جماليات الضمير في "وَلِيَ اختيارُ الأرض" لخالد الأنشاصي

مقدمة:

تتعدد ملامح الغربة في شعر **"خالد الأنشاصي"** وتتنوع، لدرجة أنها تشمل الديوان كله، ولذلك لا يقسم الشاعر الديوان إلى أقسام مختلفة، تضم قصائد مترابطة، وإنما ينشر القصائد دون تقسيم، مما يوحي بأن كل القصائد تنويعات على وتر واحد. ومن هنا يأتي ثراء الديوان، حيث إن كل قصيدة ترفد الديوان بنبع جديد، يبرز بعداً ما من أبعاد الغربة. تتبدى لنا الغربة عندما تقع أعيننا على الديوان مباشرة، في عنوانه. فالعنوان – **وَلِيَ اختيارُ الأرض** – يدل على المنفى، الاختياري في الغالب، البعد، التجريد من كافة الحقوق المدنية، إلا الأرض بالمعنى المادي للكلمة. كما أن العنوان يبرز ضمير المتكلم الذي يهيمن على معظم قصائد الديوان. لكن هذا الضمير يأتي في صيغة ضمير متصل بحرف جر، مما يدل على التبعية وفقدان الخصوصية، كما

يدل على غياب الفعل أو الملكية، فهذا الضمير متصل بحرف جر وليس بفعل أو اسم. وكل هذه الأنواع من الفقدان والغياب توحي بالتجريد من الحقوق المدنية كما أسلفنا.

وإذا انتقلنا إلى الإهداء، وجدنا أنه يصعّد تيمتي الغربة والوحدة. فينقسم هذا الإهداء إلى شقين: إهداء إلى الأب، وإهداء إلى شخصية تدعى "**نجوى**". بالنسبة للأب، فيمثل المرتكزات التي يستند إليها الشاعر في رحلته المغتربة، حيث إن هذا الأب شجرة وارفة الظلال محملة بالثمار/ الوصايا، ويستظل الشاعر بهذه الشجرة. لكن هذه الشجرة تقترن بالوقت. أي بالزمن، وبما أن الشجرة كثيفة الظلال، فإن الوقت كثيف أيضاً، مما يوحي بثقل وقع الزمن على الشاعر، وبالتالي على الإحساس الفظيع بسكون الزمن، ومن ثم بعدم التغير والجمود. والغربة والتشرد واللامكان، فالمظلة مظلة زمن، لا مظلة مكان. كما أن صوت الشاعر يظهر أيضاً في شكل ضمير متصل بالاسم "**قلب**"، أي إنه ضمير مجرور لهذا القلب، ذلك القلب المجرور بدوره بحرف الجر "**ل**" مما يدل على تبعية التبعية، أي التبعية المضاعفة. وإذا

كان ضمير المتكلم هنا متصل باسم، على خلاف اتصاله بحرف جر في العنوان، فإن هذا الاسم هنا مجرور ولا يدل على الملكية، كما أن القلب ضال، أي إن الصفة التي تصف الاسم لا تمثل قيمة إيجابية ولا شيئاً يعتز به. تبقى الدلالة المجردة لهذا الشق من الإهداء، ألا وهي أن العنصر الشخصي - **الأب**- هو الوحيد الذي يمثل قيمة ما أو ملجأ بالنسبة للشاعر. وهذا ما نجده أيضاً في الشق الثاني من الإهداء، حيث يهدي الشاعر الديوان إلى شخصية تدعى "**نجوى**"، أو إلى الاسم مجرداً، أي إلى "**النجوى**" بمفهومها اللغوي، وفي كلتا الحالتين، يظل الشاعر وحده، سواء احتفى بحضور نجوى وحده، حضورها في غيابها بالطبع، أو احتفى بمناجاته وحده، مما قد يزيح عنه بعض آثار غربته. وهنا نجد أن النجوى/ نجوى تمثل جانباً شخصياً في حياة الشاعر، فهو على ألفة بنجوى ومعرفة وثيقة بها، وهذه المعرفة وتلك الألفة هما اللتان تواسيانه. هذا بالإضافة إلى أن الجانب الذاتي أو الداخلي المتمثل في النجوى هو الذي يمثل القيمة الحقيقية في حياة الشاعر. وفي كل الحالات يمثل

المُهدى له الجانب الشخصي الحميم في حياة الشاعر، ويميل الإهداء إلى الإعلاء من حالة الشاعر المتمثلة في الوحدة والغربة والضلال والتشرد والتوهان.

سنتناول قصائد هذا الديوان حسب الضمير الغالب على القصيدة، حيث إن قصائد الديوان تستخدم ضمائر متباينة أو متآلفة. ففي بعض القصائد يغلب ضمير واحد، وفي بعضها الآخر تمتزج الضمائر مما يوحي بالحوارية أو الصراع أو التوتر أو المسرحة. كما أن الضمير يلقي الضوء على أبعاد الصوت في القصيدة، فأحياناً يمتزج الضمير بالصوت، وأحياناً ينفصلان لدرجة التناقض أو مجرد التقرير، أي قيام الصوت بتقرير أو إيراد ما تفعله الذات الفاعلة في النص.

ضمير المتكلم:

قليلة هي القصائد المكتوبة بضمير المتكلم الخالص، فيغلب هذا الضمير على قصيدتين فقط وهما: "**حَجْل**" و "**وانهارت تمراً**". ومع ذلك فإن هذا الضمير يحتل مكانة بارزة في الديوان، فيظهر في عنوان الديوان وفي الإهداء

بشقيه. كما أن أول قصيدة في الديوان، **"حجل"**، بضمير المتكلم. ومن الملاحظ هنا أن عنواني القصيدتين المكتوبتين بضمير المتكلم لا يشتملان على أدنى إشارة لهذا الضمير، وكأن العنوان لا يركز على ذات المتكلم، وإنما على ما يفعله أو يحدث له. فهذا التغييب للضمير من العنوانين يدل على غياب ذات المتكلم، وبالتالي على غربته وانعزاله وهجرته بعيداً عن ذاته.

تتصدر قصيدة **"حَجْل"** الديوان، وتعلن بدء الحركة الأولى التي يدور في مدارها كل قصائد الديوان. حيث تبدأ هذه القصيدة بالتركيز على الانتقال والحركة والسفر، وبالتالي تدل على رغبة الذات في مبارحة المكان الذي تقطنه لأسباب لا يذكرها النص. فربما ضاقت مساحة الحلم حول الذات، فأراد أن يوسعها بأن يمد مسافة بين موطنه والمكان الذي يود الانتقال إليه:

صيّرتُ أغنيتي

مسافةْ

ووقعتُ في شَرَكِ الخطَا

أوّاهُ

غيّبني السفرْ

من المعروف أن الحركة تهدف للوصول إلى مكان ما، وبالتالي ربما الملل من المكان الأصلي. كما أن الأغنية شيء يمثل كل قيمة بالنسبة للفرد، فأغنيته هي كل شيء بالنسبة له. وبما أنه يعيرها مسافة، فيدل ذلك على ضيقه بمكانه وبالتالي الرغبة في البعد عنه والانتقال إلى مكان آخر. لكن هذه الرغبة لا تشبع، فيظل الصوت يتبع الخطوة بالخطوة إلى أن تتسع المسافة بينه وبين موطنه الأصلي، فيظل غريباً، شريداً، غائباً، مغيباً. ويظل مفهوم السفر هو الحقيقة الواحدة الظاهرة أمامه، بكل جوانبها السيئة.

عندما يدرك الصوت أبعاد موقفه، يفكر في التراجع. لكن الوقت قد فات ولا يتبقى إلا الاستمرار، فيلجأ إلى ما يمكن أن ينسيه إدراكه لموقفه. والأسلوب التقليدي للنسيان

هو السكر المادي. لكن هذا الأسلوب لا يجدي مع الصوت، فيتضاعف إحساسه بموقفه وغربته:

الكأس لا تجدي معي

فرِّطْ

عناقيدَ الشجنْ

واملأ

قواريرَ اشتهائي

خطوةً أخرى

لأحجلَ

من

جديدْ!!

فالكأس هنا التي تعتبر الرمز التقليدي للنسيان والخروج من قيود الواقع تفقد مفعولها وتصير أداة معطلة عفا عليها الزمن، أو فاق الألم مفعولها، فتغلب عليها دون أن تفعل به شيئاً. لذلك يخاطب الصوت شخصاً وهمياً مثل رفيق

السفر المتوهم في الشعر الجاهلي، حيث يتخيل الشاعر أو الصوت وجود شخص آخر يواسيه أو يستمع له، أو يبادله الأحاسيس وهنا يطلب الصوت من هذا المخاطب أو المحكى له أن يفرّط عناقيد الحزن والهم، ويفرقها عن بعضها. وهذا التفريق أو البعثرة لا يدل على الإبادة أو القضاء على الحزن، وإنما على تفتيته، حتى يصير أحزاناً صغيرة بدلاً من كونه حزناً أو وهماً كبيراً. فإذا صار أجزاء صغيرة يمكن احتماله، وبالتالي الاستمرار في الغربة. وهنا يبدأ الصوت في استمرار الغربة والسفر، فيطلب من رفيقه الوهمي أن يزيد خطواته خطوة أخرى لتزيد المسافة ما بين موطنه ومكان غربته، وبالتالي ينغمس في هذه الغربة وذلك الشجن ويعيد الكرة من جديد. وإعادة الكرة ترتبط هنا بالحجل، أي المشي على رجل واحدة مع رفع الأخرى، مما يدل على الخلل. وبما أن السفر مرتبط بالخطى، فإن هذا الحجل أو الخلل في الخطى ناتج طبيعي للسفر. وما دام كذلك، فإن استمرار السفر يعني المزيد من الحجل، وبالتالي إمكانية

الاعتياد على هذا الحجل وربما عدم القدرة على الرجوع إلى الحالة الأصلية.

من المعروف أن الزمن يتبدى أول ما يتبدى في مظاهر الطبيعة، حيث تبدل الفصول وتعاقبها يوحي بالتغير ومرور الزمن. لذلك يدرك الصوت كيف أن سنوات العمر أو الغربة التهمته عندما ينظر إلى أحد مظاهر الطبيعة، أي النخل، ويكتشف ما فعله به الزمن، أو يقارن بين صباه وسط هذا المظهر، وبين حالته في الوقت الحاضر. ففي قصيدة **"وانهارت تمراً"** يقارن الصوت بين صباه وعلاقته بالنخل، ثم يقارن بين حالته الحاضرة وكيف أن سنوات عمره نضجت مثل التمر على النخل وانفرطت بعد أن وصل نضجها نهايته. وهنا يغلب ضمير المتكلم على القصيدة، ولا يظهر ضمير المخاطب إلا في النخل الذي يناجيه الصوت ويعقد المقارنة بينه وبين نفسه. وإذا تأملنا البعد الزمني للقصيدة، وجدنا أنها تنقسم إلى لحظتين زمنيتين متباينتين: لحظة ماضية والأخرى حاضرة، وتفصلهما مسافة زمنية طويلة. اللحظة الأولى لحظة التكوين، الطفولة، الماضي،

البداية الواعدة، الإشراق، والجذور. أما اللحظة الثانية فلحظة الحاضر، الكهولة، الانفراط، التفتت، الوهن، النهاية.

تشغل اللحظة الأولى الحيز الأكبر من القصيدة، حيث إنها اللحظة الأكثر أهمية في حياة الصوت، وتمثل الجذور العميقة التي تشي بالبقاء في الوطن والنمو الدائم والثبات، الثبات بمعنى الحيوية الدائمة والجمال الذي لا تشوبه شائبة:

ورأيتكَ

في بدء التكوين

نهوداً

مترعةً بالحلوى

والدفء الممتدْ

من الجميز

إلى السعف الحاني

يتوجه الصوت بكلامه إلى النخل ويكشف عما كان يمثله النخل بالنسبة له في صباه. ففي بدء التكوين التقى

الصوت بالنخل فرأى سباطاته نهوداً مترعة بالحلوى. وإذا كانت الأم في القرى تحتفظ بالحلوى لأطفالها أو بأي شيء قيّم كالنقود مثلاً في (عِبِّها) بجانب النهدين، أدركنا كيف أن النخل كان يمثل شيئاً جميلاً محبباً للصوت. فمنه يحصل على اللذة والحلوى، وعلى المكافأة إذا فعل شيئاً حسناً يستحق التشجيع أو التقدير ليكرره مرة أخرى. ويصير عادة من عاداته. فسباطات النخل هنا تشبه ثدي الأم الذي يرضع منه الطفل، وعندما يكبر قليلاً يحصل من جانبه على الحلوى. وهنا يمتزج النخل بالأم ويصيران شيئاً واحداً بالنسبة للصوت الطفل. وبالتالي من الطبيعي أن يمتد دفء وحنان الأم ليقترن بالنخل ويسع المساحة الممتدة ما بين البيت/ الحضن والنخل. وهنا يدرك الطفل سعف النخل حانياً عليه كالأم، يختصه بالدفء والحنان والرقة. للحظة التكوين هذه نموها الخاص الذي يتمظهر في نضج البلح وسقوطه من على السباطة:

أبصرتُ تمورَكَ

حين احمرّتْ

راحت تلهو بالكحلِ

اكتحلتْ

سقطتْ

لا شيء يهمْ

ما دامت أفواهُ الوحلِ

النهمةْ

ستفضُّ براءتها

وتدسُّ توهجَ وجنتها

في الثدي المرتعِ

بالحلوى

وصباي!!

من المعروف أن ثمر النخل يمر بعدة مراحل حتى يصير تمراً جافاً يباع في الأسواق أو يخزّن في المنازل

obeikandl.com

للأكل. أول هذه المراحل البلح وهو الثمار الخضراء قبل أن تتلون أو تنضج، ثم البسر وهو الثمار عندما تتلون قبل أن تصير رطباً طرياً، ثم الرطب وهو الثمر الناضج الذي يمكن أن يسقط من على النخلة، مثلما هزت سيدتنا مريم بجذع النخلة فتساقط رطباً شهياً، وأخيراً التمر، وهو الذي تم تجفيفه حتى لا يفسد ويمكن الاحتفاظ به لأطول فترة ممكنة حتى يتحمل النقل والشحن والوصول إلى أماكن قد تكون بعيدة جداً عن مصدره. وكون الشاعر هنا يورد لفظ تمور، دون سائر الألفاظ، ويقرنه بالثمار المتراصة في السباطة يحتمل وجهين: إما أنه لا يعرف الفرق بين الألفاظ فيعتقد أن البسر هو التمر، وإما أنه يستخدم لفظ تمور عمداً ليوحي بالنهاية الحتمية والكِبَر الذي لابد منه. سنفترض حسن النية ونؤول القصيدة على الوجه الثاني، فيفضل في الأدب، خاصة الشعر، التشويه المتعمد للعرف اللغوي لتحقيق هدف جمالي أكبر وقيمة فنية عالية.

يقارن الصوت هنا بين رحلة نضج ثمر النخل وبين نضج البنت. فها هي الثمرة/ البنت تخرج من طور طفولتها

وتتلون خدودها/ قشرتها، ولا تكتفي بالحمرة، بل تضيف إليها الكحل/ السواد الذي يشوب الثمار إعلاناً لبدء النضج وزيادة الجمال. وهنا يقترن النضج بالبطء الذي يوحي بالدلال والمرح. فالبنت/ الثمرة لا تكتمل مرة واحدة، دائما تلهو بالكحل حتى يعرف هذا الكحل طريقه إلى الأجفان/ قشرة الثمرة. وهنا يرتبط الاكتحال بكمال الأنوثة/ النضج. والكمال يعني سياقياً السقوط، سواء أكان بالمعنى المادي أو بالمعنى الأخلاقي. فعلى المستوى المادي يعني مجرد انخراط الثمرة من على السباطة أو العرجون. أما على المستوى الأخلاقي، وهو الأكثر حضوراً في النص، فيظهر السقوط في ألفاظ مثل "**الوحل**" و"**ستفض براءتها**". ويرتبط الوحل في لاوعينا ولغتنا العامية بفقدان الشرف مما يظهر في تعبيرات مثل "**مرمغت**" أو "**مرمطت**" سمعتها في الوحل. والصوت الصبي لا يهمه هذا السقوط الأخلاقي، ما دام فيه منفعة له، فسيقوم الوحل بفض براءة هذه الثمرة/ الأنثى، والفض هنا يعني الانفصال، انفصال الثمرة عن السباطة وانفصال البنت عن بيتها وأسرتها، وفي كلا

الحالتين، سيصير الشيء اللذيذ ملكاً مشاعاً للجميع. ويركز الصبي هنا على انتقال الرطب بعد تجفيفه أو تتميره إلى ثدي أمه أو (عِبِّها) لتعطيه منه كلما أراد أو كلما فعل شيئاً يستحق المكافأة.

يفرغ الصي هنا النخل من رمزه التقليدي، حيث يرمز النخل في الثقافة العربية للشموخ والسمو والسموق، وبالتالي الكرامة والعزة والانتصاب ورفع الرأس، وبالتالي الشرف والعظمة. كما يعتبر التمر من الأكلات المفضلة لسيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم)، خاصة في رمضان، حيث يروي الظمأ ويمد الجسم بالسكريات والأملاح اللازمة له. وإذا اقترن باللبن لمد الجسم بكافة احتياجاته.

يفرغ الصبي النخل من كل هذه المدلولات الحضارية، ويكسبه مدلولات بعيدة تماماً عنها، اللهم إلا فيما يختص بالتمر. فيرمز النخل هنا إلى الصبى واللهو والمرح واللذة والبراءة، حيث لا يمثل السقوط بالنسبة للصبي أدنى أهمية. كما يرتبط بالحيوية والحنو والحنان والدفء، ويقترن تمره

بالثدي واللبن الكامن فيه وبالتالي الحلوى. علاوة على ذلك يوحي النخل بالجمال والاحمرار والاكتحال، وبالتالي الأنوثة، بالرغم من أن الصبي لا يدرك معنى الأنوثة المتعارف عليه لدى الكبار.

يبدو أن هذا التحريف للرمز متعمد؛ فالصوت يصر على استخدام الفعلين "**رأي**" و"**أبصر**" اللذين يدلان على الرؤية والمنظور الخاص والتفرد في الزاوية التي ينظر منها إلى الشيء. وإذا كان البصر قاصراً بطبيعته، كما يخبرنا الله عز وجل في كتابه العزيز، حيث سترفع الغشاوة عن أعين الناس يوم القيامة ويصير البصر حديداً، أي قوياً حاداً، إذا كان البصر كذلك، فإن الصبي يبعد عن الحقيقة مرتين أو ثلاث. فالناس يبصرون النخل على الحالة التي يرونه عليها، تلك الحالة التي لا تمثل الحقيقة، وإنما إحدى صور هذه الحقيقة. كما يرمز النخل في الحضارة العربية إلى عدة رموز، تعتبر بعيدة عن الحقيقة درجتين. والصبي لا يتبنى هذه الرموز، وإنما يضفي على النخل رموزه الخاصة، وبالتالي يبعد عن الحقيقة ثلاث مرات. ولا يهمنا هنا الحقيقة

لأنها غير متاحة لنا ولا يمكن أن تكون في متناولنا إلا يوم القيامة بعد أن يرفع الله الغشاوة من على أعيننا. فما يهمنا هو تفرد الصبي في النظر إلى النخل، وبالتالي تحميله رموزاً جديدة، تفارق الرموز التقليدية وتعلن عن خصوصيتها وإبداعيتها.

يمثل ما تناولناه من القصيدة حتى الآن اللحظة الزمنية الأولى أما باقي القصيدة فيمثل اللحظة الزمنية الثانية، تلك اللحظة التي تقترن بالوعي والإدراك وبالتالي المساءلة والإحساس الفظيع بمرور الوقت:

أدركتُ الآنْ

الآنَ فقطْ

كيف انْسَلَّتْ سنوات العمرِ

سدىً

وانهارت تمراً!!

فيدرك الصوت البالغ وربما الكهل الآن كيف أن الرطب المنتظم في السباطة ما هو إلا سنوات عمره، وما

سقوطه إلاّ انفراط هذه السنوات وضياعها، ربما في الوحل، وربما هباء منثوراً دون أن يستفيد منها شيئاً. ويرتبط السقوط هنا بالانهيار والتصدع، وبالتالي النهاية والشيخوخة، كما يرتبط بغياب الثدي والنهد و"العِبّ"، وبالتالي غياب كل الرموز التي أضفاها الصبي على النخل والتمر. فالتمور/ السنوات لم تجد من يعتني بها ويحتفظ بها في حضنه في حنان ودفء وحنو ورعاية. ومن هنا تأتي الغربة سواء غربة الصوت الكهل، أو غربة البنت التي سقطت تمورها واحدة بعد أخرى والتهمتها الأفواه النهمة وتركتها وحيدة عن مكوناتها أو ما يبعث الدفء والحنان والرعاية. يدل كل هذا على فظاعة رحلة الحياة، تلك الفظاعة التي لا ترد في النص، وإنما تضمر في المسافة الزمنية الطويلة التي تفصل بين اللحظتين: لحظة الصبى/ الأنوثة ولحظة الكهولة/ الانتهاك والسقوط في الوحل، حيث يتنصل من أسقط/ انتهك من مسؤوليته ويواصل انتهاكه للآدمية والكرامة. إذن، يتجرد التمر في اللحظة الثانية من كل دلالاته التي ارتبطت به في اللحظة الأولى، ويكتسب دلالات الانتهاك، الانفراط،

الانفساخ، التصدع، الانهيار، الكهولة، الإهمال، القسوة، الضياع، الإحساس بالمرارة...، الخ.

تركز القصائد التي تتكئ على ضمير المتكلم عند **خالد الأنشاصي** على بيان عزلة الذات وانفصالها عما حولها لشعور طاغٍ بالغربة والوحدة والضياع. وهذا الشعور ناتج عن انفصال هذه الذات عن الجذر/ الموطن/ الأصل/ الحضن/ المرفأ. وهنا قد يركز الصوت في القصيدة على قيمة هذا الجذر بالنسبة له، وكيف كان يراه، تلك الرؤية التي تدل على التفرد، والأحلام والطموح، والأمل في خصوبة الحياة وثرائها. لكنه سرعان ما يكتشف ضياع دلالات ذلك الجذر، وحلول دلالات مناقضة محلها. وهنا يركن الصوت إلى التحسر على مسافات الإحساس بفظاعة موقفه الحالي، مما يبرز حدة التناقض بين ما كان وما هو كائن. ومن الملاحظ أن هذا الوعي لا يأتي تدريجياً، دائماً يأتى فجأة – **"الآن فقط"** – وكأن الصوت كان مغيباً طوال السنين التي تفصله عن جذره وحضنه.

من الملاحظ أن عناوين القصائد التي تقوم على ضمير المتكلم عند **خالد الأنشاصي** تبرز اللحظة الثانية، الزمن الحاضر لكل ما يمثله من انتفاء دلالات اللحظة الأولى. ففي قصيدة **"حَجْل"** يركز العنوان على الخطوة المشوهة أو الممسوخة، التي تنافي الخطى الجميلة التي كانت تحلم بالترحال والسفر، فما قام السفر إلاّ بتشويه جمال هذه الخطى، وأدى بالصوت إلى الدوران حول نفسه في دائرة شريرة لا تسمح بالتراجع أو العودة. كما أن عنوان **"وانهارت تمراً"** يركز على لحظة الكهولة أو الشيخوخة، تلك اللحظة الجدباء التي تخلو من كل ما كان يميز الصوت/ الصبى، وبالتالي تبرز ضياع سنوات العمر، مثلما ضاعت الخطى الرشيقة الحالمة الطموحة.

ضمير المخاطب:

يقع ضمير المخاطب في مرحلة وسطى بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، حيث تعتمد المسافة بين الضميرين الآخرين على البعد عن المتكلم. فالمتكلم يمثل الحضور التام،

والغائب يمثل الغياب التام. أما المخاطب فيدل على البعد عن المتكلم ولكنه بعد جزئي، أي إن حضوره أيضاً حضور جزئي. فقد يكون المخاطب بالقرب من المتكلم، وقد يكون بعيداً ويفترض المتكلم حضوره ويخاطبه لإحداث أثر معين. كما أن المخاطب قد يدل على المتكلم في أحد جوانبه، عندما يسائل المرء نفسه أو عندما يحدث الانقسام في الذات، ويخاطب شق منها الشق الآخر. وقد يدل المخاطب على شخص آخر غير الذات، ولكن يحدث توحد أو تماهٍ بين الشخصين مثلما يحدث بين المحبين عندما يصل العشق إلى قمة صوفيته، فيخاطب أحدهما الآخر باستخدام ضمائر تدل على التوحد، كأن يقول له: يا أنا، أو يا فلان، وفلان هذا هو المتكلم، فينظر المحب إلى المحبوب على أنه نفسه، مثلما يقول محمد منير في شريط (من أول لمسة): **"يا أنا يا أنا يا سكر بالهنا، يا أنا ما أنا دايب كام سنة"**، لدرجة أنه يقول لحبيبته في وسط الأغنية: **"دا عطور الكون من وردك، رشيها، رشيها، نسيني مين أنا"**، فيريد الصوت المحب أن

يلغي نفسه تماماً ويتفانى في ذات المحبوبة، وكأنهما صارا واحداً مكتفياً بذاته، مثل النفبوبة عند عبد الحكم العلامي.

من ناحية أخرى، قد يدل ضمير المخاطب على ذات أخرى غير من يتوجه إليها بالكلام. عندما تتناقض الآمال المعلقة على المخاطب مع ما يفعله، أو يتناقض قوله مع فعله، مثلما يقول عماد عبد الحليم في إحدى أغانيه: **"من إنتي لا، من إنتي لا اللي حبيتك واتمنيتك واتهيأ لى إن في قلبي حيكون بيتك"**. فهنا تتنصل المخاطبة من علاقتها السابقة بالصوت، وتقوم بأفعال تناقض هذه العلاقة أو تنقضها. لذلك يعلن الصوت عن انقسام ذات المخاطبة، وأن (**أنتِ**) لا تدل على المحبوبة وإنما على كائنة أخرى لم يعد لها وجود.

قد يدل ضمير المخاطب عند **خالد الأنشاصي** على الانقسام في ذات المتكلم، أي أن يصير المتكلم شخصين يخاطب أحدهما الآخر. وهنا قد لا يشير المتكلم إلاّ إلى نفسه مطلقاً. فالمخاطب/ الشق الآخر من الذات هو الأساس.

المتكلم لا يظهر مطلقاً، وكأنه مجرد صوت أو ملاحظ يصف حالة المخاطب وما يحدث له. ولا يستشف المتكلم إلاّ من خلال لفظ قد يدل على التعاطف أو من خلال فعل يتخذ صيغة الأمر. ففي قصيدة "**هديل**"، نجد الصوت يصف مأزق الذات، مخاطباً إياها كما لو كانت شخصاً آخر، ويرصد الأبعاد المختلفة لهذا المأزق:

وقعتَ

بين مخلبٍ

ونابْ

ونوحُ لم يزلْ

يراقب الطوفانَ

من بعيدْ

فادخل الفضاء طيِّعاً

وريِّح الصقورْ

فربما اكتفَتْ

obeikandl.com

بمشهد انـهزامك

وانشغال نوحْ

بصنع فلكهِ

أو أجلتك بعض الوقتْ

فجُحْرُكَ

الفضا

والماءُ

لا يؤويك يا مسكينْ

تظل عالقاً

بين الـهلاكِ

والـهلاكْ

حين تعيرك الألواحُ

نظرةَ الوداعْ

وتتركُ

obeikandl.com

موضعاً

لرقدة الزغبْ!!

فالصوت هنا يصور الذات على أنها فريسة، ويدخل ثلاثة عناصر في النص – **الذات، نوح، الصقور** – تتفاعل مع بعضها البعض، وتخلق جواً من التوتر والترقب والتأزم.

بالنسبة للذات، تقع هذه الذات بين فكي الرحى، فلا هي تنتهي ولا تنجو. كما أن هذه الذات منهزمة، مفتتة، منسحقة، نتيجة للآثار السيئة التي لحقت بها في القصائد المكتوبة بضمير المتكلم. ويصور الصوت هذه الذات كما لو كانت فأراً أو أي حيوان آخر له جحر. لكن الذات لا تجد الأمان في هذا الجحر، ذلك الجحر الذي يشمل الفضاء الوسيع. وهناك علامتان بارزتان في هذا الفضاء، ألا وهما الصقور والفيضان. ولا يمكن للذات أن تلجأ إلى أي منهما، لأن في لجوئها هلاكها وفناءها. فالماء لا يؤويها، كما أن الصقور تتربص بها.

بالنسبة لنوح، يفكك الصوت عناصر قصة سيدنا نزح، ويعيد ترتيبها من جديد. وهذا التفكيك يخرج القصة من إطارها المقدس والتاريخي إلى إطار الحاضر والفن. وهنا نجد أن هذا التفكيك أو القراءة العكسية للقصة يلعب دوراً فنياً كبيراً في القصيدة بالرغم من أنه لا يشغل إلا بضعة أسطر. فيظهر نوح الجديد في **"لقطتين"**، إذا جاز لنا أن نستخدم هذه الكلمة هنا. تمثل اللقطة الأولى طوفانا هائلا يغمر الأرض كافة، ولا يظهر في الصورة إلا نوح والذات والصقور. ونوح هنا لا يركب الفلك فوق الأمواج، وإنما يقبع في ركن بعيد يراقب الطوفان، كأنه تخلى عن دوره المتمثل في المخلص والمنقذ، ورائد الحياة الجديدة التي ستتخلق بعد انحسار الطوفان. يدرك الصوت كل هذه الدلالات في قصة سيدنا نوح، النبي والشخصية التاريخية. لكنه يدرك أيضاً أن هذه الدلالات غائبة عن الحاضر، زمن الكتابة، لذلك يعيد ترتيب عناصر هذه القصة لكي ترمز الشخصية التاريخية إلى شخصية القائد أو المرشد أو المسؤول في الوقت الحاضر، وبالتالي تتخلص من بعدها التاريخي والديني،

يمكنها أن تصير شخصية لازمنية يمكن أن تتجسد في أية نقطة من الزمن. إذن، الحضور الحضاري في النص حضور منقلب، مفارق، معكوس، يوحي بتبادل الأدوار في زماننا وكيف أن المرء يتخلى عن الدور المنوط به، ليلعب دوراً مناقضاً له تماماً.

بدلاً من أن يصنع نوح الفلك لكي يخلص القوم المؤمنين وعناصر الحياة الجديدة عندما يجيء الطوفان، نجده لا يصنع الفلك إلاّ بعد أن يأتي الطوفان. وبالرغم من أنه يعرف أن الطوفان قادم لا محالة، فإنه لا يفعل شيئاً إلا أن ينتظر هذا الطوفان ليتأمله من بعيد. بعد أن يجيء الطوفان ويغمر كل أشكال الحياة، يبدأ نوح في صنع فلكه، أي إنه لا يفعل شيئاً إلا بعد حلول الكارثة، مثلما يفعل مسؤولونا في الوقت الحاضر بعد سقوط السيول، وفي مشكلة البلاعات أو السحابة السوداء، أو أزمة السيولة، أو استفزازات البلطجية الإسرائيليين وبنائهم هيكلهم المزعوم. فالنص هنا يركز على **"انشغال نوح بصنع فلكه"** بعد الطوفان. والانشغال هنا لا يهدف إلى بذل كل الجهد للتخلص من الطوفان، وإنما إلى

الانشغال في عمل شيء ما، حتى لا يمل، إلى أن تحين اللحظة المحتومة، لحظة الموت. وإذا اعتبرنا صنع الفلك يهدف إلى نتيجة إيجابية، فإنه لا يهدف إلاّ إلى خلاص نوح ذاته، لقد قضى الطوفان على كل البشر وكل الكائنات ما عدا الذات ونوح والصقور.

أما بالنسبة للصقور، فإنها تمثل كل ما تبقى من كائنات بعد الطوفان، أي إنها هي التي ستتسيد الحياة الجديدة بعد انحسار الطوفان. والمخلب والناب في بداية القصيدة يخصان هذه الصقور. فالصقور هنا مصدر تعذيب. وبما أنها كذلك، فإنها تمثل الصقور التي تنهش في كبد برومثيوس، سارق النار وواهب الحياة للبشر في الأساطير الإغريقية. فلقد تمرد برومثيوس على سلطة مؤسسة الآلهة، تلك المؤسسة التي أرادت أن تحتكر النار والنور واتقاد الروح ونشاطها الدائم. لذلك وثقه الآلهة في صخرة على قمة جبال القوقاز، وكلفوا صقراً ينهش كبده ليل نهار. وكون الصوت في القصيدة يستخدم كلمة الصقر في صيغة الجمع، بالرغم من أنه يستخدم كلمتى **مخلب** و**ناب** في صيغة المفرد، يدل على

العذاب المضاعف. كما أن كون الصقور هي الكائنات الوحيدة الناجية من الطوفان يدل على أن الحياة الجديدة لا تدل على بداية جديدة أو مستقبل أفضل، وإنما على استمرار عصور الظلام السابقة، تلك العصور التي ستصير نقية، أي تخلو من أي بريق أمل أو بصيص ضوء.

يطلب الصوت من الذات أن تريح هذه الصقور. وهذا الطلب يعتبر نوعاً من التخاذل والتراجع والانهزام المعنوى، لأنه يعد ندماً على سرقة النار بكل ما تحمله من إيجابيات. يبدو أن العذاب وصل بالذات إلى أقصاه. لكن العذاب في سبيل قضية ما لا يعني التخلي عن هذه القضية. يبدو أن الذات لا تستجيب لطلب الصوت، فها هي تظل معلقة بين الهلاك والهلاك. فتكتفي الصقور بمشهد انهزام الذات الجسدي، أي تسليم جسدها للصقور كي تنهش فيه كيفما تشاء.

في ضوء هذه العناصر الثلاثة، بكل ما تحمله من دلالات وإيحاءات وظلال، تأتي نهاية القصيدة نتيجة طبيعية

لما سبق. فبدلاً من أن يكون "**الجبل**" هو المأوى الذي يعصم من الغرق، نجد الماء هو المأوى، لكنه مأوى تخلى عن دوره، مثلما تخلى نوح عن دوره. كما أن الفلك التي صنعها نوح لا تظهر في نهاية القصيدة إلاّ في شكل ألواح، أي المادة الخام التي صنعت منها الفلك، مما يدل على أن هذه الفلك تحطمت في الطوفان لأنها أتت بعد أوانها ولم تستغل اللحظة المناسبة، تلك اللحظة التي كان بإمكانها أن تنقذ البشرية الجديدة. ولا يمكن لهذه الألواح أن تنقذ أحداً، لأنها عالقة بالماء، والماء لا يؤوي. فها هي الألواح تودع الذات وتتركها في خضم الطوفان. كما أن الصوت يشير للذات على أنها ذات زغب مما يدل على الطفولة أو الصبى أو الصغر أو بداية المراهقة، أي حياة كامنة يمكن أن تكتمل وتكبر، مما يدل على أن الذات بكل عذاباتها وآلامها هي بذرة البشرية الجديدة. لكن هذا الزغب يقترن بالرقدة، التي توحي بالسكون والنوم والقبر، وكلها دلالات على الموت والفناء، الفناء الجسدي بالطبع. ما صنعت فلك نوح شيئاً، وما اقتربت الألواح من الذات حتى تتعلق بها. فها هي الذات ترقد في

قبرها مكان الألواح، أي إن فلك نوح المعاصر لم تؤدِّ إلاّ إلى الهلاك التام.

إذا كان الشاعر حور قصة سيدنا نوح وبدل عناصرها ليخرجها من إطارها الديني والمقدس حتى يعكس انقلاب الموازين في العصر الحاضر، فإنه غير أيضاً من طبيعة الصقر، فالصقر هنا له مخلب وناب. من المعروف أن الطيور الجارحة ليست لها أنياب. الأنياب للحيوان والإنسان. وكون الشاعر يورد الصقر بهذه الصفة يدل على أن العنصر البشري كامن في الصقر، أي إن البشر يساهمون في التعذيب الذي يكيله الصقر للذات في القصيدة. كما أن هذه الذات تشبه، في أحد جوانبها، شخصية ابن سيدنا نوح الذي رفض أن يركب الفلك وقال سآوي إلى جبل يعصمني. وكون الشاعر يقدم هذه الشخصية بصورة محببة مستحسنة تثير عطفنا وشفقتنا، في مواجهة الصقور التي لا ترحم ونوح المستهتر اللامبالي، يدل، بعد تفريغ القصة من مضمونها الديني المقدس، على خروج الأب/ القائد/ المرشد/ الهادي من جلده وتنصله من المسؤولية الملقاة على عاتقه. فإذا كان هذا

الأب- سمّه ما شئت- يشارك في تعذيب الابن أو من تحت مسؤوليته، هل ينتظر هذا الابن أحداً يقوم بتخليصه أو يعمل على انقاذه ومساعدته؟ يبدو إنسان الزمن الحالي شريداً، بلا أب، أو راع أو قائد أو حام أو مرشد، يعانى وحده مع أقرب الناس له، فما بالك بالبعيدين!! ها هو يتجرع آلاف العذابات كل (**فمتو ثانية**) في انتظار الهلاك الوشيك، دون أي أمل في النجاة، فحتى الألواح تلقي عليه نظرة وداع مستهترة مثل من ألقاها في الماء، وتتركه يسقط إلى قبر زغبه أو طفولته.

إذا كانت قصيدة "**هديل**" تشي بالغربة التامة حيث انفصال الأب عن الابن وقطع كل العلاقات الودية، وإحلال علاقات عدائية أو لامبالية محلها، فإنها تعتبر تكملة فكرية لقصيدة "**حجل**" بكل ما تجسده من غربة وضياع. وإذا كانت قصيدة "**هديل**" تنتهي بموت الزغب بكل ما يمثله من حياة في طريقها لتفتح وصبى وطفولة وزغب ينبت في الذقن أو أي مكان آخر في الجسد، ذلك الزغب الذي يدل على النمو الجسدي بما يعكسه من نمو روحي كامن، فإن قصيدة "**علياء**" توحي بالموت أو أي شكل آخر له مثل الغياب أو

الرحيل. وإذا كانت فصيدة "**وانهارت تمراً**" تقارن بين لحظتين زمنيتين – لحظة الصبى ولحظة الكهولة، وتركز على الظلال الجميلة للحظة الأولى التي افتقدت أو ضاعت في اللحظة الثانية - فإن قصيدة "**علياء**" تركز على هذه اللحظة الأولى بطريقتها الخاصة، حيث يخاطب الصوت علياء، التي تبدو كأنها ابنته، دون أدنى استجابة منها، حيث إنها نائمة بكل ما قد يوحي به النوم [الموت الأصغر، الغياب عن الوعي، البعد عن تخوم العالم المادي، الغياب...].

نجد في قصيدة "**علياء**" قصتين متعانقتين، قصة الأب الذي يخاطب ابنته ويبذل كل الطرق لإيقاظها/ استعادتها، وقصة الوردة التي تدخل في إطار القصة الأولى، ويمكننا أن نسميهما القصة الإطار والقصة المبروزة في هذا الإطار على الترتيب. لا يمكن فصل القصتين عن بعضهما تماماً، حيث إن القصة المبروزة تمثل محاولات الأب لاسترجاع علياء إلى عالمه:

نـائمةٌ أنتِ

وأنـا

خبّأت لكِ الحلوى

في جيب حكايةْ

ليست كحكايا الأسبوع الماضي

ليس بها رجل وامرأة

أو بشر قط

في السطر الأول يقدم الصوت الخبر **"نائمة"** على الضمير **"أنت"** لكي يبرز دلالات هذا الخبر ويجعله يحتل مكانة دلالية أكبر. وبما أن القص أو الحكي يفترض فيه أن يتوجه إلى أشخاص متيقظين مشدودي الانتباه، فإن توجه الصوت هنا إلى علياء النائمة ينتهك العرف السردي بطريقة فنية تجعله يقول أكثر مما يتلفظ. فعلياء لا توجد معه على المستوى الفراغي، أي إنها لا توجد بجانبه، وإنما كانت معه في زمن ولّى، زمن طفولتها السابقة، وهي الآن غائبة عنه، سواء أكان هذا الغياب موتاً أم رحيلاً أم زواجاً أم هروباً. يدل

obeikandl.com

السطر الأول على وحدة الصوت، الوحدة بمعناها الحرفي، وليس بمعناها الصوفي الذي يدل على التوحد والتماهي كما عند عبد الحكم العلامى. وإذا كان الصوت حرم من طفولته في قصيدة "**وانهارت تمراً**"، ها هو يحرم من طفولة ابنته في "**علياء**".

بالرغم من إدراك الصوت لغياب علياء، فإنه يبذل محاولات مستميتة لجذب انتباهها أو استعادتها. وتتمثل هذه المحاولات في التشويق الحكائي. ويعتمد هذا التشويق على ثلاثة عناصر: **حلاوة الحكاية**، و**تفردها**، و**استلهامها عالم غير عالم البشر**. بالنسبة للعنصر الأول، يمنّي الصوت علياء بالحلوى التي يخبئها لها في جيب الحكاية، مما يذكرنا بالحلوى المتمثلة في التمر وثدي الأم في قصيدة "**وانهارت تمراً**" بكل ما تمثله الحلوى من عذوبة الطفولة وجمالها ومرحها وانطلاقها. ويكمن العنصر الثاني في اختلاف هذه الحكاية عن حكايا الأسبوع الماضي، هذا الاختلاف الذي يدل على التميز، وبالتالي ضمان اهتمام المستمع وإرهاف كل حواس التلقي لديه. وأخيراً يظهر العنصر الثالث في خلو

الحكاية من البشر، بكل ما يمثله هذا الخلو من الدلالات قد ترتبط بما بعد الطوفان في قصيدة "**هديل**". وربما يدل هذا الخلو على اللجوء إلى العجائبي والمذهل، وبالتالي وصول التشويق إلى أقصى مداه.

تتضافر هذه العناصر الثلاثة "**لإيقاظ**" علياء. لكنها لا تحدث مفعولاً، فعلياء لا تستيقظ، وكأن هذه العناصر ألقيت في الفراغ أو على أذن صماء. لذلك يبدأ الصوت في الابتعاد عن التشويق والبدء في الحكي مباشرة، علّ القصة نفسها توقظ علياء:

هي قصة وردةْ

نهضت في حضن الأشجارْ

هدهدها غصن مفتون بالحسنِ

وشالتها

أوراقُ الفجرْ

ندَّتها بالسِّحر النائم

في الأعشاشْ

يستعذب طير حديقتنا

رائحةَ الجنة في خديها

ياعلياء

هناك عدة عناصر فاعلة في هذه القصة المبروزة: الوردة، حضن الأشجار، الغصن، الأعشاش، الطير، رائحة الجنة. تمثل الوردة محور الحدث. فتتضافر كل العناصر الأخرى لتكثيف الدلالة في هذه الوردة. وكون الصوت أو الراوي يستخدم كلمة قصة هنا بدلاً من حكاية في القصة الإطار، يدل على أنه يخترع هذه القصة لكي تكون معادلاً رمزياً أو فنياً لعالمه، فكلمة حكاية ترتبط في عرفنا بما حدث فعلاً، أما قصته فتمثل جنساً أدبياً له فنياته الخاصة. ويأتي العنصر الثاني، حضن الأشجار، ليؤطر للمكان الذي يدور فيه الحدث وتنمو فيه الوردة. ثم يأتي العنصر الثالث، الغصن، بمثابة البطل الثاني في القصة. وكون الغصن هو الجسد الذي اشتقت منه الوردة يجعلنا ننظر إليه على أنه

الرجل وأن الوردة هي المرأة، كما اشتقت حواء من ضلع آدم. والغصن هنا يهدهد الوردة لأنه مفتون بحسنها مما يوحي برقة العلاقة بين الغصن/ الرجل، والوردة/ المرأة. كما أن أوراق الفجر تزيد من هذا الحسن وكأن هذه الأوراق تضيف اللمسات الأخيرة التي تجعل حسن الوردة في قمة بهائه وروعته. وتقترن هذه اللمسات بالسحر النائم حيث تدل كلمة النائم على أصالة الجمال وكمونه في الوردة، أي إنه ليس شيئاً خارجياً ناتجاً عن أدوات تجميل أو بريق ظاهري، وإنما هو جزء من الوردة نفسها. يرتبط هذا السحر النائم بالعنصر الرابع في القصة، ألا وهو الأعشاش. تمثل هذه الأعشاش إحدى مفردات البيئة التي تنمو فيها الوردة، حيث إن الأعشاش تبنى في العادة على غصون الأشجار. وكون السحر النائم يأتي من الأعشاش ولا يأتي من الغصن يدل على أن هذه الأعشاش تلعب دوراً في زيادة حسن الوردة، ويبدو أن هذه الزيادة نابعة من إحساس الوردة بعشق من في الأعشاش لها. وهذا يجعلنا نعيد النظر في العلاقة بين الغصن والوردة، بدلاً من أن ننظر إليهما على أنهما الأصل والفرع

أو الامتداد، أي الأب والبنت. وهنا تمتد العلاقة بين الوردة والغصن على الخط الرأسي أو التعاقبي، وبين الوردة والأعشاش أو الطير على الخط الأقصى أو التزامني. وهنا يدخل العنصر الخامس، الطير، في شبكة العلاقات المتداخلة في نسيج القصة. فيظهر الطير على أنه العاشق مع سبق الإصرار والترصد مما يدل عليه الفعل "**يستعذب**" حيث يوحي هذا الفعل بالاستمرار والرنو اللذيذ إلى الوردة. وأخيراً يبرز العنصر السادس، رائحة الجنة، بمثابة "**القفلة**" التي تلقي الضوء على كل العناصر السابقة وتصيغها في نسق معين. فرائحة الجنة هنا ترتبط بالعالم الآخر، لا العالم الدنيوي، وتوحي بالرحيل إلى هذا العالم بكل ما يمثله من موت ورحيل ونعيم غير النعيم الأرضي، وترفع على العلاقات البشرية العادية، والانتماء إلى عالم له نواميسه الخاصة ومباهجه التي لم ترها عين ولم تسمعها أذن ولم تخطر على قلب بشر. وكأن هذا الطير يحس بالموت الكامن في الوردة وبالتالي يدرك نعيمها الآخر. لأنها ستموت في طفولتها، وبالتالي تدخل الجنة من أوسع أبوابها. وهذا

الإدراك يجعلنا نعيد النظر في العلاقة السابقة بين العاشق والمعشوق، فالطير لا يعشق الوردة في حد ذاتها، وإنما يعجب بالجنة/ الموت الخيّر الذي يشي به خدها، أي إنه يود أن يدخل هذه الجنة، وعندما يراها في شخص ما، فإنه يعشق هذا الشخص بدوره. كما أن العلاقة بين الوردة والأعشاش تتبدل في هذا الضوء. فالسحر النائم هنا يرتبط بدلالات هذه الأعشاش وما تمثله من حركة كامنة وبالتالي الانتقال، الذي يدل هنا على الانتقال من عالم إلى آخر، من العالم الدنيوي إلى العالم الآخر. وعندما تنتقل الوردة من ذلك العالم إلى هذا العالم، فإنها تكتسب دلالات طيرية الأعشاش، أي عدم التقيد بقيود العالم الدنيوي، وبالتالي حرية الحركة وسهولتها، ومن هنا يعتبر الانتقال سمواً ورقياً روحياً وجسدياً.

بعد ذلك يعود الصوت إلى القصة الإطار ويمزج بينها وبين القصة المبروزة أو المؤطرة نتيجة لالتقاء العالمين في القصتين. وهنا يتجاوز هذا الصوت طبيعته كصوت، التي قد توحي بمجرد التلفظ، إلى طبيعته كراوٍ، بما قد يمثله من وظيفة أيديولوجية أو تقييمية، تحكم على أحداث

العالم المتخيل، وبما قد يمثله من منظور ذاتي يضفي رؤيته الخاصة على شبكة العلاقات في العالم المتخيل ويخضع هذه الشبكة لقيمه ومعاييره ولبصره الخاص. وهذه العودة تأخذ معها بعض خواص القصة المبروزة لدرجة أنها لا تقارب الإطار مقاربة بريئة أو خالصة، دائماً يتماهي العالمان معاً ويطيران عالماً واحداً. حيث تمتزج الوردة بعلياء:

قومي

فحكاية هذى الوردة

أقوى من سلطان النوم

هي ليست كورود الحلم

وليس لها شبهٌ

فيما ترعاه فراشاتُكْ

هي بعض من بسمتك الحلوةِ

يا علياءْ

نامت مثلكِ

ذات صباحْ

أرخت للحلم ضفائرها

ظنت أن بلاداً أخرى

تحملها

ترسلها للنور عروساً

أبديةْ

يعود الراوي إلى مخاطبة علياء ويحثها على النهوض، وكأن هذه القصة الجميلة لم تحدث فيها أثراً أو لم تجذب انتباهها. مما يؤكد انتهاء علياء إلى عالم آخر غير عالم الراوي، عالم تحكمه نواميس وأعراف وقيم مغايرة أو سامية. ويظهر ذلك في الاسم، علياء، ذاته، ذلك الاسم الذي يوحي بالعلو والسمو والمفارقة والمغايرة والتجاوز وربما الميتافيزيقا وما وراء الوجود. وهنا يستخدم الراوي كلمة حكاية، بدلاً من قصة، فيما يخص الوردة، وكأن هذا الاستخدام يمزج بين الواقع والمتخيل، المتاح والمرجو، الآنى واللازمني. كما أن الراوي يعود إلى استراتيجية

obeikandl.com

الإغراء السابقة علّه يستنهض علياء أو يستعيدها. وهنا يوظف المركب الاسمي **"سلطان النوم"** الذي يدل على الجبروت والسيطرة والقوة التي لا تقاوم لكي يبرز تفوق قوة الوردة على قوة هذا السلطان حتى يثير اهتمام علياء. لكن الراوي يفشل في تحقيق الأثر المرجو المتمثل في الإغراء الكامن في القوة. فينتقل إلى تناول جانب آخر من النوم، ألا وهو جانب الحلم. وهنا يعلي أيضاً من مكانة هذه الوردة فوق ورود الحلم بكل ما تمثله من رقة وشذا وجمال. وعندما يفشل في ذلك أيضاً، يلجأ إلى إيحاءات عالم الطفولة السحري الجميل، فيعقد مقارنة بين هذه الوردة والورود التي ترعاها فراشات علياء، لصالح الوردة بالطبع. ولا يزيد حظ هذه الاستراتيجية في الإغراء عن حظ الاستراتيجيات السابقة، فيلجأ الراوي إلى المقارنة المباشرة بين الوردة وعلياء، مؤكداً أن هذه الوردة جزء من بسمة علياء. وتختلف هذه الاستراتيجية الأخيرة عن سائر الاستراتيجيات السابقة. ففي تلك الاستراتيجيات تنتهي المقارنة لصالح الوردة، أما في هذه الاستراتيجية الأخيرة، فتنتهي المقارنة لصالح علياء

ذاتها، فالوردة مجرد جزء من كل (**علياء أو بسمتها**) حتى يغازل "**غرور**" علياء ظاناً أنه يمكنه أن ينال اهتمامها من خلال هذه المغازلة. ومع ذلك لا تنجح هذه الاستراتيجية. لذلك يقوم الراوي بمد خيوط التشابه ما بين الوردة وعلياء حتى ترى نفسها في هذه الوردة، وبالتالي يمكن لاهتمامها أن ينهض من نومه. وهنا يؤكد الراوي على النوم بالنسبة للوردة وعلياء معاً، مبرزاً زمن هذا النوم، وهو زمن غير محدد على وجه الدقة، ولكنه يشير إلى فترة ماضية، قد تكون قريبة أو بعيدة. تتمركز هذه الفترة في الصباح وبالرغم من أن الصباح يرتبط بالاستيقاظ والنشاط في عرفنا إلا أنه يرتبط هنا بالنوم، أو بداية النوم على وجه الدقة. وهذا الانحراف عن العرف "**النومي**" يدل على التناقض أو الاختلاف البيّن بين عالم الراوي وعالم علياء. فالعالم الأخير يختلف عن العالم الأول اختلافاً جذرياً، مما يبين السبب في أن استراتيجيات الاغراء أو شد الانتباه التي يستخدمها الراوي لا تحقق مفعولها.

بعد التأكيد على هذا الزمن المغاير دلالياً، ينتقل الراوي إلى بيان ما حدث لورود الحلم/ الوردة/ علياء. ففي النوم تأتي الأحلام، وفي الأحلام تأتي الأحداث التي تكمل العالم الواقعي أو تتجاوزه. وهنا يتدفق الحلم ويفيض لدرجة أنه يغرق كل حدود العالم الواقعي. ويستتبع هذا الإغراق الانتقال إلى حدود أخرى وعوالم أخرى لا ترتبط بعالمنا المحدود. وفي هذا الحلم الذي يعتبر حكاية أخرى مؤطرة، يقدم الراوي آخر خيوط الحدث المتشعب. فهنا يكتمل توحد علياء والوردة، ذلك التوحد الذي ينضج كليهما ويجعلهما أنثيين متفتحتين في قمة أنوثتهما، يهبان نفسيهما، على الأقل في الحلم، عروسين للنور/ للسماء. وهنا تظهر البلاد الأخرى على ساحة الحدث، تلك البلاد التي تفارق البلاد المتعارف عليها، حيث إنها بلاد رجالها من نور، وكأنهما أقرب للملائكة والمخلوقات السماوية النورانية. ويذكرنا هذا الوصف بلقب **"عروس السماء"** الذي نقرؤه في الأشكال المختلفة للنعي الذي ينشر في الصحف، خاصة من قبل مواطنينا المسيحيين. ويرتبط هذا اللقب بالنقاء والطهارة والبكارة والعذرية والعذوبة التي

لم تجد من يستحقها على الأرض، فصعدت إلى السماء لكي تتزوج هناك رجلاً من نور يستحق دلالات هذا اللقب. ومن الملاحظ أن هذا اللقب يطلق على البنت من طفولتها حتى مرحلة ما قبل الزواج، أو على المرأة قبل زواجها. ويدل هنا على رحيل علياء/ الوردة ساعة نضجها وتفتحها، وكأن عالمنا لا يسعها، فاتجهت إلى عالم نوراني يمكنه أن يحتوي إمكاناتها وطاقاتها الكامنة. وترتبط علياء هنا بالضفائر، التي ترتبط بدورها في مجتمعنا بالبنت أثناء سنوات الدراسة في دلالها وتفتحها ومحاولاتها لإثبات أنها نضجت وخرجت من طور الطفولة، لكنها لا تنتقل إلى طور الشباب التقليدي هنا، وإنما إلى طور النور والسماء والخلود.

من الملاحظ أن الراوي يفقد الأمل في استعادة علياء. لذلك يتجه إلى وصف عالمها الخاص، عالم النور، وكأنه وجد في هذا العالم سلواه، وكأنه تأمل هذا العالم جيداً، فوجد فيه بديلاً أفضل عن العالم المتاح. ويجعله ذلك يركز على جماليات عالم النور، الذي يجد فيه الخلاص من العالم المتاح، الخلاص بالمفهوم المسيحي في الأساس، الذي يمكنه

أن يمتزج بالمفهوم الإسلامي الذي يتمثل في النجاح في اختبار "المكارة" التي تحف الجنة والتغلب على "الشهوات" التي تحف النار، ليكون خلاصاً يتجاوز كل مهلكات العالم المادي وينضم إلى العالم الروحي الرحب الذي يخضع الجسد للروح ويجعله ينتظم في منظومة الروح، أو على الأقل يلتقي الجسد والروح في منطقة وسطى لا تبغي على أي من مباهج الطرفين:

هذي الوردة يا علياء:

.....؟!!

.....؟!!

تخطفها المشاهدُ

والبساتين الغريبةْ

علقت بأجنحة الصباحاتِ

الرحيبةْ

رسمت كوجهكِ

بسمةَ الناجينَ

من هذي الضفافْ

العرس أنساها

يدَ القطّافْ!!

.....؟!!

يعد هذا المقطع بمثابة النهاية الأيديولوجية للقصة، ففيها يكثف الراوي دوره الأيديولوجي ليلقي ضوءه الخاص على النهاية ويقيمها من منظوره الخاص. ها هو يحكم على الوردة/علياء بالأبدية والاستمرار الذي لا ينتهي. لكنه لا يستطيع أن يعبر عن معنى الأبدية جيداً، فيستخدم نفس إستراتيجية الإغراء التي استخدمها مع علياء سابقاً، ولكنه يستخدمها مع القارئ هذه المرة. فها هو يرسم خطين من النقاط المتجاورة الممتدة ويضع بعدهما علامة استفهام وعلامتي تعجب، مما يدل على القيمة العليا للأبدية، علّ القارئ يعمل لهذه الأبدية ويسعى إليها. وبعد ذلك ينتقل إلى التركيز على عالم هذه الأبدية، ذلك التركيز الذي يوحي

بغياب العالم الدنيوي، أو على الأقل غياب الدلالات الجميلة منه، الدلالات المرتبطة بالأبدية. ويرسم هذا التركيز المراحل الأخيرة من رحلة الوردة/ علياء على الأرض، حيث تتمثل هذه المراحل في الانفصال الوجداني من الأرض، والارتباط بعالم أسمى وأعلى، عالم بساتينه لا تشبه بساتيننا، حيث يصف الراوي هذه البساتين بالغرابة، والغرابة هنا لا تعتبر وصف إحطاطٍ أو تقليل أو استهجان، وإنما صفة تستعصي على الوصف لأنها لا مثيل لها على الأرض. والصفة ذاتها تدل على عجز اللغة عن التعبير عن صفة هذه البساتين، حيث إن اللغة تداولية محدودة تتشكل من خلال المفردات المحيطة بنا. وبما أن البساتين تغاير ما يحيط بنا من أشياء، فإن اللغة لا تستطيع أن تستوعبها. فهي في حاجة إلى لغة أخرى تستخدم مفردات غير مفرداتنا، أو طريقة تعبير غير طريقتنا المعتادة.

البساتين هنا تشبه حضن الأشجار الذي نمت فيه الوردة. كما أن أجنحة الصباحات الحبيبة التي تتعلق بها الوردة/ علياء تضارع الطير الذي يستعذب رائحة الجنة في

خدَّي الوردة، مما يذكرنا بالموت ويستحضره قوياً في النص. هذا بالإضافة إلى أن الصباح يرتبط سياقياً بالموت. وكون الراوي يورده هنا في صيغة الجمع يدل على الحضور الطاغي للموت. ولا يوصف الموت هنا وصفاً سيئاً، وإنما توصف أجنحته بالرحابة، مما يدل على أن الموت تحرر من قيود العالم الدنيوي وانطلاق إلى عالم أرحب.

من الملاحظ هنا أن ارتباط الصباح بالموت يعد ارتباطاً جديداً فيه قدر كبير من الإبداع. فالليل أو الظلام يرتبط في العرف الأدبي بالموت والنهاية. والشاعر ينتهك هنا هذا العرف لكي يحقق أثراً فنياً محدداً، فالصباح يرتبط بالنقاء والبداية الجديدة وانتصار قوى النور على قوى الظلام. وعندما يلتقي الموت بالصباح يكتسب دلالة محددة، ألا وهي النقاء والطهارة والعذرية والنورانية، وتنحصر هذه الدلالة في الشخص الذي يموت. فمن يَمُتْ بهذه الصفات يَصِرْ موته صباحاً رحيباً ونعيماً خالصاً.

يؤكد الراوي على أن تعلق الوردة/ علياء بأجنحة الصباحات الرحيبة يجسّد النجاة والخلاص. وترتبط هذه النجاة بالبسمة التي قد تغرى الآخرين للاقتراب ممن تبتسم ومحاكاتها، وبالتالي يحققون قدراً من النقاء والطهارة يجعل موتهم صباحات رحيبة. وهذه النجاة تدل على ما يغيب من النص، ذلك الذي يحدث أو يكون في الضفاف، الحياة الدنيا، الأرض، ضفاف الطوفان الذي يجتاح كل شيء. إذا كانت النجاة تمثل الحلم أو الواقع المرجو، فإن الهلاك أو الضياع يمثل الواقع الفعلي.

من الملاحظ أن ضمير المخاطب عند **خالد الأنشاصي** يعلي من الموت ويركز عليه عدسة خاصة تكبر كل جزء منه. ففي قصيدة **"هديل"** يركز الصوت على الهلاك بإعادة صياغة قصة سيدنا نوح وتبديل عناصرها وبالتالي إخراجها من إطار المقدس إلى إطار الفن. ويعتمد هذا التبديل على قلب الأدوار. فالابن هنا يحتل المكانة الدلالية العليا، ويأتي بعده الأب. كما أن الطوفان يأتي قبل صنع الفلك مما يدل على انقلاب الموازين وغياب التنسيق وضياع التواصل

والألفة بين الأب، بكل ما يمثله من دلالات، وبين الابن. وهنا نجد ضمير المخاطب يتوجه إلى الابن واصفاً عذابه وآلامه، وكأن هذا الابن مسيح جديد يتحمل أخطاء الآباء أو القادة أو المسؤولين، الخ. وبالرغم من أن الابن يمثل العنصر البشري الوحيد الذي يخلف الطوفان، إلا أنه لا يمكنه أن يبدأ حياة جديدة، لأن الأب حرمه من كل فرص الامتداد والنمو، كما أن الصقور تنهش قلبه، لدرجة أنه يرقد في قبره تحت الطوفان، ذلك القبر الذي يعتبر الدليل الوحيد على أنه كانت هنا حياة قبل الطوفان. لذلك يمكننا أن نقول: إن ضمير المخاطب في هذه القصيدة آلام الذات/ الابن/ الجيل اللاحق، مما يعتبر مواساة غير مباشرة، لأن الذات عندما تشعر أن هناك من يشعر بآلامها قد يجد مواساة لها في هذا الشعور من الآخرين.

إذا كان ضمير المخاطب في "**هديل**" يشير إلى ذات تصل إلى ذروة الهلاك، فإن ضمير المخاطب في "**علياء**" يمثل استراتيجية منظمة لاستعادة علياء من عالم الموت. فالذي يجمع بين "**هديل**" و "**علياء**" الموت. لكن الموت يتخذ

صورتين مختلفتين في القصيدتين. فإذا كان يمثل في **"هديل"** الهلاك التام وعدم النجاة أو اخلاص على الأرض، فإنه يمثل في **"علياء"** قمة النجاة والخلاص. فالموت يرتبط هنا بالجنة والوردة والبسمة والرحابة والصباحات، وكلها ذات إيحاءات إيجابية جميلة. ويتم توظيف ضمير المخاطب في هذه القصيدة لتحقيق ثلاثة أشياء.

أولاً: يستخدمه الصوت لإيقاظ علياء ومحاولة استعادتها إلى عالمه الخاص، مما يدل على غياب علياء ورحيلها عن العالم الأرضي. ويدل هذا الاستخدام على أن الصوت متشبث بعالمه الدنيوي، ويرى في رحيل علياء إهانة لهذا العالم، ويدل ذلك بدوره على أن علياء ماتت منذ فترة قصيرة، وأن الحزن يسيطر على الصوت لدرجة أنه يعتبر الموت جريمة ارتكبت في حقه.

ثانياً: يستغل الراوي ضمير المخاطب في المقارنة بين الوردة وعلياء، مما يزيد نقاط التشابه بينهما، ويوحي بأن

قصة الوردة معادل فني لحكاية علياء أو تاريخها القصير على الأرض.

ويؤدي هذا الاستغلال وظيفة تنبئية، أي إن المقارنة تجعلنا ندرك أن علياء ماتت، ذلك الإدراك الذي لا نستطيع أن نصل إليه من خلال الاستخدام الأول لضمير المخاطب.

ثالثاً: يوظف الراوي ضمير المخاطب في نهاية القصيدة لتحقيق التصالح بين حزنه والموت. فالموت لا يمثل حرماننا ممن نحب، وإنما راحة من نحبهم ونعيمهم.

يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن ضمير المخاطب يرتبط في "**هديل**" بالحضور، بينما يرتبط في "علياء" بالغياب. لا يجتمع الغياب والحضور، وإنما يظلان منفصلين عن بعضهما البعض انفصالاً تاماً. يقترن الحضور بالألم والعذاب. فالصوت في "**هديل**" يخاطب الابن، الذي يبدو متجسداً أمامه، ويصف عذابات هذا الابن وآلامه. كما يقترن الغياب بالنعيم والراحة والتحرر؛ فعلياء التي يخاطبها الصوت/ الراوي لا توجد أمامه، وإنما تنتمي إلى العالم

الآخر. الوردة فقط هي التي تمثل الحضور، وترمز هذه الوردة لعلياء. لذلك يستخدم الراوي منظوره الذاتي لكي يصيغ وجه الشبه بينهما. وهذا الاستخدام البارع لضمير المخاطب يركز فنياً على آلام الحياة وفقرها الروحي، وغياب العلاقات الحميمة. فالنعيم لا يوجد على الأرض.

من الملاحظ أن القصائد التي تتكئ على ضمير المخاطب تتصف بالطابع السردي، حيث إن هناك قصة ما يسردها الصوت، قصة تتصل بصاحب ضمير المخاطب، ويشكلها الصوت/ الراوي بطريقة خاصة كي يبرز دلالات عناصر. والراوي هنا يركز على بعض العناصر دون الأخرى، حيث يرى في هذه العناصر أهمية أكبر.

وقد يقوم الراوي بتضفير قصتين في نسيج واحد نتيجة لكثرة نقاط الالتقاء بين هاتين القصتين. ويحدث هذا التضفير انحرافاً في استخدام الضمير، فتظهر قصة بضمير المخاطب، وتأتي الأخرى بضمير الغائب. وضمير الغائب هنا لا يمثل مجرد قصة مروية بضمير الغائب، وإنما يدل

على غياب من يعود عليه ضمير المخاطب، أي إنه يحدد دلالة ضمير المخاطب.

تضعنا القصص المروية بضمير المخاطب في حيرة نقدية، فلا نستطيع أن نصنفها في إطار التصنيفات المعروفة، هل هي قصص جوانية السرد أم برانية السرد: في القصص الجوانية السرد، يمثل الراوي أحد أفراد/ ذوات العالم المتخيل، بينما لا يظهر الراوي كشخصية في القصص برانية السرد؛ فالقصص المروية بضمير المخاطب لا تدخل في إطار نوع واحد من هذين النوعين؛ فضمير المخاطب ضمير مراوغ، يصعب الإمساك بمدلوله، لأنه قد يشير إلى الذات المتكلمة نفسها، عندما تكون في لحظة تشظٍ أو انفصام أو انقسام، أي عندما ينظر الشخص إلى نفسه على أنه شخص آخر ويخاطبه هكذا. وفي هذه الحالة تندرج القصة المروية بضمير المخاطب تحت القصص جوانية السرد. وهنا قد توجد دلائل نصية على الالتقاء بين الصوت/ الراوي والمخاطب، إذا استخدم الراوي كلمات تدل على التشابه بينه وبين المخاطب، أو إذا تماهي أيديولوجياً في المخاطب. أما

إذا كان الراوي يخاطب شخصاً آخر غير ذاته، فتصنف القصة على أنها برانية السرد. في هذا الضوء يمكننا أن نصنف "**هديل**" على أنها جوانية السرد، حيث إننا نعتبر الذات المخاطبة جزءاً من ذات الراوي. وقد يختلف آخرون معنا ويرون أنها برانية السرد، كل حسب رؤيته للنص. كما يمكننا أن نصنف "**علياء**" على أنها برانية السرد، في كل من قصتيها: **القصة الإطار**، و**القصة المؤطرة**.

ضميرا المتكلم والمخاطب:

عندما يلتقي ضمير المتكلم بالمخاطب، تتعدد الدلالات، وينشأ صراع ما، صراع بين الصوت و الذوات الأخرى التي يشار إليها بضمير المخاطب. يقسم هذا الصراع الأشخاص إلى جبهتين: جبهة الصوت، والجبهة الأخرى التي يصارعها ويحاول أن ينتصر على سلبيتها وتهاونها وإذلالها لنفسها ولرفقائها. قد يتخذ هذا الصراع شكل الصراع بين شخصين، المتكلم والمخاطب، مثلما نجد في قصيدة "**وَلِيَ اختيارُ الأرض**" التي تمنح الديوان عنوانه. ففي

هذه القصيدة يجسد الصراع لحظة حاسمة، لحظة الانفصال، والاستقلال عن الذات المخاطبة اللامبالية التي لا تعبأ بخارطة الوطن:

اصمتْ

حاذرْ أن تدعوني ثانيةً

لإراقة وقتي

أنت اخترت فناءكَ

في اللاأرضْ

وأنا

شيّدتُ دماءً للشهداءْ

وصنعتُ ورداً للأنداءْ

وأقمتُ حدوداً

بين الجوعِ

وبين الشجر المأكولْ

حجراً

obeikandl.com

ما بين الدهشة والجمرات الملقاةِ

على الوطن الكائن فيْ

يوازى الصوت هنا بين ذاته والذات المخاطبة ويعقد مقارنة تقابلية بين الذاتين. وهنا يلقي الضوء على الذات المخاطبة في إطار علاقته بها. فينتقد الأثر السيئ الذي تريد الذات المخاطبة أن تحدثه فيه. يطلب من المخاطب أن يصمت، ولا يمثل هذا الطلب قمعاً أو ديكتاتورية أو إغلاق باب الحوار. فهذا الباب مغلق أصلاً، لأن كلام المخاطب، ذلك الكلام الذي لا يرد في النص. يريد أن يسلب إرادة الصوت ويجعل حياته هباءاً منثوراً. فهذا الكلام يريق وقت الصوت. واستخدام الفعل "**يريق**" مع الوقت هنا ينحرف عن العرف اللغوي. فهذا الفعل يستخدم أصلاً مع الدم أو ماء الوجه...،الخ. وهنا نجد أن الوقت مساوٍ لهذه البدائل. وإذا كانت البدائل تدل على الانتهاك والقتل والإذلال والقمع والعنف، فإن هذه الدلالات تنسحب على الوقت، وتصبح مسألة الزمن جوهرية وفاعلة. هناك سباق مع الزمن

وصراع مع الوقت، ذلك الصراع الذي يتمثل في ضيق الوقت وعظم العمل الذي يريد الصوت إنجازه في هذا الوقت الضيق. كما أن المخاطب يضيع أرضه، وربما أرض غيره، مما يذكرنا بالطوفان في قصيدة **"هديل"**، ذلك الطوفان الذي يدل، بعد تفريغه من دلالاته الدينية، على الهلاك وضياع الأرض والحدود، وبالتالي النفي والتشرد، مما يذكرنا بدوره بالشعب الفلسطيني وأرضه الضائعة.

وترتبط اللاأرض هنا بالفناء، أي انعدام الهوية وضياع المميزات، وفقدان سمات الشخصية. ومن الواضح أن الذات المخاطبة هي المسؤولة عن كل هذا، وربما تمثل هذه الذات كل الحكام العرب الذين تسببوا في الضياع، حيث لا يشعرون بمرور الزمن، وأن التحولات ليست في صالحهم أو في صالح الشعب الفلسطيني، ويصرون على إراقة وقتهم ووقت شعوبهم في **الخيار الاستراتيجي والفاقوس الاستراتيجي والخل الاستراتيجي**، وكل ما يهدر الوقت ويضيع الحقوق ويؤدي إلى البله.

بعد أن يحدث الصوت سمات المخاطب، ينتقل إلى ما صنعه هو، ذلك الصنيع الذي يناقض ما فعله المخاطب وما تسبب فيه من كوارث تتعلق بالهوية والأرض. ففي مقابل إراقة الوقت، قام الصوت بتشييد دماء للشهداء. واستخدام الفعل **"شيّد"** مع المفعول **"دماء"** ينتهك العرف اللغوي، فهذا الفعل يستخدم مع البناء وما شابه. وكونه يرد هنا مع الدماء يجعلنا ننظر إلى الدماء على أنها مساوية للبناء، بكل ما يمثله البناء من عمران واصلاح، وبنية أساسية، وبالتالي حياة كامنة، أو خطوات إيجابية لنشر الحياة وإنمائها.

إذا كان المخاطب يريق الوقت، فإن المتكلم لا يريق الدماء، وإنما يشيدها للشهداء، حتى تؤدي تضحياتهم إلى إعادة الحياة وبناء المجتمع. ويرتبط بهذا التشييد المادي تشييد معنوي يتمثل في الاستعداد لاستقبال الفجر الوليد الذي يتمثل في الأنداء التي تسقط على الزهور. والصوت هنا يصنع وروداً حتى تستقبل الندى. وإذا كانت الورود الطبيعية هي التي تستقبل الندى، فإن صنع الورود هنا يدل على غياب الورود الطبيعية وبالتالي فقدان الأمل في مجيء الفجر،

ويمثل صنع الورود محاولة إحياء هذا الأمل وتهيئة المناخ الملائم له.

إذا كان المخاطب اختار **"اللاأرض"**، فإن المتكلم يختار الأرض ويقيم حدود هذه الأرض، حدوداً تشكلها وترسم خارطة الوطن. تتمثل هذه الحدود في الحجر الذي يقذف به من يغتصب الأرض، من يستولي على الشجر المأكول ويترك صاحب الأرض للجوع والحرمان. وهنا ينتقل الصوت إلى إبراز رد الفعل إزاء محاولاته لاستعادة الوطن. ويتمثل رد الفعل هذا في الدهشة ورمي الجمرات. تنبع الدهشة هنا من المغتصب أو أعوان المغتصب، ذلك المغتصب الذي يدهش من قيام الصوت بمحاولاته لاستعادة أرضه، كما لو كان هذا الصوت ليس له أي حق في هذه الأرض. أما إلقاء الجمرات فيستحضر رمي الجمرات في منى كإحدى شعائر حج بيت الله الحرام عند المسلمين. الشيطان هو الذي يرمى بهذه الجمرات كرمز لعدم استسلام سيدتنا هاجر زوجة سيدنا إبراهيم لغوايات الشيطان بعد أن سكنت بواد غير ذي زرع. تتمثل غوايات الشيطان في

محاولة إبعادها عن هذه الحياة الوليدة في مكة وجعلها تتخلى عن هذه الحياة وعن دورها التاريخي، ذلك لأن الحياة الوليدة هذه تمثل بذرة الوطن الذي سيتشكل فيما بعد وينطلق منه النور إلى أرجاء العالم. كما أنه ستقام فيه الكعبة التي ستكون قبلة المسلمين.

تقبع كل هذه الدلالات الدينية والتاريخية في خلفية النص من خلال لفظ **"الجمرات"**، ويمكننا في ضوئها أن ننظر إلى ما يرد في النص. فالجمرات تلقى هنا على الوطن الكائن في قلب الصوت. وبما أن رمز الجمرات شعيرة إسلامية، فإن المسلمين أو العرب على الأقل يعتبرون هذا الوطن، فلسطين، شيطاناً يجب أن يلقى بالجمرات، وكأنه عدوهم اللدود الذي يتربص بهم في كل حين، وكأنهم يخشون الحياة الوليدة التي يمكن أن تتشكل في هذا الوطن. وهنا تتحالف الدهشة وما يستتبعها من استنكار من قبل المغتصب وأعوانه مع النزعة العدائية للوطن من قبل العرب لتؤديا إلى ضياع الوطن ومحاولة قتل الحياة الوليدة. **(بارك الله في لا مبالاتكم يا عرب!)**. لا أدري لماذا أتذكر هنا دعاء **محمد**

صبحي الساخر في مسرحية **"ماما أمريكا"**، الذي يقول فيما معناه: اللهم فرقنا، اللهم شمّت فينا أعداءنا، اللهم هوّنا على بعضنا، اللهم شتت شملنا.... الخ!!.

عندما يصل الصوت إلى هذا الحد وهذا الوعي، يعلن رفضه التام للمخاطب بكل ما يمثله وما يرتبط به. وهنا يستدعي مفهوم الطوفان، لكنه لا يستدعيه من التاريخ والدين هذه المرة، وإنما من نص آخر في الديوان، **"هديل"** الذي تناولناه تحت عنوان **"ضمير المخاطب"**:

لن تسبحَ عينِي في طوفانكَ

فارحلْ

لا تنظر خلفكْ

ولْتَسْتَسْلِمْ لتجاعيد السيل السابح فيكْ

أنت اخترت فناء الأرضِ

ولكنْ

من سيلُمُّكَ

إذْ يجرفك الوقتُ المتمددُ

من عليائكَ

حتى

أطراف اللامعنى

وخواء البرد العالقِ

فيكْ ؟!!

يذكرنا السطر الأول هنا بنوح المعاصر الذي يراقب الطوفان من بعيد، مما يجعلنا ننظر إلى المخاطب هنا على أنه نوح المعاصر بعد تفريغه من دلالاته الدينية والتاريخية. ويتضح رفض الصوت هنا لهذا النوح في ذلك النوح الذي يوحي بالبكاء والصراخ والتنديد دون أي عمل إيجابي لتخليص الوطن، في استخدام **"لن"** التي تدل على عمل يناقض ما فعله نوح عندما راقب الطوفان الذي يغرق الأرض ويضيع حدود الوطن دون أن يفعل أي شيء إيجابي إزاء هذا الإغراق أو التضييع. فالصوت هنا لن يركن إلى اللامبلاة والاستهتار مثل هذا النوح الجديد أو الضد إذا

obeikandl.com

تحرينا الدقة: فنوح النبي بدأ حياة جديدة وشيد وطناً جديداً، أما نوح الدنيوي فيقضي على كل أشكال الحياة ويمحو ملامح الوطن. لذلك يطالب الصوت نوح الضد بالرحيل، لأنه اختار فناء الأرض واستسلم لنزوة السيل المدمر، وربما صنع هذه النزوة. لكن الصوت، قبل أن ينهي القصيدة، يوجه التوبيخ والتوخيز [من وخز الضمير] لنوح الضد كي يبصِّره بما فعله، ويجعله يدرك نتيجة ما فعله على نفسه، ودعك من نتيجته على الآخرين. فكما جرف نوح العند بفيضانه الأرض والحدود والوطن، سيجرفه الوقت المتمدد ويسقطه من عليائه إلى أسفل سافلين، مثلمل فعل بابنه في قصيدة "**هديل**". وكما تسبب نوح الضد في نشوء اللاأرض واللامعنى، سيجرفه الوقت إلى أطراف اللامعنى والعبث وامّحاء الهوية. وسيجد نوح الضد نفسه أجوف خاوياً من أي معنى أو قيمة أو دلالة حية.

إذا كان الصوت المتكلم في قصيدة "**وَلِيَ اختيارُ الأرض**" يعلن انفصاله التام عن المخاطب أو نوح الضد، فإنه في قصيدة "**تهيؤ**" يعلن توحده مع المخاطب: ليلته

الأولى والوطن، مما يجعلنا ننظر إلى القصيدتين على أنهما عنصران في منظومة واحدة. تنقسم قصيدة **"تهيؤ"** إلى قسمين: **"لافتة"** و **"في الليل"**. تعتبر اللافتة مفتتحاً ومدخلاً يتأسس على منطلقاته الجزء الأساسي من القصيدة ويبنى على دلالاته. تكتب اللافتة بضمير المتكلم، وينتظر ضمير المخاطب حتى الجزء الأساسي من النص:

(لافتة)

"غير موجود أنا"

علّقتُ لافتةً على بابي

وغلَّقتُ النوافذْ

فدمي يحنُّ إلى الصعودِ

وليس يحمله سوايْ

تدل هذه اللافتة على الرغبة الملحة في الغياب، الغياب عن مجتمع البشر، بعد أن اكتشف الصوت أن تواجده معهم لا يجدي. والغياب له دلالته مثل الحضور تماماً. هل يستطيع المرء التواجد مع أناس يعشقون اللاأرض ويهوون الفناء

obeikandl.com

وينشرون أيديولوجية اللامبلاه، ويريقون الوقت؟ يقرر الصوت بوعي كامل أن ينسحب من بينهم. ها هو الدم الذي شيده للشهداء يفور في عروقه ويحن للصعود إلى الوطن، وكأن الوطن معشوقة. والدم يوقف كل شيء في جسد الصوت، وفي الصعود التقاء وتوحد واندماج تام بين ذات الصوت وذات الوطن. وهذا العشق للوطن يخص الصوت وحده، لأنه أدرك من القصيدة السابقة أن الحل الجماعي أو الحل الفوقي لا يجدي، فالجماعة هي التي ضيعت الأرض والناس "الكبار" هم الذين صغّروا كل شيء قيّم لدرجة أنهم ينظرون إليه على أنه لا شيء. إذن يرتبط ضمير المتكلم في اللافتة بانفصال الصوت عن الآخرين، عندما لم يجد فيهم ملاذاً أو حلاً أو خلاصاً. ويذكرنا هذا بالنشاز الجميل والحل الفردى في قصة النشاز الجميل لزاهر الغازيابي.

عندما ينفصل الصوت عن الآخرين يدرك أبعاد موقفه ويعي حدود وحدته وعزلته الاختيارية. فلا يملك إلا أن يصرح بوحدته في الجزء الثانى من القصيدة، الذي يتخذ عنوان **"في الليل"**:

أدركت أني

واحدٌ

وَلِيَ اختيارُ الأرضِ

والأسفارْ

الكون رهنُ إشارتي

ألقيهِ

أو

أبقيهْ

وقوافلُ الأزمانِ

تخضع لاختيارِ

حقائبي

يبدو أن الصوت هنا يشعر باكتفائه بذاته، لدرجة تضخم هذه الذات واستغنائها التام عن غيرها. وهنا يستدعي الصوت حضوره الماضي في قصائد سابقة مثل قصيدة "**حجل**" وقصيدة "**وَلِيَ اختيارُ الأرض**"، مما يجمع ما بين

obeikandl.com

الغربة والثورة. لكن يبدو أن النزعة الثورية عنده تصل إلى أقصى مداها لدرجة أن الصوت يشعر بأنه قادر على كل شيء، لذلك يقارن نفسه لاشعورياً بالإله القادر على كل شيء الذي يقول للشيء كن فيكون. فها هو يرى الكون يأتمر بأمره ويرى الأزمان كلها تحت إشارته يتحرك فيها ويحركها كيفما يشاء.

عندما يصل الصوت إلى هذا التضخم وجنون العظمة، إن شئت، يتراجع فجأة، وذلك من خلال تذكر الليلة الأولى، التي ترتبط في قصيدة "**محو**" بالعجز والشيخوخة وعدم القدرة على ممارسة الجنس ليلة الزفاف. وهنا يسقط حالته السابقة على موقفه الحالي وموقف الآخرين معاً:

يا ليلتى الأولى:

هو الميلاد موعدنا

أم العري الذي اخترناه

بدد سطوة الأشياءْ؟!

يرتبط هذا التراجع بتغيير الضمير من المتكلم إلى المخاطب، فيخاطب الصوت ليلته الأولى، والليلة هنا لا تتعلق بالعرس أو الزفاف، وإنما الليلة الأولى في عشق الوطن أو زواج الصوت بالوطن. لكن هذه الليلة تستدعي دلالات الليلة السابقة وتبني عليها دلالتها الخاصة. فعشق الوطن هنا عاجز عن أن يفعل شيئاً لخلاص هذا الوطن. وهنا يتساءل الصوت: هل هذا العشق سيؤدي إلى ميلاد جديد وتشكيل الوطن الذي ضاع، أم سيؤدي إلى العجز والتقصير في حق الوطن. فالعرى هنا يعني الفضيحة وتكشف أوجه العجز والقصور. ومن الملاحظ أن الصوت يذكر العري مرتبطاً بنفسه وبالآخرين من خلال ضمير المتكلم الجمع الذي يشمل هنا الصوت وآخرين. كما أن الصوت يركز على دور الإرادة في العجز، أي إنه ورفاقه وربما شعبه، ليسوا عاجزين بالفطرة، وإنما تخاذلوا وهانوا على أنفسهم وارتكنوا إلى العجز والخضوع للطرف الآخر. والتساؤل هنا لا يدل على الحيرة أو البلبلة، وإنما يراد منه ترجيح أحد الاحتمالين، الاحتمال الأول بالطبع، الذي يرتبط بالميلاد الجديد، حيث إن

ما يلى هذا التساؤل يكمل دلالات الاحتمال الأول ويطورها.

فيعلن الصوت عن استراتيجية الميلاد الجديد:

ثمر التهيؤ

يصطفي الأفق المندى

بالدماء

هو ذا دمي القربان

فاملأ من قطوف البدء

آنية التَّشهِّي

وانتخب للروحِ

رفرفة

الغناءْ

غنّ لي:

"المسافاتُ

بعيدةْ

والقطاراتُ

obeikandl.com

بليدةْ

ومحطات الأماني

موجةٌ ثكلى

شريدةْ

تنبع هذه الاستراتيجية (وأستخدم كلمة الاستراتيجية هنا محاذراً، محايداً، متخوفاً من أن تستدعي دلالاتها السلبية المتمثلة في الخيار الاستراتيجي الذي يوحي بالسلبية والتخاذل والتهاون، وإراقة ماء الوجه، والانتظار حتى يأتي الآخر ويبيدنا تماماً،...) من قصائد سابقة. فيمكن الاستعداد لإحداث الميلاد الجديد في الندى والدماء: الندى يرتبط بالوردة في قصيدة "علياء"، ويوحي بالرحيل إلى العالم الآخر، ويمثل هذا الرحيل هنا الجهاد بمعناه السياسي، لا الديني، والتضحية بالذات في سبيل الوطن. كما أن الدماء تدل على الدماء التي شيدها الصوت في القصيدة "ولي اختيار الأرض" للشهداء الذين "يموتون" في سبيل القضية وخلاص الوطن. لذلك يبدأ الصوت هنا بنفسه ويقدم دمه

قرباناً لتحرير الوطن. وكلمة القربان ذاتها تدل على عظم الوطن وجلاله، فلا يقدم المرء قرباناً إلا لإله أو شيئ يمثل قيمة كبرىلهذا المرء. وهنا يتحول الصوت إلى مخاطبة "رفيق السفر" كما في الشعر الجاهلى، وهو شخص وهمي لا وجود له، قد يمثل الصوت ذاته وهو يخاطب نفسه. إذا كان التهيؤ يمثل الثمر، فإن البدء يكمن في قطف هذا الثمر، بدء الجهاد والتضحية وتقديم الدماء قرباناً للوطن. وعندما يقطف هذا الثمر، يوضع في آنية التشهي، تلك الآنية التي تفتح شهية الصوت "لسفك" الدماء ومناهضة المغتصب، وتزيد من رغبته القتالية وتجعله يضحي بكل شيء في سبيل الوطن. عندما يصل الصوت إلى هذه الحالة، تصير روحه سيمفونية في عشق الوطن، سيمفونية تدرك كل جوانب الرحيل وتعي كل الصعوبات الماثلة بين الصوت والوطن. تتمثل هذه السيمفونية في "الرفرفة" التي تستدعى حركة الطير التواق إلى الجنة في قصيدة علياء. وبما أن الاستشهاد يؤدي إلى الجنة، فإن الرفرفة هنا تجسد أجنحة الشهداء وهم يطيرون إلى الجنة بعد أن يبذلوا أرواحهم في سبيل الوطن.

هناك ثلاث حركات موسيقية في أغنية الوطن: حركة المسافات، وحركة القطارات وحركة محطات الأمانى. بالنسبة للمسافات، تمثل هذه المسافات في قصيدة "مسافة أخرى" مسافات الرحيل إلى الوطن، أي يبعد الصوت أو كل ما يود أن يضحي في سبيل تحرير الوطن، عن هذا الوطن، فهناك عدة عوائق تبعد الصوت عن الوطن سواء أكانت داخلية أم خارجية. العوائق الخارجية معروفة جيداً ترتبط بالمغتصب وأعوانه. أما العوائق الداخلية فتتمثل في أصحاب الوطن أنفسهم أو أقربائهم، سواء أكان في القيادة [الفلسطينية] البلهاء التي ضيعت أكثر مما أخذت، هذا إن كانت حققت شيئاً للوطن من أساسه، أو في القيادات العربية بكل سلبيتها وتهاونها وتخاذلها وبيعها للقضية برمتها. أما بالنسبة للقطارات، فترتبط في قصيدة "سقوط"، بقطارات العابرين، من عبروا القناة في حرب أكتوبر المجيدة، وحققوا نصراً كاسحاً على العدو المغتصب. وبالرغم من أن هذه القطارات بكل ما تمثله كانت متوقدة الإحساس ومفعمة بالرغبة في التضحية في سبيل تحرير الأرض والوطن،

فإنها متبلدة الآن، وربما انسحب هذا التبلد على مرحلة معينة من مراحل العبور: فبعد عبور القناة وتحرير جزء صغير من الأرض توقفت هذه القطارات ولم تتقدم إلى الجزء الآخر من الوطن. كما أن هذه القطارات قد فقدت الإحساس بمسؤوليتها الآن، وبالتالي لم تعد تحس بالأرض المغتصبة، وأصبحت تتعبد في كل ما هو استراتيجي مثل الخيار والفاقوس والباذنجان والشعارات الجوفاء التي لا تتجاوز كونها شعارات. وإذا انتقلنا إلى محطات الأمانى، وجدنا أن حالتها محصلة طبيعية للقطارات البليدة. فإذا كانت القطارات بليدة لا تحس بمسؤوليتها، فمن الطبيعي أنها لا تصل إلى محطات الأمانى. لذلك يصر الشاعر على إبعاد الأمانى عن القطارات، ويربطها بالبث والإذاعة. فالمحطات هنا لم تعد مجرد محطات قطار، وإنما صارت محطات إذاعة، إذاعة خاصة او أهلية بالطبع، لا إذاعة رسمية. فموجة هذه المحطات فقدت كل سند لها، وصارت شريدة لأن القطارات والعابرين لا يعترفون بها.

بالرغم من كل هذه الإحباطات والمعوقات، فإن الصوت لا يستسلم ولا يركن إلى اليأس. فها هو يسكب دمه في بدن القصيدة كإشارة لبدء سكب دمه في بدن الوطن:

هو ذا دمي ينـهال من بدن القصيدةْ

فاشرب معي

نخب انصهارك في دمي

هذا احتفال باكتمال الحزن

فافسح للصباح أريكةً

وانثر نداكَ

على ابتهاج البرتقالْ

ولتبق أنت كما أراك الآنَ

خارطةً

لمن لا يتقي

لهب السؤالْ!!

من الواضح أن المخاطب هنا الوطن ذاته، هو ذا ينصهر في دم الصوت بعد أن انصهر في شعره. ها هو الصوت والوطن يحتفلان بانصهارهما في بعضهما البعض، إعلاناً باكتمال الحزن. والحزن هنا لا يؤدي إلى الاستسلام والتسليم بضياع الوطن، ولكنه يؤدي إلى التحرك لاستعادة هذا الوطن. ترتبط هذه الاستعادة بالصباح والندى بكل ما لهما من دلالات في نصوص سابقة. فالصباح يدل أصلاً على العافية واكتمال القوة [تلك القوة النابعة من اكتمال الحزن على ضياع الوطن] والميلاد الجديد والبداية الجديدة، كما يدل سياقياً على الموت والاستشهاد والانتقال إلى الجنة، سواء أكانت الجنة الأرضية الكامنة في استعادة الوطن، أو الجنة السماوية المتمثلة في بذل الدم استشهاداً في سبيل الوطن. كما أن الندى يرتبط سياقيا بالاستشهاد والتحقق. فإذا كان في قصيدة علياء يرتبط بالوردة وبرائحة الجنة، وفي قصيدة **"ولي اختيار الأرض"** تتحول الوردة إلى ورود والندى إلى أنداء، والطبيعة إلى صنع –"وصنعت ورودا للأنداء"- مما يدل على الفعل الإنسانى وكثافته وكذلك الإرادة الواعية، فها

هو يتحول هنا إلى ثمار متجسدة في البرتقال، بكل ما تمثله الثمار من عملية وفعل مادي متحقق وفائدة أكيدة. لم تعد ثمار التهيؤ مجرد فكرة أو رغبة، وإنما تتحول إلى عمل حقيقى. وهنا يبصر الصوت خارطة الوطن واضحة أمام عينيه. ولا يقدم الشاعر هذه الخارطة بطريقة ذاتية قد تدل على تشكل الوطن داخله هو فقط، وإنما بطريقة فنية تجعل الوطن يتشكل أمام آخرين. فخارطة الوطن تتضح أمام من "لا يتقي لهب السؤال"، السؤال هنا سؤال عن الوطن: لماذا ضاع، ومن أضاعه، ولماذا كل هذه السلبية إزاءه، ولماذا لا نستعيده، ألسنا بقادرين على هذه الاستعادة؟، وكل الأسئلة التي تصهر السائل في الوطن وتجعل عشق هذا الوطن العشق الأوحد في قلبه.

عندما يتصارع ضمير المتكلم مع ضمير المخاطب عند **خالد الأنشاصي** يبرز الهم العام، هم الوطن الذي فقد أو ساهم أبناؤه في ضياعه. وهنا قد نجد موقفين متباينين للمتكلم والمخاطب، يدافع المتكلم عن القضية ويتمثلها في قوله ودمه وروحه، بينما يظل المخاطب لامبالياً غير عابىء بما وصل

إليه حال الوطن. يتمسك الصوت بموقفه تماماً أنه صوت الهوية، وقد يظهر هذا التمسك في شكل عنف لغوي، عنف يكشف عن موقف الصوت وشدة تمسكه به، وهو عنف موجه للآخرين، المخاطب، الذي يشترك مع المتكلم في نفس الهوية، لكنه فضل أن يتخلى عن هذه الهوية، أو على الأقل يسهم في طمس ملامحها. وهنا يظهر على ساحة النص الرغبة في الفعل، ذلك الفعل الذي يناقض ما فعله المخاطب أو ما يدعو إليه، لأن الفعل يمثل الحل الوحيد في هذا الموقف. ما عاد الزمن زمن كلام أجوف أو شعارات بلهاء. من خلال هذا الفعل ينفي المتكلم سلبية ضمير المخاطب بكل ما يمثله، حيث يرادف الفعل الإيجابية والتحرك العملي للتخلص من الموقف المهين المذل.

حتى يثري الصوت دلالة موقفه يلجأ إلى جلب الدلالات التي شيدها في القصائد الأخرى لتكون في خلفية القصيدة. ففي ضوء هذه الدلالات تنضح دلالة القصيدة ويحمل اللفظ أكثر عن معناه، فهذه الدلالات تجعله يتجاوز حدوده المعجمية والأدبية ليلتحم بدلالات أكبر منه أقامها الشاعر له

في نصوص أخرى، أو جلبها من خارج النصوص، من الوسط الحضاري العام الذي يحيط بهذه النصوص مثل لفظ حجر أو طوفان أو وردة أو ندى، أو رمي الجمرات، الخ. تساعد هذه الألفاظ وغيرها على إبراز الحضور الحضاري في النص، وكيف أن هذا الحضور يجعل لغة المتكلم ثرية في مواجهة بلاهة اتجاه المخاطب. ولأن المتكلم يدرك ضعف موقف المخاطب، فإنه يكثر من الأوامر والنواهي التي تدل على العنف اللغوي، بكل ما يظهره من ثورة في نفس المتكلم.

يؤدي هذا الصراع بين المتكلم والمخاطب إلى أن يدرك المتكلم أن المخاطب لن يغير موقفه، ولن يفعل شيئاً إيجابياً إزاء القضية، لذلك ينغلق المتكلم على نفسه، ذلك الانغلاق الذي يدل على الهدنة وإعادة ترتيب الأوراق. يصل المتكلم إلى حالة الوحدة والعزلة، التي تنتج من إحساسه بأنه وحيد في الدفاع عن القضية. لكنه لا يجعل وحدته تؤثر على موقفه أو تفل من عزيمته. فما يزيده هذا الإحساس إلا تمسكاً بالقضية لدرجة أن هذه القضية تسري في دمه وتصبح كل

كيانه، مما يجعله يطور مفهومي الندى والدماء ليصيرا إستراتيجية لمواجهة المغتصب أو من ضيع القضية أو ساهم في تضييعها. وهنا يقدم دمه قرباناً للوطن حتى يظفر بالخلاص في الدنيا والآخرة، يحرر الوطن بدمه، ويلحق بالشهداء في الجنة. يقترن كل هذا بوعي الصوت بحدود موقفه وإدراكه لتقصير الآخرين. وهنا يقارن بين الحدث المعاصر المتمثل في اغتصاب الوطن/ فلسطين وبين الحدث التاريخي المتمثل في عبور القناة في حرب أكتوبر. وهنا يدرك اقتصار دلالة هذه الحرب على زمانها القصير، أي إن نتائجها لم تستمر، ولم تثبت الروح التي أدت إليها حتى تخلص باقي الوطن. وبالرغم من هذا الإدراك الذي قد يؤدي إلى الإحباط، فإن الصوت لا يستسلم أو يقنط، بل يزيده هذا الإدراك حماساً واتقاداً لدرجة أن الوطن ينصهر في دمه. وهنا تتحمل الوردة والندى والدماء بأكثف طاقة تعبيرية وشعورية ويتحولون إلى ثمار متجسدة، ثمار تعلن بدء التحقق والتشكل، مما يؤدي إلى أن يدرك الصوت، وكل من يتمثل موقفه، أن خارطة الوطن تتشكل أمامهم حقيقة لا

خيالاً، لأن هذا التشكل نتج من التساؤل والإرباك والمساءلة، وبالتالي صار جزءاً حقيقياً من الوعي، لأن الأسئلة لم تجد إجابة إلا في هذا التشكل والتحقق.

تعدد الضمائر/ تعدد الأصوات:

يعبر تعدد الضمائر عن حشد سياسي أو تعبئة فنية مكثفة ومشحونة للتكتل من أجل تحقيق الرسالة التي توصل إليها الصوت في القصائد السابقة، الأمر الذي يصهر الضمائر في احتفال أو كرنفال جماعي ذي حوارية مضمرة، الحوارية بمعناها البختيني. وهنا ينتقل الصوت من ضمير لآخر كي يغطي مراسم أو مظاهر هذا الكرنفال غير الرسمي. وبما أن الصوت هنا يعبر عن أيديولوجية الشاعر، لدرجة أن الشاعر يكشف عن ذاته في القصيدة، فإن القصيدة تسيس الشعر وتعيد له رسالته الفنية التي يغلب عليها الطابع السياسي، لما لهذا الجانب من أهمية كبرى كما تكشف في القصائد السابقة. فغياب هذا الجانب في الحياة العملية أو في الواقع السياسي حيث يتم التخلي عن القضية من قبل

المسؤولين عن الدفاع عنها، يؤدي هذا الغياب بالشاعر إلى أن يتحمل هو وكل بني الكلام/ الشعر/ الفن الدفاع عن هذه القضية وربما كسبها.

تتعدد الضمائر الموظفة في قصيدة **"مسافة أخرى"** وتتحاور لدرجة أنها تشكل سيمفونية متعددة الأبعاد ومتجانسة النغمات وثرية الدلالات. ينوع الصوت في الضمائر، وبين كل تنويعة وأخرى يورد سطراً مكوناً من عدة نقاط تصل وتفصل في نفس الوقت، حيث يعتبر هذا السطر المفصل الذي يربط المقطوعة الشعرية/ الموسيقية بما يليها. ويظل علامة متكررة في القصيدة تربط أجزاء القصيدة ببعضها. يتوجه الصوت بخطابه في المقطوعة الأولى إلى القصيدة ذاتها وبالتالي إلى الشعر في مجمله:

هذا زمانكِ

فافرحي

دُسِّي لهيبك

في حشا الكلماتِ

لا تستصرخي

فالموج يأتي للشطوط طواعيةْ

وأنا

وكل بني الكلام

كل الذين تحرَّقوا

شقُّوا البحارَ

وعانقوا ريح السفرِ

فتناولي كأس السماءِ

وباركي دقَّ المطرِ !!

..... !!

من الملاحظ أن القصيدة التي يخاطبها الصوت هنا قصيدة سياسية، تلك القصيدة التي آن أوانها حتى تخلص الشعر من الآثار السيئة التي ألحقتها به الأنواع الأخرى من القصائد، مثل القصيدة التي تسمى حداثية، وما فيها من الحداثة من شيء، التي تنغلق على شرنقتها اللغوية

obeikandl.com

و"تصب" (تصب بمعناها في المعمار، التي تمثل "الصبة" أو الأسمنت والحديد الذي يمثل السقف) الألفاظ كتلاً لا تبرز إحساساً ولا توحي بفن، والقصيدة المنزلية أو قصيدة الهموم الشخصية التي تنغلق على مفردات الحياة الشخصية جداً مثل الملبس والمقهي والعادة السرية والمطبخ والعلاقات الجسدية العابرة، أي القصيدة التي لا تدرك أي هم عام، وتتوهم هماً خاصاً وتنغلق عليه. وظهور النوع الأخير من القصائد في التسعينيات بالذات بين شباب معظمهم في العشرينات من أعمارهم يدل على أن النظام التعليمي في مصر وصل إلى طريق مسدود، أو بالأحرى وصل بالأمة إلى طريق مسدود، حيث نجح، نتيجة لتوجهات سياسية معينة، في أن يغيِّب الشباب عن وعيه وأن يبعده عن التفكير في أية قضية عامة، بل قتل فيه ملكة التفكير، وإن بقيت منها أفول، فإن هذه البقية تقوقعت داخل اليومى والمعاش والشخصي. (**عمار يا مصر**).

آن أوان القصيدة التي تلتحم بالواقع العام والجانب السياسي دون أن تتخلى عن جمال الفن وطاقاته الإيحائية

الجبارة. يطلب الصوت من هذه القصيدة أن تبتهل بعودة الحياة إليها. ثم يحدد طبيعة الشعر الذي يدعو إليه. تعتمد هذه الطبيعة على عدة محاور: الدس، اللهيب، الحشا، الكلمات، عدم الصراخ والتلقائية أو الانسيابية. يدل الدس على التخفي والتستر والتمنع والمراوغة، وبالتالي الإغراء المقنع والدلال الذي يخفي أكثر مما يظهر. وهنا يعلن الصوت البعد عن الزعيق الذي يملأ القصيدة السياسية التقليدية، ويبعدها عن الفن بقدر ما يقربها من الجمهور المهمش. كما أن اللهيب الذي يدل على النار أو الجزء البارز المتطاير منها ويرتفع في الهواء، وإنما يستخدم كلمة اللهيب التي تأخذ من النار حرارتها، وتترك إشعارها أو إعلانها أو بريقها أو ظاهرها. يوحي هذا اللهيب باتقاء الحس وتوهج المشاعر وصدق القول، أي تحقق الإيقاع النفسي الذي تكلم عنه شكرى عياد، بالإضافة إلى ارتباط كل هذا بقضايا الوطن وعذاب المهمشين. ينصب هذا الدس وهذا اللهيب على حشا الكلمات لا مظهرها الخارجي أو دلالتها المباشرة، أي تحميل الكلمات بدلالاتها الأدبية التقليدية. فالحشا بالنسبة للإنسان ما ساهم في

تشكيل مظهره وهيئته وساهم في أداء وظائفه دون أن يظهر على سطح الجسد. وهنا يسهم اللهيب في صهر هذا الحشا حتى يشع ناراً متقدة تحس دون أن تبين. ومن الطبيعي هنا ألا تصرخ القصيدة أو تعلي صوتها، لأن في هذا الصراخ سفكا لدم الفن وترويعا لرقته، بل وإزهاقا لروحه الرقيقة، تلك الرقة التي لا تعني الضعف أو الابتعاد عن الفكر الجاد، فالقصيدة هنا أشبه بالأنثى الواعية المثقفة المهمومة التي تمتع بروحها وجسدها معاً، وتجد في هذا الإمتاع لذة كبرى وتحقيقاً لفنيتها/ إنسانيتها. يرتبط كل هذا بالانسيابية والتلقائية: انسيابية المعاني والتوجهات دون قسر أو فرض معان محددة على الكلمات والتعبيرات، انسيابية تؤدي إلى أكبر قدر من المتعة، لأن الكلمات ذاتها تجد متعة كبيرة وهي ترتبط ببعضها وتكون علاقات متشعبة بين بعضها البعض، مثل انسيابية الأنثى وحركيتها، تلك الانسيابية التي تمتع كلا الطرفين وتدل على التلقائية والرغبة المتبادلة، دون أن يفرض الرجل جسده على جسد الأنثى، بل يلتقي جسماهما [جسداهما + روحاهما] تلقائياً.

بعد أن يحدد الصوت طبيعة القصيدة النمط، يتكلم عن نفسه ومن يستطيع أن يرفد نهر هذه القصيدة. وهنا تشير إلى بني الكلام بوجه عام، أي معشر الشعراء والأدباء. لكنه يعود ويخصص دلالتهم، فيصفهم بأنهم الذين **"تحرّقوا"**، ذلك اللفظ الذي يستدعي دلالات اللهيب الكامن في حشا الكلمات. يتجه كل هؤلاء إلى القصيدة النمط كأنها قِبلتهم التي لا يبغون سواها. لذلك يطلب الصوت من القصيدة أن تبارك دق المطر الذي سيسقطه هؤلاء الشعراء عليها. ويستخدم الصوت تعبير**"دق المطر"** الذي يخلق جواً أسطورياً معيناً، يرتبط بالبدو أو أشباههم الذين يقرعون الطبول في دقات متجانسة، شعائرية في الغالب، كأن هذه الدقات تستنزل المطر بما يصاحبه من نماء وازدهار وخصوبة. ولفظ المباركة هنا يدل على أن القصيدة أسمى من كل شيء وكل شخص، حتى الشعراء أنفسهم، لأن من يبارك يمتلك السلطة والقوة الروحية الكبيرة التي تمكنه من أن يبارك أو يلعن، واللفظ في حد ذاته يرتبط عندنا بالذات الإلهية. وكون الصوت ماثل في قصيدة سابقة بين ذاته وهذه الذات الإلهية، وهو ذا هنا يماثل

بين القصيدة والذات الأخيرة، يدل على أن القصيدة أحلت محل ذات الشاعر، بما يمثله ذلك من خروج من الذاتية الضيقة والأنانية اللفظية.

في المقطوعة التالية يراوح الصوت بين الضمير المخاطب المفرد، وضمير المتكلم الجمع وضمير الغائب. ويرتبط ضمير المخاطب بالشاعر، أي شاعر يكتب ذلك النوع من القصائد، والمتكلم الجمع بمجموع هذا النوع من الشعراء، والغائب بسراويل الماء. يعلن المتكلم الجمع عن عدم الفرار أو التخاذل أو الخيانة، فتدل كلمة الطير سياقياً على الفرار والهروب من المسؤولية الملقاة على عاتق هؤلاء الشعراء. أما ضمير الغائب، فيركز على إحلال القصيدة محل النساء، أي إن القصيدة تمنح هؤلاء الشعراء لذة أكبر من اللذة التي تمنحهم إياها النساء، أو إن القصيدة تبعد عما أغرقت فيه بعض القصائد من انغلاق على علاقة الرجل بالمرأة وعلاقات العشق العادية، تلك العلاقات التي لا تساوي، في أحد جوانبها، عشق الوطن. كما أن ضمير المخاطب يؤكد على الخطوة التالية لموت النساء، ألا وهي

الرحيل إلى الوطن والزود بالحجارة التي يلقي به مغتصب هذا الوطن.

بالرغم من هذه الثورة العنيفة، فإن الصوت يعي ما يكتنف طريق الحجارة من مخاطر أو على الأقل من ظلمات. تقترن هذه الظلمات بالمساء الذي ينفي الصوت عنه دلالاته التقليدية التي تكمن في التخفف من التعب والانطلاق في المرح:

وجه المدى

حالِكُ

والمسا

لم يعد موعدَ المتعبينْ

تحطُّ على كَرْمه الراقصاتُ

وتلك الفتاةُ

التي تستجير بمن

خرّبها !!

إذا كان المساء يدل على العودة من العمل، والتخفف من متاعب هذا العمل، فإن الصوت ينفي هنا هذه الدلالة، لأنها من وجهة نظره تمثل قمة الاتهاك والاعاء والزيف، لأن الظالم يتحول إلى قاض، حيث تستجير الفتاة المغتصبة/ الوطن/ فلسطين بمن اغتصبها وانتهكها، سواء أكان هذا المغتصب يتمثل في العرب أو القادة الفلسطينين الذين تسببوا على الأقل في ضياع الوطن، أم في الأمم المتحدة ومن يسيطر عليها، فيما يسمى بالشرعية الدولية التي أصبحت تساوى الخيار الاستراتيجي في المعنى والدلالة. من الملاحظ أن الصوت يعرض هذه القضية من خلال ضمير الغائب الذي قد يوحي بالمصداقية وعدم التدخل من قبل المتكلم.

في المقطوعة التالية يتحول الضمير من الغائب إلى المخاطب، حيث يتوجه الصوت إلى الشعراء، ويدعوهم للنهوض حتى يحققوا هوية هذه الفتاة المغتصبة ويعيدوا لها كل ما في استطاعتهم. وهنا يتجسد الوطن في شكل فتاة تستبد بها الحاجة إلى من ينقذها. ولا يرى الصوت هذا الإنقاذ آتياً من قبل القادة أو السياسيين، وإنما من قبل الشعراء، أي الفن

على العموم، لأن الفن له دور أساسي في إيقاظ توقد إحساس الجماهير، والتحرك نحو أي عمل إيجابي وهنا يتحول "لهيب" القصيدة إلى لهب عندما يرتبط بالفتاة. وذا كان اللهيب يدل على الإيحاء وعدم المباشرة والتوقد الذي يحس بدلاً من أن يشير إلى ذاته، فإن اللهب يدل على الظاهر، المباشرة، الإعلان، الإشارة إلى احتراق الذات، مما يؤدي رسالة مباشرة، وينادي على من يرونه لكي يفعلوا شيئاً إزاءه، أي أن يتحركوا لتخليص الفتاة من جحيمها.

في المقطوعة الأخيرة من القصيدة يمزج الصوت بين ضمير الغائب وضمير المتكلم الجمع. يتعلق ضمير الغائب بشجب [أتخدم هذه الكلمة بمعناها الأصلي، بدلاً من المعنى الذي تتناقله وسائل الإعلام عن الشجب والإدانة التي لا يملك القادة العرب غيرهما عندما يتعاملون مع المغتصب أو في رد فعلهم إزاء جرائم هذا المغتصب] الشعر الذي لا يبالي هوية الوطن، أو ذلك الشعر الذي ينوح ويبكي وينعى دون أن يؤدي إلى شيء. فما عادت الكلمات قادرة على التعامل مع

الموقف. أصبحت الحاجة ملحة إلى القيام بعمل إيجابي ثوري يخلص الوطن:

فليذهب الشعر الذي

نبتت خطاه

على ثرى

دمعتها

وتيقظي يا نارُ

إنا قادمون

بغير أغنية

وبغير سنبلة

وبغير أردية

لعل الأفق يطرحُ

مقعداً

ويضيء نافذةً

ويبصر باقة البوّح المخبّأ

obeikandl.com

في البدنْ!!

يختتم الصوت هذه المقطوعة والقصيدة بأكملها بإعلان التحرك الإيجابي لتخليص الفتاة. وهنا يتوجه بكلامه للنار، النار التي تشتعل في بدن الفتاة، ويتطاير لهبها. يتخلى التقدم هنا عن كل الشعارات الزائفة، أو التي لم تعد تجدي، مثل الأغاني الحماسية أو الوطنية التي أصبحت مجرد كلام، مثل كلام الجرائد بالضبط. وهنا يعي الصوت خطورة هذا التقدم ونتائجه السيئة، فلن تؤدي النار إلى خصوبة أو نماء أو سنبلة. لكن التقدم الدموي ضرورة لابد منها، إن لم يكن لخلاص الفتاة وتعميرها، فللقضاء على المغتصب وإبادته، ويأتيالتعمير في مرحلة لاحقة قد تطول. لذلك يقرن الصوت خطابه بكلمة لعّل التي تدل على الاحتمال والتمني، فربما نتج عن هذا التقدم طاقة نور يمكنها أن تقضي على جزء من الظلام.