مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية
المجلد (١٧) العدد (٤) نيسان (٢٠١٠)

# سيرة بئر[1] ـ سيرة الغياب

## مشاكلة بين عتبة العنوان ولوحة الغلاف[*]

د. عشتار داود
كلية التربية للبنات
جامعة الموصل

بسم الله الرحمن الرحيم

ينفرد العنوان الرئيس – عادةً – بتحقق فضائي مميز، من خلال اندراجه ضمن مكونات لوحة غلاف، التي أسبغت عليه خصوصية مكانية، كما أسبغ عليها هو خصوصية زمانية، بحكم صياغته اللغوية. لهذا كانت مقاربة لوحة غلاف تختلف إجرائيا عن مقاربة أية لوحة تقتصر على الرسم في تشكيلها، ولهذا – كذلك – ليس من الممكن التوكؤ كلياً على آليات تلقي الرسم في تقصي لوحة الغلاف، دونما أدنى إلتفات إلى تلك المصاهرة بين نظامين تواصليين مختلفين، أحدهما: لساني، والآخر: صوري أيقوني. ومن هنا كان لابد من الاستعانة بالصورة المرسومة في قراءة الصورة المكتوبة، كالاستعانة بالمكتوبة في قراءة المرسومة، على حدّ سواء. فثمة عملية تضايف متبادلة بين الطرفين، عبر شفرة خاصة "تأخذ لها موقعا هاما على مفترق الطريق بين اللساني والأيقوني" [٢] ليكونا معاً، كلاً نصياً واحداً، يضطلع بالمهام التعريفية للنصوص، لا بوصفه رأس الديوان، وعتبته الأولى حسب، وإنما أهمها كمّاً ونوعاً كذلك، نظراً للمساحة الرحبة التي يشغلها أولاً، ولاختزال كل النصوص في صفحة واحدة، هي صفحة الغلاف ثانياً، نظرا لطابعها البصري، إنطلاقا من مبدأ "أن ترى يعني أن تختصر" [٣]، مما يحيل تلك النصوص إلى نص أكبر واحدٍ، يدور حول الثيمة المشبع بها الغلاف، لهذا كان الغلاف بتحققه المنفرد، يوازي تلك النصوص جميعاً، بوصفه واجهتها، التي تسبغ عليها هويتها، من خلال تهيئة القارئ وتوجيه قراءته، الأمر الذي دعا جينيت إلى عد الغلاف أحد تمظهرات الموازيات النصية[٤].

وإذا ما أخذنا ذاك التضايف الزمكاني بين الكتابة والرسم في لوحة الغلاف، فلابد من تعديل ما سيطرأ على قراءتنا، لا للنصوص حسب، وإنما للعنوان كذلك، نتيجة تلك الكينونة المزدوجة، إذ إن تأويل عنوان رئيس يتقدم ديواناً موشحاً بلوحة غلاف، يختلف عن تلقي عنوان ديوان لا تتقدمه أية لوحة، لأن الأخير مفتقر كلياً إلى قصائد الديوان، أما الأول فثمة موجه دلالي يسبق الشروع بقراءة النصوص فيه، هو تلك اللوحة التي تختزل القراءة في بؤرة معينة، لأنها تمثل بحد ذاتها قراءة ما للنص، عبر تمثيلها تأويل الرسام له، "وهذا ما يساهم على تمكين القارئ / الناظر، من التعرف المسبق الى عوالم [ النص ] وأجوائه العامة"[٥]. وكل ذلك ناجم من كون الصورة أبسط إدراكيا من الكتابة، وهو ما يفسر ظهور الكتابة المحاكية للصور قديماً، قبل الكتابة التي تعتمد الرموز الصورية، ولذلك كانت الوسيلة الأولى لتعلم الكتابة لدى الطفل، هي محاكاة الصور، فإن عملية الإدراك تقترن بالتشكل الصوري المكاني، لما هو زماني تتابعي، كما يحدث في ترجمة لوحة الغلاف للنص أو النصوص المغلفة، فـ "الصورة أكثر التصاقا بالواقع، وأكثر قدرة على التعبير عنه، لأنها تتميز بجانب مادي ملموس، على خلاف العلامة اللغوية، فأي كلمة من كلمات المعجم لا تمتّ بصلة الى الشيء الذي تشير إليه" [٦]. كما أن الرسم مكاني إرتهاني من الممكن رصد أي جزء من أجزائه قبل أو بعد الآخر، دون ان يتأثر التلقي، لكن المهم أن يحافظ على موضعته المكانية تلك.

لهذا كانت الجدلية المتحققة جراء تقدم لوحة الغلاف لنصوص تحقق انتماءها للجنس الشعري لا سواه أكثر إحتداماً، وعبر الكينونة الرسم – شعرية، فالشعر يكثّف اللغة، وما بين السطور أعمق مما عليها. فهو ينهل من اللغة طابعها الزماني التتابعي، ولكل كلمة وسطر موقعه الدقيق، الذي ستؤثر خلخلة ترتيبه – قرائياً – في تأويله.

إذن كل منهما مكاني في تموضعه، أو من حيث الكينونة النصية، لا من حيث التلقي، إذ لا يُفترض في تلقي الرسم، ما يفترض في الشعر، فتلقي الأول أكثر حرية، لأنه لا يلتزم تسلسلاً معيناً. وهذا بالضبط ما تمّ إقراره في نظرية المحاكاة لأرسطو، "فإذا كان الرسام يعكس لنا عالم المثل في عالم الصور، فإن الشاعر يصدر عن عالم الصورة، لا عالم المثال، فيكون هذا بعيدا عن الحقيقة خطوتان، بينما الرسام بعيد عنها خطوة واحدة" [٧]. وهذا ما نسعى إلى

مقاربته في عنوان ديوان الشاعر السوري محمد المطرود ( سيرة بئر )، وسنلاحظ الفارق الدلالي الناجم من استقصائه منفردا أولا، ومن استقصائه مشاكلا للوحة الغلاف ثانيا:

**– العنوان لسانياً:**

إن الثيمة المحركة لعنوان ديوان ( سيرة بئر )، يتنازعها – على ما يبدو – مكونان دلاليان متضادان في حمولتيهما الدلالية – ليتمازجا معاً في بودقة هذه العتبة، عبر المجاورة الفضائية الحادة فيما بينهما، مهيئةً القارئ للدخول إلى قصائد الديوان، بوصفها نصاً أكبر واحداً، إذا ما كان العنوان الرئيس للديوان منطلق القراءة التأويلية، لذلك إستحوذ العنوان لدى إيكو على مفتاح التأويل [٨].

وذلك التضاد ناجمٌ عن الإيحاءات الكامنة في كل من كلمتي هذا العنوان، محققاً أبعاداً دلالية كبرى، تتجاوز حدود ما توحيه الكلمة بمفردها، نتيجة ما يسبغه السياق عليها، لكونها لم ترد مفردة أولاً، ولتموضعها في هذا الموقع المهم، بوصفها رأس الديوان، وعتبته الاولى ثانياً.

فمهمة ( السيرة ) – كما هو معلوم – كشفيه، تُظهر الجوانب الخبيئة من حياة صاحبها، الجوانب التي لا تظهر في تواصله اليومي مع الآخرين، إنها جوانب لا يعلمها إلا خاصة الخاصة، وربما لا يعلمها إلا هو.

على الرغم من أن كتابة السيرة – عادة – تختص بشخصية عامة، من أبرز صفاتها البروز على الشخصيات الاعتيادية، لذلك لابد من أن تكون ظاهرة على سواها، حتى وإن انتهجت الانزواء والتخفي، لأن كل أفعالها محط انظار الآخرين الراصدين لها، مع هذا تبقى ثمة جوانب مسكوت عنها في حياتها، وهي غالباً خاصة، تدور حول سيرة الشخصية بعيداً عن الاضواء، وعن ما يقتضيه المقام الاجتماعي المفروض عليها، نتيجة ذاك البروز، من ضوابط تداولية صارمة، يخطها لها المجتمع، وعليها انتهاجها، مضافة إلى الضوابط المفروضة أصلاً على الإنسان الإعتيادي. ولكنها – بحكم تلك الشخصية الإشكالية – تضيق ذرعاً بأية قيود، فكيف هي الحال إذا كانت قيوداً بهذا الحجم، ليتمظهر تمردها عبر الكتابة الإبداعية عموماً،

وعبر سيرتها الذاتية المكتوبة على وجه التحديد، وهي الأهم كشفياً، لأن الكتابة الإبداعية إذا ما أفردنا السيرة عنها تجوّزاً، تمتاز بأبعاد تمويهية إيحائية عالية، تنتهج الترميز والمراوغة، لذلك فهي – عادة تحصّن المسكوت عنه بما يجعله احتمالياً، عصياً على التحديد، لأنه – ببساطة – ليس إلا تأويل قرائي مؤجل، من بين تأويلات متجددة.

أما السيرة الذاتية فميثاقية الطابع، لأن الواقع مادتها في كل من القراءتين السطحية والعميقة، الشكلية والمضمونة، وبهذا تنفرد عن سواها من النصوص الإبداعية، التي يكون فيها الواقع مادة إحدى مستويي النص لا كليهما، وبهذا استحوذت على إمكاناتها الكشفية المضاعفة، بوصفها تفضح كل ما يتستر عليه الأديب، خارج حدودها، فهي صياغة جديدة لمسكوت عنه أكبر، يعبّر عن حياته الخلفية بكل انتهاكاتها للتمظهرات المختلفة للسلطة.

وإذا ما عددنا حياة الأديب عموماً – خارج حدود السيرة الذاتية – نصاً يصلح للتقصي القرائي التأويلي، فإن سيرته المكتوبة ستشكل بمواثيقها حلقة مهمة، في وصل حلقات مسلسل حياته، إذ يتعذر على المتقصي تجاوزها، بوصفها تختزل رؤية الراوي، لأن الجوانب الصامتة في النص، هي الجوانب المعبرة عن آيدلوجيته، فهي تمثل أبعاده الغائبة لأسباب ميتا–نصية[٩]، وهنا تطالعنا نقطة جديدة، تنفرد بها السيرة الذاتية، عن سواها أدبياً، بحكم توحد الراوي، بالكاتب – المؤلف – فيها [١٠]، رغم إن الأول نصي، والثاني ميتا –نصي، على خلاف انفصالهما في سواها.

إن استهلال الديوان بهذه الكلمة تحديداً، من شأنه أن يرجح سيرية الديوان قرائيا، بوصفها موجها قصديا من المؤلف، لتسليم مهمة تجنيسه بيد القارئ، لاسيما إذا أخذنا بنظر الاعتبار تذييله العنوان بكلمة ( نصوص ) العائمة، بدلا من تذييله بـ ( سيرة ذاتية ). ومن المعلوم اختلاف التجنيس القرائي عن الكتابي، باحتمالية الأول وإمكانية تغيره بتغير القارئ[١١].

وإمعانا في قصدية الكاتب، تم تزويد القارئ بموجهات قرائية متعددة، تمثلت بالمواثيق التي تشف عنها تلك النصوص، وأهمها تكرار اسم الشاعر الصريح في أكثر من نص أولاً، فضلاً عن ذكر أسماء رفاق الشاعر ممن يشاطرونه رحلة الكتابة الشعرية في سورية ثانياً،

يضاف إلى ذلك أسماء المدن السورية المهمة في حياته، بشكل أو بآخر ثالثاً. وهو بذلك يكون قد وضّف المواثيق الضمنية والجلية للسيرة الذاتية معا:

فالضمنية تتمثل في سيميائية العنوان، والجلية في توظيف اسم العلم لذلك[١٢]. وكل ذلك جاء مشفوعاً بتواتر متعدد لكلمة ( سيرة ) في نصوص الديوان، بوصفه ميثاقا "مبعثرا ومكررا على امتداد النص" [١٣].

وهنا تنبجس أمامنا إشكالية السيرة الشعرية، لأن كلاً من السيرة والشعر، ينهل من رافدٍ يفارق الآخر إجرائياً، لا اجناسياً حسب. فالشعر احتمالي عائم، والسيرة ميثاقية كاشفة. والملحظ اللافت للانتباه هنا، هو أنه من الصعوبة بمكان، تشكيل سيرة شعرية تقف على دقائق الحياة كاملة بشكل تفصيلي، كما في المرويات السردية، لأن الشعر لابد من أن يأخذ مأخذه منها، لأنه أكثر تكثيفاً من أي جنس أدبي آخر، وإن كانت اللغة الأدبية عموماً، تقتضي ذلك بالضرورة.

فحتى إن تتبعتْ قصيدة ما، حياةً – على ما يبدو – كاملة، فليس من الممكن تحقق ذاك المسح الشمولي الاستقصائي للسيرة الذاتية المسرودة، الناجم من توكؤ الأخيرة على تقانات شبه واقعية، نتيجة الطابع التشويقي للحكي، الذي يولّد الافتقار القرائي، الأمر الذي يتطلب التتابع الحدثي، بخلاف الشعر ذي البنية التعويضية، الذي يقوم أساساً على المماثلة، فعندما تتحقق السيرة شعرياً، فأن الشعر يحقق هيمنته عليها أجناسياً.

فالسيرة الذاتية الكاملة لأي أديب تنتهج الطابع السردي لا الشعري، لأن "السيرة الذاتية [أصلاً] ليست إلا شكلاً من أشكال السرد"[١٤] ، أما تمازجها مع الشعر في مصهر نصي واحد، من شأنه أن يسفر عن اكتساب متبادل للخصائص الأجناسية، التي سيضفي بها كل منهما على الآخر. فحتى إن صرّح الشاعر بسيرية أحد دواوينه، فالقارئ هو من سيضطلع بمهمة صياغة تلك الصيغة المبثوثة في ثنايا الديوان.

ولذلك نجد أن المتحقق فعلاً بعد هذه المصاهرة بين الجنسين، هو قصيدة سير ذاتية أو شعر سير ذاتي – إن إرتأينا التعميم – وليس سيرة ذاتية شعرية بالضرورة، وهذا ما دعا للتأسيس للقصيدة السير ذاتية، بخلاف السيرة الذاتية الشعرية مصطلحيا [١٥].

أما المكون الثاني للعنوان ( بئر )، فقد تعورف تداولياً وقوف البئر على الطرف الضد من كلمة ( سيرة ) دلالياً، بوصف البئر ذات مهمة تغييبية، ناجمة من البعد المجازي المسبوغ عليها عرفياً، نتيجة اقترانها بصيغة المثل المتعاقد، لا بإطلاقها على أي مكمن للأسرار، وإنما على المكمن الأمين، الحريّ بالحفاظ عليها، فالبئر لا تعبر عن المفعول – المستور – وإنما عن فاعل الستر – الساتر – الذي يحتوي المستور ويحميه، ولم تقترن بها تلك الدلالة المجازية، لولا الحمولة الدلالية الذاتية لها، الناجمة من كونها مختلفة عن أي مصدر مائي آخر، فهي عميقة الغور، لاعتمادها على المياه الباطنية لا السطحية، تتطلب جهداً مضاعفاً ناجماً من صعوبة استخراج مائها، فلابد أولاً من تحمّل مشقة حفرها، التي قد لا تثمر عن شيء، وإن أثمرت، فلا مناص من مشقة أخرى، هي الإستحواذ على مائها، لذلك يكون حفرها الخيار الأخير للاستحصال على الماء، لأنها – فضلاً عن ذلك – مهددة بالجفاف، وكثيرة هي الآبار المهجورة القديمة، لكونها لا تصدر عن مصدر جارٍ.

وورود كلمة ( بئر ) بصيغة تنكيرية، جعلها تحمل كل هذه الدلالات على سبيل الإطلاق، دون التحديد، لأن التحديد الناجم عن التعريف، من شأنه أن يحيلنا إلى دلالة البئر على وجه التعيين، أو – بتعبير آخر– إلى البئر لحظة كونها بئراً ينتفع بها.

وقد أسبغت إضافة كلمة ( بئر ) إلى كلمة ( سيرة )، عليها تلك الدلالات بالضرورة، لا لشيء سوى لأن المضاف –كما هو معلوم – يعرَّف بالمضاف إليه لأبعاده الإيضاحية، التي قد تؤدي إلى تعديلٍ كبير في تلقي المضاف، لما يعتوره من اكتساب ناجمٍ عن المجاورة.

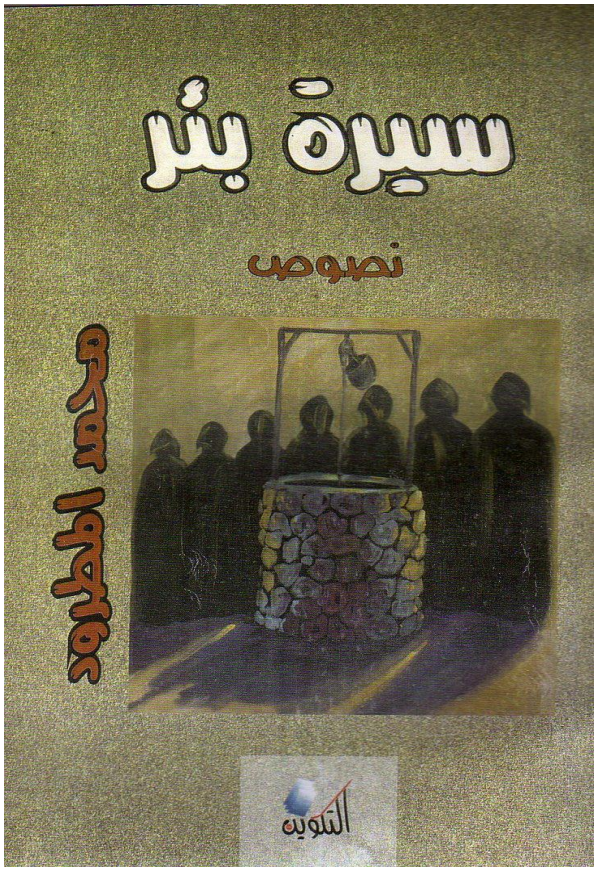
وإذا ما أخذنا ذلك بنظر الاعتبار، سنجد أن المهام الكشفية المرصودة – بدءاً – للسيرة، أصبحت محدودة في أطر البئر، وما يمكن أن تجود به من أسرار مسكوت عنها.

وبما أن العنوان من الممكن أن يحيلنا إلى تصنيف النص أجناسياً بوصفه "يعرّف بالجنس الأدبي" [١٦]، فإننا نجد هذا التساوق العنواني الأجناسي متحققاً هنا، لأن إلحاق كلمة سيرة بالـ ( بئر )، جاء مغذياً لتلك الهيمنة الشعرية على السيرة، التي كنا قد لمسناها، لأن سيرورة السيرة تشبه النهر الجاري، الذي بإمكاننا الاغتراف منه أنّى شئنا. أما البئر فتفتقر إلى ذاك الكشف السيري للواقع على السطح، لأنها باطنية التشكل، كالشعر الذي ليس من

الممكن الاستحواذ على معناه دون استغوار وصولاً إلى مكنوناته الدفينة. فللبئر كما للشعر ظاهرها المختلف عن باطنها، فظاهرها: حجارة صلدة، خالية من الحياة، مرصوصة على أرضٍ جافة، وباطنها مياه غائرة، متلقفة لبعث مظاهر الحياة في ذاك الجفاف البادي .

فالجدلية المتحققة إذن في هذا العنوان، هي جدلية الحضور / الغياب، التي تنازعت المسكوت عنه، ليتمظهر نصياً على استحياء، ومكللاً بإمكانات ترميزية شعرية هائلة، جعلته منفتحاً قرائياً انفتاحاً لا متناهياً للتجدد القرائي، الذي سنلمسه بعد الاستعانة بما تحمله لوحة الغلاف من توجيهات تأويلية:

**– العنوان بين الصوري واللساني:**



تتكون لوحة الغلاف قيد الرصد من تراكب صوري للوحتين على بعض، إحداهما شغلت الغلاف كله بوجهيه الأمامي والخلفي، واقتصرت في تكوينها على حبات الرمال الموشحة بالكتابة المؤلفة من عنوان الديوان واسم الشاعر.. من الأمام، وعدة أسطر من الشعر على ظهره.

أما اللوحة الثانية فهي اللوحة التي توسطت الغلاف الأمامي للديوان المؤلفة من كتلتين ملقاتين في فراغ هما البئر، والرجال المتراصين خلفها. غير أن ذهن القارئ ينصرف بدءاً إلى هذه اللوحة الداخلية، نتيجة الطاقة التمويهية العالية الناجمة من غياب المعالم في الصورة الإطارية الكبرى أولاً، ووجود لوحة داخلية واضحة المعالم ملصقة عليها ثانياً، وتوظيف الكتابة في اللوحة الإطارية ثالثاً، الأمر الذي جعلها تبدو فضاءً كتابياً خارج حدود الصورة. ونظراً للقدرة التوجيهية العالية للصورة في تقصي المكتوب، لا العكس، كان من الأدعى انطلاق التحليل من الصورة التي تفتقر الكتابة، للوصول من خلالها إلى صورة العنوان واسم المؤلف الإطارية، التي شكلت أرضية للأولى. لكن ليس من الممكن ألبتة، الإستغناء عن المكتوب في تقصي الصورة الداخلية، حتى وإن كانت المرصودة بدءاً، وحتى إن كان خارجها، بحكم علاقة التضايف اللسانية / الصورية، وبحكم تداخل الصورتين ببعض أيضا.

وإذا ما عدنا إلى الصورة الداخلية، فإننا سنجد أن الدلائل الصورية والكتابية معاً تشير إلى أن البئر هي محور الصورة، فقد كانت صورتها المرسومة في اللوحة بشكل بارز، تتقدم الصورة، وتتوسطها في الآن ذاته، فضلاً عن كونها واضحة المعالم إلى درجة متناهية الدقة، بخلاف الواقفين خلفها، إذ من الممكن تمييز كل حجرٍ من حجارتها عن الآخر، يضاف إلى ذلك توجه أنظار المتراصين خلفها جميعاً إليها، الذي توحي به وضعية رؤوسهم، كما أن غيابهم من العنوان – سيرة بئر – حجّم من وجودهم الفعلي المرتهن بحدث هذه الصورة الملصقة، مادامت السيرة للبئر وليست لهم، لكن مع الأخذ بنظر الاعتبار تأثيرهم المباشر في منحى تلك السيرة، بوصفهم منعطفاً حاداً مرت به.

واجتماع البئر مع الرجال المتكاتفين، يحيلنا – بالضرورة – إلى جريمة أخوة يوسف بحقه، وهذا ما يسجله نصياً أيضا عند قوله في نصه ( زنزانة الحواس ) المتناص مع قصة يوسف:

أعرف كم أنا يوسف

وأخوتي هم أخوة يوسف

في السيرة البعيدة للبئر

يزينون للذئب طيب لحمي

فإن الغائب نصياً في لوحة الغلاف – يوسف أو صاحب السيرة – مستحضر بقوة رغم غيابه، إذ ان التناص أو "التفاعل النصي لا يندفع في جسد النص فقط، أي في ثنايا لغته (...) بل قد يتعداها إلى ما قبل كتلته النصية المباشرة، أو متنه اللغوي:(..) عنوانه وغلافه أيضا"[١٧]

ومن اللافت للانتباه الرداء الذي يرتدونه هؤلاء المتكاتفين، الذي يذكرنا برداء السيّاف لحظة تنفيذه الحكم، المتساوق مع هيكل المقصلة ذي الأضلاع الثلاثة الذي يعتلي البئر، فضلاً عن التشكل الغريب للدلو أعلى المقصلة، فميلانه يشير إلى تدلي جسم ثقيل في الطرف الثاني للعتلة، ومما يرجح ذلك أيضا، عدم تأثر استقامة الحبل بالعروة الضخمة نحو اليسار أولاً، وبالرياح المحركة لرمال الصحراء في أعلى الصورة كذلك، وتتساوق مع كل ذلك العتبة الداخلية قبل نصه الأول المقتبسة من محمود درويش:

لي حكمة المحكوم بالإعدام.

وهنا ترتسم في ذهن القارئ أبعاد الصورة الحركية التي سبقت هذا السكون، المتمثلة بربط عنق صاحب السيرة بالطرف السائب من حبل الدلو خارج البئر، ثم القذف به باطنها، لتستقر كتلته جثة متدلية في وضع شاقولي، ليخالفوا بذلك الطريقة المعهودة لمحاكمة الشنق، التي تتم فيها إزالة العتبة من تحت قدمي المحكوم، ليفارق الحياة مع بقائه معتلياً سطح الأرض لان التعليق يقتضي ذلك. أما الدفن فيكون مرحلة لاحقة لتنفيذ المحاكمة. أما في اللوحة قيد الرصد فقد كان تنفيذ الحكم مرتهناً في تحققه بالغور السفلي إلى باطن الأرض، أو بتعبير آخر

أن التنفيذ كان مقروناً بالدفن المجازي والحقيقي معاً، المجازي بحكم توظيف البئر الحرية بدفن السر بوصفها المكمن الأمين للأسرار، والحقيقي بفعل اجتماع عوامل التعرية جميعاً من رياح، ورمال، وزمن، التي ستؤدي لا محالة إلى دفن الكتلة القارة في هذه الصورة – البئر بمحتوياتها – التي تتساوى فيها المجمدة القوى – الجثة – مع الجامدة أصلاً – الحبل، الحجارة، الدلو – وقد عززت الرمال السائدة اللوحة الإطارية الأصل، دونما أدنى معالم من دلالة الدفن هذه. وهذا كله ناجم عن أن الحكم المنفذ ليس حكماً على جرم ما، كما في أحكام الشنق التي يعلن عنها على الملأ عادة قبل تنفيذها، وإنما كان ذاك الحكم جرماً في حد ذاته، لأنه أُصدر بحق بريء، وهو ما يبرر كل ذاك التستر الذي جاء مقروناً بتوظيف ما يحمله الملبس من دلالة سيميائية عالية[١٨]، فقد جللهم ذاك الرداء الغريب الذي أسبغهم بالسواد، الأمر الذي يوحي بالغموض الذي يشوبهم ويشوب وجوههم المغيبة الملامح، التي تشكل هوياتهم، وهذا يضاف إلى اختيارهم مكان قصي وسط عرض الصحراء، وإخفاء آثار الجريمة في بئر مهجورة.

وهنا نسجل انقلاباً دلالياً صورياً لوظيفة البئر، فبدلاً من أن تكون البئر مورداً، كانت مورداً. فالبئر– كما هو معلوم – مورداً لحياة ما، وهذه الخاصية اللصقية بها، هي المتسببة في فشل جريمة أخوة يوسف، ومنح يوسف حياة جديدة، ليوظف الجناة هنا الطرف المعاكس لحبل الورود، مصححين الخطأ المتسبب في عدم تكامل جريمة أخوة يوسف، الذين وظفوا الطرف الوارد – الدلو –، والوارد لا يصلح أن يكون إلا كذلك.

إذ يوفر التناص القصصي الديني – عادة – إضاءة قرائية أكثر من سواه لا لشئ، سوى لكونه مستمداً من قصة متكاملة، تم التعاقد عليها عرفياً، حتى غدت، واضحة الأبعاد، فهي حتى وإن لم تذكر كاملة، فأن أية إشارة إليها، تكثّف القصة، ليتم استدعاء القصة كاملة في ذهن القارئ. فاندراج القصة في سياق جديد، يضفي ظلاله على فهم المستغلق، فضلاً عما يمنحه السياق الجديد عليه بعد اقتطاعه من نصه الأصل، لأن توظيفه الجديد ليس إلا تأويل من بين تأويلات شتى. فالتغيير الذي يطرأ على النص الميتا– نصي، وإن كان يحمل قراءة جديدة، لكنه كذلك لا بد من أن يحقق التقارب مع النص الأصل في بعض مواطن التناص المنتقاة، وإلا لَما كان التناص، ولطرحت الفكرة بصورة مباشرة. لهذا يعرف النص بحسب باختين بأنه "ملتقى

مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها، ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها"[١٩] في الآن ذاته.

إن التشكل البصري – الكتابي جاء مؤازراً للقراءة الصورية لغلاف الديوان قيد الرصد، لأن اللغة ببساطة تكتسب فوق طابعها السماعي، طابعاً بصرياً، بمجرد تسجيلها كتابياً، لذلك كانت "تجمع نوعين من إشارة اللغة"[٢٠]، نظراً للفضاء الذي يشغله المكتوب، وتختلف صورة الحروف المكتوبة للكلمات، عن الصورة التي توحيها الكلمات بعيداً عن تسجيلها الكتابي، لأن الصورة مجسدة في الأولى، ومجردة في الثانية، وذاك الفارق ناجم بالضرورة، من توثيق الجانب الزماني المجرد للغة مكانياً، عند الكتابة، من خلال الموضعة المنتقاة في فضاء الورقة أولاً، وطريقة الخط ثانياً. وهو ما يتم تشخيصه في أية لوحة غلاف عموماً، وفي لوحة غلافنا قيد الرصد تحديداً:

فثمة تشكل شاقولي لاسم الشاعر، موازياً للبئر، أو – بتعبير أدق – موازياً للمتدلي داخل البئر، وفي هذا التشكل، نلمس تكثيفاً ايحائياً يتعاضد مع صورة الملصق الداخلي، بوصف المحكوم لم يستقر في قعر البئر، وإلا لكتب الاسم تحت الصورة بشكل أفقي، وإنما ما زال معلقاً، ينازع جاذبية الأرض لكتلته المتدلية تلك، مما يحكم موته خنقاً.

والتشكل الشاقولي لابد من أن يحيلنا إلى تنازع علوي أرضي عليه، لحظة مفارقته الحياة، فبعد أن كان على سطح الأرض روحاً وجسداً، إنشطر الإثنان عن بعض لحظة طرده من على سطحها، وهو ما يؤكده نتوء الواو في كلمة مطرود باتجاه الأسفل، ليكون أولاً جسداً غائراً، مرموزاً له باللون الاحمر الذي اصطبغ به الاسم، لما يحمله هذا اللون من بعد مادي يضارع ( الجسد )، فضلاً عن ايحائه الدموي بجريمة القتل، لكونه مكمن الدماء، ولاضطلاعه بتوثيق الجريمة ببعده المادي الملموس.

ومن الجدير بالذكر هنا انه قد تمت معاضدة هذا البروز المميز لاسم الشاعر، بغياب تام لاسم الرسام أو توقيعه من اللوحة، مما يؤكد سيرية الديوان، ويلفت الانتباه إلى اسم الشاعر ( المطرود ) بشكلٍ أكبر.

وقد قابلت ذاك الجسد ثانيا روح مرتقية ترفرف فوق الصورة الملصقة تتمثل باللون الأبيض للعنوان ( سيرة بئر )، ونقاء هذا اللون يحيلنا إلى تعزيز ما ذهبنا إليه من براءة صاحب السيرة من أي جرم يستدعي هذا المصير المأساوي، وذلك لأن اللون الأبيض "يمثل غياب النوعية اللونية، ومن ثم غياب الحياة أيضا، إنه يتصف بنقاوة البريء الذي لم يحيا بعد، وخواء الميت الذي قد انتهت الحياة بالنسبة له" [٢١].

وهنا تطالعنا ثنائية اللفظ/المعنى، التي تقابل ثنائية الجسد/الروح، فكل دوال النصوص قيد الرصد، تتوحد في إحالتها إلى مدلول العنوان لتكثيفه الثيمة المشتتة بين صياغات الديوان، في بنيته المختزلة، فرغم كون العنوان اسما،غير أن ولاءه ينصرف قرائياً نحو المسمى، لهذا كان عتبة قرائية توجيهية، "يهدف الى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، مؤشرة عليه"[٢٢]، من هنا كان اصطباغ كلمة ( نصوص ) باللون الأحمر، واتشاح العنوان باللون الأبيض، بحكم التشكل المادي لصياغات تلك النصوص فلابد من المرور بالشكل للوصول إلى مضمونها، وبحكم كون العنوان هو المعنى المحرك لكل تلك التشكلات النصوصية، فهو الروح التي تشف عنها بعد التقصي، ومن الملاحظ أن العنوان ( سيرة بئر )، قد تموضع في موقع قرص الشمس بالضبط، إذا ما اكتملت الصورة الداخلية، لتشكل ببياضها الروحي الناصع، مصدر اشعاعٍ اضطلع بمهمة ايضاح كل مكونات الصورتين فيما عدا الجناة، فقد ظل الغموض يشوبهم، نتيجة تموضعهم في الظل الذي يضاهر ذاك الاشعاع، لكونه ليس ظل أي شيء آخر، فمن اين يأتيهم ذاك الظل وهم يقفون في العراء، وإنما هو ظل أجسادهم، وعدم تظليلهم بأية ظلال أخرى يحيلنا إلى عدم مباركة أحد للجريمة.

والملحظ الجدير بالذكر هنا عدم تطابق الظل مع الأصل، فأن تراص الرجال، يمنع تسلل أية إضاءة بينهم، فإذا بالظل يفاجئنا بفسحتي الضوء لجانبي البئر – الأيمن والأيسر – وهو ما حال دون اختلاط البئر ظلياً بظلال الرجال، وما منحها – حتى ظلياً – بروزاً وتمايزاً عنهم.

ليس هذا حسب، فإن عدم تطابق البئر ظلياً مع الأصل بحكم نتوء الرأس وسط الطرف العلوي لظلها، الذي ليس من الممكن عده انعكاساً لأحد رؤوس الجناة لالتصاقه بظل

البئر أولاً، ولأن الطاقية التي تعتلي رؤوسهم تحتم أن يكون انعكاسها أسفل الصورة، كل ذلك جعل من ظل البئر يغدو وكأنه ظل رجل ضخم، إذا ما قلبنا الصورة، فقد شف الظل عن المرموز الموارى داخله، فإذا كان الظل إخفائياً مع الجناة، فقد خالف طبيعته ليكون كشفياً مع الموارى، مشكلاً بالتحام البئر معه ظلال انتفاضة الروح باتجاه السماء، المقرة سلفاً، والضوء المنبعث من جانبي البئر، رغم وقوعه في الظل شأنه شأن الواقفين وراءه، ما هو إلا ضوء انتفاضة الروح تلك.

ويشير توسط العنوان أعلى اللوحة الخارجية بشكل مطل ومشرف على مسرح الجريمة، إلى أن تلك الروح شخصت كل ما جرى، بوصفها شاهد العيان الوحيد، المنعتق من فعلي القتل والدفن، لتسجل توثيقها ذاك للحدث، عبر الصورة الداخلية الملتقطة لحظة تنفيذ الحكم، وبعين المنفَّذ بحقه ذاك الحكم، وهو ما يفسر كون الصورة ملتقطة بكاميرا سفلية، بحكم طول الجناة والبئر، الذين تاخموا بطولهم الحافة العلوية للصورة، وأي تصوير يسجل ذاك الحدث، فان السماء لابد من أن تكون مكوناً علوياً له، في حين أن بتر الصورة بمجرد انتهاء معالمها، منح تلك المعالم أولوية التلقي على السماء، لأن تأطيرها بصورة أخرى منع من انصراف الذهن إلى انفتاحها اللامحدود سماوياً لا أرضياً، فعلى الرغم من تلاقي مكونيها الفراغيين السماء والأرض، إلا إن لصق الصورة الداخلية على صورة إطارية لبحر من الرمال، يؤكد سيادة الجانب الأرضي، ويجرها إليه.

إلا أن العنوان رغم توسطه أعلى الصورة، فثمة إشارة بصرية–كتابية وهو النتوء المتجه نحو اليسار في كلمة سيرة، يحيلنا إلى مغادرة تلك الروح المكان حاملة في جعبتها تلك السيرة، لتحكي من خلال الصورة الموثقة، نصوص الديوان جميعا التالية للوحة الغلاف، ذاك التتالي المتساوق مع الترتيب القرائي نحو اليسار المستقى من نتوء التاء.

وأن يغدو الإنسان روحاً خالصة منعتقة من مادية الجسد يجعله عارفاً لجوهر الحقيقة بالمفهوم الصوفي، فهو العارف الذي يتكلم برموز لا يفهمها إلا خاصة الخاصة ممن يشاطرونه هذا الإنعتاق:

وأنا النبي بلا نبوة

والعارف سر الذين يسوّرونه

ف" إن الموقف العرفاني يتلخص في البحث عن الذات، عن حقيقتها وموقفها الأصلي"[٢٣].

وهذا بالضبط ما توحي به الأسطر في الغلاف الخلفي للديوان:

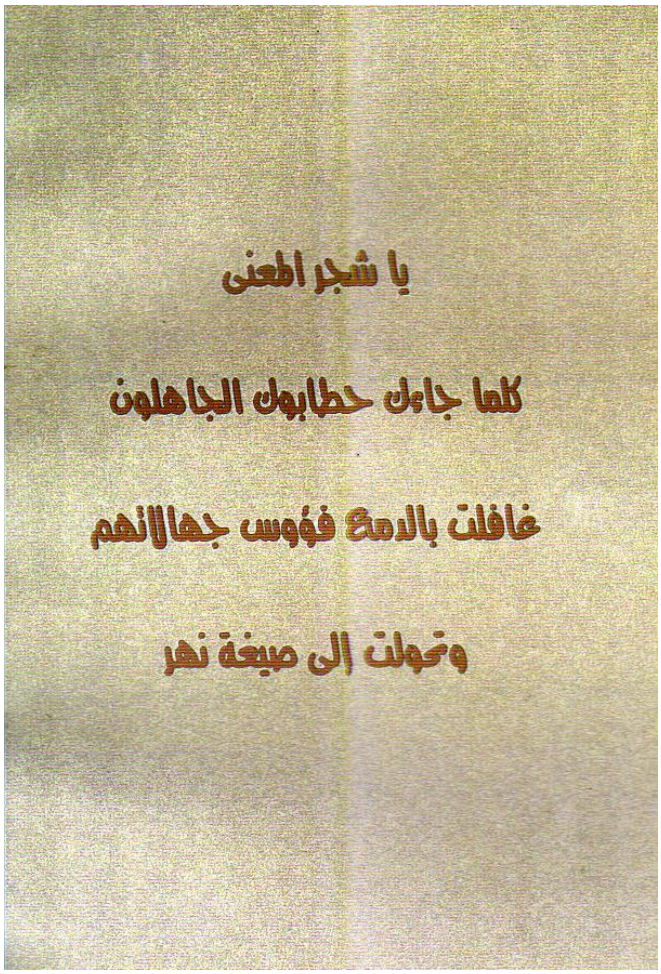
يا شجر المعنى

كلما جاءك حطابوك الجاهلون

غافلتَ بالدمع فؤوس جهالاتهم

وتحولتَ إلى صيغة نهر

وعلى النحو الآتي:



وهذه الأسطر تمثل في أصلها جزءاً من أحد نصوصه الداخلية، هو (روح الشفويات) فثمة قصدية عالية في هذا الإقتطاع من نص يحمل هذا العنوان، الذي يؤكد إجتراحنا القرائي، بمنح الروح جانباً مهماً من العناية، لأنها ستحكي عبر شفوياتها أبعاد الجريمة، لكنه يبقى كلاماً شفوياً، يفتقر الى التوثيق الكتابي – الجسدي – ففي الثقافة الشفاهية "لا يعرف [ المرء ] إلا ما يمكنه تذكره"[٢٤]، لذلك لن يقف على حقائق ذاك الكلام إلا من خاطبتهم مقولة الحلاج، بوصفها عتبة لدخول النص نفسه:

(( مَن لم يقف على إشاراتنا، لم ترشده عباراتنا ))

( الحلاج )

فثمة إشارة مكثفة الى ثنائية الظاهر / الباطن الصوفية، فالإشارة ذات طابع إيحائي، يستلزم إستغواراً باطنياً، أما العبارة، فطابعها إيضاحي ظاهر[٢٥]. فلابد لأجل أن تؤدي العبارة مهامها التوجيهية إيلاء الإشارة أولوية الاستكناه، أي أن الظاهر ليس غاية بذاته، وإنما هو مجرد وسيلة لفهم الباطن، ولم يأت تبني الشاعر لهذه المقولة التي ترجح الإشارة على العبارة، أو الباطن على الظاهر، عفو الخاطر، ولاسيما في ديوان إتخذ من هذه الثنائية محركاً ثيمياً، منذ أولى عتباته.

وهذا كله يعزز قراءتنا السابقة، التي تمحورت حول الطابع الإستلابي الذي مارسه البئر باستغواراته الباطنية للمعنى، على البعد الظاهري للسيرة.

وهو ما قالته كذلك السطور المكتوبة على اللوحة الخلفية للغلاف، فالسر الذي يحمله المعنى العميق سيبقى مستغلقاً، عبر إنفتاحه على قراءات متجددة، تجري كجريان النهر، وكجريان الدماء الحمراء، التي اصطبغت بها تلك الكتابة، تجسيداً للجريمة.

.*.*.*.*.*.*.*.*.*.*.

## هوامش البحث

١ ) سيرة بئر / محمد المطرود / دار التكوين / دمشق / ط ١ / ٢٠٠٥.

* ) البحث منشور بالعنوان نفسه، ضمن وقائع مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر (ثقافة الصورة)، الأردن، المنعقد عام ٢٠٠٧.

٢ ) صورة الغلاف في الرواية العربية - من سلطة المرجع الى جماليات التشكيل / عبد المالك أشهبون / م البحرين الثقافية / ع ٤٥ / ٢٠٠٦ / ١١٢.

٣ ) الصورة والثقافة والاتصال / محمد العبد / م فصول / ع ٦٢ / ٢٠٠٣ / ١٣٣.

٤ ) ينظر: في التعالي النصي والمتعاليات النصية / محمد الهادي المطوي / م العربية للثقافة / ع ٣٢ / ١٩٩٧ / ١٩٦.

٥ ) صورة الغلاف في الرواية العربية / ١١٣.

٦ ) القارئ والنص– العلامة والدلالة / سيزا قاسم / المجلس الاعلى للثقافة / د.ط / ٢٠٠٢ / ٢٠٩، وينظر: الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي / محمد الماكري / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط١ / ١٩٩١ / ٤٩.

٧ ) التراسل بين الذاكرة والصورة / د. نذير العظمة / م المعرفة / ع ٥٠٠ / ٢٠٠٥ / ٣٢.

٨ ) ينظر: البداية في النص الروائي / صدوق نور الدين / دار الحوار / اللاذقية / ط ١ / ١٩٩٤ / ٧٠.

٩ ) ينظر: الأيدلوجية في الرواية – بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم ( المسكوت عنه ) / عبد الجليل الأسدي / علامات المغربية / ع ٧ / ١٩٩٧ / ١٠٤.

١٠ ) ينظر: السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي / فيليب لوجون / ترجمة: عمر حلي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٩٤ / ٥١ – ٥٢، والسيرة الذاتية / جورج ماي / تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة / المؤسسة الوطنية – بيت الحكمة / تونس / ط ٢ / ١٩٩٢ / ١٩٣.

١١ ) ما الجنس الأدبي ؟ / ماري شيفر / ترجمة: د. غسان السيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط ١ / ١٩٩٧ / ١١١.

١٢ ) ينظر: السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ / ٣٩ –٤١.

١٣ ) م. ن / ٤٥.

١٤ ) عندما تتكلم الذات – السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث / د. محمد الباردي / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط ١ / ٢٠٠٥ / ٩٧.

١٥ ) حول الفارق الدقيق بين المصطلحين، ينظر: تمظهرات التشكل السير ذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية / د. محمد صابر عبيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط ١ / ٢٠٠٥ / ١٣٦ و ١٣٨.

١٦ ) البداية في النص الروائي / ٦٩.

١٧ ) الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة / د. علي جعفر العلاق دار الشروق / عمّان / ط ١ / ٢٠٠٢ / ٥٥.

١٨ ) حول سيميائية الملبس، ينظر: محاضرات في السيميولوجيا / د. محمد السرغيني / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٧ / ٢٥.

١٩ ) نقلا عن: م. ن / ٥٣.

٢٠ ) البنيوية وعلم الإشارة / ترنز هوكز / ترجمة: مجيد الماشطة / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط ١ / ١٩٨٦ / ١٢٤ – ١٢٥.

٢١ ) جماليات اللون في السينما / سعد عبد الرحمن قلج / المكتبة العربية / القاهرة / ١٩٧٥ / ١٣٨.

٢٢ ) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / شعيب حليفي / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط ١ / ٢٠٠٥ / ١١.

٢٣ ) بنية العقل العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية / د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / ط٦ / ٢٠٠٠ / ٢٥٦.

٢٤ ) الشفاهية والكتابية / والترج. أونج / ترجمة: د. حسن البنا / المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب / الكويت / د.ط / ١٩٩٣ / ٩٢.

٢٥ ) ينظر: معجم مصطلحات الصوفية / د. عبد المنعم الحفني / دار المسيرة / بيروت / ط١/ ١٩٨٠ / ١٦.

## المصادر والمراجع


- الأيدلوجية في الرواية – بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم ( المسكوت عنه ) / عبد الجليل الأسدي / علامات المغربية / ع ٧ / ١٩٩٧.
- البداية في النص الروائي / صدوق نور الدين / دار الحوار / اللاذقية / ط ١ / ١٩٩٤.
- بنية العقل العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية / د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / ط٦ / ٢٠٠٠.
- البنيوية وعلم الإشارة / ترنز هوكز / ترجمة: مجيد الماشطة / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط ١ / ١٩٨٦
- التراسل بين الذاكرة والصورة / د. نذير العظمة / م المعرفة / ع ٥٠٠ / ٢٠٠٥.
- تمظهرات التشكل السير ذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية / د. محمد صابر عبيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط ١ / ٢٠٠٥.
- جماليات اللون في السينما / سعد عبد الرحمن قلج / المكتبة العربية / القاهرة / ١٩٧٥.
- الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة / د. علي جعفر العلاق دار الشروق / عمّان / ط ١ / ٢٠٠٢.
- سيرة بئر / محمد المطرود / دار التكوين / دمشق / ط ١ / ٢٠٠٥.
- السيرة الذاتية / جورج ماي / تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة / المؤسسة الوطنية – بيت الحكمة / تونس / ط ٢ / ١٩٩٢.
- السيرة الذاتية – الميثاق والتاريخ الأدبي / فيليب لوجون / ترجمة: عمر حلي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٩٤.

- الشفاهية والكتابية / والتر ج. أونج / ترجمة: د. حسن البنا / المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب / الكويت / د.ط / ١٩٩٣.
- الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي / محمد الماكري / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط١ / ١٩٩١.
- صورة الغلاف في الرواية العربية - من سلطة المرجع الى جماليات التشكيل / عبد المالك أشهبون / م البحرين الثقافية / ع ٤٥ / ٢٠٠٦.
- الصورة والثقافة والاتصال / محمد العبد / م فصول / ع ٦٢ / ٢٠٠٣.
- عندما تتكلم الذات – السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث / د. محمد الباردي / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط ١ / ٢٠٠٥.
- القارئ والنص – العلامة والدلالة / سيزا قاسم / المجلس الاعلى للثقافة / د.ط / ٢٠٠٢.
- في التعالي النصي والمتعاليات النصية / محمد الهادي المطوي / م العربية للثقافة / ع ٣٢ / ١٩٩٧.
- ما الجنس الأدبي ؟ / ماري شيفر / ترجمة: د. غسان السيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط ١ / ١٩٩٧.
- محاضرات في السيميولوجيا / د. محمد السرغيني / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٧.
- معجم مصطلحات الصوفية / د. عبد المنعم الحفني / دار المسيرة / بيروت / ط١/ ١٩٨٠.
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / شعيب حليفي / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط ١ / ٢٠٠٥.