وذلك لأنّ الشّخصيّة الشّعريّة لا تتحدّث عن كينونة حاضرة، أو أمر قائم بالفعل في لحظتها التي تحياها؛ ولكنّها تسعى إلى اكتساب كينونة غائبة لعلّها أن تُمسي حاضرة؛ ولعلّ البعيدَ يُمسي قريباً، والمستحيلَ يغتدي ممكناً. والذي يعينينا أنّ الزّمن لا يمثل في:

*كن صديقي+ كن صديقي

بالدّلالة السّيمائيّة لا بالدّلالة النّحويّة البسيطة طبعاً، إلاّ على أنّه زمنٌ غيرُ موجودٍ، وغير متحقّق في لحظة الحاضر؛ وإنّما ينصرف المعنى الزّمنيّ فيهما

إلى تَكوُّن الحدث بعد لحظة القول؛ فالرّغبة تظلّ قائمة في الذّهن ولكن دون أن تتحقّق في واقع الفعل: فهل سيُصبح هذا الرّجل صديقاً في المستقبل أم لا؟ وما ذلك إلاّ لأنّ أمر الصّداقة من التّعقيد، وتكوّن العاطفة وتطوّرها، ونماء الشّعور نحو الآخَر، ما قد يستغرق حدوثُه زمناً يطول أكثر ممّا يقصر؛ وهو زمن غائب غيرُ حاضرٍ في هذا النّصّ على كلّ حال...

وإذن، فالزّمن المستقبل هو الذي يتحكّم في مسار دلالة هذه اللّوحة الشّعريّة؛ وهو في كلّ الأطوار ينشطر شطريْن اِثنين: شطراً ينصرف إلى زمن التّعبير عن الذّات، وشطراً آخرَ ينصرف إلى زمن التّعبير عن الأنت،أو الآخر، ولكن من خلال الذّات. وزمن الأنا والأنت معاً يندمج، لدى نهاية الأمر، في زمن واحد مستقبليّ يشمل كُلاًّ من الأنا والأنت فيجعلهما يذوبان في جوهر واحد، هو الوجود الجديد الذي تسعى إلى تحقيقه الشّخصيّةُ الشّعريّة النّاقمةُ من الرّجل، والراغبةُ إليه، في الوقت ذاته...

ولقد كنّا عَدَدْنا، لدى تحليل اللّوحة الشّعريّة الأولى، أنّ الكينونة، في هذين الفعليْن اللّذين يتكرّران على رأس كلّ لوحة، ما عدا الأخيرة التي أخضعناها لتقسيمنا الخاصّ، هي كينونة حدَثيّة لا زمنيّة، أي دائمة لا منقطعة. لكنّ ذلك لا ينبغي له أن يتناقض مع ما ذهبنا إليه، هنا، من أنّ الزّمن القائم، في هذه الكينونة على كلّ حال، هو زمن غائب من لحظة الحاضر؛ ممّا يُزيل كلّ تناقض بين القراءتين الاِثنتين: هنا وهناك...

ولا يمكن أن نمضي عن تحليل هذه اللّوحة الشّعريّة تحليلاً عامّاً دون أن نتوقّف لدى المتشاكلات من مقوّماتها، والمتآلفات من نسوجها (وذلك في إطار

القراءة العامّة لهذه اللّوحة، لا في إطار القراءة المجهريّة التي سنختصّ بـها كـلّ سطر شعريّ، بل ربّما كلّ مقوّم من مقوّماته، على حدة)؛ كما يمثُلُ ذلك في:

كن صديقي+ كن صديقي؛

لأِنْ+ لأن؛

إنّني أحتاج أحياناً؛

وأنا أحتاج أحياناً؛

العُشْب معك؛

الشِّعْر معك؛

وأنا+ وأنا؛

فلماذا+ ولماذا؛

فلماذا+ ولماذا؛

تُبصر+ تبصر...

وكما يمثُلُ ذلك أيضا في توالي أفعال مضارعة إمّا متكلِّمة وإمّا مخاطَبة:

أحتاج؛ أحتاج؛ أحتاج؛ أمشي؛ أقرأ؛ أسمعك؛ يُسعد+ني؛

تهتمّ؛ تُبصر؛ تُبصر؛ ترى؛

وعلى أنّ هذه المتشاكلات اللّفظيّة لا تلبث أن تستحيل إلى تشاكلات مُرْفولوجيّة، ومن ثَمَّةَ إلى تشاكلات إيقاعيّة، كما قد يمثُلُ ذلك في هذه النّسوج المتماثلة:

كن صديقي+ كن صديقي؛

إنّني أحتاج+ إنّني أحتاج+ وأنا أحتاج؛

أحياناً+ أحياناً؛

لأِنْ أمشي+ لأن أقرأ+ أن أسمع+[كـ]؛

على العشب معك+ من الشّعر معك؛

فلماذا تهتمّ+ ولماذا تُبصر؛

فلماذا+ ولماذا؛

بشكلي+ بعيني؛

الحِوار+ السِّوار...

فبفضل تعانُقِ هذه المقوّمات المركّبة من عناصر صوتيّة متشابهة: في تشاكل تامّ طوراً، وتَقابُلِها في تَماثُلٍ متقارب طوراً آخر؛ ازْدَخرت هذه اللّوحة الشّعريّة بالإيقاعات، واكتظّت بالأنغام المتماثلة ممّا جعل تشاكُلَها يتزاحم على أكثر من مظهر أسلوبيّ؛ وإذا هو نحويٌّ، ومُرفولوجيّ، وإيقاعيّ جميعاً. وإذا هو في أوّل الأمر وآخره تشاكل نسْجيّ يحكم طبيعة السّطح الكلاميّ فيرقى به من مستوى النّثريّة الرّتيبة، إلى مستوى الشّعريّة الرّطيبة...

ونلاحظ في هذه اللّوحة الشّعريّة، أيضا، بعض ما كنّا لا حظناه في الأولى من حيث فكرتُها العامّة؛ فلا تبرح الفكرتان الإثنتان أنفُسُهُمَا تحكمان هذه اللّوحة أيضا، وهما: فكرة الصّداقة، وفكرة الأَناثة. فهاتان الفكرتان هما اللّتان تتنازعان هذه اللّوحةَ الشّعريّة بكل عنفوان وحرارة.

ويبدو، من الوجهة الإيقاعيّة، الدّاخليّة، أنّ هذه اللّوحة الشّعريّة يحكمها ضربان اثنان من العناصر الإيقاعيّة: العناصر الإيقاعيّة المفتوحة الممدودة، والعناصر الإيقاعيّة المكسورة المدودة.

1.العناصر الإيقاعيّة الدّاخليةّ المفتوحة المدودة:

نلاحظ أنّ هناك عدداً كبيراً من مقوّمات هذه اللّوحة الشّعريّة ينتهين بعناصر إيقاعيّة مفتوحة ممدودة؛ وذلك مثل:

تا (مِن "أحتاج")؛ يا (من "أحياناً")؛نا (من "وأنا")؛ تا (من "أحتاج")؛ وا (من "ديواناً")؛ نا (من "وأنا كامرأة")؛ ما؛ ذا (من "فلما ذا")؛ ها (من "أيُّها")؛ ما؛ ذا؛ (من "ولما ذا")؛ لا (من "ولا تبصر")؛ تا (من "أحتاج")؛ ما (من "ماء")؛ وا (من "الحِوَار")؛ ما؛ ذا؛ لا؛را (من "فلما ذا لا ترى")؛ لاّ (من "إلاّ")؛ وا (من "السِّوار")؛ ما؛ ذا؛ (من ولما ذا")؛ قا؛ يا؛ يا؛ (من "بقايا شهريار").

لكنْ لمَ هذا الضّربُ من الإيقاعات المفتوحة الممدودة التي تمتدّ بها الحنجرة، وينفغر بها الفم؟ وهل كان ذلك مجرّد مصادفة؟ أم كان تعبيراً صادقاً عمّا يلتعج في الجوانح، ويعتلج في التّرائب؟ وإذا كان هذا الإيقاع لا يحتاج إلى تكلّف التّأويل، فلمَ غابت العناصر الصّوتيّة المضمومة المدودة، مثلا، إلاّ قليلاً؟

لقد كنّا اجتهدنا في تـأويل وجـود هـذه العنـاصر الصّوتيّـة المفتوحـة، لـدى تحليل اللّوحة الشّعريّة الأولى، بما يُفيد أنّ الصّوت المفتوح الممدود قد يلائـم –مـن منظورنا نحن على الأقلّ إلى الأشياء– النّفس الحزينـة، والـرّوح المكسـورة؛ فكـأنّ التّركيز علـى الفونيمـات المفتوحـة إنّمـا كـان التماسـاً لتوظيـف صـوت دالٍ علـى الحال؛ فالصّارخ يرفع عقيرته، والباكي يرفع صوته، والمنادي يفغـر فـاه... فـهل تمثّل هـذه العنـاصر الصّوتيّـة ضرْبـاً مـن المُسـاءلة والمُنـاداة: منـاداةِ هـذا الصّديـق المنشود، غير الموجود؟...

2.العناصر الإيقاعيّة المكسورة الممدودة:

ولعلّ هـذه العنـاصر الإيقاعيّـة أن تمثّـل في هـذه اللّوحـة الشّـعريّة المنزلـة الثّانية بعد العناصر الإيقاعيّة المفتوحة الممدودة؛ وتمثُّلُ في:

دي؛ قي؛ (مِن "صديقي")؛ دي؛ قي؛ (من "صديقي" (الثّانيـة)؛ نـي (مـن "إنّني")؛ شي (من "أمشي")؛ دي (من "ديواناً")؛ ني (من "يُسـعدني")؛ لي (مـن "بشكلي")؛ لي (من "عقلي")؛ ني (من "إنّني")؛ مـي (مـن "معصمـي")؛ في (مـن "فيك").

ونودّ أن نذهب في تأويل هذه الأصوات الممدودة المكسـورة (ونحـن مضطـرّون هنا إلى اصطناع مصطلحات النّحاة العرب...) فنزعم أنّـها ربّمـا كـانت دالّـة علـى الحميميّـة والانطـواء علـى النّفس، والإقبـاع في غَيَابـات الدّاخـل؛ فمَعـاظِم هـذه الأصوات التي يتشكّل منها، لدى نهايـة الأمـر، الإيقـاع الدّاخلـيّ لهـذه اللّوحـة الشّعريّة، تُحيل على النّفس الباطنة، والذّات المجهولة؛ من أجـل ذلـك نسـتبعد

أن لا تكون هذه الأصوات موظفة لدلالة شعرية تصب، آخر الأمر، في رسم صورة النفس القوية، وفي التعبير عن الشخصية الشعرية بتوهج وعنفوان...

أما الإيقاع الخارجي لهذه اللوحة الشعرية فيقوم على ثلاث تشكيلات إيقاعية. وكل تشكيلة إيقاعية تتألف من جملة من العناصر الإيقاعية.

1.التشكيلة الإيقاعية الأولى –وهي الأكثر تعددا– وتنهض على ميقعة "ي":

*صديقي (السطر الشعري الأول)؛

*صديقي (السطر الشعري الثاني)؛

*بشكلي (السطر الشعري السادس من اللوحة الشعرية)؛

*بعيني (السطر الشعري السابع من اللوحة الشعرية)؛

*عقلي (السطر الشعري الثامن).

2.التشكيلة الإيقاعية الثانية وتنهض على ميقعة: "ك":

*معك (السطر الشعري الثالث من اللوحة الشعرية)؛

*معك (السطر الشعري الرابع)؛

*أسمعك (السطر الشعري الخامس).

3.التشكيلة الإيقاعية الثالثة، وتنهض على ميقعة "آر":

*الحوار (السطر الشعري التاسع من اللوحة الشعرية)؛

*السوار (السطر الشعري العاشر)؛

*شهريار (السطر الشعري الحادي عشر والأخير من اللوحة الشعرية).

ونلاحظ، كما كنا لاحظنا بعض ذلك لدى تأويل سيرة الإيقاع الداخلي للمقومات التي تتألف منها نسوج الأسطار الشعرية، أن الإيقاع الذي زعمنا أنه يعبر عن لغة النفس الداخلية، ويصب في مصبها -وهو "ي"- هو الذي يتحكم في سيرة الإيقاع الخارجي لهذه اللوحة الشعرية بتواتر بلغ خمس مرات. وإنما كان ذلك ليعبر عن الحال الجوانية لنفس الشخصية الشعرية؛ فكأنه إيقاع ينطلق من الخارج نحو الداخل؛ فيحول كل المعاني الخارجية إلى تلقاء الذات الجوانية لتستقبلها وتغيبها في غياهب الروح الظمأى إلى عاطفة الصداقة الصافية، ونبعها الثرثار.

بينما كان الإيقاع القائم على ميقعة "آر" بمثابة الصوت المفضي إلى المناداة، والتعبير عن الحرقة، وترجمة ما في الذات الجوانية لتحويله من الداخل نحو الخارج؛ فكأنه إيقاع يصاقب الإيقاع الحميمي ليمتزج الخارج بالداخل، ولتذوب الذات في الموضوع؛ ليقع التلاحم العظيم بين ما هو كائن في النفس من عواطف، وبين ما هو منشود في الخارج...

على حين أن ميقعة "معك" جاء ليكون، هو أيضا، واسطة بين كل ما هو ذاتي وحميمي "ـي"، وبين ما هو موجه إلى الموضوع، أو إلى المخاطب المنشود التحامه بالذات والنفس والروح جميعا. فكأن الإيقاع الأول يحيل على الذات، أو قل: إنه ينطلق من أعماق الذات. بينما الإيقاع الثاني يحيل على مبتغى الذات؛ على حين أن الإيقاع الثالث، والأخير، إنما يحيل على الخارج الذي ينفس على هذه الذات...

ونلاحظ أن الطبيعة الإيقاعية لهذه التشكيلة تتلاءم مع طبيعة الإيقاع الطاغي على اللوحة الشعرية الأولى التي كان الإيقاع المفتوح الممدود هو الذي طغا

عليها وكنا زعمنا، لدى قراءة اللوحة الشعرية الأولى أنه إنما كان من أجل "أن يظاهر فتح الحنجرة وانفجار أوتارها، وإتاحة الفرصة للصوت الصادر عنها لكي يرتفع، وللعقيرة لكي تنادي، وللآهات لكي تمتد في الفضاء".

ولا ينبغي، أثناء ذلك، إبعاد الجانب الجمالي في تتابع هذه الإيقاعات على نحو معلوم؛ فمثل ذلك ينزاح بالكلام عن النثرية إلى نحو الشعرية...

ويبدو أن الشخصية الشعرية ظلت تتطلع، في هذه اللوحة الشعرية، إلى التعلق بطائفة من السمات (Signes)، لعل أجدرها بالذكر:

1. سمة لمسية: ولعلها أن تتحقق في محاولة الإمساك بشيء منشود في النفس؛ ذلك بأن المشي مع الصديق لا يعني إلا الإمساك به:

*إنني أحتاج أحيانا لأن أمشي على العشب معك.

2. سمة سمعية: وقد تمثل في قولها، مثلا:

*وأنا أحتاج لأن أقرأ ديوانا من الشعر معك

وأنا، كامرأة، يسعدني أن أسمعك

ولعل سمة "أسمعك" أن تؤول تأويلين اثنين، كلاهما وارد ووجيه القراءة:

أولهما: أن يكون المعنى منصرفا إلى رغبتها في الاستماع إلى الصديق، فيكون هو المتحدث، وتكون هي، المستمعة إليه؛

وآخرهما: أن يكون المعنى منصرفا إلى رغبتها في إسماع صوتها، وتبليغ ما في نفسها إلى الصديق المنشود: فتكون هي المتحدثة، ويكون هو، المتحدث إليه، أو المستمع إليها. ولعل من أجل ذلك أهمل شكل همزة المضارع في الديوان فبقيت كلمة "أسمعك" مشكولة على هذا النحو إذ يمكن قراءتها: "أن أسمعك" فينصرف المعنى إلى التأويل الأول، كما يمكن قراءتها: "أن أسمعك" فينصرف المعنى إلى التأويل الآخر.

ونحن نؤول هذه القراءة المزدوجة على أساس من ضوء النظرية الحداثية للتأويل، ولا مانع يمنعنا من ذلك...

وتنهض هذه اللوحة الشعرية، آخر الأمر، على التماس شيء، بتعطش، بل برغبة طافحة، يظل غير متحقق في الواقع. فالكلام كله لا يخرج عن بسط الرغبة الجامحة، وإبداء التعلق الطافح بأمل كأن تحقيقه يظل بعيدا.

>>>>>>>>>>

وبعد هذه القراءة العامة للوحة الشعرية ننزلق الآن إلى قراءتها قراءة مجهرية، على نحو نتوقف لدى كل مقوم من مقوماتها فنصفه، ونحلل دلالته، ونؤول معانيه عبر تجزيئات إجرائية نود أن نطلق عليها "الوحدات النسجية".

وتبدو اللغة الشعرية، في هذه اللوحة، كما هي في بقية اللوحات الشعرية الأخراة، بسيطة ولكنها صادقة، يكمن عمقها في صدقها، وتمثل روعتها في بساطتها؛ من حيث يتحقق جمالها الفني في انسيابها وانسجامها؛ فكأنها السهل الممتنع؛ فقارئ هذه اللغة الشعرية يعتقد، لأول وهلة، أنه قادر على أن يكتب مثلها بيسر؛ ولكن ذلك مجرد توهم لا يلبث أن يغتدي عسير التحقيق...

إن جمال اللغة هنا لا يقوم في التمسك بالتعقيد، ولا في الحرص على التعمية والتضبيب؛ ولكنه يقوم في اتراك القريحة على سجيتها تنثال بالألفاظ أرسالا أرسالا...

>>>>><<<<<

الوحدة النسجية الرابعة

*كن صديقي

كن صديقي

إنني أحتاج أحيانا لأن أمشي على العشب معك...

وأنا أحتاج أحيانا لأن أقرأ ديوانا من الشعر معك...

وأنا، كامرأة، يسعدني أن أسمعك...

1.كن صديقي

كن صديقي

سبق لنا تحليل هذا الكلام في اللوحة الشعرية الأولى؛ فهل يمكن الاجتزاء بتلك القراءة على مدار تكرار هذين السطرين لدى صدر كل لوحة شعرية، من نص هذه القصيدة؟ وهل يعني هذا التكرار، كما قد يتوهم السذج من الناس، أنه مجرد تكرار لملء الفراغ، وإشباع النسج من الكلام، وتوكيد الرغبة الشديدة في هذه الصداقة المنشودة؟ إنه إذا كان الأمر الأخير ممكنا، وقد ذهبنا إليه نحن بالفعل في قراءتنا هذه؛ فإن ما تساءلنا حوله قبله ليس بشيء؛ ذلك بأننا نود أن نزعم أن كل لازمة، في رأس كل لوحة شعرية، يجب أن تعني غير ما تعنيه

صنوتها. ولقد ينشأ عن هذا المزعم أن التكرار الذي يبدو لنا في النسج لا ينبغي لـه أن يجاوز مستوى السطح، أما على مستوى العمق فإنه لا تكرار؛ وذلك على أساس أن كل لازمة يجب أن تمهد السبيل إلى ما بعدها من الكـلام؛ فكينونـة الصداقـة، غير الكائنة على كل حال -لأنها تظل حلما أبيض- في اللوحة الشعرية الأولى إنما مهدت الجـو إلى دفـق مـن العواطـف الجياشـة الـتي تصطـرع في نفـس الشـخصية الشعرية، بل إلى ملام للصديق المنشود الـذي لا يعـرف كيـف يعـامل النسـاء، ولا كيف يفهمهن؛ بينما في اللوحة الشعرية الثانية تأتي تقدمة لفيض من الحاجـات التي منها الرغبة في المشي على العشب الأخضر مع هذا الصديق؛ وإلى قراءة الشعر الجميل معه، وإلى أن يحادثها وتحادثه بمعسول الكلام، وإلى أن يرويها بكـل مـا استطاع مـن حنـين وتحنـان معـا. علـى حـين أن هـذه اللازمـة تقـدم، في اللوحـة الشعرية الثالثة، وكما سنرى، لشيء آخر يختلف بعض الاختلاف عمـا سـبق... وهلم جرا...

من أجل كل ذلك يجب قراءة لازمة:

*كن صديقي، كن صديقي

في بعض هذا التوجه الدلالي والجمالي لهذا النص الشعري برمته...

2.إنني أحتاج، أحيانا، لأن أمشي على العشب معك...

يقوم الكلام في هذا السـطر الشـعري، علـى إظـهار توكيـد الطلـب أولا، ثـم تعليل هذا الطلب آخرا؛ فكأن أصل الكلام هو: "مـا أشـد حـاجتي إلى المشـي علـى العشب معك". ويضطرب النسج هنا في مضطرب إنشائي، وذلك على أسـاس أنـه لا

يخبر ولا يقرر، ولكنه يوكد تعليل الفعل، لا وقوعه. فالفعل هنا لم يقع، ولكنه يتمثل في العالم الخارجي في انتظار وقوعه؛ فكأنه يجري مجرى التوقع، بل مجرى التمني الذي هو طلب ما لا يدرك...

وكأن سيمائية الدلالة الشعرية تمثل في هذا السطر الشعري على انحصار الدلالة في الداخل، لا على انتشارها نحو الخارج. فالشخصية الشعرية تحتاج، وتنهض دلالة الاحتياج على انكفاء المعنى من الخارج نحو الداخل، وعلى متجهه من أمر غائب نحو حاضر. وعلى الرغم من أن المشي هو انتشار في الأرض، وسعي في الآفاق؛ إلا أنه، هنا، كأنه يقتصر على وقوع في مكان محصور لأنه لا يكاد يؤوي إلا الشخصية الشعرية وصديقها من وجهة، ولأن الحدث، في أصله، حدث أبيض لم يقع في عالم الفعل؛ ولكنه يظل متمنى في مأمل الشخصية الشعرية، ولم يجاوز قط ذلك المستوى الذي يشبه الدائرة المغلقة. ولقد يتولد عن ذلك أن التشاكل الانحصاري هو الذي يتحكم في معاني هذا الكلام إلا إذا حملنا مقوم "أن أمشي" على ظاهر دلالته، وقرأناه نسقيا لا سياقيا؛ فإن الكلام يغتدي، حينئذ، متباينا حيث يكون أول السطر الشعري منحصرا، بينما يكون آخره منتشرا. ولكن القراءة الأولى قد تكون أولى.

2.وأنا أحتاج أحيانا لأن أقرأ ديوانا من الشعر معك...

يقتضي ظاهر هذا الكلام أنه خبري؛ وذلك لأن الشخصية الشعرية تخبرنا بأنها محتاجة إلى فعل شيء، بيد أن حقيقة الدلالة لا ينبغي لها أن تقتضي شيئا من ذلك؛ فإنما الشخصية الشعرية، هنا، لا تزال تقدم أسلوب الإنشاء في صورة

أسلوب الخبر؛ وإلا فأين هذا الواقع الذي تخبرنا عنه؟ ألم يكن مجرد إبداء حاجة في تحقيق فعل لم يتحقق قط؟

ولعل الكلام، هنا أيضا، يجري في دائرة منغلقة بحيث لا يكاد يفضي إلا إلى الانحصار الشديد في عالم يكون وقفا على الشخصية الشعرية وما تأمل أن يتحقق لها؛ فالتشاكل هنا أيضا ينهض على دلالة الانحصار. ولعل الذي وكد دلالة الانحصار في هذا السطر الشعري، والذي قبله أيضا، انتهاؤه بمقوم لا يفيد إلا الحميمية والانحصارية والمصاحبة الضيقة، وهو "معك"...

3.وأنا، كامرأة، يسعدني أن أسمعك...

لمقوم "أنا"، هنا، دلالة تخرج عن نطاق الدلالة اللغوية البسيطة وتجنح إلى شبكة من الدلالات الضاربة في أعماق نفس الشخصية الشعرية؛ ذلك بأنها، في منظورنا، تحيل على الذات المتعلقة بغايات تريد تحقيقها؛ فكأنها توكيد استقلال الذات عن الآخر من وجهة، وتعلقها، في الوقت ذاته، بذلك الآخر من وجهة أخراة. ويوكد حضورها إعقابها بمقوم آخر لا يزيد الذات إلا استغراقا ومثولا؛ وهو "كامرأة". فكأن الكلام: أنا المرأة، كل المرأة التي يسعدها أن تسمع هذا الصديق، وتسمعه عذب الحديث في الوقت ذاته. فسعادة الشخصية الشعرية كأنها تكمن في ذاتها من وجهة، وفي الاقتراب من الآخر، من الصديق المنشود، من وجهة أخراة. فهي سعادة متحققة في حضور الطرف الأول، أو الذات؛ ولكنها غائبة لغياب الطرف الآخر. فهي سعادة مبتورة؛ لأن الذات لا تطفح سعادتها، في الحقيقة، إلا بالاقتراب من الصديق، من الآخر، من الغاية المنشودة التي لا تدركها الشخصية الشعرية فتظل معذبة منكدة...

ويبدو لنا أن مقوم "كامرأة" لا يفيد المعنى اللغوي البسيط الذي يفيد الكائن الأنثوي فحسب؛ ولكنه يفيد ذلك مضافا إليه القيمة الجمالية، والقيمة الروحية معا. وعلى الرغم من أن المتقعرين يدينون اصطناع مثل هذه الكاف ويعدونها من أراذل الكلام وأسخفه؛ إلا أنها هنا في هذا التركيب كأنها اتخذت لها موقعا مكينا، واحتملت، من أجل ذلك، دلالة خاصة تفيد الخصوصية الأنثوية... وما كان للكلام ليدل على هذا المعنى في غياب هذه الكاف التي لا معنى لها في معجم الحروف العربية كما ورثت في النحو العربي...

وفي هذا السطر الشعري أيضا يجري الكلام مجرى الخبر ومعناه معنى الإنشاء؛ وكأن أصل الكلام في وجهة قراءتنا، نحن على الأقل، إني أنا المرأة التي لا يسعدها شيء مثل سماع صوت هذا الصديق...فالكلام، من هذا الوجه، وحتى في أصله النصي، يفضي إلى انحصارية المعنى... ذلك بأنه طغا عليه ثلاثة مقومات تفيد الذات المنحصرة المنطوية:

*وأنا؛ كامرأة؛ يسعدني...

ولم يبق إلا المقوم الأخير –أن أسمعك: أي "سماعك"– الذي يفيد اشتراك المعنى بين الذات والموضوع، أو بين الأنا والآخر. من أجل ذلك تتوجه قراءة هذا السطر الشعري قراءة تشاكلية تركض في مركض الانحصار.

الوحدة النسجية الخامسة

*فلماذا، أيها الشرقي، تهتم بشكلي؟

ولماذا تبصر الكحل بعيني...

ولا تبصر عقلي؟

1. فلماذا، أيها الشرقي، تهتم بشكلي؟

يعتور نسج هذا السطر الشعري عنصران اثنان من عناصر الإنشائية الأسلوبية: فهناك الاستفهام، وهناك النداء. فأما الاستفهام فقد يؤول على أنه تعبير عن فيض القلق الذي كان ينتاب الشخصية الشعرية ويؤرقها، بل ربما يعذبها. وأما النداء فقد يؤول على أنه تطلع إلى الاتصال بالآخر والبحث عنه، والازدلاف منه. لكن هذا النداء لا ينبغي له أن يكون واردا في سياق النداء المحايد كقول القائل: "أقبل أيها الرجل" (إذا لم يكن يقصد إلا إلى أن يقبل دون نكتة أسلوبية أخراة)؛ ولكنه وارد في سياق التثريب والتهجين، والتقريع والتبكيت؛ فكأن الشخصية الشعرية تسعى إلى تعيير الآخر على ما سلكه معها من سلوك لا يخلو من تعجرف واستعلاء؛ وما ذلك إلا لأنه يحمل مواصفات الرجل الشرقي الذي قصاراه التحكم في أمر المرأة وبسط سلطانه عليها. فكأن رجولته لا مجال لإظهارها إلا الاستعلاء على المرأة، من منظور الشخصية الشعرية على الأقل...

ويقع تثريب هذا الرجل الشرقي جزاء له على الاهتمام بشكل المرأة، دون الاهتمام بالخلال والصفات الأخراة الروحية التي لا ترى، ولكن تعرف من بعد حين...

ويحكم هذا السطر الشعري الانتشار في أوله، والانحصار في آخره؛ فهو من هذا المنظور من القراءة يقع تحت سلطان التباين لا التشاكل؛ ذلك بأن التساؤل بأداة "لماذا" يفجر الدلالة من الداخل ويقذف بها نحو الخارج لكي يعرف الناس

أمرا يريد الباث أن يعرف. وقد لا يقال إلا نحو ذلك في أمر النداء الذي لا يمكن أن يبقى مجرد نية مكتومة في النفس الباطنة، ولكنه بحكم وظيفته النحوية الأصلية محتاج إلى أن يمتد إلى الخارج، إلى نحو المتلقي ليسمعه، فهو بطبيعته منتشر مثله مثل الاستفهام... على حين أن مسألة الاهتمام بشكل المرأة لا تعني إلا المرأة نفسها؛ وذلك على الرغم من أن الآخر يتابع شكلها، ويلاحظ مظهرها... فالدلالة، هنا، انحصارية. ولعل الذي يزيدها انحصارا هذه الياء (ياء الاحتياز، أو ياء المتكلم) التي تجعل من هذا الشكل خالصا لهذه المرأة وحدها من دون النساء الأخريات، إن أردنا تفريد هذه المرأة وعزلها عن بواقي النساء...

ويمكن قراءة هذا الكلام قراءة أخراة، بناء على إمكان العطاء الدلالي، وذلك على نحو نذهب فيه إلى أن مقوم "بشكلي" يمثل هنا "المرأة"، والمرأة الشرقية بالذات، وهو الاعتبار الذي يجعل عبارة "أيها [الرجل] الشرقي" متباينة مع "بشكلي"، أي تباين الرجولة مع الأناثة.

2.ولماذا تبصر الكحل بعيني...
ولا تبصر عقلي؟

"الكحل" سمة بصرية تزيينية، بينما مقوم "عقلي" سمة ذهنية مجردة؛ فهي غير قابلة للرؤية إلا إذا أولناها تأويلا مقلوبا بحيث نراعي تأثيرها في السلوك البصري المحسوس المجسد في الخارج، فنعم... ويمكن أن نقرأ مقوم "الكحل" قراءة رمزية؛ وذلك على أساس أنه -كأنه- عقد يحيل على دلالة معينة تتمحض للمرأة وحدها، كما يتمحض الميزوان للعدالة. بل ربما لا يمتنع

هذا المقوم من أن يقرأ على أن قرينة دالة على المرأة؛ فيكون سمة حاضرة محيلة على سمة غائبة كإحالة الدخان على النار. ومثل "الكحل" في ذلك مثل "السوار"...

وكأن الكلام، هنا، مساءلة، لا سؤال. وهو في الحالين الاثنتين توبيخ لهذا الرجل وتقريع، ونعي على سلوكه مع هذه المرأة الرقيقة المشاعر، الدافقة العواطف. وهو في الحالين الاثنتين أيضا يندرج ضمن الإنشائية التي تفتح الباب على مصراعيه للقراءة المتعددة... فلماذا لا يبصر هذا الرجل الشرقي في المرأة غير كحلها وشكلها؟ وما يمنعه من النظر إلى عقلها؟ كل السؤال هنا.

لكن هل يلام الرجل الشرقي وحده على أن ينظر من المرأة إلى ما ينظر؟ وهل هو وحده الذي يأتي ذلك؟ أي هل إن الرجل الغربي يبرأ من هذا "الإثم" في منظور الشخصية الشعرية في هذا النص؟ كل السؤال هنا أيضا...

لكن يبدو أن الرجل الشرقي يستهويه الجمال الأنثوي أكثر من الرجل الغربي لوقوع الرجل الشرقي، في مألوف العادة، تحت سلطان الكبت المتولد عن التربية الشرقية المحافظة على عكس الرجل الغربي الذي تقوم تربيته على غير ما تقوم عليه في الشرق... ولعل من أجل ذلك نلفي النص هنا يصر على تخصيص الرجل الشرقي بالتثريب أولا، والإيماءة إليه بالتهجين والتبكيت آخرا. فما كان أغنى هذا الرجل الشرقي عن الاهتمام بالمظهر الخارجي للمرأة، والعناية كل العناية بالمخبر الروحي لها، لو كانت تربيته مما كان يتيح له ذلك... لكن الرجل الشرقي بحكم تكوينه، وبحكم تربيته، وبحكم وضعه الاجتماعي يستهويه الجمال، ويدلهه الدلال، فما ذنبه؟ وهل يلام المرء على ما لم يكن له فيه اختيار ولا تدبير؟ كل السؤال هنا...

ويجري هذا الكلام مجرى الدلالة الانحصارية المنطلقة من الخارج نحو الداخل؛ ذلك بأن الاهتمام يأتي من الخارج لينحصر في لماذية الشخصية الشعرية وينطوي فيها؛ فالمساءلة، هنا، تطوي الانتشار في الانحصار، وتذيب البعيد في القريب... فالتشاكل يقوم، إذن، على الانحصار في هذين السطرين الشعريين.

لكن هذا الحكم، كما هو الشأن في معظم الأحكام في منهج العلوم الإنسانية، يظل نسبيا؛ أرأيت أن مقوم "بعيني" يشاكل صنوه "بشكلي" في السطر الشعري السابق من وجهة، ويقابل صنوه "بعقلي" في السطر الشعري اللاحق من وجهة أخراة: فهو يتشاكل مع السابق، ويتباين مع اللاحق. كما أن مقومي: "تبصر" و"لا تبصر" في تفصيلهما الجزئي يمثلان تباينا من حيث المعنى، وتشاكلا -بعد إبعاد "لا"- من حيث النسج اللفظي.

والنفي الذي يبدو في نسج هذا الكلام ليس إلا مغالطة أسلوبية؛ إذ ما هو منفي نسجا ليس إلا مثبتا، وما هو مثبت نسجا ليس إلا منفيا؛ إذ كأن الكلام: لا تبصر الكحل بعيني، وأبصر عقلي. ولعل مثل هذه القراءة أن تفضي إلى شيء من التباين قائم على النفي والإثبات. بل لعلنا نستطيع التماس تباين آخر يمثل في المرئي واللامرئي، أو في المجسد وفي الذهني: أي في الكحل والعقل، أي في الجسد والروح...

ويمكن أن نذهب في تأويل هذا الكلام إلى حد الحديث عن قيمة الإنسان من حيث هو: أهو جسد أم هو روح؟ وهل قيمته معنوية، أم مادية؟ أم ليست المرأة إلا كائنا إنسانيا؟

الوحدة النسجية السادسة

*إنني أحتاج، كالأرض، إلى ماء الحوار

فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار

ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار؟

1.إنني أحتاج، كالأرض، إلى ماء الحوار

قد يكون هذا السطر الشعري من أكثر كلام هـذا النـص أناثـة؛ فالشـخصية الشعرية تعبر فيه عن طبيعتـها الرقيقـة اللطيفـة، والراغبـة المتعطشـة إلى شـيء يخصب أناثتها، ويفجـر طبيعتـها الفزيولوجيـة وهـو المـاء؛ مثلـها في ذلـك مثـل الأرض التي يلح عليها الجدب، ويصيبها اليبس، فلا تعطـي شيئا للنـاس؛ فـإذا هي لا تزهو ولا تربو، ولا تمرح بالنبـات ولا تزكـو؛ حتـى يصيبـها المـاء المـدرار فتهتز وتربو، وتخضار وتنمو؛ وتمسي زينة للناظرين، ونفعا للمرتفقـين. كذلـك المرأة في هذا الكلام: إنها محتاجة، كالأرض، إلى الماء، ماء الحوار. وسـواء علينـا أكان هـذا المـاء مـاء حـوار، أم مطلـق مـاء... فـإن المـرأة في أي صـورة مـن صورهـا الفزيولوجية والبيولوجية جميعا قدمتها تكون مرتبطـة بـأمرين اثنـين لا تكتمـل أناثتها وتتحقق إلا بهما، وهما:

1.استقبال الماء، والتعامل مع الماء، والاستمتاع بالماء الذي جعـل اللـه منـه كل شيء حي: تطهرا وارتفاقا. وقديما كان حكماء الآبـاء العـرب يوصـون بناتـهم بإدمان استعمال الماء حتى تظل المـرأة نظيفـة نقيـة، لا يشـم فيـها بعلـها إلا ذفـر النظافة، لا ذفر القذارة كرائحة العرق وما في حكمه؛ فلقد كان الماء بمثابة العطـر الأنيق على هذا العهد يستر عن المرأة ما يمكن أن يتولد عـن إفـرازات الجسـم مـن روائح كريهـة تنفر الرجل منها...

2.ارتباط المرأة بالأرض في جميع الآداب، وفي أكثر التقاليد الثقافية منذ الأزل؛ حتى إن القرءان العظيم جعل النساء حرثا لبعولتهن }نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم{(1). ولقد جاء في الأمثال الشعبية "لا تتزوج المطلق، ولا تحرث المعلق"(2).

ولقد قام هذا على نظرة العرب للمرأة حيث قام اشتقاق الأنثى، فيما يبدو، على معنى الأرض؛ ولذلك جاء في أقوالهم: "امرأة عريضة أريضة: ولود كاملة على التشبيه"(3) بالأرض. ولعل التشبيه الذي يريد إليه ابن منظور أن يكون الليونة والطيب؛ ذلك بأن الأرض الأريضة: هي التي تكون "طيبة المقعد، كريمة جيدة النبات"(4).

وكل أرض لدى العرب فهي مئناث وأنيثة، وتكون "سهلة منبتة، وخليقة بالنبات"(5).

فكأن الأنثى هي اللينة الجسم، السهلة المتناول؛ ولذلك كانوا يرون أن البلد الأنيث هو اللين السهل(6). بل لقد "زعم ابن الأعرابي أن المرأة إنما سميت أنثى، من البلد الأنيث(...) لأن المرأة ألين من الرجل، وسميت أنثى للينها"(7).

ولم يكن اشتقاق المرأة أيضا إلا من السهولة واللين، وكأن ذلك جاء من قولهم: "مرأني الطعام وأمرأني: إذا لم يثقل على المعدة، وانحدر عنها طيبا"(8).

ولعل من أجل كل ذلك تشبهت الناصة بالأرض العطشى التي تشتاق إلى ري الماء؛ ذلك بأنه لا شيء يكون أجمل ولا أصدق من تشبيه الأرض بالمرأة المنجبة، والمرأة بالأرض المخصبة. فكلتاهما مصدر للعطاء، وكلتاهما مطية للإخصاب

والإنجاب. أفيكون في هذا الكلام، والحال ما رأينا، ما يستنكر من ربط الشخصية الشعرية، المرأة في الحقيقة، بالأرض والماء؟

ويصادفنا في هذا السطر الشعري طائفة من المقومات المختلفات المعاني على المستويين الانحصاري والانتشاري؛ فإذا كان مقوما: "إنني"، و"أحتاج" يجريان مجرى الحميمية والانحصار؛ فإن المقومات الثلاثة البواقي يجرين مجرى الذيوع والانتشار؛ أرأيت أن مقوم "الأرض" لا يعني شيئا مثلما يعني الانتشار والانبساط والانسياح في أقصى الآفاق؛ فهذه الأرض بما فيها من أنهار وأشجار، وسهول وجبال، ورواب ورواس؛ ليست إلا حقلا لمعانى الانتشارية في أوسع دلالاتها الممكنة. بينما الماء بما هو جوهر منساح قابل لأن يراق ويسيل في كل متجه مما يصادفه من مستويات منخفضة يعد معنى للانتشار بامتياز. لكن يجب أن نقرر، أثناء ذلك، أن حيز الماء لا يمكن أن يجري إلا في المستويات السطحية المنخفضة؛ بينما الأرض لا؛ هي حيز جامع لكل معاني الانتشارية ارتفاعا وانخفاضا، وانقباضا وانبساطا. على حين أن مقوم الحوار يعني انتشار الكلام المسموع بين شخصين اثنين، أو طائفة من الأشخاص، فهو أصوات طائرة مسموعة متبادلة في اتجاهين اثنين أو عدة اتجاهات على سبيل البث والتلقي...

فهذه المقومات الثلاثة، كما رأينا، هي ذات معان انتشارية مما يجعلها متشاكلة فيما بينها. بينما "إنني" و "أحتاج" متشاكلان على سبيل الانحصار. لكننا إن عومنا كل مقومات هذا السطر الشعري يغتدي الكلام قائما على التباين الماثل في تقابل الطرفين الاثنين على الانحصار والانتشار.

بيد أننا إن أعدنا سيرة هذه القراءة، من منظور آخر، فإنه سيمكننا ربط الماء بالأرض مما يجعلهما متشاكلين على سبيل التلاؤم والتلازم. وليس بمستنكر

أن يتشاكل مقوم "إنني" (الذي هو هنا المرأة) بمقوم "الأرض" تشاكلا تلاؤميا. ويمكن أن يتشاكل أيضا معنى الحوار الذي هو كلام جار في حيز فارغ يقوم على بث استقبال مع معنى الماء الذي هو جوهر يسيل في حيز. لكن هذين المقومين لا يلبثان أن يتباينا إذا اعتبرنا أن أحدهما سمة حسية: لمسية وبصرية (ماء)، وأن أحدهما الآخر سمة ذهنية: صوتية (الحوار).

2.فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار؟

ولماذا فيك شيء من بقايا شهريار؟

ربما يكون السطر الشعري المختوم به هذه اللوحة الشعرية من أحسن الختامات معنى؛ فهذا السؤال يطوي كل ما سبق من ملام وعتاب؛ وكأنه يمثل قمة اليأس من هذا الرجل الشرقي الذي على الرغم من تطور الزمان، وتبدل الأرض غير الأرض؛ فإنه لا يبرح يحمل خلالا تمثل صفات شهريار الذي هو هنا رمز للرجل الشرقي الولعة باضطهاد المرأة والاستمتاع بجسدها الغض البض، ثم عدم المبالاة من بعد ذلك بما يقع لها...

نلاحظ في هذين السطرين الشعريين وجود جملة من السمات البصرية، أو قل: البصرية الصوتية معا؛ وذلك مثل "الأرض"، و "ماء"، و "معصمي"، و"السوار"... فمقوما "السوار" و"ماء"، مثلا، لهما صفتان مزدوجتان: إحداهما بصرية، وهي معروفة؛ والأخراة صوتية وهي بينة فيهما واضحة؛ فللماء خرير يسمع، وللسوار وسوسة تسحر...

والمساءلة، هنا، كأنها تمثل في السطر الشعري الأول الاستنكار والرفض، بينما تمثل في السطر الشعري الآخر الحيرة والسمود. ويجري الكلام، كما هو

واضح، في السطرين الشعريين معا مجرى الإنشائية على الرغم من أنه يمكن تأويل هذه الإنشائية الخبرية على نحو يجعلنا، نقول: أراك لا تنظر مني إلا إلى السوار في معصمي؛ وذلك لترسب الخصال الشرقية القديمة فيك...

ويمكن تأويل الكلام في السطر الشعري الأول على أنه منحصر المعنى إذا راعينا أن الرؤية، هنا، واقعة تحت الحصر؛ كما أن المعصم والأساور هما من الحميميات في تحلي المرأة المسلمة التي لايجوز لها أن تبدي ذلك إلا بشروط معروفة... فهل هذا الرجل كان ممن يجوز لهم رؤية معصمها وما فيه من حلي؟ أم جرى الكلام في ذلك مجرى التوسع والتمثيل؟

وأيا كان الشأن، فإن هذا الكلام واقع تحت التشاكل الانحصاري. بينما تمثل أداتا الاستفهام: (لماذا؟) تشاكلا لفظيا اتكأ نسج الكلام عليه في السطرين الشعريين، ثم وقع النسج الاختلافي في الباقي؛ فبينما ينصرف الكلام في السطر الشعري الأول إلى حميمية المرأة وحليها، ينصرف في السطر الشعري الآخر إلى الرجل الذي كانت الشخصية الشعرية تود أن تجعل منه صديقا حميما تبثه همومها، وتودعه أسرارها، وترسم له آمالها... فالكلام في السطرين الشعريين يجري مجرى التباين بعد الاستفهام، وذلك على الرغم من أنه، بفضل أداتي الاستفهام هاتين، يبدأ متشاكلا لفظيا.

>>>>>>><<<<<<<

إحـالا ت

1.سورة البقرة، الآية: 223.

2.والمعلـق مـن الأرض لـدى الفلاحـين: الأرض الوعـرة الـتي كأنـها معلقـة في الجبال.

3.ابن منظور، لسان العرب، أرض.

4.م.س.

5.م.س.، أنث.

6.م.س.

7.م.س.

8.م.س.، مرأ.

>>>>>>><<<<<<<

تحليل اللّوحة الشّعريّة الثّالثة

كُنْ صديقي

كن صديقي

ليس في الأمر انتقاصٌ للرّجولَهْ

غير أنّ الرّجل الشّرقيَّ لا يرضَى بدورٍ

غيرَ أدوار البطولهْ

فلماذا تخلِط الأشياءَ خلْطاً ساذَجاً؟

ولماذا تدّعي العِشْقَ وما أنت العشيقْ؟

إنّ كلّ امرأة، في الأرض، تحتاج إلى صوت ذكيٍّ...

وعميقْ

وإلى النّوم على صدر بيانو أو كتابْ...

فلماذا تُهملُ البُعد الثّقافيَّ

وتُعنَى بتفاصيل الثّيابْ؟

تركض اللّوحة الشّعريّة الثّالثة من هذه القصيدة، من حيث مضمونُها، فيما ركضت فيه اللّوحتان الأولى والثّانية؛ فهي مجرّد تفصيل لما ورد فيهما. بل إنّنا نجد هذه اللّوحة تتساوى، فضائيّاً، مع اللّوحة الشّعريّة الثّانية في عدد أسطارها الشّعريّة. وأمّا من حيث أسلوب النّسج فإنّه يمضي أيضا على ما كان يمضي عليه في اللّوحتيْن الشّعريّتين السّابقتين من استعمال المحسّنات الأسلوبيّة مثل:

1.1التّكرار اللّفظيّ:

كنّا تحدّثنا عن مسألة التّكرار اللّفظيّ واعتبرناه موظّفاً لغاية فنّيّة، ولم يكن عن نضوب في اللّغة، أو قصور في النّسْج. ونلاحظ أنّ هذا التّكرار يطالعنا في صدر كلّ لوحة شعريّة على نحو تبدأ كلّ منهنّ بعبارة "كن صديقي" مكرّرةً مرّتين اثنتين. ولقد كنّا زعمنا لدى تحليلنا اللّوحةَ الشّعريّة الثّانية أنّ هذا التّكرار، إذا نُظِرَ إليه من الوجهة الفنّيّة الخالصة، لا يغتدي تكراراً؛ وذلك على أساس أنّه في صدر كلّ لوحة شعريّة يُحيل على مُتناوَلاتٍ لم تُتناوَل من قبل؛ أو تُنُوولتْ، ولكنْ ليس على ذلك النّحو بالذات؛ وهي سيرة تجعل العبارة المكرَّرة تندمج فيما بعدها.

والحقّ أنّ ظاهرة التّكرار تصادفنا في أعظم الأعمال الأدبيّة شهرةً وانتشاراً، ومن قصور النّقْد أن يقرأها على أساس تكرارها الفجّ؛ ولا يحاول أن يذهب بعيداً في تأويلها...

ولقد وقع التّكرار اللّفظيّ في هذه اللّوحة على ضربيْـن اِثنيْـن: تكـرارٌ يقـوم على إعادة الألفاظ نفسِها، بعينها، ويمثُلُ خصوصاً في: "كن صديقي، كن صديقي": مرّتيْن اِثنتين، وفي "غير" مرّتين أيضا، وفي "لماذا" ثلاث مرّات.

وتكرارٌ آخرُ يقوم على تشجير بعض الألفاظ بالتّصرّف فيـها بـالتّحويل مـن حالٍ إلى حال أخراةٍ مثل: مقوّم "للرُّجوله" الذي يستحيل في السّطر الشّعريّ الموالي إلى "الرَّجُل"؛ ومثل: "بِدَوْرٍ" الذي يتشجَّر عنه مقوِّم: "أدوار" في السّطر الشّـعريّ الموالي له؛ ومثل: "تخلِطُ" الذي يتشجّر عنه في البيت نفسِه مقوِّم "خلْطاً"؛ ومثـل: "العِشْق" الذي يتشجَّرُ عنه في السّطر الشّعريّ نفسِه "العشيق".

ونلاحظ أنّ هذا التّكرار، باستثناء لازمة "كن صديقـي" الـتي وُظِّفت لغايـة فنّيّة غالباً، يمكن أن يقع في كلام أيٍّ من الكتّاب أو الشّـعراء. وهـو يتشـجّر عفويّـاً لدى الكتابة؛ ونحن إنّما رصدناه من أجـل تشـريح هـذا النّـصّ تشـريحاً مجـهريّاً بحيث نجتهد في الكشف عن أهمّ ما فيه من قضايا فنّيّة. فذلك، ذلك.

1.2الإستفهام:

يعني استعمال أدوات الإستفهام في نسْج الشّعر، ممّا يعنيـه، أنّ مستعمله يكون في حالٍ من القلق أو الحيرة، أو في حال من الثّـورة أو الغضـب؛ أو هـو كـلّ ذلك... كما يمكن أن نتأوّل هنا موقف الشّخصيّة الشّعريّة التي لم تبرح تتسـاءل، وفي كلّ تسـاؤُلَةٍ تصطنـع أداة "لمـاذا" دون سَـوائها مـن أدوات الإستفهام؛ وفي كـلّ لوحة شعريّة تُعدِّدُ بها التّساؤل. وكانت أداة "لماذا"، في هذا الكلام، لتعليل وقـوع الفعل الذي لا يُراد وقوعُه. ويبدو أنّ التّساؤل، هنـا (وكمـا سـنرى حـين نعـرض للمقوّمات المفاتيح لهذه اللّوحة الشّـعريّة بتفصيـل) يعـني التّوبيـخ والتّقريـع، لا

التطلّع إلى معرفة شيء ما وإدراكه من وراء طرح السّؤال؛ فهو هنا سؤال العارف...

1.3الأمر:

يقتصر استعمال الأمر على تكرار اللاّزمة "كن صديقي، كن صديقي". وقد يُقرأ الأمر هنا على أنّه إغراء لهذا الرّجل لكي يغدوَ للشّخصيّة الشّعريّة صديقاً، وليس أمراً صريحاً بأن يكون لها صديقاً على سبيل الوجوب الذي يحمله، في مألوف العادة، معنى هذا الأمر.

ومع ذلك، فإنّ المحسّنات الأسلوبيّة تقلّ بوضوح في هذه اللّوحة الشّعريّة؛ وذلك بالقياس إلى اللّتين سبقتاها مثلاً، وكأنّ النّسْج الشّعريّ فيها أصيب بشيء من الإجهاد والإعياء على الرّغم من أنّ معظم الأسطار الشّعريّة لهذه اللّوحة تقوم على الإنشائيّة أكثر ممّا تقوم على الخبريّة...

وتستمرّ هذه اللّوحة، من وجهة أخراة، في معالجة المسألة التي تقوم على التماس شيء غائب غير حاضر؛ أو نِشْدان شيءٍ تريد أن يتحقّق لها في عالَم الخارج ولكنّه لم يتحقّق؛ وكأنّ الشّخصيّة الشّعريّة كانت تعرف أنّ ذلك الحلم لا يتحقّق فعلاً؛ ولكنّها كانت تخادع نفسها فتُصرّ على نِشْدان تحقيقه من خلال رسْم هذه الأماني المعسولة... وأكثر من ذلك أنّها تتمثّله أوّلاً، ثمّ تثرِّبُه تثريباً قاسياً آخراً؛ وكأنّي بالشّخصيّة الشّعريّة وهي تلاعب دمية: فتراها تخاطبها، ثمّ تعاتبها، ثم تقاطعها، ثم تلومها على ما فيها من خصال العجرفة والإستعلاء؛ دون أن تردّ الدّمية عليها لأنّها غير موجودة؛ أي لأنّها كائن من عدم؛ مثلُها مثلُ

هذا الصّديق المنشود الذي لم تفتح له الشّخصيّة الشّعريّة باب الحوار، ولا مكّنته من أن يجيبَها فيدافع عن نفسه أمامَها إن كان مظلوماً، ويعتذر لها إن كان ظالما...

بل يظلّ هذا الموضوع، هذا الآخَر، غائبا صامتاً، وسادِراً سامِداً، لا يتكلّم ولا يتحرّك... لكنّنا نعلم أنّها، مع ذلك، تشكو له، وتشكوه إلى نفسها، فتَنشُدُ مودّته لعلّه أن يَسجَحَ معها أو يَلين، أو يلتفت أو يبين؛ ولكن لا شيء من ذلك يحدث؛ لأنّه كائن من ورق؛ لأنّه شخص غير موجود؛ وإنّما شاء الحلم الشّعريّ أن يُنشئه إنشاء، ويرسم ملامحه –التي تظلّ غير معروفة لدى المتلقّي على كلّ حال– رسْماً؛ ويظلّ شديد التّعلّق به، مضطرم الرّغبة إليه، متوهّج الشّوق إلى لُقياه: سُدىً!

ومن وجهة أخراة نصادف ما يمكن أن نطلق عليه "التّوهّج الأنثويّ" في هذه اللّوحة مثل ما كنا صادفناه في سابقتيْها؛ فيقع التغنّي بخصال المرأة المثقّفة المتحضّرة، والرّاقية المتأنّقة؛ ولكن بمقدار؛ ذلك بينّ التّثريب والعتاب يغلبان على إبراز شخصيّة الأنثى في هذه اللّوحة بالذّات. من أجل ذلك تغلب الكينونة الخارجيّة على الكينونة الدّاخليّة، ويطغُو الإحساس بالآخر أكثر من طغيان الإحساس بالأنا؛ وهو أمر جعل ياء الإحتياز (ياء المتكلّم الدّلّة على الإمتلاك والأنا) تغيب غياباً إلاّ من تلك المتجسّدة في "كن صديقِ+ي، كن صديقِ+ي"؛ فبعد أن كنّا ألفينا الشّخصيّة الشّعريّة تتغنّى بشخصيّتها الكبيرة في اللّوحة الشّعريّة الثّانية مثلا؛ فنجد مثل قولها:

إنّني أحتاج؛ أمشي؛ وأنا أحتاج؛ لأن أقرأ؛ وأنا كامرأة؛ يُسعدني؛ أن أسمعك؛ بشكْلِي؛ بعيني؛ عقلي؛ إنّني أحتاج؛ معصمي... لا تُلفي في هذه اللّوحة من ذلك شيئاً.

ونجد إشارة إلى الشّخصيّة الشّعريّة، في هذه اللّوحة، معبَّراً عنـها بطريقـة الخارج المُحيل على الدّاخل؛ وقد صادفتنا في سطر شعريّ وحيد في اللّوحـة الثّالثـة المطروحة للتّحليل، وهي:

*إنّ كـلّ امـرأة في الأرض تحتـاج إلى صـوت ذكـيّ... وعميق.

فالإحتياج، هنا، مصروف حقّاً إلى الشّـخصيّة الشّـعريّة؛ ولكنّـه ذُكـر مـرّة واحدة من وجهة، وازْدُجِيَ مـن الخـارج نحـو الدّاخـل مـن وجهـة أخـراة. فكـأنّ الشّخصيّة الشّعريّة، هنا، نسِيَتْ نفسها، وأهملت شخصيّتها، فعـادت إلى تكـرار إشارةٍ إلى نحو ذلك كانت جاءت في اللّوحة الشّعريّة الأولى:

*إنّ كلّ امرأة تحتاج أحياناً إلى كفّ صديق...

إنّ ذكْر المرأة تحت مقوّم دالّ على اسـتغراق أفـراد المتعـدّد، وهـو "كُـلّ" لا يعني، على كلّ حال، إلاّ حضور هذه المرأة في صورة بصريّة عكسيّة تشبه الإهتمام بالنظر إلى الجسم الذي تعكسه المرآة على صفحتها، لا بالجسم الحيّ نفسه. وهـي طريقة بديعة لتصوير الشّيء بطريقة غير مباشرة؛ وتندرج ضمـن طرائـق الكتابـة الأدبيّة الحديثة.

ولقد يبدو، في هذه اللّوحة الشّعريّة، شيئاً ممّا يمكن أن نطلق عليه "مركّب نقص الأنثـى"، إن حـقّ لنـا أن نلاحـظ ذلـك في المـرأة؛ ولعـلّ ذلـك يمثُـل في قـول الشّخصيّة الشّعريّة:

*ليس في الأمرؤ انتقاصٌ للرُّجولهْ
غير أنّ الرّجل الشّرقيّ لا يرضى بدورٍ
غير أدوار البطولهْ...

فعبارة "ليس في الأمر انتقاصٌ للّرجوله" هي بالذّات فيها البرهان الأكبر على أنّ هناك إحساساً داخليّا، لدى الشّخصيّة الشّعريّة، بتفوّق الذّكر على الأنثى، على نحو أو على آخر... من أجل ذلك نعتقد، ونحن نعرض للمستوى العميق لهذه اللّوحة، أنّه ما كالن ينبغي أن يقال هذا في معرض التّباهي بشخصيّة المرأة في المجتمع، ودورها في الحياة العصريّة التي لا يمكن أن يستغنى عن دورها فيها إلاّ إذا أردنا أن نعود بالحياة إلى الحافرة، وأن نعود بالزّمن إلى سيرته الأولى؛ لتسودَ حضارة الظّلام، وقيم المغارات والغاب.

إذا لم يُرِدْ هذا الرّجل، وتعالى وتغطرس، وتجبّر وتكبّر؛ ورفض صداقة الأنثى فهناك الرّجال الأكارم ممّن يبحثون عن صداقة المرأة. وكان يجب الزُّهْدُ في هذا الرّجل العاقّ للأنثى، والرّغبةُ عنه ونبْذه نبْذاً على سواء. لكن شاءت الشّخصيّة الشّعريّة أن تجعل من مسألة العلاقة بين الرّجل والمرأة قضيّة كبرى، وعالجتْها في كل هذه القصيدة الطّويلة.

ونحن على إقرارنا بوجود كثير من التّعقيدات والتّناقضات، في التّسامي والتّدنّي، في علاقات الرّجال بالنّساء، في المجتمع وفي البيت؛ إلاّ أنّ ذلك، في رأينا على الأقلّ، ما كان ليعالَجَ على هذا النّحو الذي لا يعالج هذه العلاقة بمقدار ما يمثّل ثورة امرأة على الرّجال، وعلى المجتمع، وعلى القدَر... ولعلّ الطّرافة

تكمن في هذه النقطة بالذّات، أي في هذه الثّورة الأنثويّة التي سنرى أنّها ستزداد في اللّوحة الشّعريّة الأخيرة من هذه القصيدة المطروحة للقراءة...

ويحكم هذه اللّوحةَ شبكةٌ من الإيقاعات الخارجيّة تجري في ثلاثِ تشكيلاتٍ، كلّ تشكيلة إيقاعيّة تجري، هي أيضا، في ثلاثة أسطار شعريّة:

التّشكيلة الإيقاعيّة الأولى

وتقوم على إيقاع منقطع:

للرّجولَهْ + بدور + البطولَهْ

فكأنّه أُريدَ لهذا الإيقاع أن يكون كذلك للتّخفيف من غلواء القافية التّقليديّة التي ظلّت تقيّد الشّعر وتُخضعه لصرامة العَروض بكلّ قواعدها الثّقيلة؛ فسارت الشّاعرة على سجيّتها في التّعبير عن هذه الفكرة التي انتهت في السّطر الشّعريّ بقولها:

*لا يرضَى بدور

فكيف كان يمكنها أن تتكلّف القولَ لو أرادت أن يكون الرّويّ على سيرة "ـُولَهْ" (من قولها: "للرُّجولَهْ"، و"البطولَـهْ") والحال أنّ إيقاع السّطر الشّعريّ انتهى إلى غايته؟ غير أنّنا إن أردنا أن نتكلّفَ شيئاً من تأويل العلّة في وجودِ هذا الإيقاع، هنا بالذّات، وربْطه بالمُتناوَل الذي يتناوله؛ فإنّنا سنقرّر أنّ هذا الإيقاع كأنّه يظاهر الشّخصيّة الشّعريّة على إبعاد الفكرة نحو الخارج، وطرْدها من عالَم نفسها؛ وكأنّ ذلك يمضي على طريقة قول القائل: "ذلك لَهْ"! أي أنّ شبكة الدّلالة الشّعريّة كأنّها تطرد المعنى من الدّاخل نحو الخارج للتخلّص منه نهائيّاً.

وأمّا قطْعُ هذا الإيقاع نفسِه، بما يضادُّهُ ويُناشِزُه، فلعلّ ذلك أن يمثّل بعضَ تلك السّيرةِ التي كنّا علّلناها؛ فكأنّ هذا القطْع (وقوع مقوّم "بدَور" [وهو عنصر غير إيقاعيّ في هذا النّسْج؛ لأنّه قبَع وحده في آخر السّطر الشّعريّ ولم يُرْدف بأيِّ صِنْوٍ له من بعد أو من قبل] بين مقوّمَيِ: "الرُّجولَهْ"- "البُطولَهْ") يزيد القطيعة بين الذات والموضوع، أو بين الدّاخل والخارج، استفحالاً وغُلواءً.

التّشكيلة الإيقاعيّة الثّانية

أمّا الإيقاع في هذه التّشكيلة فيناقض ما كان جرى عليه في التّشكيلة الإيقاعيّة الأولى؛ وما ذلك إلاّ لأنّه، باعتباره ثلاثيَّ الأسطار، يبتدئ منفرداً، وينتهي متعدّداً. أي أنّه يبتدئ بلا إيقاع، وينتهي بإيقاع مؤلَّفٍ من عنصرين اِثنين، هما: "العشيق"، و"وعميق".

ولعلّ من الواضح أنّ الإيقاع، حين يكون غنيّاً بعناصر التّماثل مع صِنْوه أو أصنائه في الكلام -وسواء علينا أكان خارجيّاً أم داخليّاً- يُفضي، في مألوف العادة، إلى سِيمَائيّة أخراةٍ هي سيمائيّة التّشاكل. وبعض ذلك هو ما كان؛ فلقد تشاكل الكلام (عشيق، عميق) واغتدى، بالإضافة إلى الصّفة الإيقاعيّة التّقليديّة فيه، متماثلاً من الوِجهة المُرْفولوجيّة؛ وهي سيرة تزيد العناصر السّيمائيّة التي تَسِمُه غِنىً.

ولقد نلاحظ فقْر الإيقاع الدّاخليّ بالقياس إلى التّشكيلتيْن الإيقاعيّتيْن، هذه والتي قبلها، بل التي ستأتي أيضاً، على نحو لا يجعل المتلقّي يَنْبَه لشيء يربطه بهذه الجماليّة؛ وكلّ ما في الأمر أنّه يمكن أن يستوقفنا أمران اِثنان في هذا الذي نطلق عليه الإيقاع الدّاخليّ:

أوّلهما: ما يمكن أن نطلق عليه "التّتابُع المتشابه"، ويمثّلُ في: "خلْطاً ساذجاً"؛ وتدقيقاً في: "طاً" و "جاً" من المقوّمين المذكوريْن.

وآخِرُهما: التّكرار الذي يمثّلُ، بشيء من الضّعف، في: "فلماذا تخلِطُ الأشْ"؛ ولماذا تدّعي العِشْ".

التّشكيلة الإيقاعيّة الثّالثة

وتمضي هذه التّشكيلة الإيقاعيّة على نحو ما مضت عليه صِنوتها الأولى؛ وذلك بحيث يتقابل الإيقاع الأوّلُ مع الآخِر، وينقطع في الوسط. فهو، إذن، إيقاع منقطع:

كتابْ+ الثّقافيَّ+ ثيابْ

ويمكن تأويلُ هذا الإيقاع، في قراءة المعنى، على أنّه يركض، على نحو ما، فيما كان يركض فيه إيقاع التّشكيلتين السّابقتين بحيث كأنّه يَدْرُج بالمعنى من الدّاخل إلى الخارج، هو أيضا؛ وذلك بحكم هذا السّكون الذي ينتهي به، والذي نقرأ معناه الدّلالي على الحياد. ولعلّ الذي يزيد هذا الإيقاع حِيَاديّةً، أو ابتعاداً عن الذّات، أنّ التّشكيلاتِ الإيقاعيّةَ الثلاثَ ينتهين، في ستّة أطوار منهنّ، بالسّكون، أو "الصُّوَيْت المُحايد":

جُولَهْ؛ طُولَهْ؛ شِيقْ؛ مِيقْ؛ تابْ؛ يَابْ.

ويمكن أن نختم تحليلنا للإيقاع في هذه اللّوحة الشّعريّة بأنّه فقير نسبيّاً؛ وخصوصاً منه الإيقاع الدّاخليّ؛ وخصوصاً إذا قورن بالإيقاع الدّاخليّ للّوحة الشّعريّة الأولى.

وعلى أنّنا نَجِدُنا، في هذه اللّوحة الشّعريّة، بُعْداناً، كما أسلفنا القول، عن الوفرة الإيقاعيّة التي تصادفنا في اللّوحة الشّعريّة الأولى؛ فقد كنّا رصدنا هناك طائفة صالحة من العناصر الإيقاعيّة ذات الصّلة بدلالة اللّوحة الشّعريّة وسياقها... فليس هنا شيءٌ، ممّا يُذكر، لو أردنا ذِكرَه؛ ولا شيءَ، ممّا يُرصد، لو شئنا رصْدَه...

ولمّا كانت الفكرة المُتناوَلَة في هذا النّصّ بعامّة تلْتعج في جوانح الشّخصيّة الشّعريّة وتهيمن على تفكيرها، وتطارد آمالها، وتلاحق أحلامها؛ فإنّ الزّمن الطّاغي على الكلام هو الزّمن الحاضر؛ ذلك بأنّنا أحصَيْنا ستّةَ أفعال ألفيناها كلَّها مضارعة. ولعلّ بعض هذا يوَكّد رفْض الشّخصيّة الشّعريّة للماضي وتمسّكَها الشّديد بالحاضر الذي يمكّنها من النّظر إلى المستقبل من أفق عريض.

وإذا كانت اللّوحة الشّعريّة الأولى والثّانية تحكمهما فكرتا الصّداقة والأَنَاثة؛ فإنّ هذه اللّوحة، هي أيضا، تحكمها فكرة الأَناثة؛ ولكن دون التماس الصّداقة بأيّ ثمن؛ بل نُلفي الشّخصيّة الشّعريّة تمهّد لثورة الأنثى التي ستعلنها في اللّوْحات الشّعريّة الثّلاثِ الأواخر. فكأنّ هذه اللّوحة يحكمها، إذن، بروز شخصيّة الأنثى من حيث هي قيمة إنسانيّة وجماليّة، ومن حيث هي قيمة وجوديّة أيضا. فالأنثى، هنا، تعاتب الرّجل، بل كأنّها تعيّره وتثرِّبُه، وكأنّها ترفض أن يدّعيَ أدوار البطولة أمامها؛ وذلك على الرّغم من اعترافها له برجوليّته من حيث هي على كلّ حال...

ففي ختام اللّوحة الشّعريّة الأولى نجد ذكْر هذه الأنثى، أو رجُل هذه المرأة، يستخفّ بأَنَاثتها فلا يعترف لها بما كان يجب عليه الإعترافُ به؛ وهو هذا الإهتمام ببعض شؤونها، ومحاولة الإزْدِلاف منها لقراءة عواطفها الجيّاشة،

ومشاعرها الفيّاضة؛ بينما في منتهى اللّوحة الشّعريّة الثّانية نجد هذا الرّجل يستميز عن الرّجال في العالم بكونه شرقيّاً لا غربيّاً، وإن شئت قلت بكونه عربيّاً؛ وأنّه، نتيجة لذلك، لا يبرح يحتمل طائفة من الخِلال التي تجعله يتصنّف مع شهريار الذي كان يحمل عقدة خيانة النّساء له، فقابلهنّ بارتكاب جرائم القتْل في حقّهنّ؛ كما ورد في نسْج أساطير "ألف ليلة وليلة" على الأقلّ...

وأمّا هذا الرّجل، في نهاية اللّوحة الشّعريّة الثّالثة، فإنّه لا يأبَه للقيمة الثّقافيّة التي تحملها المرأة؛ بل تراه يُصرّ أشدّ الإصرار على الاِجتزاء بمجرّد العناية بتفاصيل ملابسها، وعطْرها، وحليّها، وتزيّنها له، واستقبالها إيّاه؛ ليستمتعَ بها أنثى جميلة ذاتَ جسد غضٍّ بَضّ، لا امرأةً ذاتَ عقل راجح، وتفكير رصين...

وننطلق الآن إلى رصد مقوّمات هذه اللّوحة الشّعريّة، مقوِّماً مقوّماً، لمحاولة قراءتها مجهريّاً.

>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة السّابعة

*ليس في الأمر انتقاصٌ للرُّجولَهْ
غير أنّ الرّجل الشّرقيَّ لا يرْضَى بدورٍ
غيرَ أدوار البطولهْ

1.ليس في الأمر انتقاصٌ للرُّجولَة:

إنّا لانرى في هذه الوحدة النّسجيّة كلّها سمة حيزيّة بصريّة محسوسة بحيث تلمس باليد، وتُرى بالعين إلاّ ما يكون من أمر "الرّجل الشّرقيّ"؛ بينما السّمات الأخريات كلُّهُنّ مجرّدات أو ذهنيّات. فسمة "الرّجل" تحمل دلالة شديدة التّركيب؛ فهي بصريّة، كما هي ذهنيّة، كما هي صوتيّة، كما هي حيّة؛ إنّها هيئة معقّدة الجوانب، متعدّدة المظاهر.

وترتبط الكينونة (كن صديقي...)، في هذه اللّوحة الشّعريّة، وقل، خصوصاً، في هذه الوحدة النّسجيّة بكينونة الرُّجولَة؛ فالشّخصيّة الشّعريّة لا تلتمس صديقاً ضعيفاً، أو صديقاً معتوهاً، أو صديقاً مخنّثاً مؤنّثاً؛ ولكنّما تلتمس صديقا رجلاً كامل الرّجوليّة.

ويجري هذا الكلام مجرى المدح والتّنويه برجوليّة هذا الصّديق الذي كأنّ الشّخصيّة الشّعريّة تريده، وفي الوقت نفسِه لا تريده؛ فهي تبحث عنه بحثاً، وهي تَنشُدُه نِشْداناً؛ ولكن على أن يكون على مقاس المُواصفات التي ترسمها هي للرّجل المثاليّ في نفسها؛ ومن ذلك أن يحترمَها أشدّ الاِحترام؛ وأن لا يلتمس فيها مجرّد إطفاء الرّغبة الجسديّة وحدَها؛ ولكنْ التماس المُتعة الرّوحيّة، والمُثاقفة الفكريّة، والمقادحة العقليّة...

ونحن حين نجيء لقراءة هذه النّسيجة قراءة سيمائيّة، ضمن ما نطلق عليه في مصطلحنا الذي أنشأناه إنشاء: "الاِنتشار" و"الاِنحصار" نتأوّل مقوّماتها على أساس التّشاكل أكثر ممّا نتأوّلها على أساس التّباين؛ وذلك لأنّ "ليس" مقوّم دالّ على النّفي. ولعلّ معنى النّفي أن ينصرف إلى شيء من قطْع الأشياء وحصرها،

والحيلولة دون انتشارها. ولكن يمكن تمثّل معنى الإنتشار في هذا المقوّم على أساس أنّ النّفي قد يُبعد الأشياء من الذّهن ويصرفها من الدّاخل نحو الخارج، أو يذهب بها من القريب إلى البعيد كقول قائل: "ليس هذا هو الشّيء الذي كنّا نريد"؛ فهنا أبعدنا هذا الشّيء من الدّاخل نحو الخارج، وكأنّنا ببعض ذلك تمثّلنا في الذّهن شيئاً من انتشاره، لا من انحصاره.

بينما نرى في عبارة "في الأمر" شيئا من الإنحصار؛ وذلك من حيث إنّ حرف الجرّ يظرف ما بعده فيه؛ فيجعله متقوْقِعاً منحصراً؛ وذلك كقول قائل: "الشّاي في الكأس". فلقد حصرنا هذا السّائل في حيز معيّن لا يعدوه، وهو القدح. فـ"الأمر"، هنا، محصور في حيز "في" الذي تسلّط عليه فجعل معناه ينحصر ولا ينتشر؛ أي يُحيل على الدّاخل لا على الخارج.

وإذا قابلنا بين "ليس" من وجهة، و"في الأمر" من وجهة أخراةٍ نستخلص من هذه المُزاوجة معنيَيِ الإنحصار ممّا يجعل هذا الكلام متشاكلاً متلائما، لا متنافراً متبايناً. وأمّا مقوّم "انتقاص" فقد يمكن تأوُّلُه على معنى الإنحصار هو أيضاً؛ لأنّ النّقص من الشّيء يعني تضئيله وتصغيره؛ فمعناه أولى، إذن، بالإنحصار. وهي سيرة تجعله يندمج مع المقوّمات السّابقة فيكوّن معها تشاكلاً معنويّاً.

وأمّا مقوّم "للرّجوله" فيمكن قراءته على معنى الإنحصار الذي تمحّضه إيّاه لام الجرّ التي كأنّها، هنا، تُحيل على الخصوصيّة والحميميّة والإمتلاك. وببعض هذا تكون مقوّمات هذه النّسيجة كلّها راكضة في معنى الإنحصار؛ وهو أمر يجعلها تتشاكل فيما بينها.

فإن أذَبْنا معانيَ هذا السّطر الشّعريّ فيما قبله؛ أي في اللاّزمة "كن صديقي" المُحيلة على معنى الكينونة الذاتيّة الواردة في الأمر الطلبيّ، ثم فيما بعده من هذا المقوّم المشفوع بياء الاِحتياز (ياء المتكلّم): صار الكلام كلّه متشاكلاً وذلك على سبيل معاني الاِنحصار.

2.غير أنّ الرّجل الشّرقيّ لا يرضَى بدورٍ غيرَ أدوار البُطولةْ...

لكنْ وا أسفاه! أين الشّخصيّةُ الشّعريّة من بلوغ مَرامِها؟ فهذا الرّجل الذي تلتمسه تحت كلّ كوكبٍ وتنشُده في كلّ ناد؛ هو رجل شرقيّ بحكم الثّقافة والحضارة والدّين؛ فيه كلّ ما في الرّجل الشّرقيّ من أنانيّة واستعلاء على المرأة، وإبداء، بكلّ ما يملك من قوة العقل والجسد، لتفوّقه الذُّكوريّ عليها...

ولعلّ هذا الرّجل يخلط بين الأمور خلْطاً شديداً؛ فيتكلّف تقمُّصَ أدوار البطولة حتى في الأطوار التي لا تتطلّب منه الظّروف أن يتقمّصَ ذلك. ولعلّ المفارقة تكمن، بالقياس إلى هذا الرّجل الشّرقيّ، في ذلك بالذّات.

ذلك بأنّ الرّجل الشّرقيّ، في رأي الشّخصيّة الشّعريّة على الأقلّ، لا يُرضيه شيءٌ كلعب دور البطولة على المرأة التي هي، في الحقيقة، لا تنتقص رجوليّته؛ من أجل ذلك لا داعيَ له لأنْ يسلكَ مثل هذا السّلوك معها، أو يقومَ هذا المقامَ منها.

ويمكن أن نلتمس معاني الاِنتشار في ثلاثة مقوّمات مفاتيح في هذه النّسيجة، وهي: "الرّجل الشّرقيّ"، و"دَور"، و"البطولة". ذلك بأنّ الرّجل من

حيث هو كِيان مجسَّم ذو قامة وظلال وصوت وهيئة؛ يكون معناه انتشاريّاً. بينما للدّور معنىً يفترض فيه الشّيوع والذّيوع؛ وهو إن لم يَبْدُ في أوّل شأنه، قد لا يخفى على النّاس فيما بعد. لكنّ دلالة الدَّور، هنا، تتمحّض، غالباً، للشّأن الظّاهر من الأمر لا إلى باطنه؛ فالدَّور، هنا، إنّما ينهض به رجل شرقيّ يحرص أشدّ الحرص على أن يبدُوَ للنّاس، وللنّساء خصوصاً، على أنّه قويّ الشّخصيّة، شرس الرّجوليّة؛ فهو، إذن، ذو معنىً منتشر. ولا يقال إلاّ نحو ذلك في مقوِّم "البطوله" الذي هو مظهر علنيّ بحكم دلالته ووظيفته؛ فالبطل لا يكون بطلاً في فراغ، أو في خفاء؛ وإنّما تنصرف دلالته اللّغويّة إلى رجل يهوى الظهور، ويحرص على البروز. ولقد ينشأ عن تحليل الدّلالة السّيمائيّة في هذه المقوّمات الثّلاثة المفاتيح أنّ نسْج الكلام يجنح للتّشاكل القائم على معنى الإنتشار في هذه النَّسيجة.

الوحدة النّسْجيّة الثّامنة

1. فلماذا تخلِط الأشياء خلطاً ساجاً؟

تنصرف دلالة هذا الإستفهام، في هذه النَّسيجة، إلى التّوبيخ والتّقريع؛ فهذا الرّجل سائجٌ إلى درجة أنّه تلتبس عليه الأمور، وتَتَعَمّى عليه الأشياء، فيما لا ينبغي أن يكون؛ حتّى إنّه لا يستطيع تمييزَ أبيضِ خيوطِها من أسْودِها. فهل لأنّه رجل شرقيّ يعاني ترسّبات السّلوك الشّهرياريّ الظّالم للمرأة، الهاضم لحقوقها؟ أم لأنّه غير مثقّف فتراه ينظر إلى الأشياء على غير ما وُضِعتْ عليه، ويَصْرِفها إلى غير ما وُضِعت له؟ أم هو يجمع بين ذينك معاً؟ وسواء على

الشّخصيّة الشّعريّة أكان من الضّرْب الأوّل أم من الضّرْب الآخر فإنّ الأمريْن لديـها سَواءٌ. هو الرّجل الذي لا يرقَى، علـى كـلّ حـال، إلى المكانـة الـتي كـانت تـودّ أن يتبوّأها، فظلّ دون طبقتها دَرَكاتٍ منحطّة...

ويعني الخلْط في دلالة اللّغـة إيـلاجَ أمـر في أمـر، أو مـادّة في مـادّة أخـراة، لإمكان إنشاء مـادّة أخـراة مـن الخليـط؛ لكـنّ الخلْـط في هـذا الكـلام واردٌ بمعنـىً تهجينيٍّ بحيث يفضي إلى إرغام وقوع مادّة على مادّة أخراة على غـير انسـجام ولا اندماج بينهما. ولعلّ الخلْط في معنى القراءتين الإثنتـين أن ينصـرف إلى الإنتشـار أكثر ممّا ينصرف إلى الإنحصار.

بينما مقوّم "الأشياء" لا شيء أدعى إلى انتشاره منه؛ فأيّ شيء يفترض فيه الظّهور والبروز؛ فهو من أجل ذلك يتشاكل تشاكلاً انتشاريّاً مـع مقوّمـيْ "تخلـط" و"خلْطاً".

2.ولماذا تدّعي العِشْقَ وما أنت العشيق؟

النّسجُ نسجُ استفهامٍ، والدّلالـةُ دلالـةُ توبيـخ وتقريـع، في هـذا الإستفهام أيضا، كما كنّا رأينـا ذلـك نفسَـه في النّسـيجة الأولى. فلقـد عظُـمَ علـى الشّـخصيّة الشّعريّة أن يجمع هذا الرّجلُ إلى مسـاوئ الجـهل والغـرور والإسـتعلاء: مسـاوئَ أخراةً، قد تكون أسوأ حالاً، وهي تلك التي تمثُلُ في الكذب والإدّعاء؛ فـهو، علـى الرّغم من كلّ شيء، لا يزال يزعم لصاحبته المَزاعم، ويدّعي لها الإدّعـاءات؛ فـإذا هو يُبدي لها من عِشْقه إيّاها، وحبّه لهـا، وحرصـه عليـها، مـا خُيِّـل إليـه أنّـه سيستطيع أن يخادعها به عن عواطفه الكاذبة نحوها، ومشاعره الباطلـة إزاءَهـا؛ وإلاّ فأين هو من سلوك العُشّاق الأكارم لو كان منهم حقّاً؟ أم هل كان يُجْزئه إبـداءُ

ذلك العِشْق الذي لم يكن يجاوز قطّ المظهر الخارجيّ السّطحيّ، والذي لم يكـن قـطّ صادراً عن جَنان مشغوف، ولا روح ملتاع؟ أم هل كان يمكنه مخادعة المرأة الذّكيّة بما وُهِبَتْه من إحساس رقيق تستطيع به تمييز الحقيقة من الزَّيف؟...

ونجد في هذه النّسيجة مقوِّمين اِثنين يمكـن أن يُعَدّا مـن المفـاتيح الدّلاليّـة لقراءتها قراءةً تشاكليّة؛ ذلك بأنّ الاِدّعاء يعني إظهارَ شيء على غير ما هو عليـه في حقيقته؛ فكأنّه يعني ما نطلق عليه في مصطلحاتنا "مُماثِل" (إقونـة) (Icône) لشيء غائب. ولكنْ لمّا كان الباطنُ هو غيرَ الظّاهرِ فإنّ معنى المُماثل يغتـدي ضعيفـاً في هذه القراءة... ولقد تنصرف دلالة الاِدّعـاء، علـى كـلّ حـال، إلى قراءتـين كـلّ منهما راجحة: فإمّا أن نقـرأ هـذا الاِدّعـاء باعتبـار مـا فيـه مـن ظـاهر؛ وحينئـذ تتمحّض دلالته إلى الاِنتشار. وأمّا إن قرأناه على أساس حقيقته الباطنـة فـإنّ هـذه الدّلالة تجنح حينئذ للاِنحصار.

بينما العشق يمكن أن يُقْرَأ، هو أيضـاً، قراءتـين اِثنتـين: إحداهمـا، وهـي الأوجه، أن نعامله معاملة الدّلالة الاِنتشـاريّة؛ وذلـك علـى أسـاس أنّ العاشـق لا يستطيع أن يكمِيَ عواطفه الجيّاشة، ولا أن يكتم مشاعره الفيّاضة. ويمكن أن نقـرأ العشق قراءة بعيدة تنصرف إلى الدّلالة الاِنحصاريّـة وذلـك علـى أسـاس أنّ معظـم العشّاق، وخصوصاً في المجتمعات المحافظـة، لا يُظـهرون حبّـهم للنّـاس، بـل في بعض الأطوار لَمن يحبّونـهم أيضا؛ فتراهم يحرصون على أن يظلّ سرّاً، في قلوبهم، مكنوناً. وفي الحاليْن الاِثنتين يمثُلُ في هذه النَّسيجة تشاكلٌ معنويّ قائم على معنى الاِنتشار باعتبار قراءة، وتشاكل معنويّ آخرُ قائم على معنـى الاِنحصـار باعتبـار قراءةٍ أخراةٍ.

3.إنّ كـلّ امــرأة في الأرض تحتــاج إلى صــوت ذكــيّ، وعميق...

وإلى النّوم على صدْر بيانو أو كتابْ...

ولعلّ هذه الصّفة هي التي فقدتْها هذه المرأة –وكأنّ الحديـث هنـا مصـروف إلى كلّ امرأة على سبيل الإطلاق– في هذا الرّجل الذي لم يُوهَب ثقافةً كما لم يُوهَبْ ذكاء؛ ولذلك كان يُعْنَى من الأمور بسطحيّاتها، ويُشْغَفُ من الأشياء بمظاهرهـا... بينما السّيّدةُ المثقّفة الكريمة العقيلة لا يمكن أن تُرضيَها هذه المسـاوئ إذا وقعـت لأحد من الرّجال.

ويمكن أن نقرأ "إلى صوتِ ذكيٍّ" فلا يكون في الكلام انزياحٌ نسْـجيّ؛ أرأيـت أنّه سيُصْرَفُ حينئذ إلى صوتِ رجلٍ ذكيّ. كمـا يمكـن أن نقـرأه "إلى صـوتٍ ذكـيٍّ" فينزاح الكلام بتمحّض الذّكاء لغير ما كان له فيغتدي عاقلاً على جماديّتـه؛ وهـذا الوجه هو الذي اختير لتشكيل الدّيوان...

ويجري الكلام هنـا في حكْـم الجـواب عـن السّـؤالين التّقريعيّيْـن السّـابقيْن اللّذين كانت الشّخصيّة الشّعريّة أثارتهما لتقرّر سـذاجة شـخصيّة هـذا الرّجـل في السّؤال الأوّل، ولتكشف له أنّها تُدرك أنّه يدّعي العشق ولا يجوز له أن يخادعها عن عواطفها؛ وكأنّها كانت تقول له بلسان الحال: لتذهبْ إلى الجحيم! فـهي هنـا تحادثه بلغة الصّراحة التي يفهمها؛ فإنّما المرأة تحتاج إلى الرّجل الذّكـيّ العقـل، العميق الفكر؛ كما تحتاج إلى النّوم على صدْر آلة موسيقا أو كتاب.

ونلاحظ أنّ مقوّم "صدر" هنا وارد في موْرد الإنزياح الدّلاليّ.

ونجد في هذه النَّسيجة الشّعريّة من المفاتيح الدّلاليّة ما لانجده في سَـوائها؛ فهناك ما لايقلّ فيها عن ستّة: "امرأة"، و"الأرض"، و"صوت ذكـيّ"، و"عميـق"، و"صدر"، و"كتاب".

*امرأة:

ومقوّم المرأة حيز حيّ متحرّك غـنيّ بالمظـاهر البصريّـة واللّمسيّة والشّمّيّة واللّونيّة معاً؛ ولذلك يجب تأويل دلالته على معنـى الإنتشار؛ وذلـك باعتبارهـا كائناً حيّاً متحرّكـاً ناطقـاً؛ فالانتشـار يـأتي إلى معناهـا مـن حيـث صوتُـها لأنّـها تتحدّث (ونحن نستبعد أنْ يكون المقصودُ، هنا، النّساءَ البُكْـمَ...)؛ كمـا يـأتي إلى معناها من حيث إنّها ذات قابليّة للتّحرّك في كل اتّجـاه... فـهي سِمة (Signe) لمسيّة من حيث هي جسد، وسمعيّة من حيث صوت، وبصريّة من حيـث هـي ذات قابليّة لأن تُرَى بالعين... بل ربّما اكتسبت دلالة السِّمة الشَّـمّيّة إذا كـانت امـرأة مِعْطارةً، وحتّى إذا لم تكُ معطارةً فإنّـه يكـون لهـا ذفـرٌ يميّزهـا تمييـزاً فتكـون سيمائيّة الشّمّ فيـها، إذن، في الطّوريـن الإثنـين، واردةً إمّـا بتـأويل المِـدْح، وإمّـا بتأويل القدْح.

ولعلّ "كُلّ" يمحّض هذا المقوّمَ لتعميم الجنس فـتزداد دلالـة الإنتشـار فيـه قوّةً وتمكّناً: "كلّ امرأة"...

*في الأرض:

الأرض حيّز عظيم يظرف الجبال والأنهار، والسّهول والفجاج؛ فهي حـيّز مفتوح على كلّ الأوصاف التّجسيديّة. والأرض حيز ميت إذا راعينـا المعنـى العـامّ

لسيرة الأرض التي هي جماد. لكنّ الأرض، في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، حين تربط بالمرأة، تستحيل إلى دلالة الحيز الحيّ المنتج المِعطاء؛ فهي حين يصيبها الماء تربو وتخضارّ فتمسي زينة للنّاظرين، ومتاعاً للمتنزّهين...

وعلى الرّغم من دخول "في" على مقوّم الأرض (وهو في العادة كثيراً ما يظرف الأشياء ويقلّص دلالتها فيما يدخل عليه كقولنا "في الغرفة") فإنّ دلالة الاِنتشار تظلّ قائمة لم يستطع أن ينقص منها شيئاً؛ لأنّ الأرض تعني عالَما كبيراً، وحيّزاً رحيباً؛ ومن العسير على "في" أن يقلّص من شُسوع حيزها، ورحابة فضائها. ونلاحظ أنّ مقوِّمَي "امرأة" و"الأرض" متشاكلان على أكثر من مستوى؛ فهما متشاكلان من حيث انتشار دلالتهما؛ وهما متشاكلان من حيث قابليّة كلّ منهما للعطاء؛ بل ربما من حيث قابليّة كلّ منهما للتّمظهُر بالمظاهر اللّونيّة (لباس المرأة المستميز، في مألوف العادة، بالألوان الزّاهية الأنيقة، ونباتات الأرض وأشجارها، وأزهارها ووُرودها...).

*صوت ذكيّ:

الصّوت إحساس مصدره ارتجاج حبال الحَنجرة داخل نظام معلوم للغةٍ من اللّغات؛ وليس المقصود بالصّوت، هنا، أيّ صوت غير دالّ؛ بل الصّوت يحيل على شبكة من المعطيات الدّلاليّة والحضاريّة والعاطفيّة التي تجعله إكسيراً من الحياة يقع على مسمع هذه المرأة فيسري في كيانها الدّاخليّ كلّه؛ فيجعلها تطفح بالسّعادة، وتنعم بالأمل الكريم. وكأنّ الصّوت، هنا، يحتمل دلالة سيمائيّة الماثل (الإقونة)؛ لأنّ الصّوت صورة حاضرة قد تدلّ على الصّورة الغائبة نفسِها فيه؛ فإذا كان الصوت وديعاً كريماً، ونديّا رخيّاً؛ فإنّه يعكس في ارتجاجته حناناً

فيّاضاً، وحبّاً عارماً. وأمّا إذا كان صوتاً غاضباً، أو صوتاً ساخراً؛ فإنّه لا يحمل غير ما فيه، خارجيّاً، من حقد وحنق، وسخريّة واستهزاء، بل ربّما احتقار وازدراء.

والصّوت حين يوصف بالذّكاء لا يعني ذلك إلاّ وصْفَ صاحبه به؛ فكأنّ الصّوت الذّكيّ يُحيل على شبكة من المعطَيات الدّلاليّة التي تجعل من هذا الرّجل كائناً يملأ وجود هذه المرأة، ويُسعد قلبها، ويُفعم روحها بما هي محتاجة إليه من تَحنان دافق، وحبّ عارم.

*وعميق:

الذّكاء في معناه هو غير العمْق؛ فكأنّ الذّكاء، في هذا الكلام، يحيل على مظهر شكليّ جماليّ؛ بينما العمق يُحيل على مظهر فكريّ. فكأنّ هذا الرّجل يجمع بين الثّقافة في الفكر، واللّباقة في التّعامل؛ فهو ليس مجرّد كائن يسحر بالمظهر، ولكنْ بالمخبر أيضا.

وربما انصرفت دلالة هذه المفاتيح الأربعة إلى معاني الإنتشار؛ فالتّشاكل فيها انتشاريّ. وقد يمرُق عنها مقوّم "عميق" الذي لا مانع من أن يُقرَأ قراءة انحصاريّة؛ وذلك على أساس أنّ العمق مخبوٌّ مدفون، وخفيّ مكنون؛ ممّا يجعل علاقة الصوت في جزئه الأوّل الإنتشاريّ متبايناً مع جزئه الإنحصاريّ الآخر.

*صدر "بيانو" أو كتاب:

الصّدر في دلالة اللّغة العربيّة كلّ ما هو أوّل، أو بارز، أو مُؤْثِر؛ فهو محمول في دلالته على الإنتشار. بينما ينصرف مقوّم "بيانو"، هنا، إلى كلّ آلة

موسيقيّة تنصرف دلالتُها، هي أيضا، إلى جماليّة الحيز، وجماليّة الهيئة، وجماليّة المظهر. فلعلّ "البيانو"، لنقرّر ذلك تارة أخراة، إنّما يراد به إلى البذْخ والتّرف، والنّعمة والنّعيم، والسّعادة والإرتياح؛ وليس إلى مجرّد آلة موسيقيّة ميتة؛ وذلك على الرّغم من رفْض الشّخصيّة الشّعريّة لذلك. على حين أنّ مقوّم "كتاب" يُحيل على شبكة من القيم الدّلاليّة الرّوحيّة والثّقافيّة تجعل هذه المرأة تعيش بين الفنّ والجمال، والعلم والثّقافة، أو قل: إنّها ترفض العيش في رياض الفنّ والجمال، وتقبل بالثّقافة والعلم.

ويجري الكلام في هذه المقوّمات الثّلاثة الأخيرة كلّه مجرى المعاني الإنتشاريّة مما يجعل هذه المقوّمات تتشاكل فيما بينها تشاكلاً انتشاريّا.

وربّما أمكن عقد تشاكل انتشاريّ قائم على صدور صوت وانتشاره في الأرجاء؛ وذلك بين "صوت" – وهو مظهر سمعيّ ذو طبيعة انتشاريّة–من وجهة، و"بيانو" –وهو مظنون بإصدار صوت، أو نغم موسيقيّ جميل–من وجهة أخراة. فالتّشاكل هنا قائم على التماس التلاؤم.

ولعلّ استعمال مقوّم "صدْر" هنا وإضافته إلى آلة الموسيقا والكِتاب من أجمل ما يقع في الكلام؛ فلقد تمثّلت الشّاعرة الرّجل الذي يحلو للمرأة أن تنام بين ذراعيه، أو على صدره خصوصاً؛ ثم أبعدته من النّسْج، وأبقت عليه في الوهم؛ لتجعل البيانو عوضاً منه، والكتاب بديلاً عنه؛ على حين أنّ الغاية البعيدة من الدّلالة –لا ينبغي أن يخفى ذلك على أحد– إنّما كانت منصرفة إلى الرّجل اللّطيف الوديع الذي يسلّي هذه المرأة كما تسلّيها الموسيقى، ويُسعدها كما تسعدها، ويمتّعها بشخصيّته القويّة، وثقافته الواسعة ما يجعلها تجد فيه مُتْعة الموسيقا

إذا أرادت الرّقص والإنتشاء، ومتعة الثّقافة إذا أرادت أن تتعلّم وتغور في مـهاوي الفكر، وتتمتّع في رياض المعرفة...

المرأة، هنا، بالذّات مُحتاجة إلى هذا الرّجل الذي يمثّل كـلّ خـلال الثّقافـة والمعرفة... ذلك بعض ما نتأوّله نحن، على الأقلّ، لهذا الكلام؛ ومـا ذلـك إلاّ لأنّ العادة جرت على أنّ المـرأة حـين تزعـم أنّـها لا تريـد شيئاً، فـهي، في الغـالب، تريده. إنّ صدر البيانو والكتاب لا يمكن أن يحلّ محلّ صدر هـذا الرّجـل الـذي لم تزل تنشده تحت مواصفات معيّنة...

الوحدة الشّعريّة التّاسعة

*فلماذا تُهْمل البُعْد الثّقافيَّ وتُعنَى بتفاصيل الثّياب؟...

النّسْج، هنا أيضاً، نسْجُ تساؤلٍ واستفهام، والمعنـى معنـىَ تقريـعٍ وتوبيـخ. ويمكن قراءة هذه النَّسيجة قراءة خبريّـة لا إنشـائيّة مـن حيـث معناهـا؛ إذْ كـأنّ الكلام: أنت تهمل البعد الثّقافيّ في المرأة، وتُعنَى بتفاصيل ملابسـها؛ لأنّـك رجـل شرقيّ تهوَى تمثيل أدوار البطولة عليها... ذلك بأنّ الجواب يوجد، في الحقيقـة، في هذا التّساؤل الذي خُتِمت به هذه اللّوحة الشّعريّة. فبعـد أن قـرّرت الشّـخصيّة الشّعريّة حال هذا الرّجل الشّرقيّ، وقدّمت مواصفاته، جاءت إليه فبـدأت تقرّعـه بمساءلاتها عبر كلّ هذه اللّوحة:

*فلماذا تخلط الأشياء خلْطاً ساذَجاً؟

ولماذا تدّعي العشق وما أنت العشيق؟

ولماذا تُهمل البعد الثّقافيّ وتُعنَى بتفاصيل الثّياب؟

ويطالعنا في هذه النّسيجة الشّعريّة مقوّمان اِثنان يقومان مقام مفاتيح الفهم والتّأويل: أوّلهما "البُعد الثّقافيّ" (وربّما تدخل هذه العبارة، لأوّل مرّة، لغة الشّعر...، لأنّ علاقتها بالشّعر، في رأينا، ضعيفة، وبلغته هزيلة. ولكن ذلك لم يكن إلاّ حكماً ظاهراً؛ لأنّنا نعتقد، في الحقيقة، أنّ هذه العبارة اتّخذت مكانها من الكلام فتبوّأت موقعاً مكيناً فيه) الذي يأتي، هنا، مقابلاً لـ "تفاصيل الثّياب" الذي هو المفتاح الآخر لقراءة هذه النّسيجة الشّعريّة. فالبعد الثّقافيّ يجسّد العقل والفكر في المرأة، وهي صفة ما أكثر ما يزهد الرّجل فيها، بينما تفاصيل الثّياب يمثّل الجمال والأناقة وكلّ ما يلتمسه الرّجل في أيّ امرأة من النّساء. لكن الشّخصيّة الشّعريّة تغالط بتركيزها على الشِّقِّ الثّقافيِّ في المرأة، وإهمالها، أو تجاهلها الشّقّ الجماليّ فيها. وعلى هذه المغالطة تقوم اللَّوْحات الشّعريّة الثّلاثُ: من الأولى حتّى الثّالثة.

ونلاحظ حين ننزلق إلى قراءة هذه النّسيجة قراءة تشاكليّة أنّ هذه النّسيجة المؤلّفة من سطريْن شعريَّيْن: يتنازعها شأنان متناقضان؛ فأمّا الأوّل فيمثّل الجانب التّجريديّ العقليّ، وهو خفيّ غير ظاهر؛ فكأنّه، إذن، منحصر؛ بينما الشّان الآخر يمثّل كلّ معاني الإنتشار القائمة في ارتداء الملابس الجميلة، والفساتين الأنيقة، والتّعطر بالعطور المثيرة، والتّحلّي بالحليّ البديعة. وكلّ هذا يدلّ عليه قولها: "تفاصيل الثّياب". فهناك، إذن، الملابس، وهناك ما يصاحب هذه الملابس من وسائل الزينة والإثارة والإغراء. وإذا قام الإنتشار مقابلاً للانحصار فإنّ ذلك لا

يعني إلاّ التّباين في هذا الكلام ليتلاءم مع فلسفة الرؤيا الشّعريّة في هذه النّسيجة خصوصاً.

>>>>>>><<<<<<<

تحليل اللّوحة الشّعريّة الرّابعة

كُنْ صديقي

كن صديقي

أنا لا أطلب أن تَعشَقني العِشْقَ الكبيرَا

لا، ولا أطلب أن تبتاع لي يخْتاً...

وتُهديني قصوراً

لا، ولا أطلب أن تُمطرَني عِطراً فرنسيّاً

وتُعطيني مفاتيحَ القمر

>>><<<

هذه الأشياء لاتُسعدني...

فاهتماماتي صغيرهْ

وهِواياتي صغيرهْ

وطموحي... هو أن أمشِيَ ساعاتٍ... وساعات معكْ

تحت موسيقى المطَرْ

وطموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتكْ
عندما يَسكنني الحزْنُ
ويُبْكيني الضّجَرْ

لعلّ أوّل ما يمكن أن يمَسّه الإهتمام من خصائص النّسْج الأسلوبيّ لهذه اللّوحة الشّعريّة هو هذه الذّاتيّة الطّافحة، وقل: إن شئت هذه الأنانيّة الغامرة، والتي تمثّلها جملة من العناصر اللّسانيّة؛ وذلك مثل:

1. ياء الإحتياز (ياء المتكلّم) الماثلة في مقوّم: "صديقي" (وردتْ مرّتين اِثنتين)؛ وفي "فاهتماماتي"؛ وفي "هِواياتي"؛ وفي "وطموحي" (وردت مرّتين اِثنتين أيضاً)؛ وفي "لي".

2. الياء الملحَقة بياء الإحتياز، والتي تدخل على الأفعال، كما يمثُلُ ذلك في "تعشَقني"؛ وفي "وتُهديني"؛ وفي "تُمْطِرني"؛ وفي "وتُعطيني"؛ وفي "لا تُسعدني"؛ وفي "يسكنني"؛ وفي "ويُبكيني".

3. ضمير المتكلّم المفرد، والهمز الدّالّ على هذا المتكلّم المفرد أيضا، والمجسّد للذّات الجوّانيّة، وذلك مثل: أنا؛ لا أطلب (وردتْ ثلاثَ مرّاتٍ في هذه اللّوحة الشّعريّة)؛ أن أمشيَ؛ أن أسمَع.

وتقوم هذه اللّوحة الشّعريّة على التماس عاطفة دافئة توجد لدى الآخر؛ هو الصّديق المبحوث عنه عبْر كلّ هذه اللّوْحات الشّعريّة، بل عبر كلّ الأفْضِيَة السّحيقة. ولا تزال الشّخصيّة الشّعريّة تكشف عن بعض نواياها، وتفصّل من بعض رغباتها البسيطة التي لم تكن تتمثّل في التماس الثّراء العريض، ولا اقتناء

المراكب الفاخرة، ولا امتلاك القصور الفخمة؛ ولكنّها كانت تبحث عن أبسط ما يمكن أن يمنحه رجل لامرأة، فيصاحبها طائفة من الوقت تحت نسيم السّحَر، ويماشيَها ساعات من الزّمن تحت أشعّة القمر، وأن يُسْمِعَها صوتَه الدّافئ الحنون ولو في مكالمة هاتفيّة؛ ولاسيّما حين يعْرُوها الحزن القاتم، ويُبكيها الضّجر القاتل.

وهي، هنا، وعلى نقيض ما كانت في اللّوحات الشّعريّة السّابقة، لا تلوم هذا الرّجل ولا توبّخه؛ بل إنّك لترى لغتها تلين، ولهجتها تلطف؛ بل إنّنا نُلفيها تتكلّف وصْف نفسِها من الدّاخل بعد أن يئست من فهم هذا الرّجل إيّاها على ما هي عليه؛ من أجل ذلك تراها تشرح له ما تودّ منه أن يأتيَه من بعض السّلوك إزاءها؛ وفي كلّ الأحوال ليس أكثر من أن يماشيَها تحت تساقط رذاذ المطر، أو يهاتفها في الظّروف العصيبة فيواسيها بعض المُواساة... أرأيت أنّها، وبعد أن كانت وبّخت هذا الرّجل وغضِبت منه حين لم يُعْنَ بأشيائها الصّغيرة، كانت قالت:

*فلماذا يا صديقي؟

لستَ تهتمّ بأشيائي الصّغيرهْ؟

نلفيها تغيّر من سيرتها معه، وتلطّف من موقفها منه، فتقول:

*فاهتماماتي صغيرهْ

وهواياتي صغيرهْ

وطموحي هو أن أمشيَ ساعات، وساعات معَكْ

وبينما كان هذا الرّجل حاضراً، على هون ما، في اللّوحة الشّعريّة الثّالثة، لا نكاد نلفي له إلاّ أثراً ضئيلاً في لوحتنا هذه؛ فهي، هنا، تخاطبه، وهي تشرح له حالَها، وهي تُبدي له عمّا في نفسها؛ بل تتعرّى له من داخل ذاتها لعلّه أن يفهمها، فيُسعدَ قلبها... كانت لا تتورّع عن توبيخه في اللّوحة السّابقة على خلطه الأشياءَ خلْطاً ساذَجاً، وعلى ادّعائه العشقَ وما هو بالعاشق الحقيقيّ، وعلى إهماله البُعد الثّقافيّ في تقدير شخصيّتها...

أمّا هنا فلا! لا شيءَ يوجد من ذلك. هو هنا موجود من خلال ما ترسم هي له من معالمَ لشخصيّته الغائبة، بل قل: المنعدمة... ذلك بأنّها هي هنا لا تتحدّث عن المرأة من حيث هي جنس يشمل كلّ النّساء؛ كما كانت جاءت ذلك في بعض اللّوحات السّابقة:

*ولماذا لست تهتمّ بما يُرضي النّساء؟

إنّ كلّ امرأة في الأرض تحتاج إلى صوت ذكيّ وعميق

ولكنّها تكشف عن طموحها، وتصف أنانيّة ذاتها -وهو أمر مشروع- فلا تذكر أيَّ امرأة أخراةٍ من النّساء؛ وإنّما تستأثر بذكْر نفسها وحدَها فحسب...

كانت في بعض اللّوحات السّابقة تتحدّث عن نفسها من خلال الحديث عن المرأة؛ بينما هنا لا! إنّما نجدها تتحدّث عن نفسها، وكأنّها لاتجد في ذلك حرجاً؛ لأنّ هذا الصّديق كأنّه لم يفهمْها فاجتهدت في إفهامه، وتوضيح بعض الأمور التي ربما كان لا يفهمها في شخصيّة المرأة بعامّة، وفي شخصيّتها هي بخاصّة...

ويمكن تقسيم هذه اللّوحة قسميْن اِثنيْن، كما وردت في فضاء الدّيوان أيضا:

القسم الأوّل ويتمحّض لاستبعاد الأوهام التي قد يتوهّمها الرّجل فيعتقد أنّ هذه المرأة كانت تريد:

1. أن يعشقها عشقاً مدلّهاً؛

2. أو يبتاع لها يختاً تتنزّه فيه في اليمّ إذا كانت الأيّام جميلاً طقسُها؛

3.أو يُهديَها مجموعة من القصور هنا وهناك لتَثْوِيَ فيها؛

4.أو يُمْطرَها سيلاً من العطور الباريسيّة الأنيقة الرّقيقة؛

5.أو يمنحها مفاتيح تغزو بها القمر...

بينما القسم الثّاني يبسط ما كانت تنتظر منه... ولم تكن تنتظر هي منه، في الحقيقة، إلاّ أمرين اِثنين يسيريْن جدّاً، وهما:

1.أن يُماشِيَها وينزّهَها في حديقة أو في غابة أو في شاطئ، أو في أيّ بَراحٍ آخرَ من الأرض؛

2.أن يحادثها في الهاتف ليواسيَها إذا ألمّ عليها حزن، أو أصابها ضجر.

وهل يمكن أن تطلب امرأة من رجل أقلّ من ذلك؟ وإذن، فما أيسرَ الطّلبَ أمام عُسْر نيل المطلوب...

ونلاحظ أنّ القسم الأوّل من هذه اللّوحة يقوم على استبعاد ما يمكن أن يقع من توهّم للآخر، وهو استبعاد يشبه الإغراء؛ بينما القسم الثّاني ينهض على

إستدراج الآخر واطِّراح الرّغبة البسيطة التي تودّ الذّاتُ تحقيقَها من خلال هذا الآخر...

كما نلاحظ أنّ الشّخصيّة الشّعريّة تعرض في القسم الأوّل كلّ المُغرِيات التي تلتمسها المرأة، في مألوف العادة، لكي تكون سعيدة ومنعَّمة، ومستمتعةً بجمال الحياة؛ ثم تطرحها جملة، بقولها:

*هذه الأشياء لا تُسعدني...

وتوكِّد على ذلك بنَفْيها ثلاثَ مرّاتٍ:

*أنا لا أطلب أن تعشقَني

لا، ولا أطلب أن تبتاعَ لي يختاً

لا، ولا أطلب أن تُمطرَني عطراً فرنسيّاً...

ونلاحظ أنّ النّفي هنا موكَّد بنفْيٍ آخر: لا، ولا... لإثبات أنّ ما تقوله حقٌّ لا ريب فيه.

ثمّ تعرض مغرِياتٍ بسيطةً يمكن أن يوفّرها أيّ رجل لامرأة؛ وتمثُّلُ خصوصاً في مُماشاتها لبعض الوقت، ومحادثتها في الهاتف إذا حزَبها أمر، أو دهِمَها خَطْب.

والزّمن الذي تمثّله مجموعة كبيرة من الأفعال المضارعة تبلغ اثني عشراً فعلاً، في هذه اللّوحة الشّعريّة: لا يعود إلى الماضي أبداً ليتعلّق به، أو ليحنّ إليه، أو ليستعرضه في مرآة الذّكرى؛ بل إنّ الزّمن كلّه وارد في سياق المستقبل المرتبط

بالأمل المتطلّع، والرّجاء المتحفّز. بيد أنّ هذا الزّمن، في حقيقته، هو زمـن ميـت، أو أبيـض؛ لأنّ وقائعـه لا تقـع، ولأنّ أحداثـه لا تحـدث. ذلـك بـأنّ الشّـخصيّة الشّعريّة تتمثّل شيئاً يقع لها؛ فتُبْعده من احتمال هذا الوقوع؛ كما نُلفيـها تتمثّـل شيئاً آخرَ أيضاً، وهو لا يقع، فتتوهّم وقوعَه، أو تترجّى وقوعَه على كلّ حال.

ويبدو أنّ التّشاكل هو الذي يطغُو على هـذه اللّوحـة الشّعريّة؛ وذلـك علـى أكثر من مستوىً:

1.علـى المستوى الأسـلوبيّ: تصادفنـا طائفـة مـن النُّسـوج المتشـاكلة علـى المستويَيْن: التّركيبيّ والمُرْفولوجيّ؛ مثل:

*لا أطلب أن تعشَقني العشق الكبيرَا؛

لا أطلب أن تبتاع لي يختا؛

لا أطلب أن تُمطرني عطرا؛

فاهتماماتي صغيرهْ؛

وهواياتي صغيرهْ؛

وطموحي هو أن أمشيَ؛

وطموحي هو أن أسمعَ؛

يسكنني الحزن؛

يُبكيني الضّجر؛

وتُهديني قصورَا؛

وتُعطيني مفاتيحَ...

– بالإضافة إلى اللاّزمة– :

كن صديقي؛

كن صديقي.

2.على المستوى النّحويّ: نلاحظ تَلاحُقَ مجموعة من الأفعال المضارعة في تَوالٍ مِلحاح:

*أطلب، أطلب؛ تعشَق؛ تبتاع؛ تُهدي؛ تُمطر؛ تُعطي؛ تُسعد؛ أمشي؛ أسمع؛ يسكن؛ يُبكي.

فإن أمعنّا في شيء من تفاصيل النّسْج ازداد التّشاكل النّحويّ، وقل: النّحويّ المرْفولوجيّ معاً؛ كما يمثُلُ ذلك في:

*لا أطلب أن تعشقني؛

لا أطلب أن تبتاع لي؛

لا أطلب أن تُمطرَني؛

أن أمشيَ، أن أسمع...

وحين نبحث في سيرة الإيقاع فإنّه لا مناص لنا من رصْده في مستويَيْن اِثنين: المستوى الخارجيّ، والمستوى الدّاخليّ. فأمّا على المستوى الخارجيّ فإنّ

هذه اللّوحة الشّعريّة تمثُلُ لنا في ثلاثِ تشكيلات إيقاعيّة تنتهي كلٌّ منهنّ بنغم: " ـَـرْ"؛ بينما ينقطع الإيقاع الخارجيّ كلّما لم تَجُدِ اللّغة به؛ وكلّما، أيضاً، احتدمت الرّغبة في البُعْد عن التّكلّف، والْتِماس الطّوائل...

التّشكيلة الإيقاعيّة الخارجيّة الأولى

الكبيرَا؛ لي يختَا؛ قصورَا؛ فرنسيًّا: القَمَرْ.

ويميّز هذه التّشكيلة الإيقاعيّة خاصّيّتان صوتيّتان: الخاصّيّة الأولى ويمكن أن تمثُلَ في هذه الإيقاعات المفتوحة المشبعة بالصّوت الإنشاديّ المطلوب في إنشاد الشّعر العربيّ بالوقْف على التّنوين الذي يستحيل إلى فتْح كأنّه ممدود... ولعلّ الذي فرضه على نسج هذه الوحدة الشّعريّة، أو على هذه التّشكيلة الإيقاعيّة إن شئت، هو أنّ بدايةَ هذه التّشكيلة الإيقاعيّة نفسَها -بغضّ الطّرْف عن اللاّزمة "كن صديقي- تبتدئ أصلاً بالفتح، بل إنّ كلّ أسطارها الشّعريّة تبتدئ بهذا الصوت المفتوح: أنا؛ لا؛ وَ؛ لا؛ وَ.

ولعلّ الصّوت المفتوح أن يعنيَ، في تأويلنا الخاصّ لسِيمائِيَّة الصّوت الشّعريّ على الأقلّ، ضرْباً من الْتماس الخَلاص والإنعتاق؛ فالشّخصيّة الشّعريّة بمقدار ما تحرص على الحميميّة والذّاتيّة، تراها تجلو المعانيَ أو القيم المرفوضة وتُلقي بها نحو الخارج المحايد؛ ذلك بأنّها آثرتْ رفْضها بإبَاءاتٍ متلاحقة صارمة ؛ أرأيتَ أنّها لأْيَلَتْ (قالت: لا) لصاحبها ثلاثَ مرّاتٍ في هذه الوحدة الشّعريّة: فنزلت عمّا هو حقّ لها عليه فعزفتْ عنه، وعفّت عنه متسامحةً. وكأنّ هذا الإيقاع الخارجيّ يعني، في تأويلنا: لا أنت تُعطِي ما يجب أن يُعطَى، ولا أنا آخذ منك ما كان يجب

أن يُؤخذَ من حقّ! وإذن، فأيْمَا أنتَ فما لك إلاّ التّغاضِيَ سيرةٌ؛ وأيْمَا أنا فما لي إلاّ الصّفْحَ مَسْلكٌ...

التّشكيلة الإيقاعيّة الخارجيّة الثّانية

وتتألّف من عناصر إيقاعيّة، هي في الحقيقة لا إيقاعيّة: فيما عدا عنصريْـن اِثنين منها:

*تُسْعِدنِي؛ صغيرهْ؛ صغيرهْ؛ معكْ: المطرْ.

ونلاحظ أنّ نـهايات الأسطار الشّعريّة لا تتعمّد الْتِماس هذه الإيقاعات الخارجيّة، ولا تتّخذ منها جماليّة شعريّة لها؛ إلاّ إذا تكلّفنا شيئاً من التّجاوُز في التّأوُّل فراعينا أنّ نهايات هذه الأسطار هي كلُّها ساكنة: ني، رَهْ، رَهْ، عَكْ، طَرْ: فنعَمْ.

لكن من العسير تقبّل هذه الجماليّة الإيقاعيّة التي كأنّها لا تقوى على الثّبات في جهاز السّمع؛ فللإيقاع شروطُه الصّوتيّة والجماليّة بحيث لا يقلّ تكوُّنُ مَقاطِعه من من صُوَيْتٍ ثنائيٍّ التّركيب يتكرّر في تماثل تامّ. ولذلك حين تحتفظ أواخر الفواصل، أو الأسطار الشّعريّة، بمجرّد صوت واحد ناقصٍ (اعتبار السّكون، هنا، وحده: مع عدم مراعاة طبيعة الحروف السّاكنة) فإنّها لا تستطيع أن تشكّل إيقاعاً حقيقيّا.

ولعلّ اضطراب الإيقاع، في هذه التّشكيلة الإيقاعيّة، أن يكون متولّداً عن اضطراب في النّفس، وقُرْحة في الرُّوح، وجُرْح في العاطفة؛ فكأنّ هذا الاِضطراب إنّما يمثّل الحالة الجوّانيّة للشّخصيّة الشّعريّة التي كانت مشغوله عن جماليّة

الإيقاع بجماليّة أخراة هي شرح الحال، وإفهام الوضع؛ وتبليغ الرّسالة إلى الآخر كما يجب أن تكون...

لقد كانت التّشكيلة الإيقاعيّة الأولى متدفّقة العاطفة، طاميَة الشّعور، طافحة بالعُنفُوان النّفسيّ، منسابة اللّغة الشّعريّة أيضا؛ لأنّها، ربما، كانت بصدد تَعداد الإمتيازات التي كانت تودّ التّنازل عنها مختارة. وربّما يعود ذلك الدّفْق، هناك، إلى أنّها كانت غاضبة على صاحبها. والغضبان ينفعل فيكتب غير ما يكتب في الحال التي يكون فيها هادئ النّفس، ساكن البال.

وأيّاً كان الشأن؛ فإنّ الشّخصيّة الشّعريّة تجدها هنا في وضْع آخر؛ فهي تجتهد في تقديم شروطها التي لا تزال تبسّط من شأنها، وتهوّن من أمرها؛ إلى أن تدنّتْ بها إلى مجرّد أن يُماشيَها هذا الصّديق ساعاتٍ أو بعض ساعات، أو يعمد إلى تكليمها هاتفيّا. فلعلّ، إذن، من أجل ذلك كان هذا الإضطراب في الإيقاع الخارجيّ لهذه التّشكيلة الإيقاعيّة. وكأنّ هذا الإيقاع المنسجم القائم على تكرار العنصر الصّوتيّ نفسه آخراً:

*صغيرهْ+ صغيرهْ

جاء بمثابة النّشاز في سيرة هذا الإيقاع الخارجيّ الفقير لهذه التّشكيلة الإيقاعيّة...

التّشكيلة الإيقاعيّة الخارجيّة الثّالثة

وتتألّف من ثلاثة عناصر لسانيّة ليس أحدها يشبه الآخَر في صوته، ولا هو مقترب منه في مُرْفولوجيّته:

*صوتَكْ؛ الحزنُ: الضّجرْ.

ويُصِيرُ هذا الوضعُ سيرةَ هذه التّشكيلة الإيقاعيّة، في الحقيقة، غيرَ إيقاعيّة: ـتَكْ؛ ـزْنُ؛ ـجَرْ. فشعريّة الإيقاع غائبة من هذه التّشكيلة النّسجيّة؛ ذلك بأنّنا نتصوّر الشّعر، في أيّ صورة من صوره، بناءً مركّباً من عناصرَ جماليّة مترابطة متراكبة ينطلق بعضها من بعض، وينتهي بعضُها إلى بعض؛ فالصّورة الجميلة هي شعريّةٌ قائمة بذاتها، واللّغة الشّفّافة هي شعريّة قائمة بذاتها، والإيقاع المعبّر عن الحال المصوَّرة في النّسيج اللّفظيّ هو شعريّة قائمة بنفسها، والخيال الدّافق الذي يقدر على افتراع فكرة عذراءَ هو شعريّة قائمة بهيئتها، والإنزياح الذي يهتدي إلى خرْق المألوف في النّسْج الأسلوبيّ هو شعريّة قائمة في عالَمها، وهلمّ جرّاً...

غير أنّ الإيقاع الخارجيّ العامّ لهذه اللّوحة الشّعريّة برُمَّتها، حين يُتأمَّلُ، يحمل على الإعتقاد بوجود بنية إيقاعيّة قائمة على الإجتزاء باعتبار نهايات التّشكيلات الإيقاعيّة الثّلاثِ وَحْدَها؛ بحيث نُلفي كُلاًّ منهنّ ينتهي بمقطع: "ـرْ" ممثّلاً في قولها: الْقَمَرْ؛ الْمَطَرْ؛ الضَّجَرْ. وهي عناصرُ ثلاثةٌ إيقاعيّة متشاكلة مُرْفولوجيّاً وصوتيّا ونحويّاً بحيث تشكّل نغماً منسجماً يتكرّر لدى نهاية كلّ تشكيلة من هذه التّشكيلات الثّلاثِ...

فكأنّ الفلسفة الإيقاعيّة في هذه اللّوحة الشّعريّة تنهض على هذا البناء الإيقاعيّ الصّارم الذي يحكم هذه التّشكيلاتِ الثّلاثَ دون الإمتداد إلى نهايات الأسطار الأخراة لتجميل إيقاعها، وتزيين صوتها، وتشكيل أواخرها؛ وذلك على نحو يجعلها منسجمة متماثلة؛ فيما عدا ما بدا...

وممّا نلاحظ في التّشكيلتيْن الإيقاعيّتين الثّانية والأخيرة في هـذه اللّوحـة أنّ هناك خَرْقاً كأنّه موظَّفٌ لتكسير الإيقـاع قصداً؛ وهـو الـذي يمثُّـل في سيرة هـذه الأسطار الشّعريّة:

*وطموحي هو أن أمشيَ ساعات... وساعاتٍ معكْ
تحت موسيقى المطرْ
وطموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتَكْ...

وإلاّ أفلم يكن من الممكن، مـن الوجهـة الإيقاعيّـة الخالصـة، أن يقـال علـى سبيل المزاوجة والمُشاكَلة:

*وطموحي هو أن أمشِيَ ساعاتٍ... وساعاتٍ معَكْ

وطموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتَكْ

لكن الذي منع ناسجة هذا الكلام من ذلك هو أن قولها:

*تحت موسيقى القمر

إنما جاء لينهي البناء الإيقـاعي العـام للوحـة الشـعرية الـذي أريـد لـه أن تنتهي كل تشكيلة إيقاعية فيه بمقطع "ـر"، كمـا أسـلفنا القـول؛ فكيـف، إذن، كان يمكن العدول عن ذلك إلى ذلك؛ فيصير ما نراه إيقاعا نشازا، وما نراه نشـازا إيقاعا؟

وأما عن الإيقاع الداخلي فقد يكون أغنى من الإيقاع الخارجي، كما قد يبدو ذلك من هذه المتشاكلات من المقومات، والمتشابهات من النسوج الشعرية:

*أنا لا أطلب، لا ولا أطلب؛

وتُهديني، وتُعطيني؛

فاهتماماتي، وهِواياتي؛

وطموحي، وطموحي؛

هو أن أمشِيَ، هو أن أسْمَعَ؛

ساعات، وساعات؛

تُسعدني، يسكنني...

وللّذين يتكلّفون الاعتراض علينا في تقرير هذا الرأي نقول: إنّكم لا تستطيعون أن تُثبتوا لنا العكسَ ما دامت عناصر النّسج الشّعريّ كياناً أسلوبيّاً عامّاً يكرّره المُنشِد حين يُنشِده فيُحدث في المَسامع تنغيماً لفظيّاً جديراً بأن يمثّلَ جماليّة صوتيّة تأخذ بالقلوب، وتسحر الألباب. ومن ثَمّ تُسْهم في طبْع الكلام بالطّابَع الشّعريّ الجميل. ذلك بأنّ من العسير النّظرَ إلى التّركيب النّسْجيّ الدّاخلي، في أيّ شعر، على أنّه نسيج منفصلٌ بعضُه عن بعض... فهذه اللّوحات الشّعريّة يجب أن تكون بمثابة اللّوحات الزّيتيّة لا يمكن أن تلتمس جماليّتها البصريّة إلاّ في فضائها المنظور بحذافيره؛ فكما لا يمكن قراءة اللّوحة الزّيتيّة جزئيّاً، فإنّه كذلك لا يجوز أن تُقرَأ اللّوحة الشّعريّة لفظيّا -أو إفراديّاً- لا تركيبيّاً...

ولعلّنا، آخرَ الأمر، أن نجنح لبعض القول الذي كنّا قلناه حول هذه المسألة في الحديث عن جماليّة الإيقاع لدى قراءة اللّوحة الشّعريّة الأولى؛ وهو أنّ الشّعر الحداثيّ يجتهد في التّخلّي عن بعض الجماليّات التّقليديّة المتمحّضة للإيقاع

خصوصاً على نحو يجعل الصّورة الجماليّة الصّوتيّة للشّعر لا تنهض بالضّرورة في رتابة الإيقاع، وتكرار الأصوات كضربات الطّبول؛ ولكن في أشياءَ أخراةٍ دون التّفريط، أثناء ذلك، في كلّ الخصائص الإيقاعيّة التي كانت سائدة في القصيدة العموديّة، على كلّ حال. ولعلّ هذه اللّوحة الشّعريّة أن تدرُجَ في تَالِكَ السّبيلِ، وتسلُكَ في ذلك المَشْعَبِ.

ويبدو أنّ الشّخصيّة الشّعريّة ظلّت متسّكة بطائفة من القيم، في هذه اللّوحة الشّعريّة، تمثّلها سِمات تتوزّع، أساساً، على ثلاثة معانٍ هي:

1.السّمات الذّهنيّة، ولعلّها أن تمثُلَ في معاني العشْق، والاِهتمامات، والطّموح، والحزن والضّجر.

2.السِّمات البَصريّة، ولعلّها أن تتمحّض لمعاني ابتياع اليَخْت، ومفاتيح القمر، وتالِك الأشياء التي لا تُسعدها، والمطر...

3.السِّمات السّمعيّة، وقد تمثُلُ خصوصاً في معنَيَيِ الموسيقا، وسَماع الصّوت في الهاتف.

4.سِمَة شمّيّة، وتمثُلُ في العطر الفرنسيّ.

5.سمة حرَكيّة، وتمثُلُ في المشي مع الرّجل متنزّهة.

6.سِمة زمنيّة، وتمثُلُ في المشْيِ مع الرّجل ساعات وساعات.

ونلاحظ أنّ هناك سمات تضرب في أكثر من معنىً مثل سِمة المطر التي هي لمسيّة إذا اعتبرنا إمكان قدرتنا على الإمساك بحبّات الماء المُتهاتنة، وبصريّة إذا

اعتبرنا إمكان مشاهدتنا هذا القطْرَ وهو يَهْمِي علينـا همَيانـاً. ومثـلُ المطـرِ العِطْـرُ الذي يمكن شَمُّه كما يمكن لَمْسُه؛ مثلُه مثلُ القمر الذي يمكـن رؤيتُـه، كمـا يمكـن الآن لَمْسُه والسّفر إليه ثم المشْي عليه تحت شروط يصعب وُفورُها لكلّ النّـاس علـى كلّ حال.

ونلاحظ، آخرَ الأمر، وقبل الإنطلاق إلى نصّ هذه اللّوحـة الشّـعريّة ابتغـاءَ التّعمّق في قراءتـه مقوّمـاً مقوِّمـاً، أنّ الشّـخصيّة الشّـعريّة تنتـهي إلى حالـة تمثّـلُ طبيعة الأنثى الحقيقيّة، وهي البكاء حين يحزبها خَطْب مُدْلهِمٌّ:

*ويُبْكيني الضّجَر...

>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة العاشرة

*كن صديقي

كن صديقي

أنا لا أطلب أن تعشَقَني العِشْقَ الكبيرا

لا، ولا أطلب أن تبتاع لي يختاً

وتُهديني قصورا

لا، ولا أطلب أن تُمطرني عطراً فرنسيّاً

وتُعطيني مفاتيح القمرْ

1.أنا لا أطلب أن تَعشَقَني العِشْق الكبيرَا

إنّ ذكْرَ مقوّم "العشق" مكرّراً مرّتين اثنتين (تعشقني العشقَ)، في هذا السّطر الشّعريّ، قد يكون آيةً على الْتماس الشّخصيّة الشّعريّة من هذا الصّديق المنشود أن يعشَقَها فعلاً، لا أن لا يعشَقها حقّاً؛ فلعلّ سلوكها، إذن، أن يكون ضَرْباً من الإغراء، وجنساً من الإغواء؛ وإلاّ فهل يُعقَلُ أن ترفُضَ العشيقةُ عشيقَها؛ والحال أنّها هي التي كانت تحرص، أشدّ الحرْص –وذلك من خلال نصّ هذه القصيدة– على أن يتعلّق بها، ويظلّ مُزْدَلِفاً منها؟

وإذا جئنا نتابع مقوّمات هذه الوحدة الشّعريّة نلتمس فيها عناصر التّشاكل والتّباين من وجهة، ومعاني الإنتشار والإنحصار من وجهة أخراةٍ: لاحظنا أنّ معنى "أنا" يجب أن يتمحّض لدلالة الإنحصار باعتباره مُحيلاً على الذّاتيّة والحميميّة أصلاً؛ فمعناه ينطلق من الخارج نحو الدّاخل؛ أو قل: إنّه ينطلق من الدّاخل ليظلّ قائماً في الدّاخل؛ فكأنّه معنىً منحصرٌ، بل شديد الإنحصار. بينما يمكن تمثّل المعنى في "لا أطلب" على أنّه، هو أيضاً، منحصرٌ؛ وما ذلك إلاّ لأنّ النّفي، هنا، يمكن أن يكون حصراً للمعنى برفْض المطلوب، أو بعدم التماسه أصلاً؛ وهي سيرة قد تجعل العَلاقة الدّلاليّة بين المقوّمين الإثنين المتتالييْن متشاكلةً على سبيل الإنحصار.

على حين أنّ معنى "العشق" يمكن أن يُقرَأ على أنّه معنىً منتشرٌ بحكم قابليّة دلالته للانتشار والظّهور. ولعلّ مقوّم "الكبيرا" أن لا يكون إلاّ بعض ذلك؛ أرأيت أنّ الكِبَر في دلالة الوضْع اللّغويّ يجب أن يُحيل على غير الصِّغر؛ مما يجعل الذّهن ينصرف تلقائيّاً إلى مساحة عريضة، أو حيز واسع، أو حجم

ضخم... وممّا يجعل، أيضا، من هذه العَلاقة الدّلاليّة بين هذين المقوّمين الإثنين علاقةً متشاكلة، ولكن على سبيل الإنتشار.

2. لا، ولا أطلُبُ أن تبتاع لي يختاً... وتُهديني قصوراً...

يستمرّ إصرارُ نفْيِ الشّخصيّة الشّعريّة لِما كانت بدأت في الإصرار على نفيه، والتّمادي في التّبرّؤ منه، في السّطر الشّعريّ السّابق؛ وكلّ ما في الأمر أنّ هناك تنفي طلب العشق؛ وقد كنّا زعمنا أنّه النّفي الذي قد يعني الطلبَ، والرّفضَ الذي قد يشرئبّ إلى القَبول؛ بينما هنا تنفي أنّها كانت تريد أن يبتاع لها هذا الصّديق يختاً تتنزّه عليه في البحر، أو يُهديها قصراً فخماً تتنعّم فيه.

ولقد كنّا رأينا أنّ حرف النّفي "لا" يصرف المعنى من الدّاخل نحو الخارج فيَنبذه على سَواء؛ فهو انتشاريّ. على حين أنّ الإبتياع (أن تبتاع) ينحو بالمعنى من الخارج نحو الدّاخل، ومن حالة خارجة عن نطاق الإمتلاك إلى حالة مضمَّنة في الإمتلاك؛ فمعناه تتنازعه الإنتشاريّة من خارجه، وتعتوره الإنحصاريّة من داخله. على حين أنّ مقوّم "لي" يمحّض بشدّة معنى الإنحصاريّة لمعنى الإبتياع ممّا يجعل تغليب الانحصار على الانتشار في: "أن تبتاعَ لي" أمراً رشيداً.

وأمّا مقوّم "يختاً" فإنّه منتشر المعنى بحكم وقوع حجمه تحت مرأى العين، فهو سمة بصريّة؛ بل وقوعه تحت إمكان اللّمس؛ فهو، إذن، سمة بصريّة لمسيّة جميعاً. ونلحظ في هذا المقوّم معنىً لم يذكر معه صراحة؛ ولكنّه يتمحّض له طبيعة؛ ذلك بأنّ الشخصيّة الشّعريّة حين ذكرت هذا اليخت لم تذكرْه على أساس أنّه مجرّد هيكل مصنوع من الخشب والحديد ثم لاشيء؛ بل

كانت الغاية من ذكْره هي التّنزّه به على أمواه اليمّ. فمقوّم "يختا" يحتمل دلالة انتشاريّة غير محدودة في الزّمان ولا في المكان. وهو مقوّم قادر على إيجاد أحياز أخراةٍ هي تلك التي الشُّطآن التي تُرَى من البحر، أو من اليخت الماخر في البحر: من أشجار، ونباتات، وجبال، وربًى. وواضح أنّ الكلام ينهض في هذا السّطر الشّعريّ على التّشاكل أكثر ممّا يقوم على التّباين أو التّقابل.

ولعلّ معنى الإهداء (وتُهديني) أن ينصرف معناه إلى نحو الإنتشاريّة بحكم أنّ الشّيء المُهدَى يخرج من حالة الإمتلاك إلى حالة خارجة عن إطار الإمتلاك من وجهة، ومن حال القُبوع والتّخفّي إلى حالة الظّهور والبروز. بينما القصور (وقصوراً) يمثّل السّمة بمعنيَيْها البصريّ واللّمْسيّ بامتياز. بل نلحظ في دلالة هذه السّمة، في الغالب، شيئا من الجمال الذي يزيّن هذا المعنى الجميل المُحيل على جملة من المعاني المتشابكة المتلازمة مثل الغرف الأنيقة، والفسيفساء الجميلة، والرّخامات المموّهة، والمرايا المجلوّة، والزّهور الضّواعة، والورود الفواحة...

وحين نقرن المعاني الانتشارية والانحصارية الواردة في هذه النسيجة بعضها ببعض نجد التصارع بين المعنيين حادا حتى لا يكاد أحدهما يطغو على الآخر؛ وذلك على الرغم من إمكان تغليب الانتشار على الانحصار؛ مما يجعل التشاكل والتباين يتبوءان معا مكانة مكينة في هذا الكلام الذي كأنه لا أحد ينتصر فيه من الطرفين الاثنين: الشخصية الشعرية ومطلوبها. فالتردد هو الذي يحكم الأشياء فيه...

3.لا، ولا أطلب أن تمطرني عطرا فرنسيا...

وتعطيني مفاتيح القَمَرْ.

هل يجوز، هنا، أن يكون تكرار النّفي توكيداً لتكرار الإثبات؟ أي هل يمكن أن يكون إبداء الرّغبة في عدم الرّغبة في هذه المقتنيات الباذخة الأنيقة، والممتلكات الغالية الرّفيعة ضرْباً من التّعلّق بها؟ أم أنّ الشّخصيّة الشّعريّة من الثّراء العريض، والجاه الضّافي: ما كان يجعلها صادقة، حقّاً، في الزّهد في هذه المقتنيات الباذخة، والتّعلّق بالرّجل الصّديق وحده مجرّداً عن كلّ الأطماع التي تتمسّك بها المرأة في كثير من الأطوار في علاقتها بالرّجل؟

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ الإمطار (أن تُمطرني) يعني معنىً انتشاريّاً قائماً على مُثول سِمة بصريّة لمسيّة صوتيّة جميعاً؛ بينما مقوّم العطر يتمحّض معناه لِسِمة شمّيّة، كما كانت الإشارة وقعت على بعض ذلك. وأمّا المقوّم الواصف للعطر وهو (فرنسيّاً) فإنّما جاء لتوصيف هذه السِّمة الشَّمّيّة بالرّفعة والبذْخ والأناقة؛ ذلك بأنّ العطر حين يضاف إلى فرنسا يكون ذلك أشدّ إيغالاً في أناقته ورفعته، وغلاء ثمنه... وليس هناك سِمَة أحملُ لمعاني الانتشار الشّمّيّ من سمة العطر التي ينتشر عَبَقُه في الفضاء فيملؤه أريجاً، ويُفعمه طيباً...

ويمكن أن نقرأ مقوّم "وتعطيني" على أنّ له معنىً راكضاً في مركض الإنحصار باعتبار أنّ العطيّة الآتية من غيرك تُقْبل من خارج إلى داخل فيكون معناها أولى بالإنحصار. وأمّا "مفاتيح القمر" فلا يعني إلاّ نشْر شيء مضيء يشعّ نورُه في أرجاء الأرض؛ فهو سِمة بصريّة من وجهة، وهو حامل لمعاني الإنتشار من وجهة أخراة.

وقد يبدو من خلال هذا الكلام أنّ تقارب معاني الانتشار والإنحصار في التّواتر يجعل التّشاكل والتّباين في موقع تصارع وتضارب؛ بحيث لا يكاد أحدهما يعلو على الآخر؛ وهي سيرة تحملنا على الاعتقاد بأنّ ذلك إنّما يمثّل الحالة الجوّانيّة للشّخصيّة الشّعريّة في صراعها مع ذاتها، وفي تناقض جوّانيّتها مع برّانيّتها.

>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة الحادية عشرة

*هذه الأشياء لا تُسعدني

فاهتمامي صغيرهْ

وهواياتي صغيرهْ

1. هذه الأشياء لا تُسعدني

بعد أن كان النّصّ استعرض أجمل الأمانيّ التي تحلم بها كلّ امرأة في الحياة؛ وهي الحياة النّاعمة المنعَّمة الماثلة في العطور الرّفيعة، والقصور المُنيفة، والمراكب الفارهة؛ جاء إلى هذه الأمانيّ، من بعد ذلك، فوَكّد رفْضَها لها، وإباءَها إيّاها؛ إذْ كانت كلّها لا تُسعد الشّخصيّة الشّعريّة ولا تحرّك منها ساكنا، ولا توقظ من نفسها نائما.

ولعلّ هذا الكلام أن يدلّ، صراحةً، على أنّ ما ذكرناه، سابقاً، من احتمال مواراة النّفي بالإثبات، والرّفض بالقَبول: قد يكون ضعيف الإحتمال.

ويمكن أن نقرأ مقوّم "هذه" على أنّه يحتمل معنى انحصاريّاً إذْ كان إنّما يومئ إلى شأن قريب، وأمرٍ وارد معناه من خارج إلى داخل. بينما مقوّم "الأشياء" ليس إلاّ امتداداً له، وانبثاقاً عنه. وأمّا "لا تُسعدني" فيحمل، في تمثّلنا، معنى انتشاريّاً في قراءة يُفيده النّفي الذي يبعد الأشياء من أن تنسب إلى الذّات، ومعنىً انحصاريّاً تمحّضه هذه الياء في مقوّم "تُسعدني" التي جعلت البعيد قريباً، والخارجيّ داخليّاً ؛ ولعلّ هذه السّيرة أن تحملنا على القضاء بتشاكليّة المعاني أكثر من قضائنا بتباينيّتها.

2.فاهتماماتي صغيرهْ

وهِواياتي صغيرهْ

يجري هذا الكلام كلّه، هنا، مجرى الإنحصار؛ وذلك بحكم أنّ ياء الإحتياز (ياء المتكلّم) تمحّض الشّيء الخارجيّ فتجعله داخليّا؛ ثمّ بحكم دلالة مقوّم "صغيرهْ" الذي لا ينبغي له أن يُحيل إلاّ على أحجام، أو أوزان، أو أشياءَ ضئيلةٍ. والضّئيل لا يجوز له أن يكون انتشاريّاً؛ كما أنّ الحميميّ لاينبغي له أن يكون إلاّ انحصاريّاً؛ وإذن فالتّشاكل هو الذي يحكم هذه النّسيجة الشّعريّة. فإذا انضاف إلى ذلك معاني الانحصار التي كنّا زعمنا أنّها تحكم دلالة النّسيجة الشّعريّة السّابقة، وهي:

*هذه الأشياء لا تُسعدني

صار الكلام كلّه في هذه النّسيجة قائما على علاقة تشاكليّة. ولعلّ ذلك يحمل على الاعتقاد بأنّ أمر الشّخصيّة الشّعريّة صار إلى حسْم، وأنّها اختارت الرّفضَ: رفضَ المقتَنَيات الفاخرة، سبيلاً لها في تعاملها مع هذا الرّجل الصّديق

الذي ما فتئت تَنْشُدُه نِشداناً، وتبحث عنه بحثاً، وتُغريه بكلّ ما تملك من سحر الأنثى حتّى يُقبل عليها، ويَقبَلَ منها...

>>>>><<<<<

الوحدة الشّعريّة الثّانية عشرة

*وطَموحي هو أن أمشيَ ساعات، وساعات معكْ

تحت موسيقى المَطَرْ...

وطُموحي هو أن أسمع في الهاتف صوتَكْ

عندما يسكُنُني الحزن...

ويُبْكيني الضَّجَرْ

1.وطموحي هو أن أمشيَ ساعاتٍ، وساعاتٍ معكْ

تحت موسيقى المَطَرْ...

يجري الكلام كلّه في هذه الوحدة الشّعريّة، ومن ثَمّ في هذه النّسيجة، مجرى الإستئناف والتّوضيح لما ورد في الوحدة الشّعريّة السّابقة. ذلك بأنّ تلك الاهتمامات الصّغيرة، والهوايات البسيطة؛ إنّما تمثُلُ في التَّمشاءِ ساعاتٍ، أو بعض ساعات، مع الصديق المطلوب، والرّجل المحبوب.

ولعلّ مقوّم الطّموح (وطموحي) تتنازعه دلالتان إثنتان قويّتان: فأمّا إحداهما فتشمُس به نحو خارج يمتدّ إلى آفاق لا حدود لها؛ لأنّ الطّموح من حيث هو مفتوح المعاني، واسع الدّلالات، غير محدود المساحات؛ فهو إذن يمثّل معاني

الانتشار المنتشر. لكنّ هذه الياء التي تنتهي به، وهي ياء الإحتياز، تسعى إلى حصره داخل النّفس فتراه يقبع في حيز محدود، ويمتدّ إلى أفق قريب. فهو، ممّا رأينا، يمكن أن يُقرَأ انتشاريّاً، كما يمكن أن يقرأ انحصاريّاً، دون أن يكون ذلك أمراً منكَراً.

على حين أنّ مقوّم "أمشي"، وبحكم الوضع الأصليّ لمعناه، لا يعني شيئا غير الانتشار في الأرْض، والسّعْي في الحَيْزِ. فليس التَّمشاءُ في عامّة دلالاته إلاّ سعْيا في الفضاء وانتشاراً. بينما الزّمن الكامن في مقوّم "ساعات وساعات" يجنح للانحصار؛ وذلك على أساس أنّ الزّمن في دلالاته الجزئيّة مقسَّم إلى أقسام تضئِّله وتضخِّمه بحسب الأسْيقَة التي يرد فيها. والسّاعات إنّما هي جزء صغير، من زمان كبير. فدلالتها هنا ليست إلاّ انحصاريّة. وأمّا مقوّم "معك" فلا يعني إلاّ طَيَّ كلِّ المطامح المجرّدة، و اختصار كلّ الأزمنة المحدّدة في هذه الحالِ التي لا يكاد الدّهر يجود بمثلها إلاّ لِماماً؛ وهي ساعة الوصال، ولحظة اللّقاء، لقاء الحبيب... فكأنّ معنى "معك" يجنح للانحصار، بل لحصر كل المعاني السّابقة وتذويبها في هذا اللّقاء العظيم الذي لم يكن إلاّ أبيضَ؛ إذْ لم يقع بالفعل قطّ؛ ولكنّه كان مجرّد تمنٍّ لِما لا يُدرَك... فالكلام في معظمه يدرج مدرج التّشاكل القائم على الإنحصار...

بينما يمكن قراءة معنى مقوّم "تحت" على أساس أنّه منحصر في حيز لا يعدوه، فالقائم في الحيز الأسفل لا يمكنه أن يكون، وفي الوقت نفسِه، في الأعلى؛ فهو إذن محصور بالمسافة والمساحة جميعاً. بينما معنى مقوّم "موسيقى" يتمحّض صراحة للانتشار الصّوتيّ؛ مثْلُهُ مثلُ معنى مقوّم "المطر" الذي يتمحّض للانتشار الحيزيّ. فالكلام إذا وقفناه في هذه المقوّمات الثّلاثة كان متباينا؛ ولا يكون شيئاً

من ذلك إذا عوّمناه في النّسيجة الشّعريّة كلّها حيث ستلتحق، حينئذ، المنتشراتُ من المعاني بمثيلاتها، والمنحصراتُ منها بصِنْواتها؛ فيصير الكلام كلّه متباينا على هذا الأساس...

2.وطُموحي هو أن أسمَعَ في الهاتف صوتَكْ
عندما يسكُنُنِي الحزْنُ
ويُبْكيني الضَّجَرْ...

ويمضي الكلام في هذه النَّسيجة الشّعريّة فيما كان مضى فيه الكلام في النّسيجة الشّعريّة السّابقة؛ فهو مجرّد توكيد لها، وتمكين لامتدادها؛ ذلك بأنّ الطّموح بعد أن كان منصرفاً إلى المشْي مع الحبيب أو الصّديق ساعات تحت رذاذ المطر؛ انضاف إليه، هنا، الرّغبةُ في سَماع صوت هذا الحبيب ولو بواسطة الهاتف؛ وخصاصاً حين ينتاب هذه المرأة الحزن، ويُلمّ عليها الضّجر.

وقراءتنا لمقوّم السّماع (أن أسمع) تتأوّل دلالته على أنّها تبدأ انتشاريّةً ثمّ تنتهي انحصاريّة؛ ذلك بأنّ الشّيء المسموع يأتيك من بعيد أو من قريب؛ أي يأتيك من الخارج نحو الدّاخل لتتلقّفَه الأُذنان فتقذِفَا به إلى الدّماغ لتحليله وإلقائه تحت سلطان الوعي والإدراك. فكأنّ معنى السّمع انتشاريّ باعتبار الصّوت المنتشر الذي يرد على المسامع؛ وكأنّه انحصاريّ باعتبار حالة التّلقّي، أو ملَكة السّمع المزوّدة بها كلّ أذن. وقد لا يقال إلاّ نحو ذلك بالقياس إلى مقوّم "الهاتف" الذي هو صوت منتشر باعتبار منطلقه الذي يكون صوتاً مسموعاً بالضّرورة؛ لكنّه يصل إلى شخص واحد معين بحيث لا يسمعه غيره إلا بشروط تقنية معروفة. فدلالة الهاتف هنا، هي أيضا، انتشارية باعتبار، وانحصارية باعتبار آخر؛

وخصوصاً حين نعوّم هذا المقوّم في تسلّط القيد الذي يسبقه فيظرفه فيه، ويحصره في حيزه الضيق، وهو "في". ومع ذلك يمكن أن نعُدَّ هذا الكلام على أنّه قائم على العلاقة التّشاكليّة في الحالين المختلفتَيْن.

وأمّا الصّوت (صوتك) فهو الذي يجسّد علاقة الوعي بين السّمع والهاتف؛ فهو الرّسيس الحيّ المنبعث من الطّرف (ا) إلى الطرف (ب)؛ فكأنهّ يمثّل منطلق الرّسالة الصّوتيّة ومصدرها. وهو في أيّة صورة من صور دلالته يكون منتشراً.

بينما يتمحّض المعنى في "يسكُنُني الحزن" للدّلالة الإنحصاريّة في المقوِّم الأوّل، والدّلالة الإنتشاريّة إذا اعتبرنا أنّ الحزن من العسير إخفاؤه مِن على ملامح الوجه في قراءة، وأنّه يمكن، مع ذلك، الاحتفاظ به داخل النّفس فلا يبين في قراءة أخراةٍ، في المقوّم الآخر. وعلى أنّ المقوّم الأوّل يحتمل هو أيضا قراءتين إثنتين: انتشاريّةً وانحصاريّةً؛ وذلك من حيث إنّ الحزن الذي يسكن النّفس يصدر من ظروف خارجيّة تسري إلى داخل هذه النّفس فتُحزنها؛ فيستقرّ الحزن في أعماقها فيكون منحصراً فيها...

بينما يتمحّض المعنى في مقوّم البكاء (ويُبكيني) للانتشار حتماً؛ لأنّ البكاء لا يكون بكاءً إلاّ إذا كان بتَذراف الدّموع من وجهة، وبإصدار نحيب ونشيج يُسمعان من مسافة معيّنة من وجهة أخراةٍ. على حين أنّ مقوّم "الضّجر" ينطوي على حالة من الإكتئاب والقلق يظلاّن قائمين في أعماق النّفس أساساً، فيكون المعنى فيه انحصاريّاً؛ فإذا اعتبرنا الحالة التي تتولّد عن الحالة الأولى، وهي تلك الماثلة في سلوك المُبتلَى بالضّجَر؛ فإنّ المعنى يمكن أن يُتَأَوَّلَ على أنه انتشاريّ. ويتولّد عن هاتين القراءتين أنّ هذا الكلام متشاكل على سبيل الإنحصار في حال، ومتباين على سبيل الأمرين المختلفين في حال أخراة.

150

ولا يقال إلاّ مثل ذلك في تأوُّل عبارة "يسكنني الحزن"...

>>>>>>><<<<<<<

تحليل اللّوحة الشّعريّة الخامسة

كُنْ صديقي

كن صديقي

فأنا مُحتاجةٌ جدّاً لميناءِ سلامْ

وأنا مُتْعَبةٌ من قِصص العِشْق، وأخبار الغرامْ

وأنا مُتعبةٌ من ذلك العصرِ الذي

يَعتبر المرأةَ تِمثالَ رُخامْ

فتكلَّمْ حين تلقاني...

لماذا الرّجلُ الشّرقيُّ ينسَى،

حين يلقَى اِمرأةً، نصفَ الكلامْ؟

ولماذا لايَرى فيها سوى قطعةِ حلوى...

وزغاليلِ حَمامْ؟

ولماذا يقطِفُ التُّفّاحَ من أشجارها...

ثمّ ينامْ...؟

يطبع هذه اللّوحةَ الشّعريّة طائفةٌ من الفعاليّات الأسلوبيّة، كبقيّة اللّوْحات السّابقة واللاّحقة؛ وذلك كاعتمادها، مثلاً، على التّساؤلات المتتابعة، والإستفهامات المتلاحقة. أرأيت أنّ أداة الاستفهام -"لماذا"- تكرّرت، هنا، ثلاثَ مرّاتٍ؛ كما كانت تكرّرت في اللّوحة الشّعريّة الأولى مرّتين اِثنتيْن، وفي الثّانية أربع مرّاتٍ، وفي الثّالثة مرّتين اِثنتين... من حيث لم تَرِدْ، إطلاقاً، في اللّوحة الشّعريّة الرّابعة التي طغَا عليها أدواتُ النّفي التي تواترت، هناك، خمس مرّات...

ولعلّ تكرار الإستفهام، بالإضافة إلى أنّه -من الوجهة البلاغيّة التّقليديّة- يُصنَّف ضمن إنشائيّة الكلام التي تُضْفي على النّسْج رونقاً وجمالاً، وجدّة ونضارةً؛ فإنّه يجب أن يُحيل على الحيرة السّامدة، والقلق الغامر لدى الشّخصيّة الشّعريّة التي لم تكن تثير المُساءلات من أجل أن تعرف، ولكنّها كانت تثيرها من باب تجاهل العارف من وجهة، ومن باب الإسْتِعجاب من موقف الموضوع من وجهة أخراةٍ. فالذّات قلقة حيْرَى، والموضوع صلِفٌ متجاهل. وليس أيّ اِستفهام؛ ولكنّه استفهام عن طلب تِبْيان العلّة، وشرْح السّبب؛ وهو الذي يتمّ بأداة الإستفهام المركّبة، وهي: "لماذا؟ ".

والحقّ أنّ مسألة التّكرار ليست خالصة لتَرداد أداة الإستفهام (لماذا) فحسْب؛ ولكنّها عامّة بحيث يمكن أن تمتدّ إلى مكرَّرات أخراة؛ وكأنّها تمثّل جماليّة من جماليّات النّسْج الأسلوبيّ التي يعوّل عليها تدبيجُ هذه اللّوْحات الشّعريّة المؤلّفةِ منها هذه القصيدةُ. من أجل كلّ ذلك ألفينا النّصّ يستظهر بتَكرار اللاّزمة التي تصدَّرتْ بها اللّوْحات الشّعريّة الأربعُ المَواضِي، وهي:

*كُنْ صديقي

كن صديقي

في صدْر هذه اللّوحة أيضا. كما ألفيناه يكرّر مقوِّماتٍ أخراةً مثل تكراره:

*فأنا [محتاجة]؛

وأنا [مُتْعَبة من قِصص العشق]؛

وأنا [مُتْعَبَة من ذلك العصر].

لكنّنا لاحظنا أنّ هذا التّكرار يقوم على أداء وظيفتين جماليّتين اِثنتين: التّكرار الاستفهاميّ ينصرف إلى الرّجل –الصّديق– أو إلى الموضوع، بينما التّكرار الآخر يتمحّض للشّخصيّة الشّعريّة فينبثق عنها، وينبع من داخلها. وإذا كان التّكرار المتمحّض للموضوع ينهض على التّساؤل الدّالّ على الحيرة والسّمود؛ فإنّ التّكرار الآخر ينهض على البَوْح بالشّكوى، وتعرية الذّات من جوانحها الدّاخليّة. وإذا كان التّكرار هنا وهناك يمثّل شيئاً من التّشاكل في نسْج هذا الكلام؛ وذلك من حيث هو تكرار خالصٌ؛ فإنّه يمثّل، من وجهة أخراةٍ، شيئاً من التّباين بحكم أنّ التّكرار الأوّل منصرف إلى الموضوع، إلى الغائب، إلى المنشود؛ ومن حيث إنّ التّكرار الآخر يتمحّض للذّات، لجوّانيّة الشّخصيّة الشّعريّة تحديداً.

وإذا كان التّكرار القائم على الاِستفهام يفيد معنى الاِسْتعجاب من أمر هذا الرّجل الشّرقيّ الذي يتّسم سلوكه، إزاء المرأة، بشيء كثير أو قليل من الأنانيّة، وعدم اكتراثه بعواطفها وما يتولّد عن سلوكه ذلك المستهتر معها؛ إذ لا تجاوز غايتُه، في معظم الأطوار، قطْف التّفّاح من أشجارها، ثمّ الغطيط، من بعد ذلك، في

نوم عميق؛ ذلك بأنّ االمرأة، بالقياس إلى الرّجل الشّرقيّ، وذلك على الأقلّ من منظور الشّخصيّة الشّعريّة، لا تعدو كونها فاكهة لذيذة يزْدَردُها، لا وردة عبقة يشَمُّها؛ فإنّ التّكرار المتمحّض للذّات، ذاتِ الشّخصيّة الشّعريّة، إنّما يُفيد وصْف هذه الذّات، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، من داخلها، وإبداء الحاجة إلى شيء ما لعلّه أن يُخرج هذه الذّات من مستنقع الشّقاء من وجهة، والبَوْح بالتّعب الرّوحيّ الذي يُمِضُّها؛ وإظهار الضّجر والبرَم من الحال التي كانت عليها من وجهة أخراةٍ...

ويبدو أنّ هذه اللّوحة، هي أيضا، تقوم على اِلْتماس شيء مّا غائب؛ أو قل إنّها تنهض على التّنكّر لشيء مّا، حاضر؛ وهو قصص العشق وأخبار الغرام من وجهة، والعصر الذي كان يَعُدّ المرأة تمثالَ رخام من وجهة أخراة. كما تنهض على استنكار السّيرة التي يسلكها الرّجل الشّرقيّ إزاء المرأة التي لايكاد يراها إلاّ مجرّد قطعة حلوى لذيذة يمتصّها، وتفّاحة شهيّة يقطفها؛ ثمّ لا شيء من وراء ذلك...

والحقّ أنّ فكرة الرّجل الشّرقي تطغُو على اللّوحات السِّتِّ لهذه القصيدة؛ فكأنّ الرّجل الشّرقيّ هو وحده، مستثنىً من بين كلّ الرّجال في العالم، الذي يسير هذه السّيرة مع المرأة؛ وكأنّ غير الرّجل الشّرقيّ، من أولئك الرّجال، يمجّد المرأة ويُجلّها على النّحو الذي تريد الشّخصيّة الشّعريّة أن تكون عليه مكانة هذه المرأة في المجتمع... ولعلّ الحقيقة هي غيرُ ذلك... ذلك بأنّ الرّجل الشّرقيّ، وعلى الرّغم ممّا يُتّهَمُ به في هذا النّصّ المطروح للتّحليل والتّأْويل، لا تبرح فيه بقيّة من مروءة، ومسحة من شهامة، إزاء المرأة فتراه لا يزال يحترمها، ويغار عليها، لأنّه يُحبّها؛ أي لأنّه يريد أن تكون له خالصةً له وحده من دون الرّجال جميعا؛

بينما الرّجل الغربيّ لا يكاد يبالي أن يبيع هذه المرأة لأغراض ماديّة كما تباع البضاعة الرّخيصة؛ ومن ورائه المجتمع كلّه الذي أمسى يتاجر بجسدها الغضّ فيبيعه للقنوات الفضائيّة لتعرضه على شاشاتها بضاعة تجاريّة تجلب لها ملايينَ من المشاهدين ليرتفع سعر إشهارها، وليكثُرَ سَوادُ نُظّارها...

فكأنّ المرأة العارية هي التي تكون وراء الأرباح الطائلة التي يجنيها تجّار الصّورة، والمروِّجون لعُرْي الأجساد... فهؤلاء الرّجال هم الذين يقطفون تفّاحها، ثمّ يلتهمونه، ثم لا يبالون، من بعد ذلك، ما ذا سيكون مصير الشّجرة التي آتَتِ التّفّاح، ومنحت السّعادة الجسديّة لرغبات الرّجال؟...

وإذن، فموقف الشّخصيّة الشّعريّة غير مقبول إذا راعينا أنّ الرّجل الشّرقيّ إذا كان لا يزال يقف من المرأة هذا الموقف، فهو، على كلّ حال، لا يكاد يَقِفه إلاّ بمقدار؛ وهو إن تلذّذ بجسدها، في حدود السّلوك المشروع، فلا يعني ذلك إقدامه الصّريح على التّفريط في ذاتها من بعد ذلك، إلاّ في أحوال نادرة لعلّ الشّاعرة أن تومئَ إليها إيماءة العارفة بها، الملمّة عليها... بالقياس إلى طائفة من أثرياء الرّجال الشّرقيّين الذين لا يلتمسون هذه المرأة المسكينة إلاّ لجسدها، فإذا نالوا من ذلك رغبتهم الغريزيّة تركوها ولم يسألوا عنها؛ وذلك على أساس أنّها بضاعة تُشترى، ثمّ لا شيء... لكنْ أين عامّة الرّجال الشّرقيّين في مستوياتهم الإجتماعيّة والماليّة؛ فهؤلاء يحرصون على إحترام المرأة وتقديرها...

وإذن، فليس الرّجل الشّرقي إلاّ ذلك الفاحش الثّراء الذي يستهتر بالمرأة بإقدامه على شراء جسدها -والمرأة هنا على كلّ حال مسؤولة عن هذه الحال التي تحلّ فيها، فهي إذن تشارك هذا الرّجل في اقتراف مثل هذا الذّنب- من وجهة،

ثم هو ذلك الرجل الذي يلتقي مع الرجل الغربي الذي ذكرناه آنفا من وجهة أخراة...

ونلفي النص، من خلال هذه اللوحة الشعرية، يثرب على الرجل الشرقي ألذع التثريب على الخجل الذي يعروه لدى التقائه بالمرأة. ولعل الرجل الشرقي ظل على ما هو عليه من الخجل منذ القدم... فلا يجوز لوم من جاء على أصل آبائه وأجداده في السيرة التي يسيرها في المرأة، وفي الموقف الخجول الذي يقع فيه بحضرتها؛ ولاسيما إذا كانت امرأة بالمفهوم اللطيف والكامل للمرأة...

إن الشخصية الشعرية، في هذه اللوحة الشعرية، تشكو من الرجل ثم تنحي عليه باللوائم؛ ولعل بعض هذا مخالف لما كان ورد في بعض اللوحات الشعرية السابقة؛ وهي التي كانت تبحث، فيها، عنه، أو تنشده نشدانا، أو تتهمه بمجرد سوء فهمها...

هي هنا كأنها تشكو من كونها امرأة، وبكل بساطة:

*وأنا متعبة من قصص العشق، وأخبار الغرام

وأنا متعبة من ذلك العصر الذي

يعتبر المراة تمثال رخام.

ولكن شكاتها لم تفقدها، مع ذلك، أناثتها الطافحة، واحتياجها العارم إلى من يأخذ بيدها إلى سبيل السعادة والوئام:

*فأنا محتاجة جدا لميناء سلام.

ولقد نُسِجت سيرة المرأة، في هذه اللّوحة الشّعريّة، على غير ما نُسِجتْ عليه في صِنْوانِها السّوابق؛ فبعد أن كانت ياء الاِحتياز (ياء المتكلّم) هي الطّاغية على ذاتيّتها، لتجسّدَ ما يمكن أن يمثّل التّطلُّعَ إلى فرْض الذّات، ذاتِ الأنثى لدى الرّجل بخاصّة، وفي المجتمع بعامّة؛ تغيّرت سيرة النّسْج، هنا، فقامت على الاِلْتِحاد إلى اصطناع الـ"أنا" وتكرارها مرّاتٍ ثلاثاً؛ ثمّ وقع العمْدُ إلى الحديث عن هذه المرأة نفسِها من خلال التّثْريبِ على الرّجل الشّرقيّ، ورمْيه بالخجل، وربما بما يشبه الغباء:

*ولماذا لا يرى فيها سوى قطعةِ حلوى

وزغاليلِ حمامْ؟...

ويمكن أن نَعُدَّ وضع هذه اللّوحة الشّعريّة، من منظور آخر، على أنّه قائم على حوارٍ داخليّ، أو مناجاة تخاطب الشّخصيّة الشّعريّة من خلالها نفسَها. ذلك بأنّ القسم الأخير نفسَه من هذه اللّوحة يندرج، في رأينا، ضمن المُناجاة التي تعرّي فيها الشّخصيّة عواطفَها في الحالِ الأولى، وتكشف عن حقيقة رأيها في الرّجل الشّرقيّ، من خلال هذه المناجاة، في الحال الأخراة. ولعلّ أكبر ما في القسم الأخير من هذه اللّوحة إغراء الرّجل الشّرقيّ بالكلام مع المرأة؛ وهو إغراء صبّت فيه الشّخصيّة الشّعريّة كلّ فيض عواطفها، وكلّ سرّ أناثتها لتحمله على الكلام لعلّه أن يتكلّم، ولتدفعه إلى الحديث لعلّه أن يتحدّث؛ ولكن ما ذا عساه أن يقول وقد اعترفت الأنثى الشّرقيّة، أن رجلها الشّرقيّ، يضيع منه الكلام بحضرتها فلا يقول منه إلاّ تافِهَهُ، ولا يستعمل إلاّ باطلَه. أمّا الكَلامُ كلُّ الكَلام، فإنّه، فيما تزعم الأنثى الشّرقيّة على الأقلّ، يضيع منه أمامها فيسود الصّمت المُطْبَق، ويُخيّم على اللّقاء الوجومُ والجمود...

وممّا تسْتميز به هذه اللّوحة الشّعريّة أنّها تحاول التّفرّد عن بعض سوابقها فتعزف عن النّداء، نداء الرّجل المنشود؛ كما تعزف عن اصطناع ياء الإمتلاك، أو ياء الإحتياز –فيما عدا في اللازمة: "كن صديقي" فتزهد فيها، وترغب عنها؛ بينما تَعوجُ على الأمر فتستعمله مرّة واحدة (فتكلَّمْ)، وعلى النّفي فتصطنعه خَطْرة واحدة أيضا (لا يرى). ونجد هذه اللّوحة الشّعريّة تزْدان بالضمير المُحيل على الذّات، بل المجسِّد لها، وهو "أنا"، وأداة الإستفهام.

وتَسِمُ هذه اللّوحةَ الشّعريّة طائفةٌ من المتشاكلات العامّة نودّ أن نومئَ إليها، في إطار رسْم صورة أفقيّة لهذه اللّوحة قبل الإنزلاق إلى تحليلها في مفرداتها التّفصيليّة، كالمتشاكلات النّحويّة الماثلة في بعض هذه النُّسوج، مستثنين من كلّ ذلك اللاّزمة المتكرّرة في مطالع اللّوحات الخمس: "كن صديقي، كن صديقي":

*فأنا مُحتاجة؛

وأنا مُتْعَبة؛

وأنا متعبةٌ؛

يعتبر المرأةَ؛

يلقَى امرأةً؛

يقطف التّفّاح.

ويمكن أن نتعمّق هذه القراءة النّحويّة، فنتوقّف لدى كلّ العناصر المجسّدة للزّمن الحدثيّ في صورة أفعال مضارعة:

*يعتبر؛ تلقاني؛ ينسَى؛ يَلْقى؛ يرى؛ يقطف؛ ينام.

وهناك متشاكلات أخراةٌ تمثُلُ في مستوى المرفولوجيا النّسْجيّة، بل في المستوى الإيقاعيّ أيضا؛ كما قد يلاحَظ ذلك في النّسوج المركّبة الآتية:

*فأنا محتاجة؛ وأنا متعبةٌ؛ وأنا متعبة؛

لميناء سلام؛ أخبار الغرام؛

تمثال رخام؛ نصْف الكلام؛

زغاليل حَمام؛ ثمّ ينام؛

حين تلقَى [+نيـ]؛ حين يَلْقَى...

(وللّذي يعترض علينا فيزعم أنّنا نكرّر الكَلام نُجيبه أنّنا نورد كلّ كلام من اللّوحة الشّعريّة في الإطار الذي لم نكن أوردناه فيه من قبل؛ ذلك بأنّنا إذا كنّا، مثلا، أوردنا أول الأمر مجموعة من النّسوج التي أوردناها في هذه الفقرة فإنّ ذلك إنّما كان في إطار التّنبيه على أن النّصّ في لوحته هذه يعمد إلى التّكرار الفنّيّ من حيث هو مجرّد عن الحديث عن الخصائص التي يتّسم بها تكرار تلك النّسوج نفسها هنا... وهلمّ جرّاً)...

كما تسْتميز هذه اللّوحة الشّعريّة بطغيان الدّاخل في أوّلها؛ وذلك من السّطر الشّعريّ الأوّل إلى السّطر الشّعريّ السّادس. بينما تتميّز بمثول لحظة الوصال، أو الاِتّصال، في وسطها؛ وذلك في هذا السّطر الشّعريّ:

*فتكلّمْ حين تلقاني...

فهذا السّطر كأنّه بمثابة الحاجز بين الدّاخل، داخل النّفس الذي سبق، والخارج الذي سيأتي. على حين أنّ الخارج، أو الغائبَ غير المتحكَّمِ فيه، تمثّله الأسطار الشّعريّة الباقية من اللّوحة (من السّطر الثّامن إلى السّطر الرّابع عشر).

ولم يكن الدّاخل بكلّ ما فيه من تألّم وتعذّب، وتطلّع وترقّب، إلاّ تقابُلاً لما في الخارج من سلوك غير مفهوم، وموقف غير معلوم؛ فالدّاخل محتاج، وقلق، ومعذَّب؛ بينما الخارج صامت سامد إن شئت، ومتمتّع متلذّذ إن شئت.

ويمكن للقارئ أن يتساءل عن حقيقة هذا الدّاخل هل هو رمز لقيمة كريمة فعلاً، أم هو مجرّد استعراض لحالٍ روحيّة لامرأة أحسّت بشيء من الإهمال، أو بشيء من الخمول؛ فتطلّعت إلى امتلاك عالَم أكبر؟...

ولقد نُحِسّ في كلّ الأطوار، وعبر كلّ هذه اللّوحة الشّعريّة، ظمأَ الأنثى الشّديد إلى كائن اِسمُه الرّجل، وإلى عاطفة غامرة اِسمُها الحبُّ، وإلى صوت دافئ اِسمُه الكلام، وإلى سلوك كريم اِسمُه العناية الشّديدة بها؛ وليس مجرّد اقتطاف تفّاحها من أغصان أشجارها، وجنْي لذّات جسدها من معسولات ثمارها؛ ثمّ العمْد، من بعد ذلك، إلى المَنام... فنوْم الرّجل مع هذه الأنثى ربّما يمكن إدراجُه ضمن المحظورات في السّلوك... كما أنّ صمْته إزاءَها لا يعني إلاّ إهمالاً لها، أو عدم اكتراث بها. فليكنْ سلوكُه معها، ولْتكن سبيلُه إليها: الكلامَ المُفضيَ إلى حبال الكلام، ثمّ لامنام... ولا ملام!...

وممّا يمكن التّوقّف لديه، لدى صرْف الوهم إلى الزّمان، أنّ النّصّ، في هذه اللّوحة الشّعريّة، يرفض رفْضاً مطلقاً -رفضاً يمثُل على صعيد الفعل على كلّ حال- التّعامل مع الزّمن الماضي؛ لأنّه يُحيل على بعيد، ويُفضي إلى خارج،

ويحمل على التّعلّق بأثقال الأحداث، وقلَّ أن يحيل مثـل هـذا المـاضي الميـت علـى زمن سعيد، وعهد قشيب، وهو حتّى في حال حيلولته على بعض ذلك فإنّه أمـر لا يعود، وشيء لا يمثُل... من أجل ذلك نلفي الشّخصيّة الشّعريّة تتحدّث عن نفسها في حاضرها الرّاهن، لا في ماضيها الدّابـر؛ بـل ربّمـا ألفيناهـا تحـاول حصْـر هـذا الزّمن في اللّحظة الوحيـدة الـتي تعيشـها، وتُحـسّ مثولَـها في نفسـها مـن خـلال قلبها، وعبْر ذاتها:

*فتكلّم حين تلقاني...

فالْتماس الكلام من هذا الرّجل لم يكن إلاّ تجسيداً للّحظة الزّمنيّة الكبرى، الحافلة بالسّـعادة الخضـراء، والـتي كـانت الشّـخصيّة الشّـعريّة تتطلّـع، بتـأجّج وتحفّـز، إلى امتلاكـها، أو إلى اِمتصـاص معسـول السّـعادة فيـها؛ وكأنّـها كـانت متخوّفة على نفسِها من هذه اللّحظة حين تعروها؛ بل رُبَّمَا كانت تتخـوّف مـن نفسها على هذه اللّحظة المعسولة في حال وقوعها... فالزّمن هنا كأنّه كلّـه أبيـضُ ولا وجود له في الخـارج. ولكـن علـى الرّغـم مـن ذلـك نجـد النّـصّ يحـرص علـى تجسيده وشْماً منغرزاً في ذاكرة الشّخصيّة الشّعريّة على أساس إمكان وقوعه، ولـو على هون ما... فالغَرْز الزمنيّ هنا كأنّه متخيَّلٌ متصوَّر، لا متجسَّدٌ متَحقَّقٌ. ومـن عجب أن ينغرز حدث زمنيّ في الذّاكرة دون وقوعه في عالم الفعل من قبل...

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ الزمن هنا لا يتمحّض إلاّ إلى الحاضر وحده؛ فـهو إمّـا متمثّل في الحاضر القريب المرتبط بالذّات الشّعريّة كما يمثُلُ ذلك في:

*فأنا مُحتاجةٌ (أحتاج الآن...)؛

وأنا متعبة من قصص العشق (أنا الآن متعبة...)؛

وأنا محتاجة (أنا الآن محتاجة...).

وإما متمثل في الحاضر المرتبط بالموضوع كما يمثل ذلك في:

*يعتبر المرأة؛

فتكلم حين تلقاني؛

الرجل الشرقي ينسى؛

حين يلقى امرأة؛

لا يرى فيها...؛

يقطف التفاح؛

ثم ينام.

ويبدو أن هذه اللوحة الشعرية يحكمها أمران اثنان: فأما أولهما فتحكمه فكرة الحاجة إلى الرجل، إلى رجل من نوع خاص خصوصا:

*فأنا محتاجة جدا لميناء سلام...

بيد أننا نلاحظ أن هذه الفكرة، فكرة الحاجة إلى الرجل، إلى الصديق المواسي، والحبيب المناغي، تكاد تطالعنا في كل اللوحات الشعرية الخمس.

وأمّا آخرهما فيحكمها العَجَب العُجاب من سيرة هذا الرّجل الشّرقيّ الذي يقوم من المرأة هذا المقام فتراه قُصاراهُ أنّه يتلذّذ بجسدها، ثم يُخْلد من بعد ذلك إلى المنام العميق وكأنّه يعامل حيواناً، لا كائنا إنسانيّاً متناهيَ الرِّقّة، بالغَ اللّطف:

*ولماذا يقطف التّفّاح من أشجارها ثمّ ينام؟

ويبدو أنّ هناك شيئاً، قليلاً أوكثيراً، من الإضطراب في سَوْق أفكار هذه اللّوحة الشّعريّة، وربما كان مقصوداً، وربما كان موظَّفاً لبعض التّدبير على كلّ حال لم نَتْقَفْه؛ ولعلّ ذلك يمثُل في أنّ الشّخصيّة الشّعريّة تُبدي شيئاً من البَرَم والضّجر من كثرة ما سمعت من حكايات العشق، وأخبار القصص الغراميّة، في الشِّقِّ الأوّل من هذه اللّوحة؛ بينما الأمرُ يكون غيرَ ذلك في الشّقّ الآخر؛ وذلك حين تطلب إلى الرّجل أن يتكلّم، ثمّ يتكلّم، حتّى يستنفدَ الكلام كلَّه... فماذا إذن؟ أولم تكن قصصُ العشق وأخبار الغرام التي تزعم الشّخصيّة الشّعريّة أنّها ضجِرت منها هي من الأمور التي كانت تودّ لو تسمع منها شيئاً كثيراً؛ وذلك على أساس أنّها كلام معسول قبل كلّ شيء؟ وإلاّ فلِمَ تأمرُ، من بعد إبداء هذا الضّجَر، الرّجلَ الشّرقيَّ بأن يتكلّم لها كلّ الكلام؟ وماذا كان عسى أن يقول لها غير كلام العشق والغرام؟ أم كانت تودّ أن يقرّر لها مسائلَ في أصول الفسلفة العليا؟ إنّ مثل ذلك إنّما يُلتمَسُ في مدرّجات الجامعات، وليس في لقاءات النّساء مع الرّجال، ولا في مُناغاة العُشّاق للحِسان...

وليست المرأة التي يتحدّث عنها نصّ القصيدة بعامّة، ونصّ هذه اللّوحة الشّعريّة بخاصّة، عجوزاً شمطاء، ولا فتاة فتيّة حييَّة؛ لم تكد تعرف من حلْو الحياة ومُرّها إلاّ قليلاً؛ ولكنّها سيّدة عوانٌ بين ذلك: سيّدةٌ ذات تجربة عاطفيّة ناضجة مكّنتها من إدراك العلاقات بين الرّجل والمرأة وكيف يجب أن تكون؟ وإلى أيّ مستوىً يجب أن تبلغ؟ وإلى أيّ حدّ يجب أن تنتهيَ؟ وفي أيّ مقام يجب أن توضع؟... فالمرأة تتحدّث هنا عن تجربة سلوكيّة طويلة، وتنطلق من نضْج عاطفيّ كامل...

ولعلّ الغائب في هذا النّصّ أنّ الكلام نفسَه الذي كانت الشّخصيّة الشّعريّة تطالب فيه الرّجل بما تطالب؛ لم يكن، في الحقيقة، أيّ كلام: كأن يكون كلاماً مخادعاً، وحديثاً مراوغاً؛ ولكنّه الكلام الصّادر من أعماق القلب، والضّارب في صميم النّفس. فلم يكن، إذن، من الممكن للرّجل أن يخادع هذه المرأة النّاضجة المتعلّمة الواعية عن نفسها؛ فيزعم لها المزاعم في حديث منمّق، وكلام ملفّق... لقد كانت هذه السّيّدة أكبر من ذلك وأذكى... بل لعلّها أن تكون قد سمعت مثل هذا الكلام منه فعلاً؛ ولكنّها كانت تعلم في قرارة نفسها أنّه لم يكُ إلاّ مجرّد خِداعٍ وكِذَابٍ؛ وأنّ الكلام الذي كان يسوقه إليها سَوْقاً، ويعسِلُه لها عسْلاً؛ لم يكن هو ذلك الكلام الذي كانت تبتغيه... وربّما يكون هذا التّأوّل هو الذي يفكّ لنا لُغز التّناقض الذي كنّا زعمنا أنّه يطبع هذه اللّوحة الشّعريّة من حيث بناءُ أفكارها؛ فالشّكوى من الضّجر من حكْيِ قصص العشق وأخبار الغرام؛ ثمّ الشّكوى، من بعد ذلك بقليل، من صمت الرّجل وإخلاده إلى الوجوم أمام الشّخصيّة الشعريّة إنّما حقيقتُه تكمُن في أنّه تحدّث كثيراً، وحاول الخِداع والمِحال بأحاديث العشق والغرام؛ ولكنّ حديثه ذاك كان سطحيّاً مبتذلاً، وربما سخيفاً مرتجلاً؛ فلم يَسْرِ

إلى القلب، ولم يجد سبيله إلى الرُّوح؛ فلمّا التُمِس منه أن يأتي بحديث القلب الصّحيح عَييَ اللّسان، وتبلّد الجَنان...

وإذا كنّا لاحظنا أنّ اللّوحة الشّعريّة الرّابعة كانت فقيرة إلى الإيقاع الشّعريّ الطّافح؛ فإنّ السّيرة تختلف هنا اختلافاً كثيراً؛ ذلك بأنّنا نصادف تشكيلات من الإيقاعات المتناغمة، والأصوات المتماثلة، والتي تعوّل، خارجيّاً، على مقطع "آم": ممّا يجعل هذه اللّوحة متناغمةً في كلّ نسائجها، بل في كلّ أسطارها الشّعريّة أيضاً.

ولقد نحسّ الإيقاع الخارجيّ كأنّه قائم على مقطعين صوتيّيْن اِثنين، وليس على مقطع صوتيّ واحد:

ميناءِ سلامْ؛ أخبار الغرامْ؛ تمثالَ رُخامْ؛ نصْفَ الكلام؛ زغاليلِ حمامْ؛ ثمّ ينامْ...

ولعلّ ذلك ما يعزّزالنّسيج الإيقاعيّ فيجعله متناغماً متجاوباً. بيد أنّ هذا كلّه مجرّد ملاحظة أمر واقع، وشأن قائم؛ وإنّما الحديث يجب أن ينصرف إلى علّة اصطناع الإيقاع في هذا المقطع الصّوتيّ الغنيّ النّبيل في مخارج اللّغة العربيّة؛ والذي يجعله متّسماً بهذه السّمة خاصّيّتان صوتيّتان اِثنتان:

أولاهما: ما كنّا، بعدُ، لاحظناه من اعتماد الصّوت الإيقاعيّ الخارجيّ على مقطع "آمْ".

وأخْراهما: تشكّل هذا الإيقاع من صوت الميم الذي هو شفويّ لطيف بحيث لا يمكن النّطقُ به إلاّ بضَمّ الشّفتين عليه؛ فكأنّه حرف جنسيّ؛ وكأنّ الذي

ينطقه، لا يمكن أن ينطقه، إلاّ بعد أن يقبّله تقبيلاً! فهو حرف، إذن، بمقدار ما هو سهل المخرج، جميل الموقع؛ نجده يتطلّب منّا، مع ذلك، أن ندلّله تدليلاً حين النّطق به. فهو حرف ذو صوت يُحيل على الحبّ. ولأمر ما تُلفي معظم اللّغات الإنسانيّة تعبّر عن معنى الأمّ به... (وأمّا لفظ "الأمّ"، في اللّغة العربيّة، فإنّه يدلّ، بالإضافة إلى ذلك، على معنى الأمّ التي جعل اللّه الجنّة تحت أقدامها؛ ولعلّ تشديده إنّما كان لتزداد دلالة النّطق به على عظمة المنطوق، وأهمّيّة الملفوظ).

إنّا نعتقد أنّ حرف الميم، ومعه النّون وبعض الحروف الأخراة القليلة، يُحيل على جماليّة نطقيّة عجيبة، ولاسيّما حين النّطق به آخراً معتمداً على المدّ المفتوح كما هو الشّأن في إيقاعات هذه اللّوحة الشّعريّة. ولقد لاحظنا أنّ هذا الإيقاع الخارجيّ المفتوح الممدود كان ارتكز على شبكة من الإيقاعات الدّاخليّة الممدودة المفتوحة هي أيضا؛ ممّا يجعل الإيقاع الدّاخليّ يظاهر الإيقاع الخارجيّ في تناغم صوتيّ كريم.

ذلك بأنّنا لاحظنا وجود طائفة كبيرة من المقاطع الصّوتيّة الممتدّة في انفتاح هوائيّ نحو العَلاء؛ مثل:

فأنا؛ مُحْتا (من "محتاجة")؛ مِينا (من "لميناء")؛ سَلا (من "سلام")؛ وأنا؛ أخْبا (من "أخبار")؛ غَرا (من " الغرام")؛ وأنا؛ ذا (من "ذلك")؛ تمثا (من "تمثال")؛ رُخا (من "رخام")؛ تلقا (من "تلقاني")؛ ماذا (من "لماذا")؛ ينسَى؛ يَلْقَى؛ كَلا (من "الكلام")؛ ماذا (من "لماذا")؛ يرَى؛ سِوَى؛ حَلْوى؛ زَغا (من "زغاليل")؛ حَما (من "حمام")؛ ماذا (من "لِماذا")؛ تُفّا (من "التّفّاح")؛ أشْجا (من "أشجارها")؛ يَنا (من "ينام").

وبعد أن توقّفنا لدى الشّبكة الإيقاعيّة الدّاخليّة لهذه اللّوحة الشّعريّة؛ نودّ الآن أن نتأوّلَ علّة ورود هذه الإيقاعات المفتوحة الممدودة (دون الرّغبة في الإنزلاق إلى فتح باب للجدال لعلّه أن يندرج ضمن طوائل الكتابة ومعضلات النّقد؛ وهو هل من حقّ القارئ أن يرجُمَ بالغيب عن مقصديّة الكاتب... ولقد كنّا رأينا أنّ الكتابات التّنظيريّة في آخر تقليعاتها، في الغرب، "تُبيح" للقارئ، أو النّاقد، أو المحلّل، أن يتأوّل النّصّ الذي يتلقّاه على النّحو الذي يراه انطلاقاً من سِمَاته اللّفظيّة الدّالّة...؛ فذلك إذن، ذلك)؛ وهو تعليل، في الحقيقة، كنّا علّلنا به بعض المظاهر الإيقاعيّة في بعض اللّوحات الشّعريّة السّابقة؛ وذلك أنّ الشّخصيّة الشّعريّة لمّا كانت تكابد هموماً داخليّة مُمِضّةً فإنّ أمثلَ الأصوات تعبيراً عن تلك الحال هو الصّوت المفتوح الممدود الذي كأنّه يستحيل إلى نداءات متعاقبة، وشكايات متتالية؛ ترتفع بها العقيرة، ويمتدّ بها الصّوت الذي أمضّتْه الهمومُ في الفضاء؛ تعبيراً عن الشّقاء الكامن، والحزن القاتم...

ويمكن أن نلاحظ أنّ السّمات المادّيّة، اللّمسيّة والبصريّة -الحيّة والجماديّة معاً- تكاد تتساوَى مع السّمات الذّهنيّة في هذه اللّوحة الشّعريّة. والمشكلة اللّسانيّة التي تساور سبيلنا في مَيْزِ هذه من تلك، أو تلك من هذه، وجود انزياحات أسلوبيّة في نسج هذه اللّوحة الشعريّة مثل: "ميناء سلام"؛ "قطعة حلوى"؛ "زغاليل حمام"؛ "يقطف التّفّاح من أشجارها"... فمثل هذه النّسوج محسوسة إن اعتبرتَها في ظاهر دلالة ألفاظها، وذهنيّة إن عددتَها في دلالتها الانزياحيّة، أو الإنحرافيّة...

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ السّمات الذّهنيّة وصِنْوانِها المحسوسة تكاد تتساوَى، كما سلفت الإشارة إلى ذلك، في نصّ هذه اللّوحة الشّعريّة.

ويبتدئ نص هذه اللوحة بالحديث عن الذات، بينما ينتهي بـالحديث عـن هذه الذات من خلال الموضوع وهو المرأة. وقـل إن شئت يبتـدئ الحديـث بتعريـة النفس والكشف عن أحزانها وهمومها؛ في حين أنه ينتهي بالحديث عن الآخر، أو عن الأخرى، من خلال الذات... فكأن أول اللوحة يمثل شكوى المرأة وتبـاريح آلامها، وكأن آخرها يمثل ثورة واستعجابا من سيرة هذا الرجل الـذي لا يحسـن التصرف معها...

ونعمد الآن إلى تحلي مقومات هذه اللوحـة الشـعرية مقومـا مقومـا؛ إيغـالا بهذه القراءة في أعماق النص المطروح للتحليل.

>>>>><<<<<

الوحدة النسجية الثالثة عشرة

كن صديقي

كن صديقي

فأنا محتاجة جدا لميناء سلام

وأنا متعبة من قصص العشق وأخبار الغرام

وأنا متعبة من ذلك العصر الذي

يعتبر المرأة تمثال رخام.

1. فأنا مُحتاجةٌ جدّاً لميناءِ سلامْ:

إذا عاملنا هذا السّطر الشّعريّ على ظاهره صنّفناه في النّظام الأسلوبيّ الخبريّ؛ فالشّخصيّة الشّعريّة إنّما تُخبرنا عن شدّة احتياجها إلى شاطئ سلام تلْتَحد إليه ممّا أصابها في هذا الخِضمّ الطّامي، واللُّجّيّ المُترامي... لكن هل كانت تودّ الإِجتزاء بمجرّد إخبارنا بذلك على بساطة؟ أم إنّما كانت تودّ أن تعبّر لنا عمّا ألمّ عليها في محنتها العاطفيّة فاغتدت تَنشُد سبيلاً إلى النّجاة ممّا ابتُلِيَت به؟ وإذا سلّمنا بالإفتراض الآخر قبلْنا بتعويم هذا السّطر الشّعريّ في النّظام الأسلوبيّ الإنشائيّ. فهي هنا تشكو، لا تُخبر؛ فكأنّ تأويل نسْج الكلام: "ما أشدَّ حاجتي إلى ميناءِ سلامٍ آوي إليه".

ويبدو أنّ الحيز، هنا، هو الذي ينقذ الشّخصيّة الشّعريّة من موقف حرج كانت وقعت فيه؛ إذ لا ينقذها ممّا كانت تورّطتْ فيه إلاّ هذا الشّاطئ الآمِن الذي كانت تودّ لو تلتحد إليه، فتستقرّ فيه. غير أنّنا حين نقرأ مقوّم "ميناء" في سياقه ينتفي الحيز انتفاء تامّاً ويغتدي مجرّد منفَذ للشّخصيّة ينجيها من موقفها؛ فالميناء، في هذه القراءة، يفقد حيزيّته، ويكتسي دلالة جديدة تشبه المخرج الآمن، من موقف بالغ السّوء.

وترتسم العلاقة الأسلوبيّة في مقوّمات هذه النّسيجة على المدّ والجزْر، والإستقبال والإرسال؛ فالشّخصيّة الشّعريّة مفتقرة إلى من يظاهرها على قضاء حاجة قائمة، ولُبانة عارضة؛ فكأنّ الكلام كلّه يجري مجرى الإنحصار؛ ذلك بأنّ المُحتاج يكون مُضطرّاً إلى أن يلتمسَ من النّاس أن يظاهروه على إنجاز عمل، أو بلوغ أرَب؛ فمقوّم الحاجة [أحتاج]، من هذه الوجهة، يجري مجرى الدّلالة

الإنحصاريّة. ولعلّ الذي يعزّز من انحصاريّته أنّه جاء رديفاً لمقـوّم "أنـا" الـذي لا شيء أشدّ إيغالاً من حميميّة معناه. فكأنّ معنى "أنا" يُحيل على شبكة من الأسرار الخفيّة الكامنة في الجوانح التي تشـبه الأسـرار الـتي يُخفيـها البحـر اللُّجِّـيُّ في أعماقـه. فعلاقـة نظـام الكـلام بـين هذيـن المقوّمـين الإثنـين تقـوم علـى الدّلالـة الانحصاريّة في شِقَّيْها الإثنينِ ممّا يفضي بذلك إلى تكوين صورة تشاكليّة.

لكنّنا إن راعينا الشّقّ الآخر من هـذه النّسـيجة [لميناء سـلام] لاحظنـا أنّ هذين المقوّمين ينهضان نقيضيْن للمقوّمين الآخرين السّابقين؛ فهذان يحيلان علـى دلالة انتشاريّة؛ لأنـهما يأتيـان إلى الشـخّصيّة الشّـعريّة مـن الخـارج؛ فـهما إذن منتشران؛ وهما إذن، من منظور آخر، متشاكلان.

على حين أنّ مقوّم "جـدّاً" يـأتي معنـىً محـايداً بحيـث يمكـن أن يتمحّـض لزوجَيِ الشّقّ الأوّل من هـذه النّسـيجة الشّـعريّة؛ كمـا يمكـن أن يندمـج في الشّـقّ الآخر منها؛ فهو، إذن، لا يمتلك القوّة الدّلاليّة الكافية للتّفرّد بذاته؛ وذلك على الرّغم من جنوحه للاندماج في الشّقّ الأوّل أساساً.

وببعـض ذلـك يمكـن تعويـم مقوّمـات هـذه النّسـيجة الشّـعريّة في معنيَـيِ الإنحصار أوّلاً، والإنتشـار آخـراً؛ فتُفضـي علاقـة التشـاكل الانحصـاريّ في الشّـقّ الأوّل، وعلاقة التّشاكل الإنتشاريّ في الشّـقّ الآخـر، إلى علاقـة ثالثـة هـي علاقـة التّباين في معنى النّسج العامّ. ومثل هذه العلاقة الإختلافيّة تبدو، هنـا، ضروريّـة لمعارضة الدّاخل للخارج، ولشدّة إحتياج الذّات إلى الموضوع.

2.وأنا مُتْعَبةٌ من قِصص العشق وأخبار الغرامْ:

تتناول هذه النّسيجة الشّعريّة غير ما كانت تناولت صنوتُها السّابقة؛ على الرّغم من أنّها تصبّ في سياقها، وتركض في مركضها؛ فهناك الحاجة الشّديدة إلى التّخلّص من موقف لا تحمده الشّخصيّة الشّعريّة؛ وهنا الضَّجَر المُتعِب، والرُّتوبُ المُزعج، من أحديث العشق والغرام، ومن ثرثرات الكلام. وإذا كنّا رأينا أنّ عبارة "ميناء سلام" في النّسيجة الشّعريّة الماضية تتمحّض دلالتها لنسْج انزياحيّ؛ فإنّ عامّة المقوّمات في هذه النّسيجة تنصرف إلى دلالاتها الحقيقيّة.

وإذا استثنينا مقوّم "أنا" الذي يمكن أن يُحيل على حيز حيّ هو حيز الشّخصيّة الشّعريّة نفسها؛ فإنّه لا شيءَ من هذا الحيز يمثُل هنا. لكنّنا إن عوّمنا هذه النّسيجة في إطار لوحة حيزيّة خلفيّة فإنّ عبارة "قصص العشق، وأخبار الغرام" تستحيل، هي أيضا، إلى حيز حيّ؛ وذلك انطلاقاً من تمثّل الحيز الذي تقع فيه الشّخصيّات التي تُحِبّ وتَعشَقُ، والشّخصيّات الأخراةُ التي تُحَبُّ وتُعشَقُ.

وكأنّ الكلام في هذه النّسيجة يحمل مغالطة؛ ذلك بأنّ عامّة النّاس يستملحون قصص الحبّ فيستمتعون بها، ويستلذّون الإستماع إلى أخبار الغرام ويستنيمون إليها؛ إلاّ ما كان من أمر هذه الشّخصيّة الشّعريّة التي تجعل من ذلك مصدر إزعاج وإتعاب لها؛ لا مصدر لذّةٍ وإمتاع.

ونلاحظ أنّ نسج الكلام في هذه النّسيجة ينهض على ما يمكن أن نطلق عليه "ردّ العجز على الصّدر"؛ ذلك بأنّ "قصص العشق وأخبار الغرام" إنّما تُثْقل كاهل الشّخصيّة الشّعرية وتُتعبها؛ فهي تمثّل شيئا منتشراً صادراً من الخارج إلى نحو الدّاخل، ومن البعيد إلى القريب؛ متّخذاً هيئة المتشتّت المستحيل إلى متجمّع. فالكلام، إذن، انحصاريّ في أوّله، وانتشاريّ في آخره؛ ممّا يجعله متبايناً. لكنّنا

إن اعتبرناه في دلالته الدّقيقة فإنّه يستحيل إلى منحصر فقط. وهو ينحصر خصوصاً في هيئة تزعج الشّخصيّة الشّعريّة وتُتْعبها، فيصير كلّه متشاكلاً.

3.وأنا مُتعبة من ذلك العصر الذي يعتبر المرأة تمثالَ رُخامْ.

يمكن أن يُتأوَّلَ الكلام في هذه النّسيجة، والتي قبلها أيضا، على أنّه وارد في معرض النّظام الأسلوبيّ الإنشائيّ دلالةً؛ وذلك على الرّغم من أنّ ظاهر نسْجه يقضي بأنّه ينتمي إلى النّظام الأسلوبيّ الخبريّ. ولعلّ ذلك يُوَكّده السّياق العامّ لنسْج الكلام في كلّ هذه الوحدة الشّعريّة.

ويمضي الكلام، من وجهة أخراةٍ، في هذه النّسيجة على نحو ما مضى عليه في النّسيجة السّابقة؛ فهو توكيدٌ لها، وتعلّقٌ بها، وإلحاح عليها. فهناك يقع الضّجر من سرْد الحكايات الغراميّة التي تنصبّ عبر زمن معيّن، وتتحدّث عن زمن معيّن؛ فظاهر الكلام يقتضي الشّكوى من أمر الزّمن؛ بينما الحقيقة أنّ أنّ هذا الشّكوى إنّما يقع من الشّخصيّات التي كانت في ذلك العصر؛ فهي التي كانت تَعُدّ المرأة مجرّدَ تمثالِ رخام؛ لأنّ الزّمن كائن وهميّ جامد؛ ولا يجوز له أن يفكّر، بلْهَ أن يفعل. ولذلك كان مقوّم "ذلك العصر" لا يحمل دلالة الزّمن وحدها، ولكنّه يُحيل أيضاً على حيز تعيش فيه شخصيّات وتضطرب؛ فهو زمن معوّم في المكان.

بل إنّا نجد الحيز ماثلاً في هذه النّسيجة الشّعريّة، فاغِرَ الفم، عاريَ المظهر: فالمرأة تتجلّى في أوّلها [وأنا مُتعبة]، كما تتجلّى في آخرها [المرأة تمثال رخام]. فالحيز ليس ماثلاً هنا فحسْب؛ ولكنّه حيز حيّ عاقل.

ويكاد الكلام يندرج فيما كان اندرج فيه صنوه في النّسيجة الشّعريّة السّابقة، من منظور الدّلالة الإنتشاريّة والإنحصاريّة؛ فهو يشبه الهيئة الخارجيّة التي تدور من حول الهيئة الدّاخليّة. ذلك بأنّ هذا "العصر" هو الذي يجثُم بكَلْكَلِه على الشّخصيّة الشّعريّة فيُثقل كاهلها، ويقيّد حركتها، ويُشقي قلبها؛ فترغب عن السّعادة، أو قل إنّ السّعادة، تحت وطأة هذه الخطوب المدلهمّة، هي التي ترغب عنها؛ فيحلّ الشّقاء، ويَرين العذاب على نفسها فيرتدّ النّور ظلاماً...

وأيّاً كان الشّأن، فإنّ أوّل هذا الكلام يرتَكِض في مُرْتَكَضِ الدّلالة الإنحصاريّة، من حيث يندرج آخرُه في الدّلالة الإنتشاريّة؛ ممّا يجعل من علاقة المقوّمات التي تَنْتسج منها هذه النّسيجة الشّعريّة علاقة تباينيّة...

>>>>><<<<<

الوحدة النّسجيّة الرّابعة عشرة

«فتكلّم حين تلقاني...
لماذا الرَّجُل الشّرقيُّ ينسى،
حين يَلقَى امرأةً، نصْفَ الكَلام؟
ولماذا لايرى فيها سوى قطعةِ حلوى

وزغاليل حمام...

ولماذا يقطف التفاح من أشجارها؟

ثم ينام...

1.فتكلم حين تلقاني:

لماذا الرجل الشرقي ينسى،

حين يلقى امرأة، نصف الكلام؟

حاولنا تأول الكلام في الوحدتين النسجيتين السابقتين تأولا إنشائيا بتحويله، تحت دلالة السياق، من النظام الخبري التقريري إلى النظام الإنشائي الجمالي. وأما في هاته الوحدة النسجية، وفي اللتين بعدها أيضا، فإن الكلام، كما هو واضح، وارد كله، أصلا، في مورد النظام الأسلوبي الإنشائي؛ وذلك كيما يعبر عن الحال الجوانية لنفس الشخصية الشعرية التي كانت تضطرب كالبركان الهائج، وتهتز كالنكباء الصر. فأولئك المساءلات الثلاث لم يكن، من بعض الوجوه، إلا كشفا لبعض تلك الحيرة السامدة التي كانت تضبب نفسها، وينوء بها روحها...

ومن الواضح أن هذا النظام الأسلوبي هو الأرقى والأحمل على الإثارة، والأدعى إلى التساؤل عن سيرة المضمون المعالج؛ أرأيت أنه لو كان التعبير جاء على بعض هذا النحو مثلا:

"ينسى الرجل الشرقي

حين يلقى امرأة، نصف الكلام"

لَما كان النّسْج إلاّ بسيطاً مبتذلاً، ورتيباً مقرَّراً؛ وذلـك بغـضّ الطّـرْف عـن اضطراب الإيقاع، وانكسار الـوزن. بينمـا الشّـكل التّساؤليّ هـو الـذي منحـه هـذا التّوهّج الأسلوبيّ الذي يجعل المتلقّي هو أيضا يتساءل؛ أو يبحث عن الإجابـة عـن السّؤال على أقلّ تقدير. أمّا شكل "الأمر" الوارد فيه فلم يزد هذا النّسْج إلاّ ترصيناً وتأنيقاً.

والزمـن في هـذه النّسـيجة يبـدو كـاليت، أو كالمحـايد علـى الأقـلّ. فزمـن النّسيان، هنا، متمحّضٌ لِلَحظةِ زمنٍ عابرة، وحـالٍ مـن السّـلوك عارضـةٍ. إنّ هـذا الزّمن يبدو غير متمكّنٍ ولا مُتَحصْحِصٍ في موقعه. فكأنّ نسيانَ نصف الكلام يتولّـد عنه نسيانُ نصف الزمن. ثمّ إنّ هذا الزّمن، لدى نهاية الأمر، لا يمثّل، كما سلفت الإيماءة إلى ذلك، إلاّ لحظة خاطفة تمرّ غير مرئِيّةٍ ولا مؤثّرة...

على حين أنّ الحيز في هذه النّسيجة الشّعريّة، هـو أيضـا، لا يكـاد يبـين؛ وذلك بحيث إذا التمسناه لم نَثْقَفْه، وإذا طلبناه لم نُدركْه؛ إلاّ إذا تكلّفنا تأوُّلَـه في لوحة من الحيز خلفيّةٍ كأن نعتبره قائماً في وقوع النّسيان الـذي لا يقـع إلاّ لكـائن حيّ عاقل هو، هنا، هذا الرّجل الشّرقيّ الذي لا ينبغي له أن يعيش خارج الحـيز والذي ربّما أمكن تمثُّلُه شرقيّاً عربيّاً، ليس غير. ولا يقال إلاّ نحـو ذلـك في اللّقـاء الذي يقع بين هذا الرّجل والمرأة؛ فإنّه لا يقع إلاّ في حيز معلوم، ومكان مشهود.

وإذا جئنا نقرأ هذه النّسيجة في نظـامَيِ الانتشـار والإنحصـار تبيّـن لنـا أنّ الكلام [فتكلّم] إنّما هو نشر لحروف مصوّتَةٍ في الفضاء، منتشرة في الفضـاء؛ فكـلّ كلام، إذن، منتشر الدّلالة. ونحو ذلك يقال في دلالـة اللّقـاء [حـين تلقـانيِ] الـتي يجـب أن تكـون منتشـرة المعنـى؛ وذلـك حتّـى لـو تمّ ذلـك اللّقـاء في حـيز تعـدّه الشّخصيّتان سرّيّاً؛ ذلك بأنّه ما أدراهما أن لا يكون كذلك والنّاس يرصدون العُشّاق

كلَّ مقعَد، ويقُصّون آثارهم تحت كلّ كوكب؟ ولقد يتولّد عن ذلك تشاكل الكلام في هذا السّطر الشعريّ تشاكلاً معنويّاً تامّاً.

ويمكن أن نقرأ عامّة الكلام في السّطريْن الشّعريَّيْن اللاّحقيْن قراءة انتشاريّة أيضا؛ وهي تمثُّلُ، خصوصاً، في مقوّمات: "الرّجل"، و"امرأة"، و"يلقى"؛ ممّا يجعل هذا الكلامَ كلَّه راكضاً في مركض تشاكُليّ؛ إلاّ إذا قرأنا "حين يلقى" قراءة انحصاريّة –وذلك على أساس إمكان وقوع سرّيّة اللّقاء بين هذا الرّجل وهذه المرأة– فإنّ الكلام يستحيل، حينئذ، إلى مُتباين.

2.ولماذا لا يرى فيها سوى قطعة حلوى وزغاليلِ حَمامْ؟

يمضي هذا الكلام كلّه، في هذه النَّسيجة الشّعريّة توكيداً للكلام الوارد في النّسيجة السّابقة، ورابطاً، في جرَيان المعنى العامّ، بين التي مضت، والتي ستأتي.

وإذا كان التّساؤلُ هناك أثير من حول اتّهام الرّجل الشّرقيّ بوقوعه تحت سلطان العيّ حين يصادف امرأة؛ فإنّ هذا السّؤال إنّما يثار، هنا، من حول اتّهام الرّجل باعتبار المرأة المسكينة إمّا مجرّد قطة حلوى يمتصّها ويزدَردها، وإمّا حَمامة يلتهم لحمَها الغريض؛ ثمّ لاشيء من بعد ذلك يُذكر، فيُشكر.

والرّؤية هنا مطلقة الزّمن بحيث يمكن استحالتُها إلى زمن محايد، كما كنّا رأينا في شأن النّسيجة الشّعريّة السّابقة. والزّمن، على كلّ حال، متمحّض لِلَحظةِ وقوع المرأة حال كونها قطعةَ حلوى بين مخالب هذا الرّجل الشّديد الظّمإ إلى

النّساء... بينما الحيز يبدو أكثر مثولاً في سيرة هذا الكلام؛ ذلك بأنّ قطعة الحلوى التي جُعِلت هنا مثيلة للمرأة لاتكون إلاّ لَقًى في بَراح من الأرض. بينما الحمام يتولّد عن ذكْره سُنوح فضاء رحيب يطير فيه، ويحلّق في أرجائه. فالمعنى، كما نلاحظ، ينصرف هنا إلى شيء كثير أو قليل من الإنتشار. ولا يتمحّض المعنى الإنحصاري إلاّ في مظروف "فيها" حيث يتقوْقع المعنى، هنا، حتماً في كيان هذه المرأة ولا يعدوه. فالقراءة الأولى تمحّض المعنى العامّ لهذه النّسيجة للتّشاكل الإنتشاريّ، بينما القراءة الأخراةُ تمحّضه للتّباين القائم على تعارض الإنتشار والإنحصار.

3. يقطِف التُّفّاح من أشجارهاولماذا ثم ينام؟

كنّا نودّ لو قيل: "يقطف التّفّاح من أغصانها"؛ ذلك بأنّ الأغصان تُلزم وجود أشجار؛ وينشأ عن ذلك لوحة حيزيّة خلفيّة تمثُلُ في أنّ الأغصان لا تكون إلاّ في الأشجار، بينما الأشجار لا يتولّد عن وجودها إلاّ حيز ناضر مُخْضارّ. فالكلام، كما جاء ماثلاً في هذه النّسيجة، يتولّد عن نسْجه نقْص في تسلسل الحيز الشّعريّ.

إنّ القطْف [يقطف]، حين نصرف الوهم إلى الزمان، إنّما يقع في هيئة زمنيّة محتومة التّصوّر. ولايقال إلاّ نحو ذلك في شأن المَنام [ينام]. بينما الحيز يبدو ماثلاً بتوهّج في هذا الكلام مرّتيْن اِثنتين على الأقلّ: حين انصراف الوهْم إلى مقوّم "أشجارها"، وحين انصرافه إلى "ينام"؛ ذلك بأنّه يستحيل وجود الأشجار في غير مكان، مثلُه مثل المنام.

وكلٌّ من القطف، والتّفّاح، والأشجار، والنوم: وما يتولّد عن بعض ذلك من حركة واضطراب، ومدّ لهيئة الجسم وجزْر، وصعود وهبوط، وتقلّب وتحوّل: ينشأ عنها بالضّرورة دلالات انتشاريّة لا انحصاريـة؛ ممّا يحملنا على القضاء بتشاكل معاني هذه المقوّمات في هذه النّسيجة الشّعريّة.

لكنْ يمكن تأوّل معنى المنام [ثمّ ينام] تأوّلاً انحصاريّاً؛ وذلك على أساس أنّ هذا الرّجل بعد الذي كان اضطربَه من المضطرَبات، وتحرّكه من المتحرّكات: اِلْتَحَدَ أخيراً إلى المنام، وجنح للاستقرار. وبهذا التمثّل يمكن أن يتعدّد معنى هذه القراءة فينصرف من دائرة الانتشار الذي تولّد عنه تشاكل، إلى دائرة الإنحصار الذي يتولّد عنه تباين.

>>>>><<<<<

تحليل اللّوحة الشّعريّة السّادسة

قد كان بوُسْعي:

-مثلَ جميع نساء الأرضِ-

مغازلةُ المِرآةْ

قد كان بوُسعي:

أن أحتسيَ القهوةَ في دِفْءِ فراشي

وأمارسَ ثرثرتي في الهاتفِ؛

دون شعورٍ بالأيّام وبالسّاعاتْ

قد كان بوسعي أن أتجمّلَ...

أن أتكحَّلَ...

أن أتدلّلَ

أن أتحمّصَ تحت الشّمسِ

وأرقُصَ فوق الموجِ ككلّ الحوريّاتْ

قد كان بوُسعي:

أن أتشكّلَ بالفيروز، وبالياقوتِ

وأن أتثنَّى كالمَلِكاتْ

قد كان بوُسعي أن لا أفعلَ شيئاً

أن لا أقرَأ شيئاً

أن لا أكتبَ شيئاً

أن أتفرّغَ للأَضواءِ، وللأزياءِ، وللرَّحلاتْ.

قد كان بوُسعي:

أن لا أرفُضَ

أن لا أغضَبَ

أن لا أصرُخَ في وجه المأساةْ

قد كان بوُسعي:

أن أبتلع الدّمعَ

وأن أبتلع القمْعَ

وأن أتأقلم مثل جميع المسجوناتْ

قد كان بوُسعي:

أن أتجنّبَ أسئلةَ التّاريخِ

وأهرُبَ من تعذيب الذّاتْ

قد كان بوسعي:

أن أتجنّبَ آهةَ كلِّ المحزونينَ

وصرخةَ كلّ المسحوقينَ

وثورةَ آلافِ الأمواتْ

لكنّني خنتُ قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلماتْ...

قد تكون هذه اللّوحة الشّعريّة، وهي السّادسة والأخيرة، (والتي فات صاحبة النّصّ أن تعُدَّها لوحةً شعريّة قائمة بذاتها؛ بل كانت أدمجتها في اللّوحة الشّعريّة الخامسة... ولقد بدا لنا أنّ هذا التّقسيم غيرُ منطقيّ؛ ذلك بأنّ هذه اللّوحة تختلف اختلافاً كبيراً عن سوابقها في النّسج وطريقة معالجة الأشياء معا؛ كما سنرى...) أغنى اللّوحات الشّعريّة السِّتِّ على الإطلاق؛ فالأنثى، ظلّت على امتداد اللّوحات الخمسِ السّوابق تستجدي عطف الرّجل، وتَنشُد مودّته، وتلتمس

صداقته؛ وكأنّها بدونه لم تكن بقادرة علىأن تستطيع تحقيق شيء في وجودها، إلاّ بمصاحبته؛ بل إلاّ برضاه ومباركته... بينما نُلفيها، هنا، تغيّر من إهابها، وتُعلن ثورة الأنثى الحقيقيّة على نحو لا نجد فيه ذكراً للرّجل، ولا التفاتاً إليه، ولا تفكيراً فيه؛ بل نجدها تغازل نفسها -إن صحّ مثل هذا الإطلاق- وتتغنّى بذاتها، وتتبختر في عالمها الأنثويّ الحميم.

كما أنّنا نجد هذه اللّوحة الشّعريّة تعدل عن سبيل النّسوج الأسلوبيّة التي كانت تَرين في اللّوحات الخمسِ السّابقة؛ فهنا، في هذه اللّوحة، لا نُلفي أثراً للنّسوج الإنشائيّة القائمة على إثارة الإستفهامات خصوصاً (بتواتر بلغ زهاء ستّ عشرة مرّةً)، والنّداء بتواتر أقلّ؛ ولا تشترك هذه اللّوحة مع صِنْوانِها إلاّ في جماليّة التّكرار، كما سنرى...

لكنّ التّكرار نفسه، في هذه اللّوحة الشّعريّة، يختلف اختلافاً بعيداً عن التّكرار في اللّوحات الخمسِ السّوابقِ؛ فبعد أن كانت كلُّ لوحة تبتدئ بلازمة "كن صديقي، كن صديقي" تغيّرت اللاّزمة من ذلك هناك، إلى لازمة أخراةٍ هنا، وهي:

*قد كان بوسعي...

وهي اللازمة التي تكرّرت تسعَ مرّاتٍ؛ وهي تكرّرت تسعَ مرّاتٍ لأنّها لم تَعدْ تطالعنا في كلّ لوحة؛ ولكنّنا نجدها تمثُل على رأس كلّ

نسيجة شعريّة في هذه اللّوحة، فيما عدا الأخيرة. كما أنّنا لم نظفر باستفهام واحد في هذه اللّوحة الشّعريّة؛ بينما تتغيّر مظاهر التّكرار، هنا، فتمثُلُ خصوصاً في: "أن" بعدها فعل مضارع مستعمَلٌ في حال الإثبات. ويتواتر ذلك ثلاثَ عشرةَ مرّةً:

*أن أحتسيَ؛ أن أتجمّل؛ أن أتكحّل؛ أن أتدلّل؛ أن أتحمّص؛ أن أتشكّل؛ أن أتثنّى؛ أن أتفرّغ؛ أن أبتلع + أن أبتلع؛ أن أتأقلم؛ أن أتجنّب + أن أتجنّب.

والحقّ أنّ هناك تكراراً آخر يمضي في هذه اللّوحة على هذا النّحو نفسِه، مع إضافة "لا" النّافية؛ ويقوم على ورود "أن"، ثمّ "لا"، ثمّ فعل مضارع. ولقد تكرّرت هذه النّسوج الأسلوبيّة ستَّ مرّات:

*قد كان بوسعي:

أن لا أفعل؛ أن لا أقرَأ؛ أن لا أكتب؛ أن لا أرفض؛ أن لا أغضب؛ أن لا أصرخ.

وبمثل ذلك يرتفع هذا الضّرب من التّكرار، في هذه اللّوحة الشّعريّة، إلى زهاء تسعَ عشرةَ حالاً. على حين أنّ التّشبيهات تواترت أربع مرّات فقط. ولم نجد شيئا آخر يتكرّر صراحةً ما عدا بعضَ المقوّمات التي كانت تَرد في النّسوج المكرّرة مثل:

*أن لا أفعل شيئا؛ أن لا أقرأ شيئا؛ أن لا أكتب شيئا.

وأيا كان الأمر، فإن التكرار في نسج هذه القصيدة بحذافيرها يمثل جمالية من جماليات النسج اللغوي؛ من أجل ذلك ألفينا النص يعول عليه عبر لوحاته الست. وكأن هذا التكرار وظف بذكاء على نحو يجعل المتلقي لا يحس رتوبا فيه؛ وذلك لكثرة التنوع الذي يطبع هذا التكرار بين لوحة ولوحة، بل بين نسيجة شعرية ونسيجة شعرية أخراة.

وإذا كان التكرار الأسلوبي كان اضطلع في اللوحة الشعرية الخامسة بأداء وظيفتين جماليتين اثنتين، كما كنا رأينا هناك: إحداهما تنصرف إلى ذلك الرجل الصديق الذي كانت الشخصية الشعرية تنشده نشدانا (وذلك على أساس أن هذه الشخصية الشعرية كانت لا تبرح تلتمس ذلك الرجل تحت كل كوكب، وتنشده عبر كل سبيل)؛ وإحداهما الأخراة تنصرف إلى الشخصية الشعرية نفسها؛ فإنه هنا يتمحض لهذه الشخصية وحدها، ووحدها فقط. ولذلك نجد هذا التكرار يقوم على ترداد ياء المتكلم بشكل واضح كما يمثل ذلك في اللازمة: "قد كان بوسعي" التي تكررت تسع مرات؛ وبدرجة أدنى، في:

*فراشي؛ ثرثرتي.

بينما المكرَّرات الأخراةُ تمثُّلُ فيما يقترب من ذلك؛ أي فيما يقـوم على ضمير المتكلّم: "أنا":

*أحتسـي؛ أمـارس؛ أتجمّـل؛ أتكحّـل؛ أتدلّـل؛ أتحمّص؛ أرقص؛ أتشـكّل؛ أتثنّـى؛ أفعـل؛ أقـرأ؛ أكتـب؛ أتفرّغ؛ أرفـض؛ أغضـب؛ أصـرخ؛ أبتلـع+ أبتلـع؛ أتـأقلم؛ أتجنّب +أتجنّب؛ أهرب.

ويمثُّل التّكـرار بدرجـة أدنـى مـن ذلـك في ضمـير المتكلّـم البـارز: "ـتُ":

*خنتُ؛ اخترتُ.

وفي الحالين الإثنتين يقع التّكرار، كما لاحظنا منذ قليل، من حول ذات الشّخصيّة الشّعريّة وحدها؛ ذلك بأنّـه لا شـيءَ حـاضرٌ في هـذه اللّوحة إلاَّهَا.

وإذا كنّـا وجدنـا، في اللّوحـات الشّـعريّة الخمسِ السّـابقة، بَوْحـاً بالشّكوى، وتعريةً للنّفس من داخلها، وإظهاراً للحنين إلى الإزدلاف من الآخر، مـن الرّجـل تحديـداً؛ فـإنّ الشّـكوى في هـذه اللّوحـة غائبـة؛ إذ

استعاضت الشّخصيّة الشّعريّة عنها بثورة الأنثى التي لا تُبقي ولا تذر...

والشّخصيّة الشّعريّة، في لوحتنا هذه، لا تبحث عن قيمة غائبة، ولا عن أمل منشود، ولا عن طموح مفقود؛ ولكنّها تقرّر في قوّة عارمة، وفي عزيمة ثابتة: ما تقرّر؛ وأنّها عبر تسع اختيارات كبرى اختارت، لدى نهاية الأمر، "مواجهة الكلمات".

وإذن، فالنّظام الأسلوبيّ الإنشائيّ غائب من هذه اللّوحة إلاّ إذا تكلّفنا تأوُّلَه كما سنرى؛ ولعلّ ذلك يفسّره رغبة الشّخصيّة الشّعريّة إلى تقرير أمرها، والكشف عن نواياها فيما يعود إلى وضعها في الحياة، ومكانتها في المجتمع، واختيارها الذي قرّرت الإستنامة إليه والتّمسّك به... فلم تَعُدْ مُحتاجةً إلى أن تتساءل عن سيرة الرّجل وموقفه منها، ولم تعد مفتقرة إلى أن تعرف رأيه فيها؛ كما، ربّما، لم تعد أيضاً راغبةً إلى عاطفة ملفّقة ملفوفة بالنّفاق يكذِب عليها بها كِذّاباً... لقد ثارت على كلّ شيء، ولقد رفضت كلّ شيء، ولقد فقدت الثّقة في كلّ شيء: إلاّ في قيمة نفسها، وإلاّ في فلسفة الحياة التي آثرتها مذهباً لها...

اللّوحة السّادسة كلّها تتحدّث عن سيرة الحياة، أو عن النّفس من داخلها، أو عن الذّات من موقع الذّات نفسِه؛ من أجل ذلك طغا عليها

اللّغة الدّالّة على الذّات بكـلّ مـا فيـها مـن حميميّـة الأنـا الـذي يتعـرّى الدّاخل من خلاله...

وممّا هو قمين بالذّكر أنّ الشّخصيّة الشّعريّة، عبر تعريـة الـذّات، تتحدّث عن أشياءَ محتمَلةٍ لم تقع، وكـان يمكـن أن تقـع بكـلّ يُسـر لـولا اختيارُها غيرَ ذلك، وإقبالُها على مواجهة تدبيج الكلمات؛ على اختيار سبيل الشّعر فلسـفة في الحيـاة، ولـذّة روحيّـة تستمتع بـها عـوض كـلّ المُمْتِعات التي كان بإمكانها نيلُها ولا حرجَ...

فلقـد رفضـت مغازلـةَ المـرآة، واحتسـاءَ القـهوة في دفء الفـراش، والـتّرثرة في الهـاتف، والتّجمّـل، والتّكحّـل، والتّدلّـل علـى الرّجـال، والاِستحمام تحت أشعّة الشّمس، والتّمتّع بالسّباحة في المسـابح وشـواطئ البحر، والتّحلّي بحليّ الذّهب والياقوت، والتّثنّي في الشّـوارع مُتَرَهْيئـةً كالقضيب اللّدْن؛ كما كان باستطاعتها أن لا تفعل شيئاً، وأن لا تقرأ، ولا تكتب، فتتفرّغ لاستقبال الأضـواء في السّـهرات، وللحديـث عـن الأزيـاء والموضـات، ولتبـادل الـرأي حـول الأســفار والرّحــلات... ولقـد كــان باستطاعتها فعل أشياءَ أخراةٍ كثيرة، أو عدم فعل أيّ شيء علـى الإطـلاق فتستريح... ولكنّها عزفت عن كلّ هذه القيم الجماليّة والماديّة واختـارت قيمة واحدة هي قيمة الكتابة...

وتصطنع هذه اللّوحة، كَسَوائِها من اللَّوْحات المواضي، طائفةً من المتاشكلات التي تُثري النّسوج الشّعريّة عبر لغة تتمتّع بإيقاع عالٍ من النّغم (ولانريد أن نتحدّث عن لازمة "قد كان بوسعي" التي تكرّرت تسع مرّات...)؛ وذلك كما يمثُل في التّشكيلات النّسجيّة الآتية:

*أن أتجمّلَ؛

أن أتكحّلَ؛

أن أتدلّلَ؛

أن أتحمّص؛

أن أتشكّلَ؛

أن أتفرَّغَ؛

أن أتجنَّبَ+ أن أتجنّب؛

أن أتأقلمَ.

ومثل:

*أن لا أفعلَ شيئاً؛

أن لا أقرأ شيئاً؛

أن لا أكتب شيئاً.

ومثل:

*أن لا أرفُضَ؛

أن لا أغضبَ؛

أن لا أصرخ.

ومثل:

*أن أحتسيَ؛

أن أبتلع.

ومثل:

*آهةَ كلِّ المحزونينَ؛

صرخةَ كلِّ المسحوقينَ.

فإن جئنا إلى تفاصيل النّسْج نقوّضها مقوِّماتٍ، مقوِّماتٍ؛ أمكننا ملاحظة جملة من النّسوج اللّغويّة الممثِّلة للزّمن الحدَثيّ، كما تمثّله الأفعال المضارعة الآتية:

*أحتسي؛ أمارس؛ أتجمّل؛ أتكحّل؛ أتدلّل؛ أتحمّص؛ أرقص؛ أتشكّل؛ أتثنّى؛ أفعل؛ أقرأ؛ أكتب؛ أتفرّغ؛ أرفض؛ أغضب، ؛ أصرخ؛ أبتلع +أبتلع؛ أتأقلم؛ أتجنّب +أتجنّب؛ أهرب.

ونلاحظ أنّ هذه النّسوج المتماثلة لا يتجسّد فيها التّشاكل بمعناه المرفولوجيّ فحسْب، ولكنْ يتولّد عن ذلك، وبحكم ذلك، تشاكلٌ إيقاعيّ أيضا؛ كما يتجسّد ذلك، مثلاً، في بعض هذه النّسوج:

*آهةَ كلّ المحزونين؛

صرخةَ كلّ المسحوقين؛

أتحمّص تحت الشّمسِ؛

وأرقص فوق الموج...

وتفغَر الذّاتيّة فاها في هذه اللّوحة الشّعريّة على نحو تعبّر من خلاله الشّخصيّة الشّعريّة عن كلّ آمالها التي كان يمكن لها أن تحقّقها بيسر؛ وتعرّي كلّ نواياها التي ظلّت تكتمها عن المتلقّي طَوال اللّوحات الشّعريّة الخمسِ السّوابق؛ فنجد "الأنا" هو الذي يسيطر، ونجد الذّات هي التي تهيمن، ونجد الدّاخل هو الذي يتمثّل ويتمظهر؛ بينما الخارج لا خارج. لاشي يحيل إلاّ على أعماق النّفس، وجوانيّة الذّات. ونجد هذا الدّاخل بكلّ بُركانيّته، وبكلّ عنفوانيّته، لايحيل إلاّ على تحقيق غاية واحدة هي الرّغبة الجامحة في احتراف الكتابة (مواجهة الكلمات) التي تبدو هي المثل الأعلى للشّخصيّة الشّعريّة؛ ذلك بأنّها ترفض كلّ مظاهر اللّذّات والنّعيم، وتُصرّ على الإقبال على شيء واحد هو الإستمتاع بجحيم نار الكتابة الشّعريّة، والتّلذّذ بأُوار لهبها. وهنا

تغتدي اللذة الحقيقية مجرد جحيم أو قشور؛ بينما عذاب الكتاب يمسي نعيما مقيما، وحلما جميلا يتأوب الشخصية الشعرية فيجعلها تنظر إلى الأشياء من منظار أرجواني عظيم الجمال. إن العذاب يغتدي نعيما، والنعيم جحيما منبوذا. إن هذه اللوحة الشعرية تفلت، حقا، من بعض المبتذلات التي ظلت تصادفنا في جملة من اللوحات الشعرية السابقة؛ وتغرق في التماس لذة فنية وجمالية غير تلك اللذة المادية "الإبيقورية"؛ لذة تقوم على نشدان السمو، والتماس الحلم بنسج الألفاظ الأنيقة، ورسم الصور البديعة، وبناء الأفكار المبتكرة؛ وبعبارة أخراة: الحلم بكتابة قصيدة شعر جميلة... وأي شيء أجمل وأبدع وأروع من إنجاز كتابة قصيدة في الوجود؟...فالسيارة الفارهة تبلى، والأثاث الفاخر يفنى، والقصر المنيف يتهدم، والمجوهرات تورث وتبعثر، والعطر ينتشر في الجو ثم يتلاشى... إلا الكتابة فإنها خالدة لا تفنى إلا بفناء الإنسانية وانتهاء أمرها من على هذه الأرض...

لقد كانت الشخصية الشعرية، في اللوحة الشعرية الثانية، من هذه القصيدة، تحلم بأن تقرأ ديوان شعر مع الرجل المثالي الذي كانت تنشده، بل تلهث وراءه:

*وأنا أحتاج أحيانا لأن أقرأ ديوانا من الشعر معك...

ولكنها، هنا، انتقلت من طور الحلم بقراءة القصيدة إلى كتابتها، إلى التلذذ الشديد بنسجها، والتمتع العارم بالاكتواء بمواجهة ألفاظها،

ومكابدة تدبيج صورها وأفكارهـا... كـان ظمأُ الشّخصيّة الشّعريّة عـبْر اللّوحات الخمس السّوابقِ إلى وجود الرّجـل، وإلى حبّـه إيّاهـا واحترامـه لها، وإلى أن تـراه يُعنَـى بـها ويتفـهّم تفـاصيل حياتـها؛ أي إلى كـلّ مـا تلتمسه المـرأة مـن نعيـم يمثُـلُ في الملابـس الفـاخرة، والعطـور الأنيقـة، والحليّ الجميلة... بينما نجدها هنا تعزف عن كلّ شيء -تخون قوانـين الأنثى- وتنشد لذّة وحيدة هي لذّة الكتابة...

لقد كـان رولان بـارط يحـاول أن يتحـدّث عـن مرحلـة الصّفـر في الكتابـة؛ علـى حـين أنّ الشّخصيّة الشّعريّة، هنـا، إنّمـا تتحـدّث عـن كيْنونة الكتابة، وعن حال كونها موجودةً، بـل عـن حـال كونـها قائمـة مقتدرةً على الاِصْطِراع معها بالتّأبّي والتّمنّع طـوراً، والاِزْورار والمُراوغـة طوراً آخر...

ونجد النّصّ يتعـامل مـع الزّمـن الأدبـيّ في هـذه اللّوحـة الشّـعريّة تعاملاً عجيباً علـى نحـو يوهِـمُ مظـهرُه النسْجيّ علـى أنّـه منصـرف إلى الحاضر أو المستقبل القريب، فيما عدا السّطرين الأخيريْن:

*لكنّني خنت قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلمات...

ذلك بأنّ تواتر الأفعال المضارعـة وتتابعـها في نسْج عجيـب يغـالط القارئ بوجود الحدث في الزمن الحاضر، كمـا سـلفت الإيمـاءة إلى ذلـك؛ بينما الحقيقة هي غير ذلك:

فالأولى، أنّ هذا الزّمن لا جود لـه إطلاقاً؛ فـهو كـالزّمن الأبيـض؛ ذلك بأنّه إنّما يذكـر -ممثّـلاً في الأفعـال المضارعـة- في صـورة افتراضيّـة تنهض على إمكان وقوع الفعل دون وقوعه في عالم الفعل؛

والأخراة، أنّ كلّ هذه الأفعال التي تبلغ زهاء واحدٍ وعشرين فعـلاً مضارعاً، نجدها مسبوقةً بلازمة:

*قد كان بوسعي...

وهي اللاّزمة التي تدفع كلّ ما بعدها من الأفعال والتّصرّفـات نحـو العدَم الصُّرَاحِ... والزّمن الحقيقيّ الذي يصادفنـا في هـذا النّـصّ هـو ذلـك المـاثل في السّطريْن الشّـعريّيْن الأخـيريْن. غـير أنّـه، هـو أيضـا، يحمـل مغالطة؛ لأنّه نُسِج في النّصّ على أنّه ماضٍ؛ بينما هـو، في حقيقتـه، لا يمتنع مِن أن يُتَأَوَّلَ، على الوجه الأوجه، في الزّمن الحـاضر... ذلـك بـأنّ الشّخصيّة الشّـعريّة حـين اختـارت، لم تخـتر، إذِ اختـارت، في المـاضي المنقطـع، ولكنّـها اختـارت في المـاضي والحـاضر والمسـتقبل؛ فاختيارُهـا يمثّل، هنا، اعتناق المبدإ الذي لا يحول؛ كما يجسّد المَثل الأعلى الذي لا يزول...

ولعلّ جماليّة التّعامل مع الزّمن في هذه اللّوحة الشّعريّة إنّما تكمـن في براعة نسْج هذه المغالطة اللّطيفة التي تلعـب بـالزّمن فتجعـل حـاضرَه غياباً وعَدَماً، وماضيَه وجوداً ومبدَأ.

وتحكم هذه اللّوحةَ الشّعريّةَ فكرتان اِثنتان لا ثالثَ لهما: أولاهما استعراض طائفة كبيرة من الأمانيّ المعزوف عنها، والمزهودِ فيها؛ وهي الأمانيُّ التي ترغب فيها الأنثى رغبةً شديدة في مألوف الأطوار؛

وأخْراهما: مخالفةُ الأنثى، والثّورة على فلسفة أمانيّها، والإقبال على ما يخالف سلوكَها وتفكيرها؛ وهو الكتابة، والكتابة وحدَها... مع أنّنا كنّا ألفينا الشّخصيّة الشّعريّة تتعصّب للأنثى، من خلال الحديث عن نفسها، طوال اللّوحات السّابقة؛ فتنتقل من استجداء الحبّ من الرّجل هناك، إلى استجداء الإلهام الشّعريّ من الشّيطان هنا... مع ما يمكن أن نلاحظه، أثناء ذلك، من إمكان طفور أشياءَ كثيرةٍ أو قليلة ممّا هو غائب عن النّصّ، والذي قد يُحيل عليه النّصّ في الوقت نفسه؛ ومن ذلك ما قد يكون من توفيق بين الأشياء الكثيرة التي ردّدتها في صورة مُغَيَّبات؛ بينما يمكن تأوُّلُها على أنّها قائمة في السّلوك بحكم طبيعة الأشياء؛ ذلك بأنّ الثّورة على الأشياء المغيَّبة قد لا يعني إلاّ وجودها، ولكن تحت الرّفض:

*قد كان بوسعي
أن أبتلع الدّمع
وأن أبتلع القمع
وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات...

إنّ الشّخصيّة الشّعريّة ترفض، هنا، الأمر الواقع، وتثور على الوضع الرّاهن؛ إنهّا ترفض تَذراف الدّموع، والخضوع للاضطهاد والقمع، والتكيّف مع الأوضاع المُزريَة التي كثيراً ما تخضع لها الأنثى... إنّها امرأة ثائرة كاللّبُؤة... إنّها ترفض الواقع الخارجيّ المفروض بِاسْم قيَم لا وجود لها إلاّ في عالم الرّجال...

والمرأة التي تتحدّث عنها هذه اللّوحة الشّعريّة ليست، فيما يبدو إلاّ الشّاعرة نفسها؛ وإلاّ فمَن هي هذه المسكينة التي كان بإمكانها أن تأتي كلّ الأشياء التي عدّدها نصّ هذه اللّوحة غير الشّخصيّة الشّعريّة التي آثرت لذّة الأدب على أيِّ لذّة أخراةٍ؛ كما يبدو ذلك واضحاً من تعرية النّفس والتّوغّل في تعريتها إلى أبعد الحدود الممكنة...

وأمّا مُساءلتُنا عن الإيقاع في هذه اللّوحة الشّعريّة فهو أنّه غنيّ متناغم، ومتماثل متتابع، بل متوازٍ متقابلٌ. وقد خضع لنظامين اثنين إيقاعيّين: النّظام الإيقاعيّ الدّاخليّ، والنّظام الإيقاعيّ الخارجيّ.

1.النّظام الإيقاعيّ الخارجيّ: لقد لاحظنا أنّ كلّ لوحة شعريّة من هذه اللّوْحات السّتِّ تتّخذ لها بنية إيقاعيّة تميّزها عن صِنوتها؛ فإذا كانت بنية الإيقاع في اللّوحة الشّعريّة الأولى تقوم على إيقاعة "آءْ" (أصدقاءْ؛ النّساءْ)، وإيقاعة "آتْ" (كلماتْ؛ قُبُلاتْ)؛ وبنية الإيقاع الخارجيّ للّوحة الشّعريّة الثّانية تقوم على ثلاثِ إيقاعاتٍ: إيقاعة "ـَكْ"

(معكْ؛ معكْ؛أسْ+معك)، وإيقاعة "ـِي" (بشكْلي؛ بعيني؛ عقلي)، وإيقاعة "ـارْ" (الحِوارْ؛ السِّوارْ؛ شهرَيارْ)؛ وبنية الإيقاع الخارجيّ للّوحة الشّعريّة الثّالثة تقوم، هي أيضا، على ثلاثِ إيقاعاتٍ: إيقاعة "ـلَهْ" (للرّجولهْ؛ البطولهْ)، وإيقاعة "ـِيقْ" (العشيقْ؛ صديق)، وإيقاعة "ـابْ" (كتاب؛ النّيَابْ)؛ ثمّ إذا كانت بنية الإيقاع الخارجي للّوحة الشّعريّة الرّابعة تنهض على إيقاعة "ـَرْ" (القمرْ؛ المطرْ؛ الضّجرْ)؛ ثمّ إذا كانت بنية الإيقاع الخارجيّ للّوحة الشّعريّة الخامسة تنهض على إيقاعة "ـامْ" (سلامْ؛ الغرامْ؛ رخامْ؛ الكلامْ؛ حَمَامْ؛ ينامْ) [وقد أعدنا الإشارة إلى بنى إيقاعات اللّوحات الشّعريّة السّابقة لمحاولة ربط إيقاعات كلّ اللّوحات السّتّ التي تتألّف منها القصيدة المطروحة للتّحليل: بعضِها ببعض، هنا ونحن نَهُمّ بنفْض اليد من تحليل هذا العمل الشّعريّ]: فإنّ الإيقاع الخارجيّ لهذه اللّوحة الشّعريّة -السّادسة- ينهض على إيقاعة "ـاتْ" (المرآة؛ وبالسّاعات؛ الحوريّاتْ؛ كالمِلكات؛ وللرّحَلاتْ؛ المأساة؛ المسجوناتْ؛ الذّاتْ؛الأمواتْ؛ الكَلِماتْ).

وعلى أنّنا نودّ أن نحدّد في هذا المجاز ما ذا نريد بـ "الإيقاع الخارجيّ" حيث إنّنا نَقِفه، هنا، على نهايات ما نُطْلق عليه "النّسائج الشّعريّة"، أو المقاطع الدّاخليّة المركزيّة لكلّ لوحة شعريّة. ولعلّ هذا الأمر أن يكون واضحاً لكلّ مَن يقرأ هذه القصيدة بانتباه واهتمام كافيَيْن؛ فإنّ كلّ لوحة تنقسم إلى نسائج داخليّة؛ وكلّ نسيجة داخليّة تنتهي -

داخل اللوحة الشعرية- بمثل ما تنتهي به صنوتها غالبا؛ وذلك كما كنا رأينا في اللوحة الشعرية الرابعة التي تحكمها ثلاث نسائج ينتهين على التوالي بـ:

*القمر؛ المطر؛ الضجر.

فتلكم هي، إذن، أهم البنى الإيقاعية الخارجية التي تحكم اللوحات الشعرية الست، في هذه القصيدة.

2.النظام الإيقاعي الداخلي: لقد جرى الدأب في تدبيج الكتابة الفنية الرفيعة، في اللغة العربية خصوصا، أن تنطبع كل لغة شعرية ضمن هذه الكتابة -بالمفهوم النقدي الجديد للكتابة التي تتمحض غالبا للشعرية- بإيقاع داخلي هو الذي يعزز من شعرية الإيقاع الخارجي؛ حتى إن المتلقي قد يغتدي منبهرا بالنسج الأسلوبي للغة الشعرية التي يتلقاها فلا يدري أيها الشعر الحقيقي من حيث الإيقاع: أهو الإيقاع الداخلي المتناغم المتتابع، أم هو الإيقاع الخارجي المتماثل المتشاكل؟...

ولعل ما زعمناه يبدو واضحا من متابعة سيرة النسج الداخلي لنسائج هذه اللوحة الشعرية التي نحن بصدد تحليلها. ولنجتزئ بالتوقف لدى أنموذجين اثنين من هذه النسائج؛ وليكن توقفنا لدى النسيجتين الأولى والثانية:

*قد كان بوسعي

-مثل جميع نساء الأرض-

مغازلة المرآة

قد كان بوسعي

أن أحتسي القهوة في دفء فراشي

وأمارس ثرثرتي في الهاتف

دون شعور بالأيام... وبالساعات

فالذي نلاحظ في تتابع هذه الإيقاعات الداخليـة أنـها تنـهض علـى إيقاعة "ـــ" أو "ـــي" (أي بصوت مكسور مشبع بالمد أو غير مشبع):

*بوسعي؛ الأرض؛

*بوسعي؛ فراشي؛ الهاتف؛

ويمكن أن نضيف إلى البنية الإيقاعية الداخلية للنسيجة الثانية:

*بالأيام

ليغتدي الإيقاع الداخلي، بالقياس إلى النسيجة الثانية، مؤلفـا مـن العناصر الإيقاعية المتماثلة الآتية:

*بوسعي؛ فراشي؛ الهاتف؛ بالأيام.

بينما تنصرف الإيقاعة الأخيرة في كل نسيجة إلى صنوتها التي تلحقها (المرآة [وذلك على الرغم من أن النطق العالي لمقوم "المرآة" حين الوقف عليه هو: "المرآه"]؛ بالساعات؛ الحوريات...إلخ).

غير أن الإيقاع الداخلي يتخذ له أشكالا من الأصوات المتماثلة والمتقابلة كثيرة بحيث لو نتوقف لدى كل منها يطول نفس تحليل هذه اللوحة الشعرية أكثر مما ينبغي؛ وذلك مثل ما يصادفنا في سيرة النسج الداخلي بالقياس إلى النسيجة الشعرية الثالثة:

*أن أتجمل؛ أن أتكحل؛ أن أتدلل؛ أن أتحمص: من وجهة؛ ومثل:

*أتحمص تحت الشمس؛ وأرقص فوق الموج: من وجهة أخراة.

بل ربما أمكن أن نلاحظ أن العناصر الإيقاعية: أن أتجمل؛ أن أتكحل؛ أن أتدلل؛ أن أتحمص ليست إلا إيقاعات داخلية -تفصيلية- للإيقاع الداخلي العام الذي ينتهي بصوت مكسور غير ممدود؛ وهو الصوت الذي تمثله الإيقاعتان الآتيتان:

*تحت الشمس؛ بالفيروز وبالياقوت.

والحق أن لغة هذه اللوحة يقوم لعبها على توظيف الأصوات والأنغام الصوتية لبناء شعرية الكلام بواسطتها بحيث يمكن لكل نسيجة شعرية أن تشكل عناصر إيقاعية قائمة بذاتها تطبع بنيتها الإيقاعية الداخلية.

ولقد يحملنا هذا الشأن من التحليل على الانزلاق نحو المساءلة عن أمر اللغة الشعرية في نسجها التركيبي... ذلك بأنه قد يكون من غير المجدي الحديث عن هذه اللغة التركيبية في شقها الإيقاعي، والزهد في الحديث عنها من حيث شقها الأسلوبي، أو النسجي.

وتقوم البنية اللغوية التركيبية لهذه اللوحة على أمرين مركزيين:

أولهما: بدء كل نسيجة شعرية -ما عدا الأخيرة التي يمكن إدماجها في التي قبلها- بلازمة:

*قد كان بوسعي...

وآخرهما: إفضاء اللازمة المتكررة على رأس كل نسيجة إلى سلسلة من النسوج اللغوية القائمة على استعمال الفعل المضارع المسبوق بـ "أن" مثل:

*قد كان بوسعي:

أن أحتسي القهوة في دفء فراشي

وأمارس ثرثرتي في الهاتف...

دون شعور بالأيام، وبالساعات

قد كان بوسعي أن أتجمل

أن أتكحل، أن أتدلل...

أن أتحمص تحت الشمس

وأرقص فوق الموج ككل الحوريات...

فتقنيات النسج في نسائج هذه اللوحة، كما رأينا، تتخذ لها لازمة تبتدئ بها لكي تنزلق منها إلى ترداد طائفة من الأفعال المضارعة المسبوقة بأدة النصب [أن]؛ لا تلبث أن تنزلق منها إلى تركيبة تنتهي باسم مكسور غير ممدود:

*الأرض؛ الهاتف؛ الشمس؛ الياقوت...

ثم لا تلبث أن تخرج من ذلك إلى البنية الإيقاعية الخارجية التي تنتهي بها النسيجة الشعرية وذلك مثل:

*مغازلة المرآة؛

دون شعور بالأيام وبالساعات؛

وأرقص فوق الموج ككل الحوريات؛

وأن أتثنى كالملكات؛

أن أتفرغ للأضواء، وللأزياء، وللرحلات...

وأما اختيار الإيقاع الخارجي القائم على مد ملحق بحرف التاء الساكن فإن إلى ما فيه من جمالية النطق، وغنى الصوت؛ فإننا نحس النص يتنفس الصعداء من خلال ذلك الإيقاع الذي كأنه يحيل على خارج يتلقى، أو خارج يتوخى فيه الفرج. إننا نحس بأن لهذا الإيقاع قدرة، أو يسعى إلى أن تكون له هذه القدرة، على تسريب ما بالداخل نحو الخارج؛ وذلك لأن الصوت يستطيع من خلاله النهوض بوظيفتين جماليتين اثنتين: أولاهما التمكن من فتح الصوت، وأخراهما التمكن من مده في الفضاء إلى أقصى الحدود الممكنة. من أجل ذلك ألفينا كثيرا من الأصوات الداخلية التي تشكل نسيج المقومات تنهض على اعتماد الأصوات المفتوحة الممدودة في هذه اللوحة الشعرية؛ وهي الأصوات القادرة على دفع ما في النفس إلى خارج النفس؛ ثم الأصوات المكسورة الممدودة ذات القدرة العالية، من منظورنا نحن على الأقل، على التعبير عما في داخل هذه النفس وتحويل ما في هذا الداخل إما إلى ملك خاص، وإما إلى سيرة حميمة... دون ملاحظة ذلك بالقياس إلى الأصوات المضمومة الممدودة...

ولقد كنا تأولنا القصد من وراء اصطناع هذه الأنغام المفتوحة داخل اللوحة وخارجها في تحليل بعض اللوحات السابقة؛ فلا مدعاة لتكرار ما قلناه هناك، هنا...

ويبدو أن السمات المادية، اللمسية والبصرية والذوقية -الحية والجامدة جميعا- تطغو على السمات الذهنية في هذه اللوحة الشعرية. ولعل العلة في ذلك أن الشعر خطاب للإحساس والوجدان قبل أن يكون خطابا للعقل؛ فكان من الصعب طغيان السمات الذهنية أو المجردة على السمات المادية أو المحسوسة؛ وذلك على الرغم، من الصعوبة الإجرائية التي يمكن أن تساور الباحث في تمييز صنفي هذه السمات المتولدة عن تداخل النسوج بين الاستعمالات الانزياحية والاستعمالات الحقيقية...

وبينما كانت اللوحة الشعرية الخامسة، مثلا، ابتدأت بالحديث عن حميمية الذات، وانتهت إلى ما يشبه الحديث عن الموضوع، وإن كان ذلك نفسه لم يعد صميم الذات (والذات هنا المرأة أساسا)؛ نجد الشأن في هذه اللوحة يبتدئ صراحة بالحديث عن الذات، ويظل مستغرقا في الحديث عن هذه الذات إلى نهاية هذه اللوحة التي هي، في الوقت نفسه، نهاية القصيدة.

ونود أن ننهي، كدأبنا في التعامل مع اللوحات الشعرية الخمس السابقة، تحليلنا هذا بالتوقف لدى أهم مقومات هذه اللوحة الشعرية؛ وذلك التماسا لتعميق قراءتنا لهذا النص، وتطلعا إلى الى الكشف عن جماليات صوره، وخصائص نسوجه.

الوحدة النسجية الخامسة عشرة

*قد كان بوسعي:

-مثل جميع النساء-

مغازلة المرآة

تتألف هذه النسيجة الشعرية من ثلاثة أسطار، أو ثلاث وحدات شعرية صغرى، ظاهرا؛ لكننا حين نسقط الجملة المعترضة، التي تمثل السطر الشعري الثاني، تغتدي النسيجة مؤلفة من مجرد سطرين شعريين اثنين:

*قد كان بوسعي

مغازلة المرآة

وعلى الرغم من ورود هذه الأسطار في صورة النظام الأسلوبي الخبري القائم على تبليغ الرسالة بطريقة عادية بحيث نحس الشخصية الشعرية وهي تخبرنا بما كان يجب أن تأتيه، لو شاءت أن تأتيه... لكن السياق الجمالي لكتابة هذا النص، والتماسا للتوغل في أعماق الذات الشاعرة للشخصية الشعرية يمكن أن يقع تأويل هذا الكلام بتحويله إلى نظام أسلوبي، إنشائي، ينهض على التطلع إلى التعجب من حالها،

وكيف تركت ما كان يجب أن لا تترك، مثل ما يفعل جميع النساء، إلى فعل آخر ليس من شأن النساء أن يفعلنه... وذلك على الرغم من أن هذا السلوك الأنثوي لن يعرف إلا في النسيجة الشعرية الأخيرة... ولعل الذي يمكن أن يكون صياغة موازية، في تمثلنا الجمالي لهذه النسوج، هو: "ما كان أجدرني بمغازلة المرآة، كجميع نساء الأرض...".

والحيز هنا -وهو هذه المرآة بكل أبعادها الفضائية الشفافة والموهة- لا يجدي الشخصية الشعرية فتيلا؛ لأنه حيز ميت في هذا النص؛ إذ كان حيز هذه المرآة لا يرتفق به فيظل مجرد حيز طريح في مكان ما؛ دون أن يكون ذا منفعة بالقياس إلى الناصة المتحدثة عنه... ذلك بأنه حيز يرتفق به سواؤها من النساء؛ فهن اللواتي يقمن طويلا أمام المرايا لتسريح شعورهن، وتكحيل عيونهن، وتحمير شفاههن، وترميم خدودهن بالمساحيق والعطور... وما ذا كان عسى أن تفعل الشخصية الشعرية بحيز المرآة الذي نعده، هنا، رمزا لكل ما هو لطيف وباذخ وجميل، وهي ترفض أن تكون مجرد أنثى؛ بينما هي تريد أن تكون امرأة، وأي امرأة؟...

ونلاحظ، أثناء ذلك، أن الشخصية الشعرية تجعل من حيز المرآة، وهو هنا غائب على كل حال، وعلاقته، أثناء ذلك، تظل منعدمة مع الشخصية الشعرية، حيزا حيا جميلا ذكيا على نحو يجعله قادرا على فهم تلقي الخطاب؛ بل على نحو يجعله متمكنا من فهم لحن الغزل،

وإدراك لغة الإطراء الـذي يـزدف، في مـألوف العـادة، إلى الفاتنـات مـن الحسان...

وتبدو معظم المقومات، في هذه النسيجة الشـعرية، مندرجـة ضمـن معاني الانتشار؛ ذلك بأن مقومـات: بوسـعي؛ جميـع؛ نسـاء؛ الأرض؛ مغازلة؛ المرآة: تدرج كلها في معاني الانتشـار. أرأيـت أن الوسـع يحيـل على معان تضاد معنى الضيق؛ فالوسع،إذن، ذو معنى منتشـر. ولا يقـال إلا نحو ذلك في مقوم "جميع" الذي يحيل على معنـى الكـثرة والتكثـير؛ فهو بمثابة "كل" الذي يتمحـض معنـاه إلى اسـتغراق معنـى جنـس مـن الجمع لا يمكن أن يحيل إلا على الكثرة الكثيرة التي تعني الانتشـار، لا الانحصار. وليس يقال إلا نحو ذلك في بقية المقومات.

ولقـد يعـني كـل ذلـك أن الكـلام في هـذه الوحـدة النسـجية -أو النسيجة- يجري معظمه مجرى التشاكل القائم على تواتر الانتشار.

الوحدة النسجية السادسة عشرة

*قد كان بوسعي:

أن أحتسي القهوة في دفء فراشي

وأمارس ثرثرتي في الهاتف
دون شعور بالأيام وبالساعات

يدرج هذا الكلام، في هذه الوحدة النسجية، على مقتضى الظاهر، في النظام الأسلوبي الخبري؛ لكن يمكن قراءته، كما وقع ذلك لصنوه من قبل، وكما سيقع لصنوانه من بعد، على أنه غير ممتنع أن يجري مجرى النظام الأسلوبي الإنشائي بتأوله كله مبتدئا باسم التعجب؛ مثل: "ما كان أولى لي أن أحتسي القهوة..."؛ ذلك بأن الكلام كله في هذه الوحدات النسجية كأنه يتمحض لأماني الذي حرمت الشخصية الشعرية منها نفسها؛ بحيث كان يجب عليها، أو كان يمكن لها، أن تفعل شيئا فلم تفعله...

والحيز الغائب هنا، وهو: احتساء القهوة في الفراش الدافئ (أن أحتسي القهوة في دفء فراشي)؛ وممارسة الثرثرة في الهاتف (ينصرف معنى هذا الكلام إلى وجود الشخصية الشعرية في فراشها، أو على أريكتها، وهي متربعة تتحدث إلى صديقها اللواتي يبادلنها الثرثرة بالثرثرة في متاع لذيذ): يحيل على ملذات غائبة لم تتحقق، وعلى أماني بعيدة لم تقترب؛ فهو حيز غير منشود على ما تجني منه الشخصية الشعرية من متعة بريئة معسولة، إلى درجة انعدام الإحساس بمرور الأيام، وكر الزمان.

ويبدو أن هذا الكلام، حين نصرف الوهم إلى قراءة دلالته الانتشارية والانحصارية، تتنازعه معاني الانتشار والانحصار جميعا؛ فالوسع (بوسعي)، كما كنا رأينا، يحيل على معاني الانتشار حتما؛ بينما:

*أن أحتسي القهوة في دفء فراشي

كأنه ينصرف إلى القبوع في غرفة للتمتع بشرب القهوة في الفراش الدافئ؛ فهو يجنح للانحصار أكثر من جنوحه إلى الانتشار. على حين أن الثرثرة في الهاتف (ثرثرتي في الهاتف) إنما ينصرف معناه إلى الانتشار لارتباطه ببث الصوت، وتبليغه إلى المتلقي في الهاتف. بينما عدم الشعور بمرور الأيام والساعات:

*دون شعور بالأيام وبالساعات

فهو على الرغم من انصراف معناه صراحة إلى الزمن؛ فإن الزمن يجب أن ينصرف معناه إلى الانتشار من وجهة، ثم يجب أن لا يحدث هذا الزمن إلا في حيز من المكان من وجهة أخراة. ففي الحالين الاثنتين تتمحض معانيه للانتشار. غير أن معاني الزمنية، هنا، تكاد تضمحل لوقوعها تحت تأثير القيد المانع من مرورها على وجه الفعل الموكد،

وهو: "دون شعور". فـهذه العبـارة كأنـها تحـول معـاني الزمنيـة فيمـا بعدها إلى عدم، أو على الأقل إلى معاني الانحصار...

وبتعويـم هـذه المقومـات ومقابلـة بعضـها ببعـض يغتـدي الكـلام، بعامة، قائما على قطبين اثنين متناقضين: قطب ينصـرف إلى الانتشـار، وقطب ينصرف إلى الانحصار. بيد أن الانتشار ربمـا يكـون أكـثر تـواردا وتواترا في هذه الوحدة النسجية مما يجعل التشاكل أعم من التباين.

ولقد يعني كل ذلك أن التباين، هنا، هو المهيمن؛ بينما التشاكل لا يكاد يمثل إلا في العلاقـات الأسـلوبية الجزئيـة القائمـة علـى التجـاور؛ وذلك مثل:

*بالأيام، وبالساعات

فهذان المقومان يتشاكلان مـن حيـث يـدل كـل منـهما علـى معـاني الزمن...

لكن قراءة أخراة يمكن أن تطفـر في الذهـن دون أن يكـون هنـاك مـا يحـول وقيامـها؛ وذلـك إذا راعينـا أن علاقـة الكـلام في هـذه الوحـدة النسجية يمكن قراءتها في مستوى واحد هو مستوى الجـزر، لا مسـتوى المد؛ وذلك على نحـو نعـد فيـه كـل عنـاصر علاقـات الشـبكة الأسـلوبية تنهض على قيام شيء لا يكاد يخرج عن نطاق دائرة ضيقة، بـل مغلقـة:

هي دائرة احتساء القهوة في الفراش الدافئ، والثرثرة من فوق هذا الفراش في الهاتف مع الصديق دونما اكتراث بما يجري من أحداث التاريخ في الخارج. فكأن الدلالة كلها تحيل على الداخل، ثم تقبع فيه، ثم لا تمرق عنه. ومثل هذه القراءة الممكنة، سيمائيا، يجوز أن تجعل من الكلام كله في هذه الوحدة النسجية متشاكلا على سبيل الانحصار.

الوحدة النسجية السابعة عشرة

*قد كان بوسعي أن أتجمل

أن أتكحل

أن أتدلل

أن أتحمص تحت الشمس

وأرقص فوق الموج ككل الحوريات

يجري الكلام هنا مجرى التمويه والمغالطة؛ لأن عبارة:

*قد كان بوسعي

تخرج كل ما بعدها عن طوق الإمكان إلى عدم الإمكان، أو قل: من الممكن الوقوع، إلى المستحيل الوقوع: لغياب إرادة الفعل، وحضور إرادة الرفض. فلا تجمل، إذن، ولا تكحل، ولا تدلل، ولا تحمص تحت الشمس، ولا رقص فوق الموج...لأن فلسفة الدلالة، وشبكة المعنى إنما تنهضان، كما أومأنا إلى ذلك من قبل، على رفض حدوث أفعال كان يمكن أن تقع لو لم يسبقها إصرار على الرفض.

وللكلام هنا حركة إيقاعية عجيبة على نحو يجعل منه تشكيلات نغمية متتابعة في تماثل صوتي تام كأنها أنغام الموسيقا العذاب:

*أن أتجمل؛ أن أتكحل؛ أن أتدلل؛ أن أتحمص؛ وأرقص.

كما تحمل هذه المقومات المتناغمة المتشاكلة -إيقاعيا ونحويا، ومرفولوجيا- دلالات حيزية شديدة الحركة، متناهية التنوع في مناظرها ومظاهرها: فهناك حركتا التجمل والتكحل، وهما لا تتمان إلا بالجثوم لدى صفحة المرآة؛ ومن المستحيل ممارستها بمنأى عنها. ويبدو هذا الحيز هنا مزدوجا من وجهة، ومتحركا من وجهة أخراة. بينما يتمحض معنى مقوم الدلالة (أن أتدلل) إلى حركات مزدوجة أيضا: بعضها ذهني مجرد لا يقرأ ويفهم إلا بإدراك سر سلوك الأنثى أمام الرجل؛ وخصوصا إذا كانت له عاشقة، أو كان هو لها عاشقا؛ وبعضها الآخر حسي بحيث يمثل في النظرات المتحدية، والمناوأة الموهة،

والحركات المغرية، والتأبي الأبيض الذي لا يـدل علـى الرفـض الصـراح بمقدار ما يكون دعوة غير معلنة إلى الإغراء بها، والإقبال عليها...وأمـا التحمص تحت أشعة الشمس فإنـه يمثـل منظـرا عاريـا، أو شـبه عـار: منظرا يتم في باحة من الأرض، وتتم حركته بالتمدد على فوطة للتحمص بأشعة الشمس المحرقة. وكأن هذا الحيز هنا يحيل على زمـن معيـن هـو زمن الصيف. بينما الحيز نفسه كأنه يحيل على شاطئ غير خليجي...

وأماالرقص واللعب واللهو والمرح فوق مـوج البحـر، بعـد تحميـص الجسد وتسـميره بالشمس، فإنـها حركـات تمثـل منظـرا أنثويـا شـديد الإغراء، متناهي الجمال؛ فليس هنـاك أجمـل مـن منظـر امـرأة تلاعـب المـوج، وتسـتحم بالمـاء، وتغطـس في البحـر لتخـرج منـه علـى غـير مـا انغمست فيه من حيث كل مظهرها الجسدي ابتداء من شكل الشـعر، إلى شكل السترة التي تستر بها عورتها الكبرى... إنه منظر يرقى إلى غواية الشيطان!...

وإذن، فالحيز في هذه الوحـدة النسـجية ينـهض بوظيفـة التنشـيط الدلالي بحيث لا يقع معنى إلا يردفه معنى آخر في تتابع هو من الجمـال بمكان، وفي تقابل هو من الانسجام بروعة. ويبدو أن معـاني هـذا الكـلام تـدرج كلـها مدرجـا انتشـاريا صراحـة: مـن التجمـل، إلى التكحـل، إلى التدلل، إلى التحمص تحت أشعة الشمس، إلى الرقص علـى مـوج البحـر. ويتولد عن ذلك أن التشـاكل هـو، هنـا، المـهيمن. وكمـا كـان التشـاكل في

النسيجة الشعرية السابقة يمثل جمالية الانحصار القائم على الانقباع في الفراش؛ فإن هذه الجمالية، في هذه النسيجة، يمثلها الانتشار في الفضاء، والانغماس في الماء، والمرح في البراح، والرقص في الساح...

لكن ذلك كله إنما يركض ضمن الفعل الأبيض الذي لم يتم قط؛ وذلك لغياب إرادة النهوض بمثل هذا الفعل، كما سلفت الإيماءة إلى ذلك...

الوحدة الشعرية الثامنة عشرة

*قد كان بوسعي:

أن أتشكل بالفيروز، وبالياقوت

وأن أتثنى كالملكات

ربما تكون هذه النسيجة الشعرية أضعف نسجا، وأفقر إيقاعا، وأقصر نفسا: إذ لا تتألف إلا من ثلاثة أسطار شعرية يغيب منها كل ما كنا رأيناه حضر في صنوتها السابقة، وكل ما سنراه في صنوتها اللاحقة أيضا. وكل ما في الأمر، إذا انصرف الوهم إلى التشكيل الأسلوبي، أو النسجي، أن هناك تشكيلتين اثنتين جاءتا للتخفيف من فقر الإيقاع الشعري الداخلي، وهما:

*أن أتشكل؛ أن أتثنى

ثم تشكيلتين أخريين، ولكن على درجة أدنى من هذا التشاكل الإيقاعي الداخلي، وهما:

*بالفيروز؛ وبالياقوت.

بينما الحيز ينهض، هنا، بوظيفة جمالية بديعة، قد لا تقل بداعة عن تلك الأحياز البديعة التي صادفتنا في النسيجة الشعرية السابعة عشرة؛ فالتشكل بالفيروز البديع، والتحلي باليـاقوت الجميل، والتثني في المشي كالأميرات الفاتنات، والترهيؤ في الحركة كالملكات الساحرات: ليس كمثله في الجمال شيء. فالحيز، هنا، بالإضافة إلى أنه نسوي خالص (كمعظمه، في الحقيقة، في هذا النسائج الشعرية التي تؤلف نسج اللوحة الشعرية السادسة): بديع أنيق، يتسم بالجمال والجلال معا، وبالأناقة والثراء جميعا.

ولعل الدلالة العامة لسيرة هذه الوحدة النسجية أن تتمحض معانيها للانتشار، واللمعان، والبريق، والحركة المتثنية الفاتنة؛ والمشية المترهيئة الساحرة؛ فالكلام كله، إذن، جار مجرى التشاكل القائم على الانتشار الأنيق.

الوحدةُ النّسجيّةُ التّاسعةَ عشرةَ

*قد كان بوسعي أن لا أقرَأ شيئاً

أن لا أقرَأ شيئاً

أن لا أكتُبَ شيئاَ

أن أتفرّغ للأضواءِ... وللأزياءِ... وللرَّحَلاتْ

تَنضَخُ هذه الوحدة الشّعريّة، على نقيض صِنوتها السّابقة، بفيْض من الأنغام الطّافحة، والإيقاعات الغامرة؛ كما يبدو لأيّ قارئ له أدنى حظّ من ثقافة التّلقّي الشّعريّ. ولقد كان يمكن أن يُقدَّم الكلام بفصل اللاّزمة عمّا بعدها، كما وقع ذلك في معظم هذه الوحدات الشّعريّة دون أن يصيبه أذىً: لا من الوجهة الإيقاعيّة، ولا من حيث هندسة فضاء النّص على القرطاس:

قد كان بوسعي:

أن لا أفعلَ شيئاً

أن لا أقرأ شيئاً

أن لا أكتب شيئاً...

ولو هُنْدِسَ إفراغ النّص على القرطاس بهذه الطّريقة لكان أمثل له شعريّاً. وتنهض جماليّة النّسج الشّعريّ في هذه النّسيجة على تَرداد هذا

الشّكل الإيقاعيّ الهادئ الذي ينتهي بانقطاع صوتـيّ مفتـوح كأنّـه يمثّـل نهاية الشيء، دون أن يكونَه في الحقيقة. ويحمـل هـذا الشّـكل الإيقـاعيّ المتكرّر أربع مرّات متواليالت، أربعة أفعال لم تُفعلْ في حقيقتـها: وهـي اِنعدام فعل الشّيء في نفسه، ثمّ انعدام القراءة، ثمّ انعدام الكتابة. بينمـا الفعل –الأبيض على كلّ حال– الذي يتمّ شعريّاً على الأقـلّ، هـو التّفـرّغ لالتقاط الأضواء، ولمتابعة الأزياء، ولتسقّط آخر أخبار تقليعـات الموضـة، وللاهتمام الشّديد بالرّحلات عبر القـارات، وبجَـوْب الأَفْضِيَـة السّحيقة على متون الطّائرات.

ومن الواضح أنّ الحيز هنا يبتدئ منقطعاً منزوياً، ثمّ ينتهي شاسعاً واسعاً، وطليقاً فضفاضاً. وقل إنّه يبتدئ قاتمـاً حزينـاً، متّسماً باليـأس، قليل الحـظ مـن الأمـل؛ بينمـا ينتـهي متألّقـاً متأنّقـاً: تغمـره الأضـواء، وتتقاذفه الأفْضِيَة السّحيقة في كلّ صَوب. ولقد يعني ذلك أنّ الحيز، هنا، يبتدئ منحصراً منزوياً، ثمّ ينتهي منتشراً منفتحاً علـى عـوالمَ لا حـدود لها. ومثل هذه القراءة تحملنا على أن نقرّر أنّ جماليّة النّسج الشّـعري، في هذه النّسيجة، تنـهض علـى التّبـاين لا علـى التّشاكل إلاّ إذا راعينـا المعاني في تجاورها، والنّسوج في تتابعها؛ فإنّنـا نحصـل، حينئـذ، علـى تشـكيلات متشـاكلة داخـل اِنحصـار أوّلاً، وتشـكيلات متشـاكلة داخـل انتشار آخراً. بيْد أنّ ذلك كلَّه ما كان ليغيّرَ من الأمر فتيلاً؛ إذ مثل هـذه السّيرة من النّسج إنّما تُفضي إلى ما كنّا لاحظناه أوّلاً.

الوحدةُ النّسجيّةُ العِشرون

*قد كان بوسعي:

أن لا أرفض

أن لا أغضبَ

أن لا أصرُخ: في وجه المأساةْ

تصطنع هذه الوحدة النّسجيّة ثلاثَ تشكيلات إيقاعيّة تمثّل الدّاخل والخارج من هذا الإيقاع:

*أن لا أرفض؛ أن لا أغضب؛ أن لا أصرُخَ.

ويمثّل المعنى، في أصل افتراض الفعل لو وقع، ثورة عارمة على كلّ شيء؛ فقد رفضت الشّخصيّة الشّعريّة كلّ شيء، كما غضِبت من كلّ شيء، كما صرخت في وجه المأساة بمِلْء صوتها مستنكرةً ما يحدث للأنثى، ورافضة الوصاية الرّجوليّة عليها. فما ذا لو أذعنت واستسلمت للصّمت؟ وما ذا لو رَضِيَت فلم تغضَب، وسكتت فلم تصرُخ؟ ألم يكن

منتظراً، والحال تلك، أنّها تخضع خضوعاً أعمى لسلطان الرّجل الشّرقيّ الذي كانت تتّهمه بالوقوع تحت البَكَم والوُجوم مجرّدَ تواجده أمامها؟

لكنّها عدلت عن ذلك إلى الثّورة العارمة، والرّفض الصّارم؛ فرفضت، وغضِبت، وصرَخت. إنّ الحيز يبدو، هنا، شديدَ الاِضطراب، كثير الحركة، عارم القلق. فهو حيز يفتقر إلى الهدوء والاِستقرار.

وتتّسم دلالة المقوّمات في هذه النّسيجة بالقعقعة والضّجيج، والجلَبة والحركة؛ فهي تتمحّض، من هذه الوِجهة، للأصوات المنتشرة في الفضاء، الممتدّة في كلّ اتّجاه من حيزها الذي كانت تشغله في قلق وغضب. فكأنّ كلّ هذا الكلام ينصرف إلى رسْم العلاقات التّشاكليّة وتعزيزها. فكلّ النّظام النّسجيّ يُحيل على انتشار، وكلّ النّظام الاِنتشاريّ يحيل، نتيجة لذلك، على تشاكل تامّ ينصرف إلى ثلاثة مستويات على الأقلّ: المستوى النّحويّ، والمستوى المرفولوجيّ، والمستوى الإيقاعيّ.

الوحدةُ النّسجيّة الواحدةُ والعِشرون

*قد كان بوسعي:

أن أبتلع الدّمعَ
وأن أبتلعَ القمعَ
وأن أتأقلمَ مثل جميع المسجونات

ينهض نسْج هذه الوحدة الشّعريّة على إيقاعتين اِثنتيْن تامّتيْن، هما:

*أن أبتلع الدّمع؛ أن أبتلع القمع.

وعلى ثلاثِ إيقاعاتٍ غيرِ تامّةٍ إذا أضفنا إليهما:

*وأن أتأقلم.

ويبدو الكلام، هنا، جارياً مجرى الاِنحصار المُفضي إلى صرْف الهموم الخارجيّة نحو الذّات لتبتلعها على مضض؛ ذلك بأنّه ليس من اليسير تقبّلُ اِبتلاع الدّمع، وابتلاع القمْع، والتّكيّف مع الظّروف القاسية التي تتعرّض لها السّجينات في البيوت، والمقصوراتُ تحت سُلَطِ الرّجال الأنانيّين. فالكلام، إذن، كلّه يركض في مركض الاِنحصار المُفضي إلى تولّد النّظام التّشاكليّ المعنويّ التّامّ. والتّشاكل ينهض، كما نهض عليه صنوه في الوحدة النّسجيّة السّابقة، على ثلاثة مستويات على الأقلّ: المستوى النّحويِّ، والمستوى الإيقاعيّ، والمستوى المُرْفولوجيّ (المتمحّض خصوصاً للسّطريْن الشّعريَّيْن الثّاني والثّالثِ).

وإذا كانت معاني الكلام في الوحدة النّسجيّة السّابقة تنهض على إخراج ما في النّفْس بالتّعبير الغاضب، والحركة الرّافضة للأمر الواقع؛ فإنّ الأمر لا يكاد يختلف هنا اختلافاً ما؛ أرأيت أنّ الشّخصيّة الشّعريّة ترفض ابتلاع الدّموع، وتقبّل الإِضطهاد والقمع، والإذعان لما هو مفروض عليها من الخارج. فالكلام، هنا، يجري في سياق ما كان يجري فيه صنوه هناك.

الوحدةُ النّسجيّة الثّانيةَ والعشرون

*قد كان بوسعي:

أن أتجنّب أسئلةَ التّاريخِ

وأهربَ من تعذيب الذّاتْ

الإيقاع هنا ضعيف على غير ما كنّا ألفيناه في جملة من النّسائج السّابقة؛ ولعلّ ذلك كان موظَّفاً بقصديّة، أو أنّه كان يخضع للّحظة الشّعريّة السّانحة، وتقبّلها على نحو ما تتمثّل في القريحة؛ وإلاّ فقد كان يمكن أن يقع النّسْج على نظام السّطر الثّاني فتكون النّسيجة غاصّة

بالأنغام، طافحة بالإيقاعات الصّاخبة. إنّا لا نكاد نلمس إلاّ تشاكلاً إيقاعيّا واحداً، ولكنّه مع ذلك يظلّ ضعيفاً، وهو الماثل في:

*أن أتجنّب؛ وأهرُبَ.

وفيما عدا ذلك فإنّه لا تشاكل على مستوى الإيقاع والصّوت؛ وذلك على الرّغم من وجود هذا التّشاكل على مستوى المعنى حيث تجنُّبُ أسئلةِ التّاريخ [أن أتجنّبَ أسئلةَ التّاريخ] يحمل المعنى نفسَه الذي يحمله الهروبُ من تعذيب الذّات [وأهربَ من تعذيب الذّات]؛ أي أنّ الهروب يتشاكل معناه مع التّجنّب والتّحاشي. وكلّ من التّجنّب والهروب يمكن حمْل معنيَيْهما على الإنحصار إذا راعينا أنّ الشّخصيّة الشّعريّة تدفع ما هو كائن في داخلها إلى الخارج لتتخلّص منه، ولتبتعد عنه؛ فكأنّ هذا السّلوك يمثّل المعاني المنتشرة التي يتولّد منها تشاكل آخر بالإضافة إلى التّشاكل المعنويّ الذي كنّا ذكرنا من أمره ما ذكرنا.

الوحدة النّسجيّة الثّالثةُ والعشرون

*قد كان بوسعي:

أن أتجنّب آهةَ كلِّ المسوقين

وصرخةَ كلِّ المسحوقين

وثورة آلاف الأمواتْ...

ترتبط هذه الوحدة النّسجيّة، من حيث طريقة نسْجها الأسلوبيّ بصنوتها السّابقة؛ أرأيت أنّ تلك، هي:

*قد كان بوسعي:

أن أتجنّبَ أسئلةَ...

بينما هذه هنا:

*قد كان بوسعي:

أن أتجنّبَ آهةَ...

غير أنّ النّظام الإيقاعيّ، في هذه الوحدة الشّعريّة ما قبل الأخيرة، يتّسم بإيقاعتيْن اِثنتين متشاكلتيْن، هما:

آهةَ كلِّ المحزونين

وصرخة كلّ المسحوقين

وبدرجة أدنى، إذا أضفنا إليهما:

*وثورة آلافِ...

حيث إنّ هذه النّسيجة تتشاكل، نسبيّاً، مع كلّ من: "آهةَ كلٍّ"، ومع "صرخة كلّ".

وتتعرّض الشّخصيّة الشّعريّة، هنا، لمحنة رهيبة إذْ لا تستطيع أن تتجنّب مصائب الآخرين فتضطرّ إلى أن تعيش معهم بعض تجاربهم المُرّة، وساعاتهم الضّنكة؛ فهي لم تستطع تحاشيَ لا آهات المحزونين، ولا صرخات المسحوقين الذين يكابدون هوان الفقر، وضنْك العيش؛ ولا ثورة الأموات.

وللمعترض الذي يعترضُ على الصّياغة القائمة في السّطر الشّعريّ الأخير؛ فيزعم: وهل للأموات ثورة فيتحدّث عنها العقلاء؟ نقول: إنّ معنى هذا السّطر الشّعريّ يتبوّأ من الجمال الشّعريّ مكاناً مكيناً؛ ذلك بأنّه يُقصد بثورة الأموات إلى الثّورات التي قاموا بها حين كانوا أحياءً يُرزقون؛ فتعرّضوا للاضطهاد والقتل نتيجة لِما تجرّأوا عليه من ثوراتهم تلك التي كانت تُقمَع شرّ قمْع. فالكلام يتنازعه، في السّطر الشّعريّ الأخير، طرَفان اِثنان: أحدُهما باعتبار ما كان وهو الثّورة، وأحدهما الآخرُ باعتبار ما سيكون وهو الوقوع تحت عَدَم الموت.

ويبدو أنّ من الأَولى تأوّلَ الكلام في هذه الوحدة الشّعريّة تأوّلاً انتشاريّاً قائماً على اضطراب الحركة واضطراب الصّوت وارتفاعه جميعاً.

ويتولّد عن ذلك علاقة تشاكليّة تلائم تلك العلاقة الإنتشاريّة المنتزعة من معاني المقوّمات.

الوحدة الشّعريّة الرّابعة والعشرون

*لكنّي خنت قوانين الأنثى
واخترتُ مواجهة الكلماتْ

هذه هي الوحدة الشّعريّة الأخيرة في هذه اللّوحة الشّعريّة العجيبة؛ فبعد أن أوردت الشّخصيّة الشّعريّة طائفة كبيرة من القيم والأطوار التي كان يجب أن تتعرّض لها فلم تتعرّض مختارةً، وجملة من التّصرّفات التي كان يمكن أن تسلكها فلم تفعل... وقرّرت أن تختارَ ما اختارته، وهو اختيار التّعامل مع نسج الكلام، والإستنامة إلى قرْض القصائد، واعتصار قدود الألفاظ الشّواعر. لقد كاد نفَس الشّخصيّة الشّعريّة ينحبسُ لِما أصابها من طول هذه القصيدة، وتعدّد نسائجها الشّعريّة التي بلغت أربعاً وعشرين نسيجةً؛ فاجتزأت بنسْج سطريْن شعريّيْن اِثنين، آخرَ الأمر، لا غير.

ولم يكن منتظراً، والحال هذه، أن نلتمس في هذين السّطرين الشّعريّين النّسوج الإيقاعيّة الطّافحة، ولا التنّشاكلات اللّفظيّة الغامرة؛ لأنّ مثل هذا إنّما يقع حين تتعدّد أطراف الكلام، وتتنوّع معاني الألفاظ؛ فيقع الحافر على الحافر، ويتماثل النّسج مع النّسج؛ فيغنى الإيقاع، ويطفح النّغم؛ وهو ما لم يكن ممكنا أكثر ممّا كان؛ وذلك على الرّغم من تشاكل السّطر الأخير مع الإيقاع الخارجيّ الذي يتماثل مع أواخر الوحدات النّسجيّة الأربعِ والعشرين: من الأوّل إلى الآخر.

>>>>>>><<<<<<<

فهرست

تقديم.....7

تحليل اللّوحة الشّعريّة الأولى.....30

تحليل اللّوحة الشّعريّة الثّانية 62

تحليل اللّوحة الشّعريّة الثّالثة 98

تحليل اللّوحة الشّعريّة الرّابعة 124

تحليل اللّوحة الشّعريّة الخامسة 151

تحليل اللّوحة الشّعريّة السّادسة 180

>>>>>><<<<<

شركة النور

د. عبد الملك مرتاض

النص والنص الغائب
في شعر
سعاد الصباح

شركة النور