تجليات التداخل في المتعالي النصي
وثامنهم حزنهم إنموذجاً

د. عشـتـار داود
استاذ مساعد
جامعة الموصل/ كلية التربية للبنات

ملخص:

لم يعد التجنيس النصي حكراً على جنس معين، لذا كان النص المفتوح من مقتضيات الحداثة الإبداعية، التي تتداخل فيها لا الأنواع والأجناس حسب، وإنما حتى الفنون، لتصب في مصهر نصي واحد، الذي وإن أعلن ولاءه لنوع، أو جنس، أو فن معين، إلا إنه يترفع عن الإنقياد للتقيد التام بثوابته التشكيلية، وبهذا يحقق كينونته الإبداعية، ذات النزعة المتحررة من القولبة في أطر جاهزة، وباختلاف التداخلات باختلاف القراءات السابرة للنص، يحقق النص تجدده، وانفتاحه على باحة التأويل، بانتظارٍ دائمٍ لقارئ مؤجل.

ومن هنا شاع مصطلح **النص**، وحقق مشروعيته، بطغيانه وهيمنته على سواه من المصطلحات، التي تصنف النص ضمن خانة أجناسية، أو فنية معينة دون سواها. لما لمصطلح النص من قدرة على التوحيد بين تلك الحقول المختلفة تحت مظلته، إنطلاقا من مبدأ وحدة الفنون، كما أنه -فضلا عن ذلك- لا يأخذ بنظر الاعتبار الداخل نصي حسب، وإنما الخارج نصي أيضا، من خلال الكشف عن كل الروافد المضمونية والشكلية التي ينهل منها: المضمونية عبر التناص، والشكلية عبر التداخل الأجناسي أو الفني. مع احتفاظنا بالتقاطع الحاصل بين هذين التمظهرين. لهذا يعرف النص بحسب باختين بأنه ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى ، يعيد قراءتها ، ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في الآن ذاته. وبذلك يعمم مفهوم النص، ليشمل العمليات الإبداعية المصاحبة له أيضا، بوصف النص بنية دلالية، تُنتج ضمن بنية منتَجة، تُحدَد زمنيا بأنها سابقة على النص، يضمنها الناصّ في نصه، محدثا تفاعلا بين البنيتين في مصهره النصي.

و**التداخل** -كما نرى- أحد تشكلات التناص بمفهومه الأرحب، أو هو تناص أقصى، لكونه لا يقتصر على النصوص، وإنما يتعداها إلى النوع والجنس، وربما الفن، الذي ينضوي تحته صنف معين من النصوص، ولا يتحدد ذاك التصنيف الأجناسي أو الفني، إلا من خلال قياس مدى الاقتراب، أو الابتعاد من النص المثال، أو الأنموذج الممثل لصنف أجناسي أو فني معين، والذي يصعب وجوده على وجه الحقيقة، لأنه مجرد معايير وضوابط، وليس نصاً قائماً بذاته.

لم يعد التجنيس النصي حكراً على جنس معين، لذا كان النص المفتوح من مقتضيات الحداثة الإبداعية، التي تتداخل فيها لا الأنواع والأجناس حسب، وإنما حتى الفنون، لتصب في مصهر نصي واحد، الذي وإن أعلن ولاءه لنوع، أو جنس، أو فن معين، إلا إنه يترفع عن الإنقياد للتقيد التام بثوابته التشكيلية، وبهذا يحقق كينونته الإبداعية، ذات النزعة المتحررة من القولبة في أطر جاهزة، وباختلاف التداخلات باختلاف القراءات السابرة للنص، يحقق النص تجدده، وانفتاحه على باحة التأويل، بانتظارٍ دائمٍ لقارئ مؤجل.

ومن هنا شاع مصطلح **النص**، وحقق مشروعيته، بطغيانه وهيمنته على سواه من المصطلحات، التي تصنف النص ضمن خانة أجناسية، أو فنية معينة دون سواها. لما لمصطلح النص من قدرة على التوحيد بين تلك الحقول المختلفة تحت مظلته، إنطلاقا من مبدأ وحدة الفنون، كما أنه -فضلا عن ذلك- لا يأخذ بنظر الاعتبار الداخل نصي حسب، وإنما الخارج نصي أيضا، من خلال الكشف عن كل الروافد المضمونية والشكلية التي ينهل منها: المضمونية عبر التناص، والشكلية عبر التداخل الأجناسي أو الفني. مع احتفاظنا بالتقاطع الحاصل بين هذين التمظهرين. لهذا يعرف النص بحسب باختين بأنه "ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى ، يعيد قراءتها ، ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها"[1] في الآن ذاته. وبذلك يعمم مفهوم النص، ليشمل العمليات الإبداعية المصاحبة له أيضا، بوصف النص بنية دلالية، تُنتج ضمن بنية منتَجة، تُحدَد زمنيا بأنها سابقة على النص، يضمنها الناصّ في نصه، محدثا تفاعلا بين البنيتين في مصهره النصي[2].

و**التداخل** -كما نرى- أحد تشكلات التناص بمفهومه الأرحب، أو هو تناص أقصى، لكونه لا يقتصر على النصوص، وإنما يتعداها إلى النوع والجنس، وربما الفن، الذي ينضوي تحته صنف معين من النصوص، ولا يتحدد ذاك التصنيف الأجناسي أو الفني، إلا من خلال قياس مدى الاقتراب، أو الابتعاد من النص المثال، أو الأنموذج الممثل لصنف أجناسي أو فني معين، والذي يصعب وجوده على وجه الحقيقة، لأنه مجرد معايير وضوابط، وليس نصاً قائماً بذاته.

ومن الممكن أن يتداخل التناصان المضموني والشكلي معاً، عندما يتحقق التناص المضموني المتداول، بين نصين منحدرين من حقلين مختلفين أجناسياً أو فنياً.

ولإيضاح منطلقنا المقترباتي، لابد لنا من الإشارة إلى الفارق الإجرائي الكامن ما بين التناصية المضمونية المتداولة، والتناصية الشكلية أو ما أُصطلح عليه بالهندسة التناصية. فالأولى علاقة تجمع نصا مع آخر سابق عليه، دون إعارة إهتمام للتماثل أو الإختلاف الأجناسي بينهما. أما الثانية فتقحمنا بموضوع الأجناس وتداخلها ببعض[3].

وتوفر المتعاليات النصية بطبيعة اشتغالها الإحالي الكثير من التداخل، الذي من الممكن نمذجته فيها إلى:

- **أن يكون الميتا-نصي من حقل أجناسي آخر.**
- **أن يكون العتبا-نصي[4] مؤلفاً من حقلين متداخلين**، وهو ما يتخذ له بدوره تشكلين:
  - **دائم:** كما في لوحة الغلاف ذات التداخل الحتمي بين فني الرسم والأدب.
  - **غير دائم:** كما في عتبة العنوان والعتبات الداخلية الأخرى، التي يفترض طابعها النصي، إمكانية تناصها مع نص خارجي، دون التقيد بأن يكون ذاك التداخل مع حقل أجناسي، أو فني متشابه أو مختلف.

وعلى الرغم من الإهتمام الكبير الذي حظيت به المتعاليات النصية، من الدراسات النقدية المعاصرة مؤخرا، حتى غدت من أبرز الشواغل النقدية راهنا، بوصفها "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[٥]، إلا إن تلك الدراسات لم تركز على التداخل الأجناسي الذي توفره، إلا فيما يخص التمظهر التشكيلي للوحة الغلاف، بتوظيف تقانات تلقي فن الرسم، دون إعارة الإهتمام إلى طابعها المزدوج، ذي البعد اللساني أيضا، عبر المصاهرة المتحققة في بودقتها بين فنين، أحدهما مكاني أيقوني هو الرسم، والآخر زماني تتابعي هو الأدب، ذي التشكل اللغوي[٦]. لا بوصفها – أي لوحة الغلاف- تتقدم متنا أدبيا حسب، وإنما بوصف الكتابة تمثل أهم مكوناتها الرئيسة، المتمثلة بعتبة العنوان، واسم المؤلف، والجنس المثبت على الغلاف، وطريقة تمظهر تلك الكتابة تشكيليا، إذ "تختلف صورة الحروف المكتوبة للكلمات، عن الصورة التي توحيها الكلمات بعيداً عن تسجيلها الكتابي، (...) 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"[٧]، مما يكسب اللغة فوق طابعها السماعي، طابعاً بصرياً، بمجرد تسجيلها كتابيا. وإذا راعينا البعد التشكيلي للكتابة، سنتعامل بتحفظ مع عدّ بعض الأعمال الأدبية مفتقرة للوحة الغلاف، فحتى وإن إقتصر الغلاف في تشكله الفضائي، على الكتابة حسب، فالبعد التشكيلي المكاني للخط، كفيلٌ بجعل ورقة العنوان، لوحة غلاف تلقائيا.

ونظرا للموقع المتقدم الذي تحتله لوحة الغلاف بمحتوياتها، وللمساحة الرحبة التي تحتلها بوصفها عتبة كبرى تحوي عتبات صغرى، فأنها لا تعد موازيا نصيا حسب -كما عدها جينيت[٨]، بل موازيا أكبر يوازي النصوص الداخلية برمتها، لذا كانت تمثل هوية للمتن الذي تمثل واجهته، موجهةً القراءة وجهة معينة دون سواها منذ البداية، فكيف هي الحال إذا كان ذاك الموجه القرائي متناصا على الصعيدين المضموني والشكلي، المتمثل بالتداخل بين نصين من حقلين مختلفين أجناسيا، أو فنيا. فلابد من ظلال قرائية لذاك التداخل.

والكلام يشمل المتعاليات النصية عموما، ولا يختص بلوحة الغلاف تحديدا، التي كانت منطلق حديثنا، نظرا للتداخل الحتمي الذي يميزها عن باقي المتعاليات، ذات التداخل الإختياري. وهذا التوجيه القرائي للمتعاليات يكون أكثر وقعا وتأثيرا، إذا إستلهم نصا سابقا، فإن ذاك التوجيه سيبلغ أقصى مداه، وكثيرا ما يتجاوز هذا التناص حدود جنس أو نوع أو حتى فن معين، لأنه في حد ذاته تحررا من قيود النص المثال، ويبقى هذا التجلي التناصي التداخلي، معلقا بالقراءة، ومدى الأبعاد التي تصل إليها، فضلا عن المعنى المؤجل الكامن وراء هذا التوظيف، فلكل جنس خصوصيته –كما هو معلوم- وتوظيف أحدها في سياق الآخر يحمل قصدية عالية.

وقد أُعتيد نقديا إلى الإشارة، للتوجيه القرائي الذي يحمله التناص -بمفهومه المتداول نقديا- بوصف النص مؤلفا من مجموع رؤى الناص، فضلا عن "مجموع ردات الفعل المحتملة للقارئ على النص"[٩]. أما التناص الأرحب، ممثلا بالتداخل، فقد نأى عن القراءة المضمونية التي يوفرها، ليصب النقاد جل إهتمامهم في مجال دراسته على الجانب الشكلي الوصفي، مع إشارتنا للنزر اليسير من اللمحات النقدية الصادرة أصلا من أدباء، تنبه النقاد -بصورة غير مباشرة- إلى ما إغفلته إقلامهم، إبان تصريحات أولئك الأدباء عن مقتضيات التجربة، التي تتجلى أكثر لدى ما يمكن أن نجترح عليه بـ(الأديب الشامل)، الذي جرب الكتابة في أجناس متعددة، لأن التجنيس سيكون عنده إختيارياً، بوصفه يعي أكثر من سواه مدى ملاءمة موضوعه للجنس الإطاري المنتقى، فضلا عن إن هذا النوع من الأدباء يكون أكثر مشاغبة أجناسيا، بعدم تقولبه الأجناسي الصارم، لأن تفاوت الدفقة الشعورية بحسب التفاوت الموضوعي، ستقتضي -بالضرورة- تلاقحا أجناسيا مختلفا[١٠]. مع الإشارة إلى وجود التناص الأجناسي -

بالضرورة- في كل نص إبداعي، حتى وإن كان الأديب ذا ولاء لجنس واحد، مع إختلاف الدرجة. فليس ثمة نص خالص في إنتمائه الكلي التام لجنس بعينه.

وقد وجدنا في ديوان الشاعر السوري **أديب حسن محمد (وثامنم حزنهم)**، ميداناً رحباً للتداخل المتجلي أولاً في لوحتي غلافه، بين فنين زماني ومكاني، هما الرسم والشعر بالغلاف الأمامي، والتصوير الفوتوغرافي والشعر بالغلاف الخلفي. فضلاً عن التداخل المتحقق في كل عتباته العنوانية، بين حقلين مختلفين هما: الشعر والقرآن الكريم، من خلال توظيف قصص سورة الكهف تحديدا.

يوفر التناص القصصي الديني –عادة– إضاءة قرائية أكثر من سواه لا لشيء ، سوى لكونه مستمداً من قصة متكاملة، تم التعاقد عليها عرفياً، حتى غدت واضحة الأبعاد، فهي حتى وإن لم تُذكر كاملة، فإن أية إشارة إليها، تكثّف القصة، ليتم استدعاء القصة كاملة في ذهن القارئ. فاندراج القصة في سياق جديد، يضفي ظلاله في فهم المستغلق ، فضلاً عما يمنحه السياق الجديد عليها بعد اقتطاعها من نصها الأصل، لأن توظيفها الجديد ليس إلا تأويل من بين تأويلات شتى. فالتغيير الذي يطرأ على النص الميتا-نصي، وإن كان يحمل قراءة جديدة، لكنه –كذلك- لابد من أن يحقق التقارب مع النص الأصل، في بعض مواطن التناص المنتقاة، وإلا لما كان التناص، ولَطرحت الفكرة بصورة مباشرة.

ينحدر هذا الديوان -بمساربه التسعة- من البنى القصصية لسورة الكهف تحديداً، التي تجتمع تحت ظلال الرابط الذي يربطها معاً، وذاك الرابط يتشكل ميتا- نصياً عبر البعد الاختزالي للزمن، من خلال نظرة إلهية شمولية، تختلف في كونيتها عن رؤى الشخصيات، من خلال معرفتها في كل بداية قصصية، النهاية المحتومة لها قبل تحققها على أرض الواقع، لأن وحدات الزمن لديها متجاورة، بوصفها ترى البداية كما ترى النهاية، في آن معاً .

فتشابه النهايات لقصص السورة جميعاً، ينقل تلك الرؤية إلى القارئ بالضرورة، ليكون استباقه للزمن استباقاً حتمياً، يخرجه من بين وحدات الزمن -بتشكلها التتابعي- إلى نظرة فوقية، ترى تلك الوحدات المتعاقبة في نظرة واحدة[١١]. الأمر الذي يبعث في نفس تلك الذات المخاطبة، الكثير من المواساة، ويشعر بلذة الحزن بحكم المصير الأخروي الذي ينتظرها، تعويضاً عن ذاك الحزن الدنيوي. وقد تمت الإفادة من دلالة لذة الحزن هذه أيما إفادة، في تحققها النصي قيد الرصد.

وهو ما نتلمسه في العتبة التالية للعنوان المتمثلة بإفراد صفحة للآية:

بسم الله الرّحمن الّرحيم
(..... فلعلّك باخعٌ نفسك على آثارهم) [١٢]

وهذه الآية كانت حتى في تحققها القرآني ذات وظيفة شبه عتباتية من خلال تمهيدها الدخول الى قصص سورة الكهف بحكم موقعها الابتدائي المتقدم، وبحكم عدم اندراجها ضمن احدى القصص موضوعاتياً ، وبحكم دلالاتها العامة التي من شأنها أن تعمم على مرتكبي الخطيئة عموماً ، والتي من شأنها ان تعمم الدلالات الخاصة بالقصص كذلك .

ومن الملاحظ أن هذه الآية المتصدرة الديوان لا تدور حول ثيمة الحزن بمدلوله الإعتيادي، وإنما حول الحزن في اقصى تشكلاته ، الذي من الممكن أن يؤدي بحياة صاحبه كمداً ، فهذا ما نستقيه من كلمة **(باخع)**، وان إيراد قصة أهل الكهف بعدها مباشرةً ميتا-نصياً حمل الكثير من المواساة ، من خلال الرؤية المستقبلية الإلهية الحتمية المضمنة في ذلك الإيراد . فضلا عن ورودها في معرض مخاطبة الرسول الكريم إثْر ما يتعرض له مع نخبته المشابهة لنخبة أهل الكهف ولنخبة هذا الديوان من انتهاك المجتمع الذي ينصرف ولاؤه كلياً إلى عقيدة مخالفة .

إذ يعد هذا الديوان ديواناً عتباتياً من طراز خاص، بوصفه يرتكز في تشكله على عتباته العنوانية التناصية المتداخلة، التي تناثرت على صفحاته، ودونما أدنى إقتصاد، وقد كان العنوان أكثرها حضوراً، بتمظهرات تبدو متنوعة، على الرغم من انعقادها النصي والميتا- نصي، كما سيتضح لاحقاً، فقد انتهج الشاعر وضع عنوانات داخلية مضافة إلى عنوانات القصائد، أسهمت -بتشكلها الفضائي المنفرد البارز- في فرز القصائد إلى ثماني مجموعات ، فضلاً عن قصيدة منفردة تاسعة تصدرت الديوان، وحملت عنوان الديوان نفسه، وهذا التقسيم يتساوى مع العدد الذي ورد في عتبة العنوان **(وثامنهم حزنهم)**، فلم تكن تلك المجموعات إلا تشكلات ثمانية للحزن.

تحيلنا الكلمتان اللتان تشكلت منهما عتبة العنوان -فضلا عن سبقهما بواو توحي بوجود ما هو سابق عليها- تلقائيا، إلى الآية الكريمة (سيقولون سبعة وثامنهم كلبهم)، على الرغم من استبدال الحزن بالكلب، وذلك نظراً للصياغة المشابهة، التي تماثلت نحوياً وصرفياً، كما تطابقت -في مكونها الأول- تطابقاً تاماً. إلا أن ثمة مفارقة قرائية مستقاة من ذاك الاستبدال، فمن المعلوم إن الكلب يحمل دلالة عرفية تفيد حماية صاحبه، إذ يتخلخل إرصاد القارئ في توقعه مجيء كلمة كلبهم، بكلمة تباغته بدلالة سلبية مضادة.

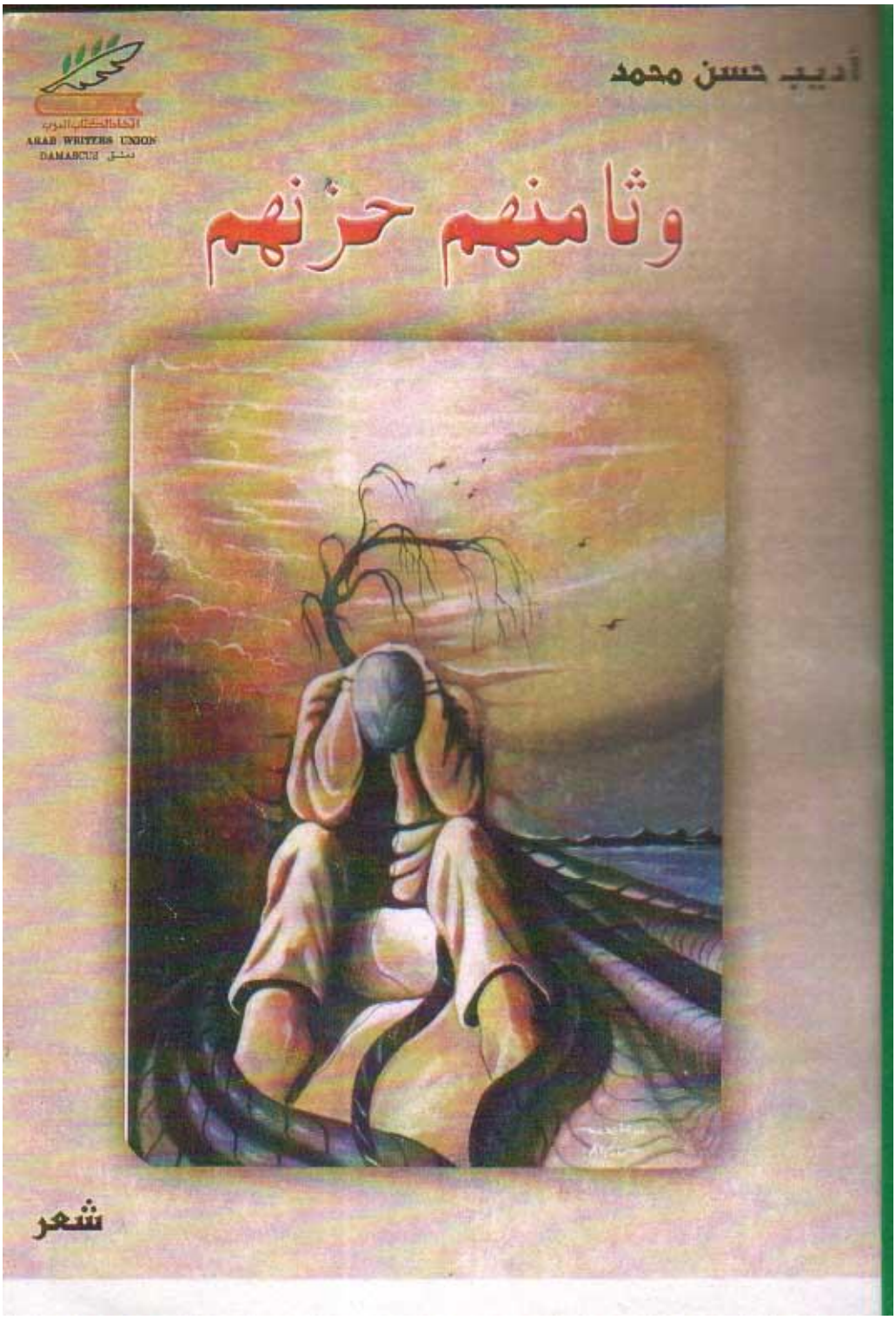
إلا إن تركيز الحفر القرائي في هذه المنطقة، لتقصي الدلالات الكامنة وراء ذاك التشكل، سيوصلنا بدءاً إلى أن ملازمة الكلب للفتية في رحلتهم، تشي بملازمة البديل، لذوات النخبة الذين مثلهم الديوان. فمن الجلي للعيان انشغال الديوان بذوات نخبوية معينة، يجمعها همٌ مشترك، كاجتماع الفتية حول أفكار متسامية عن مجتمعهم المقفر، والسعي إلى الارتقاء عنه، الأمر الذي أوقع أولئك النخبة –الفتية- في دائرة الاغتراب. وهذا ما يكشف عنه الديوان عموماً، وما يكشف عنه نصاه الأول والأخير، على وجه التحديد، من خلال إيراد الذوات الثمان واحداً واحداً ، بالصيغة ذاتها التي وردت فيها (ثامنهم):

أولُهم .....
اقتعدَ الظلَّ الخالي
ثانيهم .....
أغمضَ بيداءَ الروحِ
ونام على جسدٍ بالٍ
ثالثُهم .....
طلّقَ مَنْ في القلبِ ثلاثاً دونَ توانٍ
رابعُهم .....
أفردَ بضعةَ أمواتٍ
وبكى العمرَ الفاني
خامسُهم.....
مدّ أصابعه المبتورة
صوبَ كلاب الوالي
سادسُهم.....
أحرق أوراق الباقين ولم يتلطف
أو يشعر ريحا بالحال
سابعُهم.....
مازال يفاوض رسل الموت
على الأنفال
ثامنُهم.....

حزن فوق الغيم
يراقب لعبتهم
ويمد يباب جناحيه
ليسد الكهف
على الأهوال
***** [١٣]**

ونرصد في النص السابق تداخلا شموليا مع فن السينما، من خلال تقنية المونتاج، عبر التوليف بين لقطات مختلفة متتابعة. إذ تبدأ اللقطة الأولى بصورة تخييلية، تعكس إحساسا بالتصحر والوحدة، ثمّ تأتي اللقطتان الثانية والثالثة لتعمقان هذا المعنى، وتخلقان فضاءً من الضيق والعزلة نتيجة الحزن، أما اللقطة الرابعة فتجسّد إلى جانب ذلك دلالة الخوف عبر صورة ذاكراتية تسترد بضعة أموات لتخلص – في النهاية- إلى تأكيد فكرة لا جدوى الحياة، التي تبدو بؤرة النص، وسبب الحزن المفضي إلى كل هذه الدوال. في حين نجد اللقطتين الخامسة والسادسة، تشتغلان بإسلوب رمزي عالٍ يعمل في اللقطة على توسيع رقعة الخوف، على وفق تكثيف شعري، ليستحضر الشاعر في اللقطة السادسة السلطة، بوصفها مسببا مهما من مسببات الحزن، ويمهد -من خلال تينك اللقطتين- للقطة تالية، يحاور فيها الكائن الشعري المسمى (السابع)، رسل الموت، علّه يمنح الذوات الكائنة في النص فرصةً للعيش، تمّ تتويجها في اللقطة الأخيرة، بنهاية حلمية مفتوحة، عبر رسم عالم مغاير، يقاطع السائد، من خلال إختيار إستقطان الكهف، بوصفه ركن عزلة بمفهوم كاستون باشلار[١٤]، ذا بعد إحتوائي حميمي، يقصي الذات عن واقعها المعادي، بإحتضانها لتهنأ بالنوم العميق.

أما لوحة الغلاف فيعتمد الرسام فيها تقديم مكوّنات اللوحة على تقانة اللقطة ذات البعد الرؤيوي، التي تحتوي على مسافات رؤيوية متفاوتة، تصوّر مكوّنات اللوحة، على وفق مديات مسافية مختلفة من حيث البعد، تحافظ -في مجملها- على وحدة الفضاء، إذ تترتب المكوّنات -بحسب هذا النوع من اللقطات- بمستويات متتالية، على طريقة الرصف، التي تقود عين المتلقي –الرائي- من مسافة إلى أخرى فأخرى، وتنقل الرؤية، تدريجيا، من مدى قريب، الى متوّسط، ثمّ بعيد[١٥]. مما ينمّ عن بعد حكائي مختزل، بلقطة واحدة:


أديب حسن محمد
اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق
وثامنهم حزنهم
شعر

إذ كانت صورة ملتقطة بكاميرا أمامية، لرجل من الواضح إن الحزن قد أخذ مأخذه منه، على الرغم من عدم ظهور ملامح الوجه فيها. وغيابُ الملامح غيابٌ للهوية التي من شأنها أن لا تربط الصورة بذات متعينة، وإن ربط هذه الصورة بالعنوان الذي يدور حول (ثامنهم)، يجعلنا نرى أن الذات المرسومة هي الحزن ذاته.

وكأن كل الذين تكلم عنهم الديوان أُختزلوا في هذا المرتسم الأحادي الشخصية، مما ينمّ عن توحد أولئك الذوات في همٍّ مختزل، كما إن التشكل الشديد الإنحناء للرأس، وتحويطه بتلاحم الكفين فوقه، يوحي بشدة الهمّ الذي يحمله ذاك الرأس، وقد تعاضد ذلك مع الجِلسة التي يجلسها، والتي تقاربت معها أعضاء الجسد بشكل جعل الجزء السفلي يلامس العلوي، وهذا الضم الذاتي للجسد، فضلاً عن التوحد في العراء، وغياب أية معالم للألفة في أجواء تبدو محتدمة، يوحي بفقدان الحماية والحميمية.

الذي تم التعبير عنه بتوظيف حالة من التساوق بين الطبيعة، ذات البعد الشعوري المأساوي المهيمن على المكان، وبين ذاك الكائن البشري القابع محملا بالبعد المأساوي ذاته. فبالتوغل بالرؤية إلى أعماق اللوحة، ترصد عين الرائي هيكل الشجرة العارية تماماً، والجافة الى درجة الإنكماش، من خلال إنحنائها الأفقي المشابه لوضع الجالس في مقدمة الصورة، إذ إن تموضعها الفضائي الذي أظهرها فوق رأس صاحب الصورة، على الرغم من وجودها الفعلي وراءه، جعلها تبدو -بأغصانها المتدلية بشكل نازل عليه- وكأنها تهمّ الإنقضاض للفتك به.

كما أن إعتلاءها الرأس، أوحى بما يدور في ذاك الرأس من أفكار شديدة السوداوية، فغياب أي معلم من معالم الحياة في تلك الشجرة، وانتصابها المخيف هذا، فضلاً عن تحليق الطيور الذي يسبق العواصف عادة، كل ذلك عبّر عن غياب الأمل بالإنفراج. معززاً ذلك بخلفية الصورة، التي إحتلت فضاءً واسعاً من السماء المحتدمة بالغيوم الكثيفة، إلى درجة التشكل الضبابي لقرص الشمس، على الرغم من توسطه كبد السماء.

وقد حوّطت شخصية ذات الحزن، قطعةُ قماش ضخمة، فضلاً عن تدلي حبل غليظ من تحت ساق تلك الشخصية، وظهور مسطح مائي على يمين الصورة، كل ذلك أوحى أن هذا القماش الضخم ليس خيمة بالضرورة، لأن المكان غير مناسب لنصب الخيام، وإنما هو حطام شراع سفينة، يبدو أن أهوال البحر قذفت به مع صاحب الصورة، إلى هذا العراء، ليبتلع مسطح البحر الظاهر في الصورة، باقي أجزاء السفينة. وهو ما يتعاضد مع الأجواء العاصفة المرصودة قبلا.

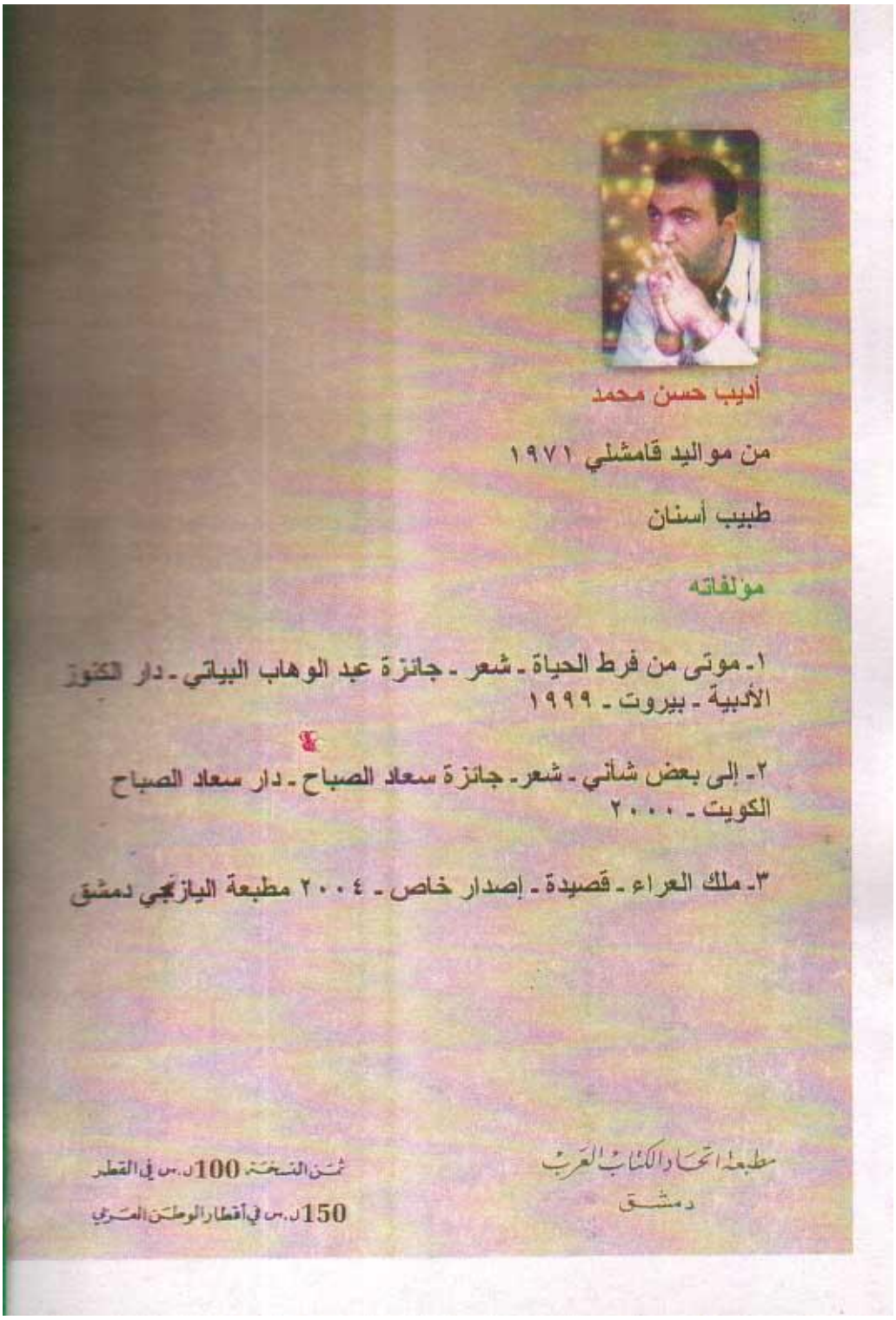
وإن غياب آلة التنقل هذا، وانكسار الشراع، ينمّ عن عدم القدرة على أية حركة، من شأنها أن تنقل تلك الذات من هذا المكان الى شاطئ الأمان، كما إن المبالغة في ضخامة قدمي صاحب الصورة، عبّر عن شلّ حركته تماماً، وتحجره في مكانه، وشده إلى الأرض.

إلا أن ثمة رؤية خارجية تدخلت في رسم معالم تلك الصورة، خارج حدود رؤية الشخصية، هي رؤية الرسّام التي توحدت مع رؤية الراوي الشاعر، بحكم تموضعها على لوحة الغلاف، وقد ظهرت بشكل ثنائية الضوء/ الظلّ، التي تتجسد داخل اللوحة من خلال قرص الشمس –آنف الذكر- المائل للإختفاء ، وخارجيا من خلال الإنارة التي يسقطها الرسام على لوحته، إذ إن تموضع قرص الشمس في خلفية الصورة، يستدعي وقوع هذا الجزء الأمامي المضاء من الصورة المؤلَّف من الإنسان، والأرض، وحطام الشراع، في موضع الظل، وهو ما ألفتَ الإنتباه لهذا الضوء بشكل أكبر، وجعله يبدو منبعثاً من مصدرٍ آخر، وكأن ثمة من يحمل مصدرا ضوئيا ضخما -بلاجكتور- ويوجهه تجاه ذاك الإنسان، غير أنه لا يراه بحكم تلك الجِلسة، وبحكم هيمنة الرؤى السوداوية عليه. في مسعى من الرسام لبعث بصيص التفاؤل والأمل في اللوحة، الذي يقف قبالة الفضاء المحزن الباسط بظلاله عليها.

والشكل المستطيل المستدير الزوايا الذي اتخذته الصورة، الذي يظلل الأرضية المحاذية لأضلاع الصورة، جعلها تبدو معلقة على جدار. مما يوثق لحظة معينة.

ومن اللافت للإنتباه أن الصورة الفوتوغرافية للشاعر في الغلاف الخلفي، إتخذت التشكل نفسه، من خلال الزوايا المستديرة، والظلال المتاخمة لأضلاع الصورة، التي تجعل من الرؤية التفاؤلية الكامنة، تحوّط الديوان بين دفتي الغلاف، لتعزز بعد كشف النقاب عن ذاك التفاؤل الكامن بالغلاف الأمامي بدءا، بنقطة نهاية تفاؤلية ظاهرة في الغلاف الخلفي. إذ تكشف القراءة التعالقية بين لوحتي الغلاف، إلى نوع من التغاير والتمايز بين شخصيتي الغلافين، ففي الخلفي نجد صورة ذات الشاعر، الحاملة لسمات التفاؤل، من خلال إنتصاب رأس الشاعر، كما أن عينيه كانتا شاخصتين إلى الأعلى، والأضواء تسود خلفية الصورة. كل ذلك ينبئ عن رؤية تفاؤلية منفتحة متخطية الحزن المشخص في الصورة الأمامية. كما أن وضع اليدين المتشابكتين أمام الوجه، يوحي بانهماكه في التفكير، خلاف المرتسَم في اللوحة الأمامية للغلاف، والمعلومات المعطاة عن الشاعر تحت الصورة كانت معلومات تعبر عن إنجازاته الشعرية، التي عنونت بكتابة كلمة **(مؤلفاته)** باللون الأخضر، وهو لون يعبر عن الحياة، وكأن تلك المؤلفات هي التي ستبعث الحياة في مظاهر الموت في اللوحة الأمامية، فالإنجاز الشعري هو الخلاص من ذاك الحزن، وهو ما ستشف عنه قصائد الديوان.

إلا أن اصطباغ اسم الشاعر تحت صورته باللون الأحمر، جاء متوحداً مع عنوان الديوان على الغلاف الأمامي باللون ذاته، مما يوحي بلوعة وحرارة الحزن الذي كان يوحد قلوب النخبة -والشاعر من ضمنهم- ويلهب مشاعرهم، ذلك الحزن الذي ما هو إلا الشعر ذاته الذي كان همّا مشتركا يجمعهم:


أديب حسن محمد
من مواليد قامشلي ١٩٧١
طبيب أسنان
مؤلفاته
١- موتى من فرط الحياة - شعر - جائزة عبد الوهاب البياتي - دار الكنوز الأدبية - بيروت - ١٩٩٩
٢- إلى بعض شأني - شعر - جائزة سعاد الصباح - دار سعاد الصباح الكويت - ٢٠٠٠
٣- ملك العراء - قصيدة - إصدار خاص - ٢٠٠٤ مطبعة اليازجي دمشق
مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق
ثمن النسخة 100 ل.س في القطر
150 ل.س في أقطار الوطن العربي

هذا ما نستقيه أيضا من عتبة اهدائه الخطي للديوان إلى **د. محمد صابر عبيد**:

أخي د. محمد صابر عبيد
ما بيننا حبورٌ كثيرة
لعلَّ الحزنَ أغلاها [١٦]

إذ تكشف المعاينة القرائية لبنية الإهداء، عن الإهتمام الكبير بثيمة الحزن، التي ترتأي الذات الشاعرة أن تجعل منها بوابة للدخول إلى منطقة المتن، بعد صياغتها صياغة رؤيوية، تعمل على مظهرة مشتركة، تجمع الذوات المبدعة من الشعراء حول مائدة واحدة، هي مائدة الحزن، ليس بوجهها السلبي الإنهزامي، بل بوجهها الإيجابي المعبرِ عن موقف متسامٍ ومنعتق عن الواقع المزري، الذي تعاني منه الذوات المبدعة القابعة في الإهداء، ممثّلة بشخص المهدىً له، وفي المتن ممثّلة بثلة من المبدعين. لذا تبدو البنية المؤلفة للإهداء، مفتتحا رؤيويا مهمّا لرؤيا القصيدة عند الشاعر، تدعو القارئ إلى معاينة شعرية تشعرن الواقع المأساوي، وتضخمه محملة بأحاسيس إنسانية، تتلاعب بمقدرات الحكاية الشعرية.
وكثيرا ما نستقي ذلك نصيا كقوله في قصيدة عن **(محمد علي شمس الدين)**، والتي حملت اسمه:

قصدَتْ سفينةُ شعرِنا
مدنَ السماءِ
فما رأينا بقعةً
سَلِمَتْ من الماءِ العجولِ
كأنما (الجوديُّ)
زنّرهُ النحيبُ [١٧]

فالإشارة الى الطوفان هنا، المقرونة بعدّ الشعر سفينة النجاة، تعيدنا إلى تعديل الفكرة، بأن تكون القصيدة البديل عن تحطّم الشراع على أرض الواقع، وهو تداخل آخر مع القرآن الكريم.
ومن اللافت للإنتباه أن الشاعر قد ذكر أسماءً صريحة لشعراءٍ داخل الديوان على نحو تعريفي، بالطريقة ذاتها التي تم فيها ذكر الثمانية، ففي قصيدة **(في ظلالهم)** نجد صياغة مشابهة لكن هذه المرة لعشرة شعراء وفنان تشكيلي واحد، من خلال توظيف تقانة المونتاج السينمائي أيضا. فها هو يقول في عيسى الشيخ حسن الذي يشاطره رحلة الشعر في سوريّة :

(عيسى) يقولُ قصيدةَ الحزنِ الطويلْ
ويدورُ في بئرِ الخليجْ
(....)
يطوفُ من ظمأِ الكتابةْ حولَ فكرتِه الأخيرةْ
لا يواسيهِ النخيلْ [١٨]

وقوله كذلك عن منير محمد خلف فيها :

و (منير) يعرفُ كم تبِعْنا أنجماً
بطفولةٍ
غابتْ بلا أثرٍ ..... أثرْ. [١٩]

أمـا قولـه عـن (ناصـر عـراق) الفنـان التشـكيلي لا يختلـف عمـا ذكـره مـع الشـعراء، لأن لوحاتـه التشكيلية لم تكن إلا قصائد تنفتح على التأويل لأن الحزن يوحدها مع الشعر في الإنخراط في مصهر قرائي واحد، في إقرار واضح بتداخل الفنون، إلى درجة الإنصهار ببعض:

و لـ (ناصر)
تلتمُّ ألوانُ القصائد
يستثيرُ رحيقِها
وينيرُ وحشتَها التليدةَ باكياً [٢٠]

فالقصيدة كانت إذن الحزن الأكبر الذي يوحدهم، لأنها تنهل من الحزن مداد كتابتها، فالحزن ملهم الشعراء بموضوعات لا تنتهي، والقصيدة بمتطلباتها الإنفعالية المكثفة في تأجيج المشاعر الى ذروتها ، تتطلب ذلك الحزن لتؤدي وظيفة تطهيرية خالصة .

ومن هنا كانت لذة الحزن، بوصفه يفتح الآفاق لإنعتاقة الأرواح من مكبلات الواقع، ليكون ذا فعل عكسي في نفوس الشعراء، من خلال لذة الفعل – لذة الإنجاز – .

فإن غياب الحلم على أرض الواقع، وتقييد الشاعر عن الفعل الحقيقي، يتم تعويضه بحلم شعري لا حدود تقيده يفوق الحلم الواقعي في تشكلاته الخيالية، من خلال خلقه لواقع جديد لذلك كانت القصيدة وطن الشاعر الذي يتنقل معه، هروباً من شعور الإغتراب الذي يكاد يجهز عليه لولا بارقة الشعر، وإنفتاح فضاءاته على عوالم متجددة، كتجدد ذات الشاعر التي تستمد من كتابة القصيدة حياة جديدة، في كل فعل قرائي، سواء أ كان متحققاً أم مؤجلاً كامناً فيها، من هنا كان البعد الإيحائي للشعر ، ومن هنا كانت ملازمته الأبدية للحزن، لأن غياب الحزن هو غياب للحس الشعري، ونظرة الشاعر الناقدة في تأويل مغترب للواقع، يتجلى عبر نصوصه.

وهذا ما نستقيه من الديوان عموماً ومن النص الأخير للشاعر **(وازدادوا تسعاً)** المشابه في تشكله لنصه الأول من خلال صياغة جديدة لحزن أولئك السبعة من النخبة، غير أنه عندما يصل الثامن وهو الحزن ذاته نجده يغيبه رغم حضوره مع السبعة :

والثامنُ .. حزنٌ .. طارَ الى أنْ تعِبَ
فخرَّ على ميمنةِ الموتِ ركاما
والتاسعُ ....
آهٍ ...
أدركتُ بأنّي تاسعُهم
فدعونا نفترشُ البرزخَ ثانيةً
لنعودَ كسكّانِ الكهفِ ..
..... نياما .... !!!
******** [٢١]

وإجتراح التاسع بعد الإفادة من البعد الزمني للآية (ولبثوا في كهفهم ثلاث مئةٍ سنينَ وإزدادوا تسعا) من خلال اخراج العدد من خانة السنين الى خانة الرجال النخبة، أسبغ عليهم بعداً زمنياً قادراً على

التخلق الدائم، كتواتر وحدات الزمن من بدء الخليقة، من دون أن يحدها عن ذلك كل ما حل بالأرض من نكبات جسام .

وهذا ما يجعل الشعر ينهل من هذه الأحداث ، ويجعله كذلك ذا قدرة على المجاوزة الآنية للحدث ، من خلال إنسيابه اللامتناهي كانسياب وحدات الزمن، في الرؤية الإلهية في القرآن الكريم. فإذا كان الحزن ثامن الشعراء فان الخلود تاسعهم وعودتهم الى الكهف نياماً إشارة جديدة للزمن، عبر إستثمار ما يحمله الكهف من إختزال كبير للزمن عبر التقريب بين جيلين متتابعين في زمن واحد ، لأن الزمن يكرر نفسه معهم ، وهم يكررون فعلهم الشعري، ولأن سكان الكهف اكتسبوا بذلك النوم خلودهم، ليغدو موتهم بعدها متاخماً للنوم في غيابه، لأنهم مازالوا حضوراً، ومازالوا متخلقين في كل قراءة للقرآن ، وهو ما منحهم أبعادا قدسية.

كل ذلك حقق توحداً قرائياً مع ذاك الحزن المقدس شعرياً، مما منح الحزن الذي جمع نخبة الديوان أبعادا قدسية لا تحدّ ، وأضفى ظلالاً تفاؤلية ، تجد الخلاص في الأنعتاق عن ملوثات الواقع، عبر حياة جديدة في عالم يوتوبي مرتقب. ذاك الخلاص الذي لم يتقيد بأية قيود صارمة، حتى أجناسيا، أو فنيا، ليتعاضد الشكل مع المضمون، في الوصول إلى ثيمة لذة الحزن ذاتها. كما إن التداخل بين حقلي الشعر والقرآن الكريم، وفر هيمنة للرؤيا الكونية الشمولية ذات البعد الروحي الإنعتاقي السامي.

الإحالات:

١) البحث منشور بالعنوان نفسه، ضمن وقائع مؤتمر النقد الثاني عشر لجامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٨.

٢) نقلا عن: الدلالة المرئية– قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، د. علي جعفر العلاق دار الشروق، عمّان، ط ١، ٢٠٠٢، ٥٣ .

٣) ينظر: إنفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٩ ، ٦٢.

٤) ينظر: جيرار جينيت- نحو شعرية منفتحة، كرستين مونتاليبتي، ت: د. غسان السيد ود. وائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق،ط١، ١٣٢. وينظر: إنفتاح النص الروائي، ٩٧.

٥) نعني بالعتبا-نصي العتبات التي تحيط بالنص.

٦) طروس- الأدب على الأدب، جيرار جينيت، ضمن كتاب: آفاق التناصية- المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ١٣٢. وينظر: من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت، جيرار جينيت، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ،وزارة الاعلام ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠١، ٧٣.

٧) ناقشنا هذه المسألة بشكل تفصيلي في دراسة سابقة لنا هي: لوحة الغلاف بين الصوري واللساني- قراءة في (سيرة بئر)، بحث مشارك في مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي عن (ثقافة الصورة)، ١- ٢. وتنظر أيضا الإشارة إلى هذا التداخل في مقال: صورة الغلاف في الرواية العربية- من سلطة المرجع الى جماليات التشكيل، عبد المالك أشهبون، م البحرين الثقافية، ع ٤٥، ٢٠٠٦، ١١٢.

٨) لوحة الغلاف بين الصوري واللساني- قراءة في (سيرة بئر)، ٩. وتنظر: البنيوية وعلم الإشارة، ترنز هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ١٢٤– ١٢٥ .

٩) نقلا عن: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، م العربية للثقافة، ع ٣٢، ١٩٩٧، ١٩٦ .

١٠) جيرار جينيت- نحو شعرية منفتحة، ١٣٨.

أحيانا	نادرا

١١) تنظر على سبيل المثال لا الحصر: تصريحات ممدوح عدوان بذلك في: أطياف ممدوح عدوان شهادة الحياة وشهادة الإبداع- حوارات منتخبة، قراءة وتحرير: د. محمد صابر عبيد، دار ممدوح عدوان، دمشق، ٢٠٠٨، ط١، ١٢٦- ١٢٧، ١٤٨، ١٧٤- ١٧٥.
١٢) ناقشنا هذه القضية بشكل مستفيض في المبحث الأخير من كتابنا: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، إتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥، ط١.
١٣) م. ن.، ٥.
١٤) وثامنهم حزنهم، أديب حسن محمد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ط١، ٦- ٩.
١٥) تنظر نظرية الحلم التي طرحها كاستون باشلار في كتابه: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد ، ط١، ١٩٨٠ .
١٦) ينظر: فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١ ،١٩٨١، ٢٨- ٢٩.
١٧) وثامنهم حزنهم، ١.
١٨) م. ن.، ٥٨.
١٩) م. ن.، ٢٤.
٢٠) م. ن.، ٢٥.
٢١) م. ن.، ٢٦.
٢٢) م. ن.، ٩٤.