

لوحات الغلاف بين الصوري واللساني قراءة في [سيرة بشر]

د. عشتار داود

ينفرد العنوان الرئيس -عادةً- بتحقيق فضائي مميز، من خلال اندراجة ضمن مكونات لوحة غلاف، التي أسبغت عليه خصوصية مكانية، كما أسبغ عليها هو خصوصية زمانية، بحكم صياغته اللغوية. لهذا كانت مقارنة لوحة غلاف تختلف إجرائياً عن مقارنة 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 تواصلين مختلفين، أحدهما: لساني، والآخر: صوري أيقوني. ومن هنا كان لا بد من الاستعانة بالصورة المرسومة في قراءة الصورة المكتوبة، كالاستعانة بالمكتوبة في قراءة المرسومة، على حدٍ سواء. فثمة عملية تضاف متبادلة بين الطرفين، عبر شفرة خاصة تأخذ لها موقفاً هاماً على مفترق الطريق بين اللساني والأيقوني² ليكونا معاً، كلاً نصياً واحداً، يضطلع بالمهام التعريفية للنصوص؛

لا بوصفه رأس الديوان، وعتبه الأولى حسب، وإنما أهمها كمّاً ونوعاً كذلك، نظراً للمساحة الرحبة التي يشغلها أولاً، واختزال كل النصوص في صفحة واحدة، هي صفحة الغلاف ثانياً، نظراً لطابعها البصري، إنطلاقاً من مبدأ "أن ترى يعني أن تختصر"³، مما يحيل تلك النصوص إلى نص أكبر واحداً، يدور حول الثيمة المشبع بها الغلاف.

لهذا كان الغلاف - بتحقيقه 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 النصية⁴.

وإذا ما أخذنا ذلك التضاد بين الرمكاني بين الكتابة والرسم في لوحة الغلاف، فلا بد من تعديل ما سيطر 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 فتمة 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 إلى عوالم النص وأجوائه العامة⁵. وكل ذلك ناجم من كون الصورة أبسط إدراكياً من الكتابة، وهو ما يفسر ظهور الكتابة المحاكية للصور قديماً، قبل الكتابة التي تعتمد الرموز الكتابية، ولذلك كانت الوسيلة الأولى لتعلم الكتابة لدى الطفل، محاكاة الصور. فإن عملية الإدراك تقترب بالتشكل الصوري المكاني، لما هو زمني تنبهي، كما يحدث في ترجمة لوحة الغلاف للنص أو النصوص المغلفة، فـ "الصورة أكثر التصاقاً بالواقع، وأكثر قدرة على التعبير عنه، لأنها تتميز بجانب مادي ملموس، على خلاف العلامة اللغوية، فأي كلمة من كلمات المعجم لا تمت بصلة إلى الشيء الذي تشير إليه"⁶. كما أن الرسم مكاني إرتهاني من الممكن رصد أي جزء من أجزائه قبل أو بعد الآخر، دون أن يتأثر التلقي، لكن المهم أن يحافظ على موضعه المكانية تلك.

فالجداولية المتحققة جراء تقدم لوحة الغلاف لنصوص تحقق انتماءها للجنس الشعري لا سواء أكثر احتداماً، وعبر الكينونة الرسم - شعرية، فالشعر يكتف اللغة، وما بين السطور أعرق مما عليها، فهو ينهل من اللغة طابعها الزمني التنبهي، 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 يفترض في تلقي الرسم، ما يفترض في الشعر، فتلقي الأول أكثر حرية، لأنه لا يلتزم تسلسلاً معيناً. وهذا بالضبط ما تم إقراره في نظرية المحاكاة لأرسطو، "فإذا كان الرسام يعكس لنا عالم المثل في عالم الصور، فإن الشاعر يصدر عن عالم الصورة، لا عالم المثل، فيكون هذا بعيداً عن الحقيقة خطوتان، بينما الرسام بعيد عنها خطوة واحدة"⁷. وهذا ما نسعى إلى مقارنته في عنوان ديوان الشاعر السوري محمد المطرود (سيرة بئر)، وسنلاحظ الفارق الدلالي الناجم من استقصاء العنوان منفرداً أولاً، ومن استقصائه مشاكلًا للوحة الغلاف ثانياً:

العنوان لسانياً :

إن الثيمة المحركة لعنوان ديوان (سيرة بئر)، يتنازعها - على ما يبدو - مكونان دلاليان متضادان في حملتيهما الدلالية - ليطمازجا معاً في بودقة هذه العتبة، عبر المجاورة الفضائية الحادة فيما بينهما، مهية المقارئ للدخول إلى قصائد الديوان، بوصفها نصاً أكبر واحداً، إذا ما كان العنوان الرئيس للديوان منطلق القراءة التأويلية، لذلك إستحوذ العنوان لدى إيكو على مفتاح التأويل⁸.

وذلك التضاد ناجم عن الإيحاءات الكامنة في كل من كلمتي هذا العنوان، محققاً أبعاداً دلالية كبرى، تتجاوز حدود ما توحى الكلمة بمفردها، نتيجة ما يسبقه السياق عليها، لكونها لم ترد مفردة أولاً، ولتموضعها في هذا الموقع المهم، بوصفها رأس الديوان، وعتبة الأولى ثانياً.

فهمة (السيرة) - كما هو معلوم - تكشفية، 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 لا بد من أن تكون ظاهرة على سواها، حتى وإن انتهجت الانزواء والتخفي، لأن كل أفعالها محط انظار الآخرين الراصدين لها، مع هذا تبقى ثمة جوانب مسكوتاً عنها في حياتها، وهي غالباً خاصة، تدور حول سيرة الشخصية بعيداً عن الاضواء، وعن ما يقتضيه المقام الاجتماعي المفروض عليها، نتيجة ذلك البروز، من ضوابط تداولية صارمة، يخطئها لها المجتمع، وعليها انتهاجها، مضافة إلى الضوابط المفروضة أصلاً على الإنسان الإعتيادي. ولكنها - بحكم تلك الشخصية الإشكالية - تضيق ذراعاً بأية قيود، فكيف هي الحال إذا كانت قيوداً بهذا الحجم، ليمظهر تمرداً عبر الكتابة الإبداعية عموماً، وعبر سيرتها الذاتية المكتوبة على وجه التحديد، وهي الأهم كشفياً، لأن الكتابة الإبداعية إذا ما أفردنا السيرة عنها تجوراً، تمتاز بأبعاد تمويهية لإحائية عالية، تنتهج الترميز والمراوغة، فهي - عادة - تحصن 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 والمضمونية، وبهذا تنفرد عن سواها من النصوص الإبداعية، التي يكون فيها الواقع مادة إحدى مستويي النص لا كليهما، وبهذا استحوذت على إمكاناتها الكشفية المضاعفة، بوصفها تقضض كل ما يتستر عليه الأديب، خارج حدودها، فهي صياغة جديدة لمسكوت عنه أكبر، يعبر عن حياته الخفية بكل انتهاكاتها للمظاهر المختلفة للسلطة.

وإذا ما عدنا 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 أيولوجيته، فهي تمثل أبعاده الغائبة لأسباب ميتا - نصية⁹، وهنا تطالعنا نقطة جديدة، تنفرد بها السيرة الذاتية، عن سواها أدبياً، بحكم توحد الراوي، بالكاتب - المؤلف - فيها¹⁰، رغم إن الأول نصي، والثاني ميتا - نصي، على خلاف انفصالهما في سواها.

إن استهلال الديوان بهذه الكلمة تحديداً، من شأنه أن يرجح سيرية الديوان قرائياً، بوصفها موجهة قصدياً من المؤلف، لتسليم مهمة تجنيسه بيد القارئ، ولأسيما إذا أخذنا بنظر الاعتبار تذييله العنوان بكلمة (نصوص) العائمة، بدلاً من تذييله بـ (سيرة ذاتية). ومن المعلوم اختلاف التجنيس القرائي عن الكتابي، من حيث احتمالية الأول وإمكانية تغييره بتغير القارئ¹¹.

وإمعانا في قصيدة 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 لذلك¹².

وكل ذلك جاء مشفوعاً بتواتر متعدد لكلمة (سيرة) في نصوص الديوان، بوصفه ميثاقاً مبعثراً ومكرراً على امتداد النص¹³.

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

فحتى إن تتبعنا قصيدة ما، حياة - 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 الحدتي، بخلاف الشعر ذي البنية التعويضية، الذي يقوم أساساً على المماثلة، فعندما تتحقق السيرة شعرياً، فإن الشعر يحقق هيمنته عليها أجناسياً.

فالسيرة الذاتية الكاملة لأي أديب تنتهج الطابع السردى لا الشعري، لأن "السيرة الذاتية (أصلاً) ليست إلا شكلاً من أشكال السرد"¹⁴، أما تمازجها مع الشعر في مصهر نصي واحد، من شأنه أن يسفر عن اكتساب متبادل للخصائص الأجناسية، التي سيضيفي بها كل منهما على الآخر. فحتى إن صرح الشاعر بسيرة أحد دواوينه، فالقارئ هو من سيضطلع بمهمة صياغة تلك الصيغة المبتوثة في ثايا 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 إلى تأسيس للقصيدة السير ذاتية، بخلاف السيرة الذاتية الشعرية مصطلحياً¹⁵.

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، الحري 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، فلا بد أولاً من تحمل مشقة حفرها، التي قد لا تثمر عن شيء، وإن أثمرت، فلا مناص من مشقة أخرى، هي الاستحواذ 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 - يعرف بالمضاف إليه لأبعاده الإيضاحية، التي قد تؤدي إلى تعديل كبير في تفكي المضاف، لما يمتوره من اكتساب ناجم عن المجاورة.

وإذا ما أخذنا ذلك بنظر الاعتبار، سنجد أن المهام الكشفية المرصودة - بدماء - 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 "يعرف بالجنس الأدبي" 16، فإننا نجد هذا التساوق العنوانى الأجناسى متحققاً هنا، لأن إلحاق كلمة سيرة بالـ (بئر)، جاء مغزياً لتلك الهمنة الشعرية على السيرة، التي كنا قد لمسناها، لأن سيرورة السيرة تشبه النهر الجاري، الذي بإمكاننا الاغتراف منه متى شئنا. أما البئر فتقتصر إلى ذاك الكشف السيري للواقع على السطح، لأنها باطنية التشكل، كالشعر الذي ليس من الممكن الاستحواذ على معناه دون استقوار وصولاً إلى مكوناته الدفينة. فالبئر كما للشعر ظاهرها المختلف عن باطنها، فظاهرها: حجارة صلبة، خالية من الحياة، مرصوفة على أرض جافة، وباطنها مياه غائرة، متلقمة لبعث مظاهر الحياة في ذاك الجفاف البادي.

فالجدلوية المتحققة إذن في هذا العنوان، هي جدلية الحضور / الغياب، التي تنازعت المسكوت عنه، ليتمظهر نصياً على استحياء، ومكلاً بإمكانات ترميزية شعرية هائلة، جعلته منفطحاً قرائياً انفتاحاً لا متهاياً للتجدد القرائي، الذي سينلمسه بعد الاستمانة بما تحمله لوحة الفلاف من توجيهات تأويلية:



العنوان بين السوري 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 ملقأتين 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 للرمل أولاً، ووجود لوحة داخلية واضحة المعالم ملصقة عليها ثانياً، وتوظيف الكتابة في اللوحة الإطارية، الأمر الذي جعلها تبدو فضاءً كتابياً خارج حدود الصورة ثالثاً. ونظراً للقدرة التوجيهية العالية للصورة في تقصي المكتوب، لا العكس، كان من الأدعى انطلاق التحليل من الصورة التي تقتصر الكتابة، للوصول من خلالها إلى صورة العنوان واسم المؤلف الإطارية، التي شكلت برمالها أرضية للأولى. لكن ليس من الممكن ألبتة، الإستغناء عن المكتوب في تقصي الصورة الداخلية، حتى إن كانت المرصودة بدءاً، وحتى إن كان يتموضع خارجها، وذلك بحكم علاقة التضاد اللسانية / الصورية، وبحكم تداخل الصورتين ببعض أيضاً.

وإذا ما عدنا إلى الصورة الداخلية، فإننا سنجد أن الدلائل الصورية والكتابية معاً، تشير إلى أن البئر هي محور الصورة، فقد كانت صورتها المرشومة 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 حجر من حجارتهما عن الآخر، يضاف إلى ذلك توجه أنظار المتراصين خلفها جميعاً إليها، الذي توحى 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 المتكاثفين، يحيلنا - بالضرورة - إلى جريمة أخوة يوسف بحقه، وهذا ما يسجله نصياً أيضاً عند قوله في نصه (زلزلة الحواس) المتناص مع قصة يوسف :

أعرف كم أنا يوسف

وأخوتي هم أخوة يوسف

في السيرة البعيدة للبئر

يزينون للنائب طبيب لحمي 17

فإن الغائب نصياً في لوحة الفلاف - يوسف أو صاحب السيرة - مستحضر بقوة على الرغم من غيابيه، إذ أن التناص أو "التفاعل النصي لا يندفع في جسد النص فقط، أي في ثنايا لغته (...) بل قد يتعداها إلى ما قبل كتلته النصية المباشرة، أو مته اللغوي: (...) عنوانه وغلافه أيضاً" 18.

ومن اللافت للانتباه الرداء الذي يرتديه هؤلاء المتكاتفون، الذي يذكرنا برداء السياف لحظة تنفيذ الحكم، المتساق 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 أيضاً، عدم تأثر استقامة الحبل بالمرودة الضخمة نحو اليسار أولاً، وبالرياح المحركة لرمال الصحراء في أعلى الصورة كذلك، وتتساق مع كل ذلك العتبة الداخلية قبل نصه الأول المقتبسة من محمود درويش :

لي حكمه المحكوم بالإعدام :

لا أشياء أملكها لئلا تملكني

(محمود درويش) 19

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 حثة متدلية في وضع شاقولي، ليخالف الجناة بذلك الطريقة المعهودة لمحاكمة الشنق، التي تتم فيها إزالة العتبة من تحت قدمي المحكوم، ليفارق الحياة مع بقاءه معتلياً سطح الأرض لأن التعليق يقتضي ذلك. أما الدفن فيكون مرحلة لاحقة لتنفيذ المحاكمة. وفي اللوحة قيد الرصد فقد كان تنفيذ الحكم مرتين في تحقيقه بالفور السفلي إلى باطن الأرض، أو بتعبير آخر أن التنفيذ كان مقروناً بالدفن المجازي والحقيقي معاً، المجازي بحكم توظيف البئر الحرية بدفن السر بوصفها المكن الأمين للأسرار، والحقيقي بفعل اجتماع عوامل التعرية جميعاً من رياح، ورمال، وزمان، 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 البهش 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 جرمياً في حد ذاته، لأنه أصدر بحق بريء، وهو ما يبرر كل ذلك التستر، الذي جاء مقروناً بتوظيف ما يحمله الملبس من دلالة سيميائية عالية 20، فقد جللهم ذاك الرداء الغريب، الذي أسبغهم بالسواد، الأمر الذي يوحي بالفموضن الذي يشوبهم، ويشوب وجوههم المغيبة الملامح، التي تشكل هوياتهم، وهذا يضاف إلى اختيارهم مكان قصي وسط عرض الصحراء، وإخفاء آثار الجريمة في بئر مهجورة.

ومنا نسجل انقلاباً دلالياً صورياً لتوظيف البئر، فبدلاً من أن تكون البئر مورداً، كانت موروداً. فالبئر - كما هو معلوم - مورد لحياة ما، وهذه الخاصية اللصقية بها، هي المتسببة في فشل جريمة أخوة يوسف، ومنح يوسف حياة جديدة، ليوظف الجناة هنا الطرف الماكس 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 سواء لا لشيء، سوى لكونه مستمداً من قصة متكاملة، تم التعاقد عليها عرفياً، حتى غدت، واضحة الأبعاد، فهي حتى إن لم تذكر كاملة، فإن أية إشارة إليها، تكثف القصة، ليتم استدعاء القصة كاملة في ذهن القارئ. فاندراج القصة في سياق جديد، يضيفي ظلاله على فهم المستقل، 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 لا بد من أن يحقق التقارب مع النص الأصل في بعض مواطن التناص المنتقاة، وإلا لما كان التناص، ولطرحنا الفكرة بصورة مباشرة. لهذا يعرف النص بحسب باختين بأنه "ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها، ويؤكددها ويكتفها ويحولها ويعمقها"²¹ 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"²²، نظراً للفضاء الذي يشغله المكتوب، وتختلف صورة الحروف المكتوبة للكلمات، عن الصورة التي توحىها الكلمات بعيداً عن تسجيلها الكتابي، لأن الصورة مجسدة في الأولى، ومجردة في الثانية، وذلك الفارق ناجم بالضرورة، من توثيق الجانب الزماني المجرد للغة مكانياً عند الكتابة، من خلال الموضوعة المنتقاة في فضاء الورقة أولاً، وطريقة الخط ثانياً. وهو ما يتم تشخيصه في أية لوحة غلاف عموماً، وفي لوحة غلافنا قيد الرصد تحديداً:

فثمة تشكّل شاقولي لاسم الشاعر، موازياً للبئر، أو - بتعبير أدق - موازياً للمتدلي داخل البئر، وفي هذا التشكل، نلمس تكثيفاً إيحائياً يتعاقد مع صورة المصق 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 لا بد من أن يحيلنا إلى تنازع علوي أرضي عليه، لحظة مفارقتة الحياة، فبعد أن كان على سطح الأرض روحاً وجسداً، إنشطر الإثنين عن بعض لحظة طرده من على سطحها، وهو ما يؤكد نتوء الواو في كلمة مطرود تحديداً من اسم الشاعر باتجاه الأسفل، ليكون أولاً جسداً غائراً، مرموزاً له باللون الأحمر الذي اصطبغ به الاسم، لما يحمله هذا اللون من بعد مادي يضارع (الجسد)، فضلاً عن إيحائه الدموي بجريمة القتل، لكونه مكنم الدماء، ولاضطلاع به بتوثيق الجريمة ببعده المادي الملموس.

ومن الجدير بالذكر هنا أنه قد تمت معاضدة هذا البروز المميز لاسم الشاعر، بغياب تام لاسم الرسام أو توقيع من اللوحة، مما يؤكد سيرة الديوان، وبلغت الانتباه إلى اسم الشاعر (المطرود) بشكل 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 المظير 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 له²³.

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، فعلى الرغم من كون العنوان اسما غير أن ولاءه ينصرف قرائياً نحو المسمى، لهذا كان عتبة قرائية توجيهية، "يهدف إلى تبشير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، مؤشرة عليه"²⁴، من هنا كان اصطباغ كلمة (نصوص) باللون الأحمر، واتشاح العنوان باللون الأبيض، بحكم التشكل المادي لصياغات تلك النصوص فلا بد من المرور بالشكل للوصول إلى مضمونها، ويحكم كون العنوان هو المعنى المحرك لكل تلك التشكلات النصية، 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 اشعاع اضطلع بمهمة ايضاح كل مكونات الصورتين فيما عدا الجنة، فقد ظل القموض يشوبهم، نتيجة تموضعهم في الظل الذي يظاهر ذاك الاشعاع، لكونه ليس ظل أي شيء آخر، فمن أين يأتيهم ذاك الظل وهم يقفون في العراء، وإنما هو ظل أجسادهم، وعدم تظليلهم بأية ظلال أخرى يحيلنا إلى عدم مباركة أحد للجريمة.

والملاحظ الحدير بالذكر هنا عدم تطابق الظل مع الأصل، فإن تراص الرجال، يمنع تسلسل 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 - سيوراً وتمائزاً عنهم.

ليس هذا حسب، فثمة عدم تطابق للبئر ظلياً مع الأصل، وذلك بحكم نتوء الرأس وسط الطرف العلوي لظل البئر، الذي ليس من الممكن عدم انعكاسه لأحد رؤوس الجنة، لالتصافه 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 للصورة، فقبل شفق الظل عن الرموز الموارى داخله. فإذا كان الظل إختافياً مع الجنة، فقد خالف طبيعته ليكون كشفياً مع الموارى، مشكلاً - بالتحام البئر معه - ظلال انتفاضة الروح باتجاه السماء، المقررة 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 أرواح شخصت كل ما جرى، بوصفها شاهد العيان الوحيد، المنعتق من فعلي القتل والدفن، لتسجل توثيقها ذاك للحدث، عبر الصورة الداخلية الملتقطة لحظة تنفيذ الحكم، ويعين المنفذ بحقه ذاك الحكم، وهو ما يفسر كون الصورة ملتقطة بكاميرا سفلية، بحكم طول البئر والجنة، الذين تاخموا بطولهم الحافة العلوية

للصورة، وأي تصوير يسجل ذاك الحدث، فإن السماء لا بد من أن تكون مكوناً علوياً له، في حين أن بئر 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 مكوناتها الفراغيين السماء والأرض، إلا إن لصق الصورة الداخلية على صورة إطارية لبحر من الرمال، يؤكد سيادة الجانب الأرضي، ويجريها إليه.

وعلى الرغم من توسط العنوان أعلى الصورة، فثمة إشارة بصرية - كتابية، وهو الفتوة المتجه نحو اليسار في كلمة سيرة، يحيلنا إلى مفارقة تلك الروح المكان، حاملة في جعبتها تلك السيرة، لتحكي من خلال الصورة الموثقة، نصوص الديوان جميعاً والتالية للوحة الغلاف بالطبع، ذاك التتالي المتساق مع الترتيب القرائي نحو اليسار المستقي من فتوة التاء. وأن يغلب الإنسان روحاً خالصة منفتحة من مادية الجسد، يجعله عارفاً لجوهر الحقيقة بالمفهوم الصوري، فهو العارف الذي يتكلم برموز لا يفهمها إلا خاصة الخاصة ممن يشاطرونه هذا الإنعتاق :

وأنا النبي بلا نبوة

والعارف سر الذين يصورونه 25



فإن الموقف العرفاني يتلخص في البحث عن الذات، عن حقيقتها وموقفها الأصلي²⁶. وهذا بالضبط ما توحى به الأسطر في الغلاف الخلفي للديوان، 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، يفترق إلى التوثيق الكتابي - الجسدي -، ففي الثقافة الشفاهية لا يعرف (المرء) إلا ما يمكنه تذكره²⁷، لذلك لن يقف على حقائق ذاك الكلام إلا من خاطبتهم مقولة الحلاج، التي كانت عتبة لدخول النص نفسه :

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

(الحلاج) 28

فتحة إشارة مكثفة إلى ثنائية الظاهر / الباطن الصوفية، فالإشارة ذات طابع إبحائي، يستلزم إستغواراً باطنياً، أما العبارة، فطابعها إيضاحي ظاهر²⁹. فلا بد لأجل أن تؤدي العبارة مهامها التوجيهية إيلاء الإشارة أولوية الاستكناه، أي أن الظاهر ليس غاية بذاته، وإنما مجرد وسيلة لفهم الباطن، ولم يأت تبني الشاعر لهذه المقولة التي ترجح الإشارة على العبارة، أو الباطن على الظاهر، عفو الخاطر، ولا سيما 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 قالت كذالك السطور المكتوبة على اللوحة الخلفية للغلاف، فالسر أنثي يحمله المعنى العميق سيبقى مستغلقاً، عبر إنفتاحه على قراءات متجددة، تجري كجريان النهر، وكجريان الدماء الحمراء، التي اصططبت بها تلك الكتابة، تجسداً للجريمة.

الختامة :

فالجدلوية المتحققة إذن في هذا العنوان، هي جدلية الحضور / الغياب، التي تنازعت المسكوت عنه، ليتمظهر نصياً على استحياء، ومكثلاً بإمكانات ترميزية شعرية هائلة، جعلته منفطحاً قرائياً انفتاحاً لا متناهياً للتجدد القرائي، الذي لا نلمسه إلا بعد الاستعانة بما تحمله لوحة الغلاف من توجيهات تأويلية.

الاحالات :

- 1 - سيرة بشر / محمد المطرود / دار التكوين / دمشق / ط 1 / 2005 .
- 2 - صورة الغلاف في الرواية العربية - من سلطة المرجع الى جماليات التشكيل / عبد المالك أشهبون / م البحرين الثقافية / ع 45 / 2006 / 112 .
- 3 - الصورة والثقافة والاتصال / محمد العبد / م فصول / ع 62 / 2003 / 133 .
- 4 - نقلا عن : في التعالي النصي والمتعلقات النصية / محمد الهادي المطوي / م العربية للثقافة / ع 32 / 1997 / 196 .
- 5 - صورة الغلاف في الرواية العربية / 113 .
- 6 - القارئ والنص - العلامة والدلالة / سيزا قاسم / المجلس الاعلى للثقافة / دط / 2002 / 209 ، وينظر : الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي / محمد الماكري / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط 1 / 1991 / 49 .
- 7 - التراسل بين الذاكرة والصورة / د. نذير المظمية / م المعرفة / ع 500 / 2005 / 32 .
- 8 - ينظر : البداية في النص الروائي / صدوق نور الدين / دار الحوار / اللاذقية / ط 1 / 1994 / 70 .
- 9 - ينظر : الأيدولوجية في الرواية - بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم (المسكوت عنه) / عبد الجليل الأسدي / علامات المغربية / ع 7 / 1997 / 104 .
- 10 - ينظر : السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي / فيليب لوجون / ترجمة : عمر حلي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / ط 1 / 1994 / 51 - 52 ، والسيرة الذاتية / جورج ماي / تعريب : محمد القاضي وعبد الله صولة / المؤسسة الوطنية - بيت الحكمة / تونس / ط 2 / 1992 / 193 .
- 11 - ما الجنس الأدبي ؟ / ماري شيفر / ترجمة : د. غسان السيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط 1 / 1997 / 111 .
- 12 - ينظر : السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ / 39 - 41 .
- 13 - م . ن / 45 .
- 14 - عندما تتكلم الذات - السيرة الذاتية في الأدب العربي تحديث / د. محمد الباري / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط 1 / 2005 / 97 .
- 15 - حول الفارق الدقيق بين المصطلحين ، ينظر : مظهرات التشكيل السير ذاتي - قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية / د. محمد صابر عبيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط 1 / 2005 / 136 و 138 .
- 16 - البداية في النص الروائي / 69 .
- 17 - سيرة بشر / 36 .
- 18 - الدلالة المرئية - قراءات في شعرية القصيدة الحديثة / د. علي جعفر العلاق دار الشروق / عمان / ط 1 / 2002 / 55 .
- 19 - سيرة بشر / 6 .
- 20 - حول سيميائية الملبس ، ينظر : محاضرات في السيميولوجيا / د. محمد السرغيني / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط 1 / 1987 / 25 .
- 21 - نقلا عن : الدلالة المرئية / 53 .
- 22 - البنيوية وعلم الإشارة / ترنر هوكز / ترجمة : مجيد الماشطة / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط 1 / 1986 / 124 - 125 .
- 23 - جماليات اللون في السينما / سعد عبد الرحمن قلع / المكتبة العربية / القاهرة / 1975 / 138 .
- 24 - هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / شعيب حليفي / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط 1 / 2005 / 11 .
- 25 - سيرة بشر / 35 - 36 .
- 26 - بنية العقل العربي - دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية / د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / ط 6 / 2000 / 256 .
- 27 - الشفاهية والكتابية / والترج . أونج / ترجمة : د. حسن البنا / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت / دط / 1993 / 92 .
- 28 - سيرة بشر / 71 .
- 29 - ينظر : معجم مصطلحات الصوفية / د. عبد المنعم الحفني / دار المسيرة / بيروت / ط 1 / 1980 / 16 .

المصادر والمراجع :

- الأيدولوجية في الرواية - بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم (المسكوت عنه) / عبد الجليل الأسدي / علامات المغربية / ع 7 / 1997 .
- البداية في النص الروائي / صندوق نور الدين / دار الحوار / اللاذقية / ط 1 / 1994 .
- بنية العقل العربي - دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية / د. محمد عابد الجابري مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / ط 6 / 2000 .
- البنيوية وعلم الإشارة / ترنر هوكز / ترجمة : مجيد الماشطة / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ط 1 / 1986 .
- التراسل بين الذاكرة والصورة / د. نذير العظمة / م المعرفة / ع 500 / 2005 .
- مظهرات التشكيل السيري ذاتي - قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية / د. محمد صابر عبيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط 1 / 2005 .
- جماليات اللون في السينما / سعد عبد الرحمن قلج / المكتبة العربية / القاهرة / 1975 .
- الدلالة المراثية - قراءات في شعرية القصيدة الحديثة / د. علي جعفر العلق دار الشروق / عمان / ط 1 / 2002 .
- سيرة بئر / محمد المطرود / دار التكوين / دمشق / ط 1 / 2005 .
- السيرة الذاتية / جورج ماي / تعريب : محمد القاضي وعبد الله صولة / المؤسسة الوطنية - بيت الحكمة / تونس / ط 2 / 1992 .
- السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبي / فيليب لوجون / ترجمة : عمر حلي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / ط 1 / 1994 .
- الشفاهية والكتابية / والترج. أونغ / ترجمة : د. حسن البنا / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت / دط / 1993 .
- الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي / محمد الماكري / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط 1 / 1991 .
- صورة الفلاف في الرواية العربية - من سلطة المرجع إلى جماليات التشكيل / عبد المالك أشهبون / م البحرين الثقافية / ع 45 / 2006 .
- الصورة والثقافة والاتصال / محمد العبد / م فصول / ع 62 / 2003 .
- عندما تتكلم الذات - السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث / د. محمد الباردي / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط 1 / 2005 .
- القارئ والنص - العلامة والدلالة / سيزا قسم / المجلس الأعلى للثقافة / دط / 2002 .
- في التعالي النصي والمتعاليات النصية / محمد الهادي المطوي / م العربية للثقافة / ع 32 / 1997 .
- ما الجنس الأدبي ؟ / ماري شيفر / ترجمة : د. غسان السيد / إتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط 1 / 1997 .
- محاضرات في السيميولوجيا / د. محمد السرغيني / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط 1 / 1987 .
- معجم مصطلحات الصوفية / د. عبد المنعم الحفني / دار المسيرة / بيروت / ط 1 / 1980 .
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل / شعيب حليفي / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط 1 / 2005 .