دائرية الإخفاق في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب

قراءة تأويلية

إعداد
دكتورة / حفيظة قاسم سلام
أستاذ الأدب الحديث المشارك في كلية الآداب / جامعة تعز

الملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تقرأ أنشودة المطر لبدر شاكر السياب قراءة تأويلية تطبق خلالها إجراءات هذه القراءة معتمدة على منهج الهيرمنيوطيقا المتطور لدى هيرشو جادامير، كما تأخذ ما يتفق من آراء ويلهلم ديلثاي الذي أفاد من الحلقة الهيرمنيوطيقية. وتحدد الدراسة هدفها في الوقوف على قصد المؤلف كما عبر عنه النص،وإضاءة معنى احتمالي نسبي ينتهي به إلى تأويل مشروع. وتنهض على ثلاثة محاور يُبرز الأول منها انعكاس هذا المعنى الاحتمالي على هندسة النص، ويوضح الثاني كيف أسهمت الصورة الفنية في تشكيل هذا المعنى، ويقف الثالث على الدور البنائي والدلالي الذي يختص به الإيقاع داخل النص.

الكلمات المفاتيح:

الأنشودة / النص، النص / الحياة، الحياة / الدائرية العبثية، المطر / الموت

Recursive Failure in the Rain Ode by Bader Shaker As-Sayyab: A Hermeneutic Perusal

By
Hafidha Qasim Sallam
Associate Professor of Modern Literature, Faculty of Arts, Ta'az University

Abstract:

This study sought to provide an interpretive analysis of Bader Shaker As-Sayyab's Rain Ode, the perusal of which was deeply grounded in the procedures of Hans-Georg Gadamer's hermeneutics and the hermeneutic philosophy of Wilhelm Dilthey who developed hermeneutics a bit further after Gadamer's. The aim of the study was to delve deeply into the purpose of the poet as tacitly expressed in the text of the ode and illuminate relative probabilities in the interpretation of the ode's text. The study is set in three sections, the first of which reflects probability exegesis as is palpable in the architecture of the text and its engineering. The second section explicates how figures of speech contributed to creating this interpretation. Finally, the third section highlights the role of lexical structure and semantics in creating rhythm in the ode's text.

المقدمة:

تذهب هذه الدراسة إلى قراءة نص (أنشودة المطر)[١] لبدر شاكر السياب قراءة تأويلية هيرمنيوطيقية باعتبار مصطلح الهيرمنيوطيقا يعني فن التأويل[٢]، إذ هي تعتقد - في انطلاقها من مبدأ استمرار قابلية النص لقراءة جديدة - بقدرتها على إضاءة معنى احتمالي جديد لم يتم تسليط الضوء عليه في القراءات التي سبقتها.

ولأن "النص ليس دلالة حرفية"[٣] فإن معناه لا يتمركز في شكله اللغوي، وإن على القارئ - كي يبلغ المعنى الذي قصد إليه المؤلف كما عبر عنه أو أضمره نصه –أن يرتحل منطلقا من مكوناته اللغوية ومركباته السياقية الظاهرة التي تشكل دلالته الأولية عبر تنويعات مضمونية وشكلية متعددة ليغوص في بنيته العميقة التي تحتضن مغزاه ودلالته الكامنة خلف هذا الظاهر، وكما يذهب (ريفاتير) في كتابه سيميوطيقا الشعر "إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحي، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذي ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل وحدات الإعلام في القصيدة، وإذا قصرنا انتباهنا على (معنى) فحسب في القصيدة فإننا نختزلها في خيط من الأجزاء المنفصلة التي لا يكون لها معنى، وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر (علامات) القصيدة تنحرف غالبا عن النحو العادي أو

(١) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت ٢٠٠٥م، ص ١١٩.

(٢) مجلة فكر ونقد العدد (١٦) السنة الثانية ١٩٩٩م من مقال لبول ريكور بعنوان (البلاغة والشعرية والهيرمنيوطيقا) ت. مصطفى النحال، ص١١٢.

(٣) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) النادي الأدبي الثقافي بجدة، مارس ٢٠٠٠م، ص١٢٤.

المحاكاة العادية، فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر فحسب، وتهدد المحاكاة الأدبية للواقع بهذا الفعل، وإذا كان المطلوب من القارئ هو مجرد المقدرة اللغوية العادية لفهم (معنى) القصيدة فإن المقدرة الأدبية لازمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة التي يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر - خلال عملية القراءة التي يواجهه فيها العائق المربك من الانحراف النحوي - إلى الكشف عن مستوى ثان (أعلى) من الدلالة التي تفسر الملامح النحوية للنص "[(١)].

وعلى الرغم من تعدد القراءات التي ارتادت هذا النص، فإن هذه القراءة تعتقد بأنه لا يزال قابلا لقراءات جديدة، وأنه لا يزال يكتنف معناه الذي لم يسفر عن حقيقته بعد، وعلى العكس من ذلك تؤكد تلك القراءات المتعددة أن لهذا النص سره الخاص الذي يستقطب إليه الكثيرين، وهو ما صرح به أحد مرتاديه، حيث يقول: "لاشك أن هناك تغييبا يتمنع- ولا يمتنع - يمنح القصيدة القراءة المتعددة - بل المتباينة - هذا التغييب يتمثل في البؤرة الدلالية المتحركة في القصيدة، حتى ليصعب القبض عليها"[(٢)].

فمن الواضح أن دلالة هذا النص لا تتمركز في محتواه اللغوي وإنما في بنيته العميقة، فعلى الدوام ثمة مغزى يدفع إلى قراءة لا تكتفي بما يظهر منه، وإنما "تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر"[(٣)]، أو هي تهدف

(١) رامان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة) ت. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٨م، ص١٧٩، ١٨٠.

(٢) مجلة علامات في النقد، المجلد (١٦) الجزء (٦١) جمادى الأولى ١٤٢٨، مايو ٢٠٠٧م، النادي الأدبي الثقافي بجدة، من موضوع لسمير خليل بعنوان (علامات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، ص ١٥٨.

(٣) عاطف جودة نصر (النص الشعري ومشكلات التفسير) دار نوبار للطباعة، القاهرة ١٩٩٦م، ص١٥٢.

إلى الوصول إلى "وحدة الدلالة الكامنة في النص"[(١)].

وكون هذه القراءة تطمح إلى أن تكون إضاءة جديدة لمعنى النص، وإضافة نوعية لما سبقها من قراءات، فإنه يكون عليها أن توضح - رغم إقرارها بذات الدافع الذي حرك القراءات قبلها نحو هذا النص - دوافعها الخاصة بها لارتياد هذا النص على وجه الخصوص، فمن هذه الدوافع:

١- تعدد قراءاته بشكل لافت، مما يؤكد على أنه نص يحوي ما يثير ويحفز على ارتياده، وأنه نص يظل يقاوم عند كل قراءة مقاومة تثير التساؤلات وتحفز على قراءة جديدة.

٢- إنه نص انتقالي يقع بين مرحلتين شعريتين، فهو من أوائل النصوص المؤسسة لمدرسة الشعر الحر، مما يجعله يتسم بملامح الانتقالية ويقف من السياق الشعري في منطقة من الاختلاج أو البينية، وهي بينية انعكست على بنيته وتشكيلاته وحركة مكوناته.

٣- ما يتميز به من طابع مزدوج للصراع، فالموجودات في داخله تصارع كي تبلغ استقرارها ببلوغ غايتها النبيلة التي لا تبلغها أبدا فيه، فالمطر لا يبلغ غايته من تحقيق الشبع رغم استمرار هطوله، والسؤال لا يبلغ غايته من الإجابة التي تطفئ حيرته واشتعاله المتكرر، والصيد معتاد على إخفاقه، والحصاد لا يبلغ غايته من إشباع الجائعين رغم كثرته التي تشبع من لا يشبع، ولا يثمر إلا مزيدا من الجوع، وهذا ما يجعل هذه الموجودات في حالة صراع مستمر من المحاولة وإعادة المحاولة، ونحن أيضا نحيا حالة من الصراع، حيث نظل نغالب قناعتنا المترسخة

(١) حسن ناظم (مفاهيم الشعرية / دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٤م ط١، ص١٣٦.

فينا وفي ذاكرة التاريخ أن للموجودات من وجودها – بلا شك – غاية نبيلة، وأن جوهرها هو غير ما تظهر عليه داخل النص، ولأننا نرفض النقص الذي تبدو هذه الموجودات موصومة به في داخله، ولقناعتنا بعارضية هذا النقص، ترانا نضطرب ونتوتر لاضطرابها وتوترها، كما أننا نشاركها عملية البحث، هي تبحث عن جوهرها الأصيل، ونحن نبحث معها عما يعيد إلينا الثقة بقناعتنا بغاية وجود عالمنا، حتى يتشكل النص في كليته رحلة بحث مصطرعة تتكرر رغم النهايات المخفقة، لينسرب إلى نفوسنا بأن هذا النص ما هو إلا الحياة، موهومة بالنمو والازدياد والارتقاء وحقيقتها التآكل والنقص والسير الحثيث في اتجاه النهاية المحتومة، ومع ذلك هي الاستمرارية والدائرية التي لا تموت بموت تجربة أو انطفاء أخرى، فالحياة لا تتوقف بموت إنسان أو انطفاء حياته، بل هي تنهي مشوارها لدى تجربة لتبدأ مشوارا جديدا مع تجربة أخرى حتى تصل بها إلى نفس النقطة، وهكذا في دائرية مغلقة على التكرار والاستمرار، هذا الاختلاج المستمر يفتح أبواب النص على قراءات متكررة، ومعاني محتملة متعددة مما يجعل منه نصا مكتوبا يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبديا بحسب تعبير (بارت).

٤- إن هذا النص يشكل رحلة بحث مضاعفة، رحلة يبحر خلالها القارئ عبره فيتخطى دلالته اللغوية وبنيته السطحية كي يبلغ عمقه المتضمن معناه المختبئ، يدفعه سؤال جوهري عن ما هو المعنى الذي قصد إليه المؤلف كما عبر عنه أو أضمره النص؟ ورحلة يخوضها مع المؤلف ويظل مستمرا فيها خلال النص الذي يواصل تقدمه نحو نهايته، تحركه فيها رغبة الفهم وتهدف إلى الكشف عن سر هذا الذي يحدث، لم لا تؤدي الأسباب إل مسبباتها؟، ولم يكون الجوع مسببا عن المطر؟ ولم يكون الإخفاق مصيرا محتوما لكل محاولة تنشط لكي تنجز، وحين يبلغ المؤلف / النص كشفه يكون هذا الكشف بمثابة إخفاق مضاعف، حيث النهاية الساخرة التي تؤكد عبثية الرحلة التي تنتهي إلى حقيقة هي عماء أكثر منه كشف، وهذا يتيح لكل

المرتادين المتأملين أن يكرروا رحلة الخوض في النص / الحياة، فطريقته في الوصول إلى الحقيقة (حقيقة كون الحياة رحلة من الإخفاق المستمر) توحي بأن هذه الحقيقة التي توصل إليها المؤلف / النص، إنما هي موقفه الوجودي الخاص، بينما رحلة البحث مفتوحة أمام الجميع كي يتوصلوا بأنفسهم إلى حقائقهم التي يقتنعون بها.

٥- ما يتمتع به النص من حس عبثي ناجم عن تلك الحوارية الناشبة بين المطر والموجودات داخل النص، حيث يظل صوتان يتجاوبان، صوت من جهة الخلائق تستنشد المطر يشبه طقوس الاستسقاء، وصوت من جهة المطر يتمثل في استجابة الهطول التي يوقع بها أنغام أنشودته العبثية على ذات الخلائق المستسقية.

٦- هندسة النص التي تثير فينا الكثير من التساؤلات، فلم يشكله مؤلفه في مقاطع تفصل بينها فراغات بيضاء على عادة قصائد الشعر الحر، وإنما ترك لقرائه مهمة هذا التشكيل، فغدا بذلك ساحة تثير القراء إلى إبداع قرائي يمتلك كامل الحرية في ممارسة تجربة الصياغة الفنية لموضوع النص، وتقسيمه وإعادة ترتيب أجزائه.

٧- إن عنوان النص يشكل في حد ذاته مثيرا يدفع إلى عملية القراءة، فبداية تغري بالانكشاف، حيث أنشودة المطر بهذا التعبير ذي الحس الاحتشادي تفتح أبواب التوقع أمام عالم يموج بالبهجة والخصب والبشر، ولكن وبمجرد مغادرة العنوان سرعان ما ينكسر هذا التوقع، ليعود هذا العنوان كالأحجية التي تثير تساؤلات كثيرة، ليتكشف بعد ذلك مقدار مراوغة هذا العنوان، وشيئا فشيئا يدرك القارئ الفخ الذي استدرج إليه عبر هذا العنوان، حتى ليتبدى له في النهاية أن الحقيقة التي ينتهي إليها النص قد كانت ماثلة لناظري العنوان منذ البداية، فليست أنشودة المطر سوى الأنشودة اللعنة، أو هذا النص / الحياة بكل ما حوى من تجارب عبثية، وأن رحلة البحث التي خاضها القارئ خلال النص لم تكن سوى لعبة عبثية استدرج إليها ليبلغ مع النص قناعته، وأن تلك التجارب المسوقة لم تكن سوى أدوات إقناع تبلغ به قناعة مقرة سلفا.

فكأنما جبل هذا العنوان كي يكون أداة استقطاب لكل المتأملين، وشركا يستدرجهم إلى صدمة تربكهم بذلك المخلوق الجديد الذي ينسلخ كالمارد من جلد مخلوق لطالما عرفوه ووقرت في الأنفس صفاته، واستقرت في الذاكرة ملامحه وآثاره، وهذه هي رسالة الفن ومهمته "هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد"(١). " (٨)

٨- إن تعدد التجارب المسوقة داخل النص يعطي انطباعا بأنه النص / الحياة لكنها الحياة بمفهومها العبثي، أو النص الذي لا يقف عند الحدود الجمالية والمضمونية المعهودة للمنتج الأدبي، وإنما يتجاوز ذلك إلى تلمس تجارب إنسانية وحياتية تساعد على تشكيل رؤية من الحياة وتكوين موقف من الوجود.

٩- يتضمن هذا النص بعض التعبيرات والصور المربكة والمنعكسة عن الطابع الإرباكي العام للنص الذي يحدث بفعل الغموض الكثيف التي تتسم بها مكوناته تحت رؤيته ذات الملمح الوجودي، وهي صور تثير الإدهاش وتحفز عملية القراءة، وكذلك ردات الفعل الغريبة والصادمة التي تصدر عن بعض الخلائق داخل النص تخلق مثيرا دافعا على القراءة.

١٠- الإطار الإيقاعي المتنوع والمتحدي في آن معا، والقائم على تجاوب الأصوات عبر حوارية تستمر خلال النص وتقوم في بناء نسيجه الإيقاعي، مسهمة في تشكيل بنيته حيث الإيقاع يلعب دورا تكوينيا فيه، وعلى توقيعة الأنشودة / اللعنة ضابطا إيقاعيا، وكذا التكرار القائم على التفريط والتغافل المتعمد والمثير، ثم ذلك التحكم البديع بحركة الصوت والصدى لإنتاج دلالة ينهض عليها بناء النص.

(١) رامان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة) مرجع سابق، ص١٨٠.

مبادئ القراءة التأويلية المتبعة في هذه الدراسة:

ستحاول هذه القراءة السير على ما يتفق من المبادئ التي تحدث عنها بعض الباحثين في نظرية التأويل والهيرمنيوطيقا، باعتبار الهيرمنيوطيقا "نظرية التأويل وممارسته"[(١)]، وإذ هي تنتقي من وتتنقل بين ما قدمه هؤلاء الباحثون، تأخذ في اعتبارها أن التأويل دراسة مواقف لا تطبيق منهجيات حاسمة، فالتأويلية أو الهيرمنيوطيقا - كما يرى عبدالملك مرتاض " يجب أن تندرج ضمن الإجرائية لا ضمن المذهبية"[(٢)] فهي "منهج قرائي يعتمد تجربة الذات والحواس في (الظواهرية) وينصب على اللغة والتراكيب في (البنيوية)، ثم يصير توجها فرديا في قراءة النصوص المبتدعة في إطار اللغة الطبيعية وفق منحى العلاماتية"[(٣)].

ومع أن التأويل يجعل الباب مفتوحا دائما على ممكنات لم تتحقق، فهو عدو القراءات والالتزامات النهائية وفكرة المعلومات والحقائق الثابتة التي لا ينالها التغيير، وهو بشرى مستمرة وتطلع مستمر[(٤)]، فإنها لا تترك الباب مفتوحا للشطط وإنما تصنع ضوابطها التي تقيها الوقوع في أهواء التأويلات الجامحة.

ومن هذه المبادئ:

١ - إنها قراءة لا ترى في النص إناء زجاجيا شفافا، كما إنها لا تذهب وراء من يقول بتغييب النص وإلغائه وإن القارئ هو من يصنع النص، ولكنها تقوم على التسليم

(١) ميجان الرويلي وسعد البازغي (دليل الناقد الأدبي) المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء ٢٠٠٢، ص٨٨.

(٢) مجلة عالم الفكر، العدد (١) سبتمبر ٢٠٠٠م المجلس الوطني للثقافة وللفنون والآداب، الكويت، من مقال لعبدالمالك مرتاض بعنوان (التأويلية بين المقدس والمدنس)، ص٢٦٣.

(٣) عزت محمد جاد (نظرية المصطلح النقدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٤٧٤.

(٤) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص ٧٠.

بأسبقية وجود النص، وعلى قيامه على معنى يحجبه، وعلى كون " دلالته الشعرية ليست متمركزة في شكله اللغوي، أي بدلالته السطحية اللغوية، وإنما ينبغي تخطيها إلى بنية النص العميقة التي تحتضن المغزى الشعري"[١]، وأن مهمة القارئ تتحدد في الكشف عن المعنى المتواري وليس في مجرد استخلاصه من سياقه الظاهر كما في النظريات النقدية اللسانية، أو صنعه كما في التفكيكية والنظريات القرائية التي ترى أنه بلا قراءة ليس نصا على الحقيقة ولا هو بنص على الإطلاق[٢] [١٤] وهو المعنى الذي لا تصل إليه بالتكهن أو التخمين، وإنما باتباع استراتيجية قرائية تعتمد إجراءات تعين على تفهم روح النص مركزة على بنيته الداخلية كي تعين ما هو جوهري فيه، وتبحث بين السطور وتحت ما يظهر منه عن حقائقه المضمرة ومعانيه المحتجبة، حيث القراءة التأويلية ما هي إلا " التفهم"[٣].

٢- كون هذه القراءة تأويلية فهي تحاول الوصول إلى معنى احتمالي نسبي، معنى لا تدعي صحته وتحدده بشكل مطلق، فـ "التأويل لا يبحث عن إجابات حازمة جازمة"[٤]، ومنطق اللغة الشعرية يخفي بطبعه أكثر مما يبدي مما يتيح لتعدد الدلالة، وهو التعدد الذي يرجع إلى خصوصية اللغة الأدبية " التي تتفاعل مع مشاعر- في حالة التعبير - فتغير في بنيتها بقدر ما تغير هي من طبيعة هذه الانفعالات التي كانت في حالة تشوش وغموض قبل تجسدها في العمل الأدبي"[٥].

---

(١) مجلة أطراس العدد الثاني السنة الأولى، نيسان ٢٠٠٦م قسم اللغة العربية في كلية آداب جامعة البصرة، من مقال لمسلم حيب حسين بعنوان (النص الشعري ومستويات القراءة)، ص ١٤٦.

(٢) مجلة علامات في النقد، المجلد السادس الجزء (٣١) سبتمبر ١٩٩٦م النادي الأدبي الثقافي بجدة، من موضوع لجاسم المومني بعنوان (نص القراءة)، ص ٣٦.

(٣) عبدالغفار مكاوي (أساليب الشعرية المعاصرة كتابات نقدية العدد (٥٤)١٩٩٦م، ص ١٥.

(٤) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص ١١.

(٥) نصر حامد أبو زيد (إشكاليات القراءة وآليات التأويل) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٩م ط٥، ص١٨.

هذا إلى طبيعة اللغة كنظام إشاري تقوم العلاقة فيه بين الدال والمدلول على نحو اعتباطي كما يرى دي سوسير[١]، وكل قراءة تتوصل إلى معنى فيه لا يمكنها أن تدعي صدقيته وصحته بنسبة ١٠٠٪، فالتأويل كما يرى بول ريكور هو "نظرية المعنى المتعدد"[٢].

٣- إنه مع كون المعنى احتمالي، فإن ذلك لا يعني أنه تخمين أو ضرب من الغيب وهذه قراءة ترتكز على ما هو جوهري في النص، وتقف على مكوناته اللغوية ومركباته السياقية الظاهرة التي تشكل الدلالة الأولية، لكنها لا تكتفي بذلك وإنما تنطلق باتجاه أعماقه المتوارية خلف هذا الظاهر، كاشفة عن أسراره الكامنة، فالنص الأدبي في رأي (هيدجر): "يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة والاستتار والغموض من جهة أخرى، ومهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، هذا الفهم الغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص"[٣]، ولكي تصل هذه القراءة إلى الدلالة الكامنة للنص الذي ندرسه ولكي تبلغ كنه معناه الذي هو المقصود من عملية الكشف لابد لها من الوقوف على معاني مكونات أجزائه، فالمادة اللغوية، والمتن اللساني يحدد المعنى اللفظي الذي يشكل خيطا يؤدي إلى المعنى العميق، والقارئ يستطيع أن يحقق بقراءته - مرتكزا على هذا المعنى اللفظي - تأويلا موضوعيا للمعنى الذي قصد إليه المؤلف كما عبر عنه النص، باعتبار النص هو من يتمحور المعنى ويعبر عنه، وباعتبار المؤلف النص وليس العكس.

---

(١) صلاح فضل (نظرية البنائية في النقد الأدبي) دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧م، ص٣٩.

(٢) مجلة فكر ونقد العدد (١٦) السنة الثانية ١٩٩٩م من مقال لبول ريكور بعنوان (البلاغة والشعرية والهيرمنيوطيقا) مرجع سابق، ص ١٣.

(٣) نصر حامد أبو زيد (إشكاليات القراءة وآليات التأويل) مرجع سابق، ص٣٦.

٤- إن هذه القراءة تقوم على مبدأ القصدية، لأن رفض القصدية "هو الذي أدى في نهاية الأمر إلى رفع مراسي النص ليترك هائما دون مرفأ يحميه ضد عواصف القراءات والتفسيرات اللانهائية"(١).

غير أن القصد هنا هو قصد المؤلف كما عبر عنه النص، أو بمعنى أدق هو قصد النص، أي أن النص يحوي معنى ما يحاول توصيله، فالنص هو محور القصدية وهو السلطة المرجعية التي يحال إليها، مع التأكيد على أن الدلالة الافتراضية التي يحتوي عليها النص مع كونها نتيجة منطقية لنظامه اللغوي وأنساقه الداخلية فإنها لا تعمل بمعزل عن وعي المؤلف.

والعلاقة القائمة على المساءلة إنما هي قائمة بين القارئ والنص وليس بين القارئ والمؤلف، فالانطلاق من مبدأ ربط ما يقال بالنص نفسه وليس بقائله مشرع لقيام معنى احتمالي قد يصبح حقيقة ممكنة، كما أن ربط المعنى بالمؤلف، أو الادعاء بأن هذا المعنى المتوصل إليه هو ما قصد إليه المؤلف تحديدا، يعني نفي كل احتمالات المعنى الأخرى، واستبعاد ما توصلت إليه القراءات السابقة، وأن هناك قراءة واحدة فقط صحيحة وبقية القراءات كلها خاطئة، وهذا يتنافى مع مبادئ القراءة التأويلية، كما أن القول بقصدية المؤلف قد يقود إلى الابتعاد عن النص وإنتاج قراءة جزئية ترتكز على السياقات الخارجية من حياة الشاعر وتجربته الذاتية والقوى المختلفة المؤثرة فيه، مما يتنافى مع تحليل النص من داخله، ومع كون النص في أوله وآخره خطابا لا يشكل في تأويله فرقا حضور المرسل أو غيابه.

٥- تنطلق هذه القراءة من مبدأ أولي يقول بأن كل نص أدبي ينشد خلوده من تحوله أثرا أدبيا، وهذا لا يتم إلا بالقارئ، فالنص - بحسب نبيلة إبراهيم - لم يكتب إلا من

(١) عبدالعزيز حمودة (الخروج من التيه / دراسة في سلطة النص) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر ٢٠٠٣م، ص٢٩٠.

أجل القارئ[١].

فالقارئ حاضر إذن منذ الوهلة الأولى لإنشاء النص، ومحسوب حسابه كوسيلة يحقق بها النص هدفه من الخلود، بل "إن بناء النص انطلاقا من التأثير المقصود هو بلا شك إشراك القارئ في مشروع الكتابة"[٢]، لكنها لا تستند إلى مقولات إلغاء النص وإعطاء السلطة كاملة للقارئ والادعاء بأن لا وجود لمعنى النص خارج وعي المتلقي كما تفترض نظرية التلقي، وإنما ترى أن النص موجود سابق ومعناه لا يتحقق أثناء القراءة وإنما يتكشف بالقراءة التي تغوص خلف ما يظهر منه، فوظيفته - كما يرى جادامر- تتحدد في الكشف عن دلالة أصلية تماما متوارية في النص[٣]، وأن ذلك "ينطوي على جهد لا يتوفر لكل متلق لأنه يفارق سياق النص ويذهب إلى باطن لا يرى إلا بالتدقيق والتأمل والتوسع"[٤] وأن "نظرية القارئ الذي يصنع النص ليست إلا وجها من وجوه نظرية المؤلف"[٥].

٦- إنه مع كون فعل القراءة يقوم في حد ذاته على دوافع ورغبات ذاتية، ومع كون التأويل يحوي جانبا من ذاتية بدليل تعدد قراءات النص الواحد، غير أنها ليست الذاتية التي تقف نقيضا للموضوعية "وإنما المقصود بالذاتية أن الاختلاف في عملية التأويل مرده إلى التفاوت الحاصل بين مؤولين متعددين للنص الواحد، فطرف يعد ما يقدمه

(١) مجلة فصول العدد (١) للعام ١٩٨٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، من مقال لنبيلة إبراهيم بعنوان) (القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال)، ص١٠١.

(٢) مجلة عالم المعرفة العدد (٣٠٠) فبراير ٢٠٠٤م المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، من مقال لأندريه جيد بعنوان (القراءة قراءة الآخر)، ص ١١٤.

(٣) مجلة فكر ونقد العدد (١٦) السنة الثانية ١٩٩٩م من مقال لبول ريكور بعنوان (البلاغة والشعرية والهيرمنيوطيقا) مرجع سابق، ص ٤٩.

(٤) عبدالعزيز حمودة (الخروج من التيه) مرجع سابق، ص ٥٨.

(٥) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص ١١٣.

بين يدي قراءته التأويلية دليلا، بينما طرف آخر لا يرى بالمنظار نفسه، وقد يعد الدليل المقدم فاسدا، ومن ثم ينتج هذا الاختلاف وتتعدد القراءات"[١].

تحاول هذه القراءة أن تغدو قراءة خلاقة وملتزمة، تقيم معرفتها على أساس من التساؤل المتبادل الذي ينأى بها عن التدخل الفج الذي يحيلها إلى لون من التأويل الإسقاطي الذي يؤدي إلى سرقة النص أو امتهانه، "فالعمل الأدبي ليس موضوعا يخضع تماما لتصرفنا، العمل الأدبي فيما يقول الفينومينولوجيون إنسان ينبعث من الماضي، ويجب أن يعود إلى الحياة، فالحوار لا التشريح هو وسيلة العمل الأدبي في فتح أبواب العالم"[٢]. أو تعود مجرد قراءة تتماهى وتذوب فيما يعلنه النص، وهي إذ تحاول كبح جماح التأويل الإسقاطي "بالانطلاق من المتن اللساني للنص واعتماد أنساقه ضمن البنية المتحققة"[٣]، تحاول أيضا أن تعقد تساؤلا متبادلا يتداخل خلاله أفق النص مع أفق القارئ ليصنعا معا منطقة جديدة من المحاورة والمساءلة، وهي منطقة اندماج الآفاق عند مصطفى ناصف[٤] وهي عند جادامر امتزاج الآفاق ((fusion of hirizons)[٥] الذي "يقرب المسافة بين الأفقين وينتصر على مقاومة النص المتمسك بتاريخيته الأصلية لأية قراءات جديدة، وهو الانتصار الذي يمكن تحقيقه بتجاوز الأفقين، وخلق منطقة جديدة تصبح فيها قراءة النص لاهي تاريخية بالكامل أو حديثة بالكامل"[٦]، فالعمل الأدبي

(١) مجلة عالم الفكر العدد (٣) المجلد (٣٣) أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٤م المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، من مقال لمحمد المتقن بعنوان (في مفهومي القراءة والتأويل)، ص٣٣.

(٢) مصطفى ناصف (نظرية تأويل) مرجع سابق، ص٢٩.

(٣) حاتم الصكر (ترويض النص / دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر – إجراءات ومنهجيات) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص٥٨.

(٤) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص١٨٠.

(٥) عبدالعزيز حمودة (الخروج من التيه) مرجع سابق، ص٤٥.

(٦) المرجع السابق، ص٤٥.

ليس عالما منفصلا، ونحن في تلقيه "لا نواجه عالما جديدا غريبا، ننفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن، أو ننفصل فيه عن غير الاستطيقي، إننا - على العكس - نكون أكثر حضورا، ونحقق فهما أعمق لأنفسنا حين ندخل من خلال العمل الفني إلى وحدة وذاتية الآخر باعتبارها عالما"[١]. "فنحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متسائلين، مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ومن ثم تفسيره "[٢].

٧- تقوم هذه القراءة في محاولة وصولها إلى معنى احتمالي للنص على نبذ التعسف، فالتأويل إصغاء للنص، وكما أن النص لا يستذلنا لا يقبل منا أن نستذله[٣].

المنهج:

وتتخذ هذه القراءة في تأويلها هذا النص من منهج الهيرمنيوطيقا المتطور عند (هيرشوجادامر) اللذين أرسيا المعنى على النص والقارئ، ورفضا مفهوم المعنى المحدد والتأويل الصحيح، ودعيا إلى نسبية المعنى ولا محدوديته، واعتماده على الاستراتيجية التأويلية التي يتبناها كل قارئ، كما تأخذ ما يتفق من آراء (ويلهلم ديلثاي) الذي أفاد من الحلقة الهيرمنيوطيقية (hermeneutic circle) كآلية للفهم، حيث يرى ديلثاي أن فهم النص ينطوي على علاقة جدلية دينامية بين النص في مجمله totality وفي أجزائه[٤]، وهي الحلقة أو الدائرة التي توصل إليها من قبله (فريدر كسلير ماخر)الذي أخرج التأويلية من كنف اللاهوت، ومفادها:

---

(١) نصر حامد أبو زيد (إشكاليات القراءة وآليات التأويل) مرجع سابق، ص٣٦.

(٢) مجلة فصول العدد الثالث ١٩٨١م من مقال لنصر حامد أبو زيد بعنوان (الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص)، ص١٥١.

(٣) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص١٨٠.

(٤) عزت محمد جاد (نظرية المصطلح النقدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٦.

إننا لكي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لا بد أن نتعامل مع هذه الأجزاء ولدينا حس مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع أن نعرف المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني الكلمات المفردة ضمن أية جملة وبين معنى الجملة الكلي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل(١)، كما نأخذ برأي ديلثاي الذي يعتبر هذه الحلقة مفتوحة على خلاف جادامر الذي يراها مغلقة لا يستطيع المفسر الفكاك منها، فديلثاي يرى أننا نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا الاسترجاعي لمكوناته الجزئية، فالفهم الحقيقي للأدب والنصوص - عنده - يتأسس على استعادة القارئ للتجربة (الحياة الداخلية التي يعبر عنها النص)(٢).

فالتعبير عند ديلثاي "ليس تدفقا عشوائيا للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسي ولكنه تحديد موضوعي لعناصر التجربة، وهو من يحول التجربة الداخلية إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها"(٣).

الخطوات الإجرائية:

١- اعتماد قراءة أولى (استكشافية) بحسب (ريفاتير)(٤)، وتشكل هذه القراءة المرحلة الأولى من تعاملنا مع النص، وآليتها قراءة أجزاء الوحدة اللغوية، ومعرفة معاني مكونات أجزائها حتى نصل إلى آخر نقطة فيها، ومهمتها إشاعة إحساس بالمعنى الكلي للنص لدى القارئ، وليس فهم النص فهما نهائيا، فـ "فهم النص ليس هو

(١) ميجان الرويلي وسعد البازغي (دليل الناقد الأدبي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٢م ط٣، ص٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص٩١.

(٣) نصر حامد أبو زيد (إشكاليات القراءة وآليات التأويل) مرجع سابق، ص٢٦.

(٤) حاتم الصكر (ترويض النص) مرجع سابق، ص٥٤.

قراءته الأولى، القراءة الأولى عاجزة، الفهم يحتاج إلى قراءات وصبر وكبح الانطباعات الأولى وكبح الكراهة والانفصال"[١]، وأهم ما تنجزه هذه القراءة، هو الخروج إلى معنى محتمل للنص يشكل فرضا تنطلق منه القراءة الثانية.

٢- اعتماد قراءة ثانية (استرجاعية) بحسب ريفاتير[٢]، أو هي إعادة القراءة، وهي قراءة نقدية واعية ترتقي على مجرد فهم النص وشرحه وتفسيره إلى درجة تأويله " فالتفسير مرادف للفهم الذي يعمل على إدراك المعنى الأولي أو الدلالة السطحية للنص، وبمعنى آخر أن الفهم / التفسير يحدد التراكيب التمهيدية للمعنى، أما التأويل فهو عملية تنطلق من الدلالة الأولية إلى الدلالات الأعم[٣].

وتنطلق هذه القراءة من الفرض (المعنى المحتمل للنص)، وفيها يتم قلب النهاية على البداية، فيتم تفحص الأجزاء عبر الحوار المزدوج بين مركبات النص وبعضها حيث الجدلية الدينامية القائمة بين النص في مجمله وفي أجزائه، وبين ما يظهر منه وما يخفى، فـ " كلا الجانبين له حق السؤال، وليس في وسعنا أن نزعم أن النص يتكون من شق واحد، أو نعلي من شأن ما ذكره بأكثر مما ينبغي، إن العبارة في النصوص الأدبية محاورة بطبعها أو سائلة بطبعها، العبارة تأخذ بقية وجودها من شيء محذوف ينقض عليها أو يستوقفها، وكل عبارة لها باطن محذوف يناوئ، يركن إلى الظاهر في التعبير عن نفسه ويخفي نفسه في ردائه أيضا"[٤] هذا من جهة، وبين القارئ الذي يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق تأسس وتكون نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية الخاصة، والنص الذي يتوجه بمادته بما لها من

(١) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص٩.

(٢) حاتم الصكر (ترويض النص) مرجع سابق، ص٥٤.

(٣) مجلة أطراس العدد الثاني السنة الأولى ٢٠٠٦م قسم اللغة العربية / آداب البصرة، من مقال لمحسن حسين بعنوان (النص الشعري ومستويات القراءة)، ص١٣٥.

(٤) مصطفى ناصف (نظرية التأويل) مرجع سابق، ص١٧.

الموروث اللغوي المشترك بأسئلته الخاصة إلى القارئ من جهة أخرى، عند ذلك تقوم العناصر التي ظلت معزولة وعصية أو غامضة أثناء القراءة الأولى باستقبال إضاءة جديدة انطلاقا من المعنى المدرك ككل لدى القراءة الأولى، ثم يتم اختبارها واختبار الأسئلة التي ظلت معلقة والتخمينات التي داخلها قدر من الشك أثناء القراءة الأولى، كلها يتم اختبارها تحت هذه الإضاءة، فإن استقرت وكشفت عن غموضها وتواءمت مع سياقها أو مع وحدتها الكلية، وانسجمت وتفاعلت إيجابيا، فإننا نكون قد بلغنا حقيقة النص الممكنة، ومعناه المحتمل خلال ذلك التناغم الكلي بين أجزائه، لتستقر القراءة لدينا على معنى بعينه، هو مغزى النص أو (قصده) مع التأكيد على عدم كونه نهائيا وحاسما طالما أن المعنى يبرز نتيجة محاورة تداخلية بين النص والقارئ في زمان محدد وحسب أفق شخصي معين وخاص، فالمعنى يظل نسبيا لاعتماده على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانيته ومكانيته، إنها الهيرمنيوطيقا التي تسعى إلى متابعة المعنى وإدراكه حيثما حل[(١)].

٣- الانتهاء إلى تأويل مشروع للنص، وإقرار المعنى الذي يظل احتماليا بعيدا عن التعسف، فنحن نسعى إلى " تأويل النص لا استعماله"[(٢)].

أولا: البناء الهندسي للنص (تقسيم النص والأسلبة الخطية)

بالنظر إلى تقسيم النص في ديوان الشاعر، يتضح لنا أن الفضاء النصي لهذا النص قد ترك مفتوحا، فلم يقم الشاعر بتقسيمه إلى مقاطع تفصل بينها فراغات بيضاء تحتل منه مساحات واضحة على عادة قصائد الشعر الحر التي ينسب إليها.

وبالنظر إلى السياق النصي وهل كان هذا الأسلوب من إغفال الفواصل مطردا في

(١) ميجان الرويلي وسعد البازغي) دليل الناقد الأدبي) مرجع سابق، ص٩٢،٩٣.

(٢) مجلة عالم الفكر المجلد (٣٣) أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٤م من مقال لمحمد المتقن بعنوان (في مفهومي القراءة والتأويل) مرجع سابق، ص٣٧.

جميع النصوص المتضمنة في الديوان، يتضح أنها لم تكن تسري كلها على نمط واحد، وإنما اختلفت بين قصائد مقسمة بصرامة، تحتل منها الفراغات البيضاء مساحات واضحة أو تلجأ إلى علامات التقسيم الأخرى، وقصائد تداخلها تقسيمات قليلة وأخرى نادرة، بينما هناك قصائد ومنها هذه القصيدة لا تجد فيها بادرة لتقسيم، مما يعني أن التدخل بالتقسيم من عدمه كان مقصودا، إما للدلالة على موقف فكري معين، أو للدلالة على رؤية شعرية تنشد لهذه النصوص أن تظل مفتوحة أمام اجتهادات التأويل، بحيث لا تعود دلالتها الشعرية متمركزة في بنيتها الظاهرة وإنما في بنيتها العميقة.

ومن هنا فإنه لا يمكن لهذه الدراسة التعامل مع إغفال هذه الفواصل من بنية النص، إلا من حيث كون هذا الإغفال يشكل إغفالا دلاليا، مما يعطي مؤشرا إلى ضرورة استبطان النص والغوص فيما وراء ظاهره لكشف كنهه ومعناه الذي يتمحور حال الصراع التي يموج بها، ويتكفل ببنائه الكلي وتشكيله الإبداعي القائم على تصميم داخلي حوى من إمكانات التنوع ما يفجر طاقات الإدهاش،وينتظم حركة مكوناته على جميع المستويات الوظيفية والجمالية، فالمعنى الكامن هو من يحرك هذه النصوص وتلك المكونات كي يشكل اكتماله من خلالها، مما يتيح لنا فرصة تقسيم النص تقسيما دلاليا، حيث تشكل دلالة النص تناميها في خضم هذا الصراع المائج بين القوى المتناقضة متوسلة بحركة مكوناته ونتائجه التي يفضي إليها، وبتنامي قناعة القارئ في اتجاه الحقيقة التي يقرها النص عند ختامه الغنائي الساخر، وذلك بعبوره خلال حالات تتنامى بين التأمل المدفوع برغبة الكشف رغم قوة الشعور باستحالة حدوثه في اللحظة الآنية:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

والنظرة إلى الوراء المدفوعة برغبة الاستعاذة بالماضي الداعم للحقيقة:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
والرؤية القلبية المدفوعة برغبة الاستشراف:
كأنما تنبض في غوريها النجوم

فالرؤية العينية المدفوعة برغبة استنهاض مساندة الواقع الموضوعي غير المساند:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار

وحينما تكشف الرؤية العينية حال النظر من خلال العينين عن مساحة من الإخفاف أوسع يكون اللجوء إلى اليقين السمعي الذي يظل يدرج في باب الاستشراف المتوسل في اقترابه من اليقين بأفعال تتداعى متواثبة في مساحة من التحقق:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع،
عواصف الخليج والرعود منشدين
مطر...
مطر...

مطر...

فالتقرير الإخباري المتوسل بالسرد المفصل، وهذا يمتد من قوله:

وفي العراق جوع إلى آخر الحلقة حيث يقول:

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

فالختام الغنائي الساخر الذي يبتني الحلقة الأخيرة من النص، والذي يبدأ بقوله:

مطر...

مطر...

مطر...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وينتهي بتكرار المقطع ذاته الذي بدأت به الحلقة.

ومن هنا أيضا كانت لنا حرية تقسيمه وفقا لما نفترضه من معنى احتمالي تم لنا الوصول إليه بعد قراءتنا الاستكشافية.

غير أنه من الواجب الإشارة هنا إلى عناية الشاعر وبشكل لافت بتضمين بنية نصه السطحية الكثير من المؤشرات الخطية، والعناية بأسلبته التوزيعية، فليست السطور بطول واحد وإنما نلحظ تفاوتا في عدد الكلمات في كل سطر، كما أن الكثير من علامات الترقيم قد توزعت على فضاء النص والأسطر الطباعية.

ونحن إذ نحاول الغوص في بنية النص العميقة التي تختزن دلالته، والمتوارية خلف بنيته الظاهرة (السطحية)، نسترشد بهذه العلامات كمؤشرات ترشدنا إلى تلك الدلالة المختبئة وإن حاولت إيهامنا – من خلال كثرتها اللافتة – بتمركز الدلالة فيما يظهر من النص.

فهذا النص – الذي نعتقد باحتضانه رؤية شعرية مكثفة وموقفا فكريا وفلسفيا

عميقا– يقدم بنيته المعقدة في كيان يتشكل في ست حلقات خمس منها متجاورة، تشكل كل حلقة منها تجربة ذاتية مستقلة ومنغلقة على مشهد من الإخفاق المتكرر، فالحلقة تبدأ تكونها عبر حركتها المنطلقة من نقطة محاولة الإنجاز لتنتهي إلى نقطة الإخفاق، لتعاود حركتها من جديد من ذات النقطة وهكذا في دائرة مستمرة، بينما تتشكل الحلقة السادسة حلقة أم تحتضن في مساحتها كل الحلقات وتنغلق على دورانها المتكرر.

وتبدأ الحلقة الأولى (حلقة إخفاق الكشف) منذ السطر الأول من هذا النص، حيث التوجه إلى مخاطبة محبوبة متخيلة، تتخذ عيناها ساحة للتأمل ووسيلة يتم العبور من خلالها إلى حالة الغموض التي تكتنف الموقف وتعيق إنجاز الكشف، إذ من طبيعة العينين الكشف لا التعمية، ومن وظائفها إتاحة مجال الرؤية لا تفعيل مساحة العماء، وتنتهي عند ذلك الفعل الموهم بالحياة والباعث على انطلاق الأنشودة في رد فعل تلقائي وبريء من مخلوقات بريئة كالأطفال والعصافير.

وتبدأ الحلقة الثانية (حلقة تكرار المحاولات المخفقة) مع ذلك الفعل الدال على ثقل الهطول وتطاوله دون بلوغ الغاية المنشودة، وتنتهي عند تلك الاستجابة الساخطة الصادرة عن الصياد الذي أخفق صيده فأخذ ينثر غناءه بلا رغبة.

وتبدأ الحلقة الثالثة (حلقة تحقق الكشف المخفق) بالعودة إلى مخاطبة المتخيلة صاحبة العينين التي التقيناها في بداية النص، وتنتهي عند استجابة المتأمل – الذي غدت رؤيته أكثر اتساعا وشمولا، إذ هو الآن يرى من خلال العينين لا فيهما – بالصياح حال تكشف الموقف عن الحقيقة المأساوية التي تكتنف المشهد في كليته، والتي لم يكن موقعه قبل ذلك يسمح بها.

وتبدأ الحلقة الرابعة (حلقة إنجاز الموت) وهي حلقة استشرافية، تستشرف إنجاز فعل تدميري قادم أو فعل إنجاز الموت، وهو الإنجاز الوحيد الذي يتم في هذا النص، غير أن إنجاز الموت يشكل في حد ذاته فعل إخفاق، إذ تخفق الحياة في وجه الموت، وهي

تبدأ بقوله:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

وتنتهي بالأنشودة اللعنة التي يلقي بها المهاجرون على رؤوس كل من خلفوا أو تركوا وراءهم.

وتبدأ الحلقة الخامسة (حلقة الحصاد المخفق) الذي رغم كثرته التي تشبع من لا يشبع كالغراب والجراد، فإنه لا يحقق الشبع للعراق:

وفي العراق جوع

وتنتهي بتأكيد الحكم الذي جاء في السطر الأول منها تأكيد نفي:

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

حيث المطر يهطل ويتكرر هطوله مرافقا كل المواقف الماضية حتى المؤلمة منها، ورغم ذلك لا يؤدي هطوله المتكرر والكثيف إلا إلى مزيد من الجوع.

وتبدأ الحلقة السادسة الحلقة الأم (حلقة الحلم المخفق إثر الإحاطة به ومحاصرته وتطويقه) بترديد الأنشودة التي غدت ممجوجة على لسان المتأمل ترديدا ساخرا، تتلوها تلك التعبيرات التي تشير إلى سذاجة الغنائية الحالمة التي يسري بها الطيبون البسطاء على أنفسهم، وخداعيتها:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وتنتهي بنفس أسطر بدايتها كحلقة محكمة الإغلاق، تغلق الباب أمام إمكان نشوب محاولات أخرى تحاول الوصول إلى غاية من إنجاز على هذه الدائرية المتكررة من الإخفاق، غير أن توقيعات الأنشودة التي جاءت تحمل - في بداية هذه الحلقة - وعبر تقطعها المتوزع على ثلاثة أسطر دلالة الاستنشاد الذي تنقلب غايته هنا لنشوئه ضمن موقف تحفه السخرية ويملؤه شعور الاستخفاف:

مطر...
مطر...
مطر...

قد تم تحولها إلى صيغة أخرى تقريرية تحسم الموقف الملتذ بمرارة سخريته وتقطع استرساله بهطول غير متقطع " ويهطل المطر " وهو الفعل الذي يرد بعد وقفة صمت قصيرة - يترجمها على جسد النص فراغ أبيض - كي يسدل الستار على درامية الموقف المنتهي إلى سخرية تعكس وجهتها في اتجاه المتأمل الساخر، حيث يسمع صدى صوته - المنطلق بتعابيره الساخرة - يرن في الخليج مصحوبا بصدى صوت المهاجرين الذين ابتلعتهم أمواج الخليج، في إشارة إلى ابتلاعه أيضا.

لقد تحقق الكشف أخيرا وأسفر المطر عن وجهه القبيح، وتمثلت أنشودته فعلا ملموسا من الهطول المستمر.

غير أن هذه الحلقات مع امتلاكها تميزها من حيث عناصرها المكونة وطبيعة تجاربها الجارية، فهي تشترك - في الوقت نفسه - مع غيرها من الحلقات التي تبتني النص في دورانها حول معنى محوري واحد، وحول مركز ثبات أو جذب يشد إليه جميع الخيوط داخل النص، وفي تواجدها ضمن مساحة الحلقة السادسة، وضمن علاقة تنشأ بينها وتقوم على مبدأ التجاور، فهي حلقات لا تفضي الواحدة منها إلى الأخرى إلا من حيث احتواء كل منها على طاقة إمكان معاودة المحاولة، وهو الإمكان الذي ينهض بمهمة تكوينية مزدوجة، ففي الوقت الذي يعمل فيه على دفع العناصر داخل الحلقة إلى محاولة أخرى للإنجاز يعمل أيضا دافعا للقارئ كي ينتقل إلى حلقة أخرى بتجربة جديدة، حيث وهذه العملية المستمرة من الدوران داخل الحلقة لن تقدم إلا تجربة معادة بدايتها محاولة إنجاز ونهايتها إخفاق، وهكذا يسري الانتقال داخل بنية النص حتى نبلغ نهاية الحلقة الرابعة، حيث الحلقات الأربع الأولى تظل بنيتها المستقلة المغلقة على تجربتها مفتوحة على إمكان تكرار المحاولة ضمن مساحتها التي تحتلها على جسد

الحلقة الأم التي تحتويها جميعا، رغم انتهائها في كل مرة إلى نقطة من الإخفاق التام، فهي إذن دائرية عبثية نقطة الابتداء فيها هي نفسها نقطة الانتهاء.

والأمر مختلف مع الحلقتين الخامسة والسادسة، اللتين تتشكلان في بنيتين مغلقتين إغلاقا لا يوحي بإمكان المعاودة، وإن ظهر هذا الإغلاق مختلفا بينهما، فالحلقة الخامسة يتم إغلاقها على دائريتها العبثية بتأكيد نهايتها لبدايتها تأكيد نفي عند نقطة يتعهد إغلاقها سطر واحد هو "ما مرعام والعراق ليس فيه جوع"، لكنه الإغلاق الذي ينحسر أثره عند حدود هذه الحلقة التي تنغلق على دائريتها ضمن مساحتها التي تحتلها على جسد الحلقة الأم، لينزوي على مستوى النص إلى مجرد تجربة إغلاق أولية تشجع على قيام تجربة إغلاق أخرى تتجلى عن مستوى من الإغلاق أحكم وأشد، ويتحقق هذا في الحلقة السادسة التي تأتي بنيتها منقلبة على بنى الحلقات التي سبقتها، فهي تبدأ على غير ما هو معتاد بالتوقيعة الثلاثية، كما ينتهي تشكيلها - بدائريته المميزة بالاتساع - بتكرار مقطع بدايتها بكامل مكوناته، لتنبري حلقة لا تكتفي بأن تنغلق على تجربتها فحسب، وإنما حلقة إغلاق تتصدر لمواجهة كل محاولة تنوي القيام ببداية أخرى خارج هذا النظام العبثي بحتميته الصارمة، فهي الحلقة التي يتم بها إغلاق النص / الحياة على دائرة تموج بتجارب ومحاولات تنتهي من حركتها التي يديرها العبث إلى نهايات يدفع إخفاقها إلى بدايات تنتهي إلى ذات المصير، وهكذا في دائرية مستمرة.

فإذا كانت الحلقات قبلها تعاود محاولاتها دونما إيماء إلى رغبة في التوقف، وهي رغم الكشف الذي حققه المتأمل لدى الحلقة الثالثة تستمر تقيم محاولاتها مغضية عن كشفه المتحقق، مدفوعة بأوهامها الخادعة معززة برغبة التثبت والتيقن، فإن هذه الحلقة التي تتشكل في بنية النص حلقة إغلاق محكمة يحسم فيها الخليج المتآمر الموقف على رؤية يبدو خلالها أن غلق الموقف على حاله من الجهل هو الضمان الوحيد لاستمرار هذه الحتمية الدائرية اللامنتهية، حيث الصدى في الخليج لا يرن - فقط - بصوت المهاجرين الذين ابتلعهم، وإنما يرن أيضا بالصوت الساخر المستخف بأحلام الغافلين

في إشارة منه إلى ابتلاعه، ليس انتصارا لهم وإنما إسكاتا له واحترازا من أن يحدث تأثيرا لا يُرغب فيه، فكان هذا هو الكشف الذي يحققه النص في كليته من رحلته التي استمرت عبر ست حلقات، أو أنها رسالته الأخيرة التي تغلب الواقع الموضوعي مهما اختلفت معطياته ونتائجه مع ما يؤمله المرء منه، وإرجاء الحسم إلى هذه الحلقة هي طريقة تعمدها النص لإثارة بنائه العضوي للتطور بتدرج في اتجاه نقطة حسمه التي تحقق له غاية الاطمئنان إلى إقرار رؤياه الخاصة.

وهكذا يصبح الكشف الذي سعى إليه النص – حتى في حال تحققه – حالة إخفاق تضاف إلى حالات الإخفاق التي سبقت تحققه، وهكذا يتشكل النص – عبر هذه الحركة الدائرية المتكررة من الإخفاق المستمر– تجربة حياة تخرج إلى رؤيا هي محصلة التجارب المسوقة خلاله، أو هو الحياة عينها بزمنها الواقعي التاريخي المقيم والمغلق ماضيه وحاضره ومستقبله على حقيقة وحيدة مفادها أن نقطة البدء هي ذاتها نقطة الانتهاء، وأن ما بين الابتداء والانتهاء لا يكمن إلا الوهم.

الحياة التي توهم بالتجدد وحقيقتها التكرار العبثي، تشهد كل يوم ميلادا كما تشهد موتا، وكما يتكرر الميلاد يتكرر الموت، وكما أن لكل ميلاد نهاية حتمية هي الموت، لكل تجربة داخل هذا النص بداية ونهاية لا تعني استبعاد نشوب بداية أخرى رغم يقين انتهائها إلى ذات النقطة، وهكذا هي مأساة تستمر وهبائية لا تنتهي.

وهكذا يكشف لنا هذا البناء أن لا شيء داخل النص يأتي ترفا، كل يؤدي دورا وظيفيا بنائيا وآخر جماليا فنيا، حتى بنائه في ست حلقات يجسد لتلك الحالة من الإخفاق التي خالجت جميع مكوناته التي ظلت تحاول في سبيل بلوغ غايتها النبيلة وهي الغاية التي لم تبلغها أبدا، فالرقم ستة يحمل معنى الاضطراب المَوَار والباحث عن قفزة الاستواء والاستقرار عند الرقم سبعة رقم الاكتمال، قال تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ ٱللَّهُ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ فِى سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰ عَلَى ٱلْعَرْشِ يُغْشِى ٱلَّيْلَ ٱلنَّهَارَ يَطْلُبُهُۥ حَثِيثًا

وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ وَٱلنُّجُومَ مُسَخَّرَٰتِۭ بِأَمۡرِهِۦٓۗ أَلَا لَهُ ٱلۡخَلۡقُ وَٱلۡأَمۡرُۗ تَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾ [الأعراف: ٥٤].

ولأجل ذلك فإنه يتوجب على هذه الدراسة أن تخوض في أبعاد مركباته الظاهرة من عناصر بنائية كاللغة والإيقاع الذي يلعب دورا تكوينيا إلى جانب دوره كضابط لحركة تنامي دلالة النص عبر تنامي تكشف دلالتي الأنشودة والمطر اللتين تشكلان دلالتين جزئيتين في طريق تنامي دلالة (النص / الحياة)، وفنية كالصورة التي تشكل محصلة جمالية لكل تلك العناصر البنائية.

ثانيا: قصد المؤلف كما عبر عنه النص

أنشودة / أفعولة تعطي هذه الصيغة اللغوية دلالة الصغر والمبادأة على استحياء، تماما كشيء يشعر باختلافه، ويقدم على استحياء ليبادئ مشهدا مليئا ومزدحما بمفاهيم مستقرة بمفهوم خجل يحتاج لكي يلقى مقبوليته مراحل من الكشف المتنامي في اتجاه الإقناع، فكأنما نحن بصدد الدخول على طرح يعيد تشكيل وعينا بأمر ما، أو يشكل كشفا جديدا أو ربما انقلابا على مفهوم قد ترسخ ثبوته لدينا فلا نقبل معه فكرة مناورته بمحاولة تعيد صياغة وعينا به.

وإذا ما سألنا أنفسنا من الذي يردد هذه الأنشودة؟ هل هي الخلائق التي تشبهنا داخل النص، أم أن المطر هو من يردد هذه الأنشودة المنسوبة إليه في العنوان؟

تكون الإجابة هي: إن المطر يمارس أنشودته العبثية ويوقع أنغامها من خلال الخلائق التي تستنشده مرة بترديدها الجاهل لحقيقته وهو يستجيب دونما تراخ أو تأجيل، وأخرى بترديدها الواعي لهذه الحقيقة في تعبير عن اعتياد الخيبة كما عند الصياد أو السخط كما عند المهاجرين الذين تتنزل أنشودتهم لعنة على مفارق المكان المحفوف بالموت،أو السخرية من حال الجهل التي تدفع إلى استنشاد المزيد منه، والذي يمثله صوت المؤلف الذي يشكل أحد أصوات الجوقة التي تنسج هذه الحركة الدائرية

للصوت، وعلى هذا يكون النص الذي بين أيدينا بكل ما حوى من تجارب ومحاولات مخفقة هو نص هذه الأنشودة العبثية.

وهكذا يصبح العنوان وهو الإطلالة الأولى للنص مجرد استئذان لاقتحام معركة كشف، وبمجرد منحنا إياه هذا الإذن يتحول إلى أحجية ننتظر كقراء تكشفها عبر رحلتها المتدرجة خلال محطات ومراحل تبدأ بالتأمل وتنتهي بنقطة الكشف النهائية حيث تعلن الحقيقة المكتشفة.

ومع تنامي دلالة النص من خلال تنامي تكشف دلالتي الأنشودة والمطر، وتنامي الكشف بالنسبة لنا مع تقدمه، إلا أن هذا الكشف لا يحدث للخلائق داخل النص وإن حدث فهو كشف لا يفيد كثيرا، إذ هو يحدث لخلائق إما أن لا يغير اكتشافها من سلوكها شيئا كالصياد الذي رغم إدراكه سر إخفاق صيده حين أخذ يلعن المياه والقدر، فإنه ظل يردد مطر.. مطر وإن كان هذا الترديد لا ينم عن رغبة في التغني بقدر ما ينم عن رغبة في التعبير عن إحساس الضجر المعتاد، أو أنها بمجرد أن تحقق كشفها تلقى حتفها كالمهاجرين الذين سمعنا صدى صوتهم الذي أطلقوه مطر.. مطر.. مطر – حين عادت هذه التوقيعة على لسانهم لعنة يدعون بتنزلها على مفارق المكان المحفوف بالموت خلفهم – يرن في الخليج بعد أن ابتلعتهم أمواجه، وإنما يحدث بفعل الدور الذي يلعبه المتأمل الذي أخذ على عاتقه مهمة تحقيق الكشف، وإن انتهى كشفا مخفقا في آخر أمره، لأنه لا يغير شيئا من حركة هذه الدائرية العبثية أومن مصير الخلائق التي تدأب فيها، لننتهي إلى أن الأنشودة المتحقق كشفها بين أيدينا هي النص الذي يقف بكل مكوناته معادلا رمزيا للحياة بمفهومها العبثي.

وأما تلك التوقيعة فليست سوى الصوت المنطلق بتجاوب بين الخلائق والمتأمل من جهة والفعل الدال على استجابة المطر للصوت المستنشد من جهة أخرى والتي تلعب دورها في تنامي دلالة الأنشودة / النص فتبدأ رحلة تكشفها متجاوبة مع رحلة تكشف دلالة المطر الذي نسبت إليه، فإذا كانت دلالتها تبدأ تناميها من تلك الاستجابة

التلقائية البريئة التي انطلقت - بتوقيعاتها الثلاث - عن مخلوقات بريئة مثل الأطفال والعصافير فإن دلالة المطر تبدأ تكشفها من نقطتها المستقرة في الذاكرة الإنسانية، حيث المطر مخلوق حبيب تتصل ملامحه وصفاته بالحياة خصبها ونمائها.

ففي الحلقة الأولى جاءت الاستجابة الأولى لقطرات المطر فطرية تلقائية عبرت عنها أنشودة بهيجة ومرحة، توافقت والدلالة المستقرة للمطر في ذاكرة المخلوقات، وعلى هذا كانت أنشودة مستوفية توقيعاتها الثلاث:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر
مطر...
مطر...
مطر...

وفي الحلقة الثانية تنامت دلالة المطر فعاد مخلوقا باردا محايدا ومخفقا، يشبه في ثقله وتطاوله وتكراره الممل حال طفل قد أثقلته الحيرة وأنهكه السؤال الذي يعاود ثورته في كل ليلة ولمدة عام كامل ولا يلقى إجابة شافية رغم الحقيقة التي يعلمها كل من هم حوله الكبار الذين يجيب لسان حكمتهم برد تسويفي: "بعد غد تعود " حيث كل الأيام التي تلي الغد تقع ضمن الاحتمال، والصغار الذين يتهامسون بحقيقة الإجابة، كما يشبه حال صياد حزين قد اعتاد أن يعود مخفقا صيده بعد أن يمضه الانتظار الطويل لعود مربح فلا يجد أمامه سوى صب لعناته على المياه والقدر:

تثاءب المساء والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه - التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: "بعد غد تعود.." -
وإن تهامس الرفاق أنها هناك في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر
كأن صيادا حزينا يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر

فتنامت دلالة التوقيعة مستجيبة لذلك التنامي، لتصبح تعبيرا عن شعور الضيق والضجر على لسان الصياد الحزين الذي أخذ يردد أنغامها دونما رغبة، يدل على ذلك استخدام كلمة (ينثر) والاكتفاء بتوقيعتين منها:

وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...
مطر...

ثم تنمو دلالة المطر لينقلب مخلوقا معاديا يبعث على الحزن المختلطة ملامحه المبهم نوعه، ونحن لا نعلم منه حقيقة إلا كثرته وتكرار انهماره، فهو كثير تماما كالدماء التي لم ينته سفكها منذ بدء الخليقة، وكالجوع الذي لا ينتهي، وكالحب الذي لم تحل دون نشوبه من جديد كثرة تجاربه المخفقة، والمواليد الذين يهلون كل يوم ليموتوا بعد ذلك، والموتى الذين يزف إلى قافلتهم كل يوم موت جديد، إنها مدركات تجتمع كلها على قاعدة الكثرة واستحالة الحصر، والمطر كثير ككثرتها وكثرته لن تنتهي يوما:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء - كالدم المراق، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!

ولأن السؤال هنا لا يفترض في المسؤول قدرة الإجابة، حيث أتت هذه الإجابة من السائل نفسه (المؤلف) الذي لم يتموضع داخل العينين بعد، وإنما لا يزال يتخذ موقعه خارجا عنهما، فقد تنحت التوقيعة قليلا لتترك المجال لهذا الحوار الذي ينحني في اتجاه المناجاة لاستبعاد إمكان إدراك صاحبة العينين المتوجه إليها بالخطاب كم ونوع الحزن الذي يبعثه المطر، ونتيجة لهذا الفرض ينتقل المتأمل (المؤلف) إلى موقع يتيح له مجالا أوسع من الرؤية، لتصبح رؤيته بهذا الانتقال رؤية من داخل العينين اللتين كان يتأمل فيهما قبلا من موقعه الخارج، حيث يتوحد الآن بهما فيتشكل ألوان طيف في مقلتيهما، وهي الرؤية التي ينقلب عندها المطر مخلوقا متآمرا، به ومن خلاله يعقد تآمر البحر والسماء لإخفاق كل محاولة تسعى إلى إنجاز فعل يقدم معنى إيجابيا للحياة:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار

وهنا تأتي الاستجابة من المؤلف الذي يستجيب من هول ما يرى بالصياح المستجير بالخليج الذي عهد عنه أنه مثلما يمنح الخواء والموت (المحار والردى) يمنح الحياة أيضا (اللؤلؤ)، غير أن الصدى يعود مجروحا مسلوبا أفضل ما فيه (الحياة) فكانت هذه رسالة الخليج القاسية ورده على صياحه المستجير:

أصيح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
يا خليج

يا واهب المحار والردى

ثم يشخص المطر في الحلقة الرابعة كاشفا عن حقيقة وجهه القبيح، إذ يعود مخلوقا طاردا يدفع إلى هجرة جماعية، فتستجيب توقيعته بأن تصبح لعنة يدعو المهاجرون بتنزلها على مفارق كل من وما خلفوا وراءهم:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج والرعود منشدين
مطر...
مطر...
مطر...

فالمطر هو السبب في هذه الهجرة، بعد تسببه في موت سبب الحياة (النخيل) وتجريعه الموت، وآليته المفارقة التي يقتل بها الحياة هي الشرب، فالنخيل أخذ يجترع الموت بشرب المطر ليتسبب في جوع القرى وأنينها وطرد الناس عنها في هجرة جماعية، كما شربت من قبله أقواس السحاب الغيوم، لتذوب وتنهي وجودها بالمطر متوهمة إقدامها على فعل حياة،وكما كانت أم الطفل تجترع مزيدا من الموت بشربها المطر وهي تنام نومة اللحود، فالشرب هنا هو فعل موت وسبب هلاك.

وهذه الهجرة التي يدفع إليها المطر تنتهي بالموت، لأن المؤامرة تقتضي سد أبواب النجاة، وأن يتلقف الخليج هؤلاء المهاجرين المدفوقين إليه ليطويهم تحت أمواجه المتلاطمة، وهذا ما يتأكد بالفعل من ذلك الصدى الذي لم يأت هذه المرة رجعا لصوت المؤلف، وإنما ظل يرن في الخليج ولم يغادره إلى غيره، مرددا بثلاث توقيعات هي صدى لتلك التوقيعات التي أطلقها المهاجرون حال هجرتهم، فهذا الصدى ما هو إلا صدى صوت المهاجرين الذين ابتلعهم الخليج وطواهم تحت أمواجه:

وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر...
مطر...
مطر...

ويستمر تنامي دلالة تلك التوقيعة مستجيبا لتنامي دلالة المطر في الحلقة الخامسة لتصبح ترددا ساخرا لأغنية فارغة مملولة وسمجة، تتكرر بشكل آلي في توقيعات فارغة تنداح عبر ترداد متسارع يتذرع لسخريته منها بإلباس هذا الترداد صفة الحمق وانعدام الوعي حتى يفرغ إلى مجرد ظاهرة صوتية، تماما كما يردد الأطفال بعض الكلمات الموقعة فارغة المعنى، بل وأدنى من ذلك فهي هنا خاوية حتى من الترتيب المقصود لأنغامها فلا فرق بين أن تتردد مرتين أو ثلاثا، ولا فرق أن تأتي بعد سطرين أو ثلاثة أو أكثر، باختصار إنها أغنية تفرغ إلى ظاهرة صوتية خرقاء تتراكض متحللة حتى من مبدأ الاتزان:

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول... حولها بشر
مطر...
مطر...
مطر...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...

مطر...
مطر...
ومنذ أن كنا صغارا، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر،
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

فهذا مطر يهطل ولا ينجز، وينتج عنه حصاد غير منجز، إن كل شيء هنا لا يبلغ غايته النبيلة التي وجد لأجلها، فمع كثرة المطر وكثرة الحصاد - الذي يشبع حتى المخلوقات التي لا تشبع أبدا كالغربان والجراد - الجوع مقيم في العراق، ومع هطوله المستمر هو يرافق جوع العراقيين وهجرتهم حتى أنهم يتعللون به كي يدارون دموع حزن رحيلهم، ومع استمرار هطوله على امتداد حياتهم فإن النتيجة أن الجوع مقيم يأبى أن يغادر وأن الهجرة مستمرة وأن الموت مطبق، ومهما كانت أسباب استمرار الجوع المميت والهجرة المنتهية إلى الموت فإن المحصلة النهائية أن المطر رغم كثرته لا يرسخ إلا للموت، من هنا فإن المطر مدان بوقوفه سببا للموت.

ويلفت الانتباه ذلك التفصيل السردي الذي يعطي مزيدا من إحساس السخرية، حيث لا يذكر الهطول كمنجز نهائي لا يبلغ به المطر غايته، وإنما يتم ذكر مراحل وحيثيات الهطول ليبين نفاذ الصبر به وبالأمل الذي يتعلق به في كل مرة.

ثم وبعد كل هذا يقر المطر بدلالات سلبية، بدءا من كونه مخلوقا مملا ثقيلا ومكرورا ثم مخلوقا يبعث على الحزن وإحساس الضياع ثم مخلوقا باردا خاليا إلا من كثرته ثم متآمرا ومعاديا ثم قاتلا للحياة مسببا للألم والهجرة والجوع والموت.

كل ذلك يدفع إلى ذلك الختام حيث الغنائية الساخرة، التي لا تسقط سخريتها على

المطر وحسب وإنما أيضا على كل العقول التي لا تزال تتمسك بالدلالة القديمة التاريخية والأسطورية التي لا تزال ترى في المطر خيرا يرتجى، ذاك أن دلالته الواقعية قد تكشفت من اختبار الخبرة معه خلال (النص / الحياة بمعناها العبثي) عن حال من انقلاب تلك الدلالة القديمة إلى الضد تماما، فبدلا من كونه سببا في بث الحياة غدا سببا في إقرار الموت بل غدا هو الموت عينه.

من هنا جاءت الحلقة الأخيرة من هذا النص حاملة تعابير تعهدت مهمة حسم الدلالة في الاتجاه الذي ذهبت إليه هذه القراءة، من هذه التعابير: (حمراء، صفراء، أجنة الزهر، دمعة من الجياع، العراة، دم العبيد، ابتسام، مبسم جديد، حلمة توردت، فم الوليد)، وهذه كلها تعابير رومانسية تكاثفت على هذه الحلقة / الختام بعد كل ما رأينا من هم ومآس عبر التجارب المسوقة داخل النص، لتقول بسخرية مرة أيها الساذجون الغارقون المتأملون دعكم في غرقكم تعمهون حتى (يعشب العراق بالمطر)، ويلفت الانتباه هذا التعبير الساخر بقوة حيث العراق لن يعشب (بسبب المطر أو من المطر) بالخضرة والخصب والحياة، وإنما سيعشب من كثرة المطر بالمطر، أي أن المطر لن ينزل من السماء فقط وإنما ستعشب به الأرض أيضا، وهذه دلالة تؤكد على إخفاقه فهو مطر من أجل المطر وغايته لا تتجاوز فعل الهطول، كما تؤكد على تأصيله الإخفاق الذي ينعكس على الأرض التي تستقبله لتنبته كيفما استقبلته، فبدلا من أن تعشب خضرة ستعشب مطرا أي سينمو المطر فيها كما ينمو العشب.

والصوت هنا لا يحمل البشارة - كما فهم بعض الدارسين - وإنما يحمل دلالة الاستخفاف بتلك العقول التي تحلق بعيدا عن واقع التجربة الحياتية غير مفيدة مما تعايش وتشهد.

ومن هذه التعابير أيضا ما كشف عنه رد الخليج المتآمر مع المطر على قتل الحياة - كما رأينا ذلك في الحلقة الرابعة - والذي لم يكتف في هذه الحلقة بسلب الصوت أهم ما يحتويه كما في الحلقات السابقة حيث ينطلق الصوت بمكونات ثلاثة فيعود مجروحا وقد

سلب منه مكون الحياة الذي يمثل رجاء الصوت وأمله، وإنما يقدم إلى جانب ذلك ردا عمليا ودليلا حسيا ملموسا على عدائيته:

وينثر الخليج من هباته الكثار
على الرمال: رغوة الأجاج، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار

(وهباته الكثار) الواردة في هذا السياق تنسجم مع جو السخرية المرة التي سرت في بنية هذه الحلقة ونسيجها.

ثم يأتي الصوت الذي يرن في الخليج دليلا حسيا آخر يؤكد على هذه العدائية:

وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر...
مطر...
مطر...

وكان هذا الصوت - كما يكشف سياق النص بأصواته المتجاوبة - هو صوت المهاجرين الغارقين في لجة الخليج وقراره، الذين أطلقوا هذه التوقيعة/ اللعنة حال مغادرتهم العراق.

ثم ختم الحلقة بنفس أسطر بدايتها، مما يؤكد ذهاب المؤلف إلى إغلاق نصه على حلقة محكمة الإغلاق، ليؤكد بذلك دلالة العبثية في هذه الدائرية المغلقة على الإخفاق المتكرر، لينتهي هذا النص بدلالة الحياة حيث الحياة هي المنظومة الأكبر لهذه العبثية.

وتلفت الانتباه تلك الجملة التي جاءت في ذيل هذه الحلقة المغلقة وبعد ختامها:

"ويهطل المطر" لتتشكل ختاما للنص بأكمله يدل على حسم الموقف بانتصار استمرارية العبث الذي يوطد لانتصار الموت.

هكذا تنتهي دلالة المطر إلى الموت، ومع أنه موجود حقيقي داخل النص، فهو طرف في ثنائية المؤلف / المطر، ومع أن الدلالة النهائية لهذا المخلوق هي رؤية تخص المؤلف وحده، فإن هذه الدلالة قد تشكلت مستعينة بعدد من الدلائل الموضوعية منها التجارب الحياتية المسوقة داخل النص.

وهكذا تنتهي دلالة أنشودة المطر المرددة داخل النص من تناميها عبر التجارب المختلفة إلى لعنة موقعة تتنزل بالسخط والويل على كل الأحياء الذين ظهروا خلال هذه التجارب، وهكذا تنتهي دلالة النص عبر هذه الحركة المتكررة من الإخفاق المستمر إلى الحياة التي تنتهي دلالتها إلى العبث المنتصر للموت.

وهكذا نخرج نحن كقراء من هذا النص بتجربة حياة انتهت إلى رؤيا هي محصلة التجارب المسوقة خلاله، لنتفق مع مؤلفه الذي سعينا للبحث عن قصده بأن هذا النص هو الحياة عينها بزمنها الواقعي التاريخي المقيم والمغلق ماضيه وحاضره ومستقبله على حقيقة وحيدة مفادها أن نقطة البدء هي ذاتها نقطة الانتهاء، وأن ما بين البداية والانتهاء لا يكمن إلا الوهم، فالحياة التي توهم بالتجدد والنمو وحقيقتها النقص والتكرار العبثي، تشهد كل يوم ميلادا كما تشهد موتا، وكما يتكرر الميلاد يتكرر الموت، وكما أن لكل ميلاد نهاية حتمية هي الموت لكل تجربة داخل النص بداية ونهاية لا تعني استبعاد نشوب بداية أخرى رغم يقين انتهائها إلى ذات النقطة، وهكذا هي مأساة لا تنقطع وهبائية لا تنتهي.

ثالثا: الصورة الفنية

وتأتي الصورة- وهي المحصلة التكثيفية المبلورة لرؤية المؤلف لحركة المكونات وطبيعة تعالقها في تجربة النص - خادمة لمعناه المضمر الذي أرشدت إليه مركباته

الظاهرة، والمنتهي إلى إقرار واقع العبثية بمراوغتها التي تدفع إلى استمرار التجارب وعدم حسم مواقفها لعدم تبين أطرافها حقيقة هذه العبثية، حيث تظل هذه الأطراف تدور في حلقة لا تنتهي إلى يقين يفيدها، ولأجل ذلك التزمت الصورة في بداية تناميها ملامح بينية تجسد موقف المتأمل الذي يوهمنا بجهله لموقفه الذي يبدو مستغلقا وغير ميال للتكشف، كما تستدرج هذه البينية القارئ وتهيؤه لقبول إرجاء الكشف بإيهامه باستحالة تبين الموقف عند هذه البداية التي تطل خلالها الأطراف المتصارعة وهي تستأثر بالمساحة الأوسع من تشكل الصورة، وهي الأطراف التي ظلت تراوح مساحة الصورة الكلية للنص في علاقة تتسم بالصراع غير المتكافئ بين مركبين ضديين يقفان على طرفي هذه البينية أو قل على طرفي هذه المنطقة الرمادية التي تتحرك على مساحتها الصورة،لتظل محافظة على اختلاجها في حضور الضدين معا وإن كانت الغلبة مطردة لصالح أحدهما على حساب الآخر وفقا للقصد الذي يذهب إليه النص، فالظلمة حاضرة ومستأثرة لكن النور حاضر أيضا وإن كان خافتا وضعيفا، والسواد حاضر ومستأثر لكن البياض حاضر وإن كان حضوره ضعيفا، واليأس قائم لكن الأمل موجود وإن كان في منطقة بعيدة مكتنفة بطبقات من الضباب والغيوم، والحركة موجودة ومستأثرة لكنها حينما تبلغ حدود الصخب يتم كسرها فورا لتسري مع طبيعة الهدوء الكارثي الظاهر على سطح اللحظة المجسدة، وهي بينية تتجسد على مستوى الصورة الكلية كما تتجسد على مستوى الصور الجزئية البانية.

ففي الحلقة الأولى تشبه العينان- المنظور إليهما من رؤية متباعدة تستحيلان معها مدركا زمكانيا مربكا تتشكل ملامحه عند نقطة من التقاء الزمان بالمكان اللذين يتداخلان على رسم حالته حتى لا يدرك بعده الزماني إلا مكانيا كما لا يدرك بعده المكاني إلا زمانيا، والذي يتكرر البحث عن شبيه له- في غموضهما وإحجامهما عن الكشف مرة غابتي نخيل يستكين حضورهما لوقت تغلب عليه الظلمة غير أنها الظلمة التي تناورها خطوط باهتة من نور الفجر عند الساعة المحددة بساعة السحر، وهي ساعة تم

اختيارها لما توحي به من معاني الاختلاج والصراع بين أكبر مركبين كونيين يرتبطان ببعضهما في علاقة من الضدية (علاقة النور الذي لا يتحقق ميلاده إلا بإزاحة الظلام والظلام الذي لا تتحقق سيطرته إلا بإزاحة النور) والنور لا يظهر في الصورة إلا واهنا مكتسحا بالظلمة التي يتضاعف تكاثفها عند الغابتين / العينين المستكينتين وسط معيقات الكشف، وأخرى شرفتين من مبنى تستكينان تحت الظلمة ضامتين وجودهما – الكاسر ببروزه – إلى بنيته المصمته، مما يومي إلى إمكان تحقق الكشف لولا أن الوقت (وقت انسحاب القمر) هو وقت تنطمس فيه محددات الأشياء،والصورتان الأولى والثانية توحيان بحال الحيرة التي تكتنف موقف المتأمل، فلا يدري هل النور الخافت هو دخيل على أم منسحب من ساحة الظلام المكتنف، ومع أن الشرفتين يصلح الوقوف عليهما والإطلال منهما لاستشراف ما لم يكن بالإمكان رؤيته من داخل هذا المبنى، إلا أن الروية تتم هنا في العينين / الشرفتين وليست منهما حيث يرجى تحقق الكشف من التأمل فيهما، ومع أن هاتين الشرفتين لم يغب عنهما النور تماما لأن القمر لا يزال ينسحب عنهما ولم يتم انسحابه بشكل كلي بعد وكان هذا هو ما مكن الرائي من رؤيتهما عن بعد، إلا أن الكشف يصعب تحقيقه لأن انسحاب القمر في مثل هذه الساعة يعني اكتساح الظلمة أكثر مما يعني غلبة النور، وفي الصورة الثالثة وهي الصورة التي يستند حضورها إلى الخبرة الماضية للمؤلف التي تؤكد على أن العينين الآن – رغم ما يكتنفهما من غموض لا يتيح لتحقق فرصة الكشف الكامل لحالتهما – ليستا في حال من الابتسام، حيث تحدث – حين تبسمان –استجابة بحركة صاخبة دليلها إيراق الكروم ورقص الأضواء التي تشبه حركتها حركة الأقمار في انعكاس أضوائها على صفحة النهر وهذا غير حاصل الآن، غير أن هذه الحركة الصاخبة – حينما تحدث – يحدث أن يكسرها الهدوء الطاغي على لحظتها المجللة بالصمت الذي يبدو أنه أصيل فيها في مقابل عارضية هذه الحركة المتسمة بالصخب لتعود هذه الحركة رجا واهنا، والرج يكون بهز الشيء مع الحفاظ على بقائه على نقطة ارتكازه وهذا الرج يتم على ضعف "

يرجه المجداف وهنا"، ومع أن الصورة تشير إلى بعد العينين عن حال الابتسام في هذه اللحظة إلا أنها لم تؤكد وقوع حال الحزن فيهما بعد.

ويشبه هذا الابتسام الذي يحدث - في أحيان نادرة - للعينين المكتنفتين بأجواء تغلب عليها العتمة، والتي تولد استجابة الأضواء بالرقص الذي تشبه حركته حركة أضواء القمر المنعكسة على صفحة نهر يرجه المجداف رجا واهنا - في بعده عن حال العينين في هذه الساعة، وفي حدوثه الخاطف نبض نجوم يحدث في عمق الظلام، والنجوم حينما تنبض في قلب العتمة هي دليل على الروح الخافقة بالحياة من وسط الموت، أو الأمل المتمثل بالنور النابض منقلب الظلمة، فهي موجودة إذن وغير مغيبة حسب ما يتوهم المتأمل، لكنها ضعيفة لأنها لا تومض كما هي طبيعتها وإنما تنبض، والومض يشرح إعلانا بحضور أقوى لأنه يضيء مساحة مكانية لرؤية أمد وأوسع، كما أن الومض يوافق إجراء التأمل المقترن بالرؤية القلبية والممتد عبر الصورة مرافقا للرؤية البصرية، أما النبض فيدرك سماعا ومداه المكاني محدود بالحدود التي ينتهي عندها إمكان سماعه، والمساحة الزمانية والمكانية للنبضة المسموعة محدودة جدا، ودخوله هنا في مجال الرؤية البصرية، وفي موقعه المتباعد الذي يحتله من الصورة يدل على ضعفه كممثل للأمل،فالرحلة إليه طويلة والاستدلال على مكانه في ظل هذا المحيط عسير وصعب، فعلى سطح الصورة نلتقي ضبابا مادته من الأسى الشفاف الموهم بإمكان الكشف قد غرقت في لجته العينان اللتان تخبئان - حال ابتسامهما - في غوريهما نبضا للنجوم،وصورة العينين وهما تغرقان في ضباب من أسى شفيف هي نتيجة للصورة الثانية حيث يؤدي انسحاب القمر عن الشرفتين شبيهتي العينين إلى هذه الحال من الغرق، وقد أصبحتا حال غرقهما في لجة الضباب تماما كالبحر الذي بسط عليه المساء يديه وأطلق لهما العنان لتطمسان وجهه وتجللانه بلونه الذي يضفي إلى غموضه غموضا إضافيا،فالعينان كالبحر الذي يضيف إلى غموضه عمقه وكثافته، والضباب من الأسى الشفيف هو ما يكتنفهما كما يكتنف المساء بلون آخر النهار وجه البحر،

والوصول إلى النجوم في عمق الصورة يحتاج إلى رحلة إبحار طويلة تبدأ من طبقة الضباب بلون سواد الحزن الشفاف والمغرية شفافيته بالاقتحام، وهي رحلة أقرب إلى المغامرة غير مضمونة العواقب، حيث الوصول ربما يتم في لحظة تتوافق مع لحظة صمت النبضة حيث للنبضة إعلان وصمت فيخيب المسعى ويخفق الهدف، وكذلك هو الوصول إلى عمق البحر يحتاج إلى رحلة إبحار طويلة تبدأ من شق أغلفة المساء على سطحه، ومن الواضح أن العينين تتردد حركتهما بين حالين، حال تغري المتأمل بآمال الكشف كي ينشط لارتياد رحلته، وأخرى تجنح إلى الإحجام ومعاودة المكوث تحت غيامات الغموض وهذه هي سيرتهما مع غايات الكشف التي عادة ما تخيب آمالها، وهذا ما يومي إليه قوله: "و تغرقان " مباشرة بعد قوله: "كأنما تنبض في غوريهما النجوم " أي أنهما تعاودان الغرق بمجرد أن تعن للمتأمل لحظة يتوهم فيها أنه بصدد الدخول إلى مجال الكشف، والعينان هنا لا تتعمدان المخادعة وإنما تبدوان واقعتين تحت قوة قاهرة تودي بهما إلى هذه الحال المصطرعة بين محاولاتهما الساعية إلى بلوغ أملهما النبيل عند غايات الكشف وإخفاق هذه المحاولة عند كل مرة تنشب فيها.

ومع ذلك فإن هذه الصورة التي تكاثف عليها الضباب وأصبح اللون الرمادي فيها أكثر قتامة، لم تبلغ من قتامتها الحد الذي يستحيل كل لون فيها إلى السواد، فالضباب يعيق الرؤية لكنه لا يجعلها مستحيلة والحزن شفيف، والنجوم / النور موجودة وإن على بعد سحيق، والمساء هو الوقت المشابه لهذه الضبابات المتكاثفة وليس الليل.

وبما أن هاتين العينين تشبهان البحر في غموضه فإن ما حواه البحر هو محتواهما أيضا، ففيه الزمان كله ممثلا بحدي دورانه المتواتر(الشتاء والخريف) وفيه الوجود كله ممثلا (بالموت والميلاد) وفيه المكان كله ممثلا بمركبين ضوئيين لا يدركان إلا مكانيا (الظلام والضياء)، وفيه وفيهما: (ما نرغب فيه ولم نعهده "دفء الشتاء"، وما لا نرغب فيه ونعهده "ارتعاشة الخريف، الظلام"، وما لا نرغب فيه ولم نعهده "الموت" حيث

الموت تجربة لا تكشف عن حقيقتها إلى لمن أسلمها ضمانات الصمت والرحيل، وما نرغب فيه ونعهده "الميلاد، الضياء") إذن في البحر وفيهما غموض يحمل كامل احتمالات التناقض.

ومع هذه الحالة المتعبة من لواح الأمل وخفوته، تستفيق - كمارد عملاق كان في غفوة ثم انتفض - لتملأ روح المتأمل - التي غدت هنا كقالب يملأ ويكتسح بقوة تجتاحه من داخله- رعشة البكاء، وليس البكاء نفسه، فإذا ما سألنا هل بلغ المتأمل حد البكاء وذرف الدمع، كانت الإجابة لا، لأن التي بلغها بالفعل هي الرعشة فقط، تواؤما مع كل مدرك داخل النص لا يتم له بلوغ نقطته الأخيرة بما في ذلك المطر الذي يبلغ الهطول لكنه الهطول الذي لا يحدث خصبا أو شبعا، والتزاما بواقع البينية التي تختلج على مساحاتها جميع المدركات التي تستمر في حال حركة دائبة تبحث خلالها عن نقطتها الأخيرة أو قل غايتها التي لأجلها وجدت، وهي رعشة ترافقها نشوة مربكة، فهي "وحشية" غير مألوفة ولا مستأنسة رغم حقيقة ضراوتها وقوتها، لذلك يلتمس المؤلف ليقربها تشبيها مربكا مثلها تماما "كنشوة الطفل إذا خاف من القمر"، فكيف يمكن للقمر وهو المخلوق الجميل، اللامع ببياضه الفضي المحبب على صفحة السواد المخيف أن يصبح مصدرا للخوف؟ وكيف يمكن للطفل الذي عهدنا به كالفراش تميل نفسه إلى الأشياء البراقة واللامعة حتى أنه قد يمد كفه ليقبض على النار لشدة انشداهه بوهجها؟ إننا نستطيع أن نتصور الحال التي أراد المؤلف أن يبلغنا إياها من هذه الصورة وإن كنا نجزم بعدم وفاء قدرتنا على التعبير عنها، نتصور هذه الحال لدى طفل قد اجتمعت لديه أحاسيس مختلطة من البهجة بجمال ما يرى والرهبة من غرابة ما يرى، فانطلق بانفعال يجمع بين الإحساسين ويترجم لهما بحركة وصوت نلمس فيهما اجتماع الرهبة إلى الفرحة، وتلك هي النشوة التي تشبه النشوة الوحشية غير المألوفة قبلها، وعدم مألوفيتها هنا لا يعني ندرة حدوثها وإنما تعني عجز المفسر عن تفسيرها.

وطالما أن الأمر لا يزال في باب التأمل فلا تزال الرحلة طويلة وإن كانت سفن

المتأمل تقترب رويدا من الحقيقة التي ستسفر عن وجهها عند اكتمال ملامح الصورة التي تبنى جزءا جزءا، فبعد أن كانت (كأنما) التي تعطي معنى الاشتباه والاختلاط اللذين يداخلان رؤية المتأمل فيصيبانها بالتشوش أكثر مما توحي بقرب واقع المشابهة بين طرفي التشبيه، أصبحت (كأن) في الصورة الآن،كما أصبح التشبيه هنا يضم إليه طرفين الأول تمثله كل مركبات الصورة السابقة من إخفاق الكشف من خلال التأمل في العينين والثاني هو صورة الموت الموهم بالحياة، فكأن ما تفعله العينان بالمتأمل الباحث عن غاية كشف تعدل عنده الحياة، هو فعل يشبه فعل الموت الموهم بالحياة الذي يحدث بحصوله هطول المطر، فالعينان توهمان بالكشف وتغريان به حتى إذا ما شرع المتأمل في رحلته عاودتا- مجبرتين - الغرق من جديد في لجة الضباب المعيق ليخفق الكشف، والمطر يهطل نتيجة لواقعة افتراس حدثت في السماء، فحيث تشرب أقواس السحاب الغيوم متوهمة أنها تقدم على فعل حياة، تشربها فتمتص حياتها قطرة فقطرة، وفي نفس الوقت تفني هي وجودها لتذوب بعدها في المطر ويحدث الهطول كدليل على جريمة الفتك الحاصلة على صفحة السماء، ثم يصبح الهطول فعل يوهم المخلوقات البريئة "الأطفال والعصافير" بالحياة فتستقبله باستجابتها المعهودة، فهطول المطر وعبر ذاكرتها الجينية ذات الجذور البعيدة يدغدغ الصمت ويثير شعور البهجة لتصدح بأنشودته التي اعتادت أن ترددها عند كل هطول.

هكذا ظهر هذا الجزء من الصورة - الذي تآزرت على تشكيله عدد من الصور الجزئية المتوزعة خلال السياق السابق -مختلجا بملامح مشدودة إلى نقيضين ضديين من السواد والبياض، والظلمة والنور، والسكون والحركة، ومع غلبة الطرف السالب على ملامح الصورة إلا أن ذلك لا ينفي حضور الطرف الآخر وإن كان يمثل الطرف الأضعف منها.

ويتشكل الجزء الثاني من الصورة بملامح حفت بها الحلقة الثانية من الحلقات الست التي تشكل البناء الهندسي للنص، والتي تحول معها الهطول إلى هم ثقيل وملل فهذا المساء قد سئم انتظار انقطاع هذا الهطول ومل وخالجه النعاس حتى أخذ- في

ملمح كابوسي موحش – يفتح شدقيه العظيمين متثائبا ملء الفضاء، ولا تزال الغيوم باكية تذرف بغزارة دموع حزنها الثقيل على موتها، حيث المطر الهاطل هو دموعها مختلطة بدماء فنائها.

وتشبه هذه الحال من التطاول الممل والثقيل للهطول حال طفل قد ثقل علية الانتظار الممل وتطاول، فأخذ يكرر هذيانه عند كل ليلة قبل أن ينام: "بأن أمه لا بد أن تعود"، فالسؤال الواعي الذي لم يحسم منذ أن ثار منذ عام، ولم يلق سوى إجابة مسوفة: "بعد غد تعود"– حيث كل الأيام القادمة فيما عدا الغد تدخل – كما أسلفنا – في هذا الاحتمال – قد تحول إلى هذيان غير واع وممض عند كل ليلة، وهو تحول – وإن كشف عن حجم المعاناة العظيمة – فإنه يفرغ السؤال من غايته ويحيله إلى مجرد ترداد مفرغ تماما كما تفرغ التوقيعة المتغنى فيها بالمطر من مضمونها في النهاية لتعود – كما أسلفنا –أغنية خرقاء خاوية، وكما يفرغ هذا المطر الهاطل من غايته ويستحيل مع هذا التطاول الممل إلى مجرد هطول متكرر، بالأخص وأنه من الواضح أن الجميع كانوا يعلمون الحقيقة:الكاملة عند الكبار الذين تسوف لسان حكمتهم الإجابة: "بعد غد تعود" باعتبار أن بعد غد يمكن أن يكون اليوم الذي تقوم فيه الساعة، والمنقوصة عند الصغار "الرفاق" الذين يتهامسون بأنها: "هناك، تنام نومة اللحود" حيث لا فرق لديهم بين الموت والنوم، وهي الحقيقة التي لا تبدو مجافية كما أنها ليست موافقة، فالنوم هوميتة صغرى، كما أنها الحقيقة التي عبر عنها تحديد المكان الذي لم يكن بعيدا كما لم يكن قريبا: "إنها هناك".

وهذا يتوافق مع طابع البينية التي تشكل عليها هذا البناء والتزمتها الصورة الفنية المجسدة لحركة العناصر وطبيعة تعالقها في داخله، وهو ما ينسحب على الصورة الجزئية المكملة لهذه الصورة، حيث الأم تقوم بأفعال حياة (تنام وتسف وتشرب) لكنها أيضا أفعال موت فنومتها هي نومة اللحود، وهي تسف من تراب اللحود، وتشرب، حيث الشرب هو فعل يؤدي إلى الموت فأقواس السحاب تشرب الغيوم مما يؤدي إلى موتها وموت الغيوم فيسقط المطر/ الموت دم الغيوم ودموع حزنها، وإذا كان لنا أن نتصور

صورة هذه الأم في لحدها تبعا لما جاء فيما قاله كل من الكبار والصغار، فإن أقرب صورة نراها لها أنها هناك محبوسة ومكبلة وغارقة في نومة لا فكاك منها، تسف خلالها من تراب اللحود وتشرب المطر / الموت مكرهة فتزداد موتا، تماما كما تغرق العيون في لجة الضباب مكرهة وتزداد غرقا.

وتشبه هذه الصورة في بينيتها صورة صياد حزين أخذ يجمع شباكه بعد أن أخفق صيده لاعنا المياه والقدر الذي يرى أنهما المتسببان بإخفاق صيده، لكنه لا يجد وسيلة يعبر بها عن ضجره أفضل من الغناء المضمخ بالضجر والمعبر عن الاعتياد، وهي ردة فعل لا تومي إلى استبعاد إمكان قيامه بمحاولة صيد جديدة.

هكذا تكفل التشبيه التمثيلي برسم أبعاد الصور الجزئية التي تتابعت عليها التجارب الإخفاقية مرتبطة بتجربة الإخفاق الأولى (إخفاق الكشف).

ويقرع السؤال – الذي غايته استبعاد معرفة المسؤول (صاحبة العينين) للإجابة – بوابة الصورة البينية المجسدة للدائرية المستمرة في الحلقة الثالثة، وهي الصورة التي تتآزر على تشكيلها جزئيات متعددة، مثل أولها التساؤلات المرتدة على السائل والتي تعيد بارتدادها السؤال بينيا – كما ارتد قبلا سؤال الطفل سؤالا بينيا تجسد في صورة هذيان ممض، وكما ارتد سخط الصائد بينيا تجسد في صورة أغنية موقعة – حيث يتكفل السائل نفسه بإجابة يحشد إليها مجموعة من المركبات لا يجمع بينها وبين المطر سوى الكثرة واللا انتهاء والتكرارية التي لا توقفها النتائج المخفقة، فالمطر لا ينتهي تماما كالدم المراق الذي لا يوقف إراقته دماء أريقت قبله، وكالجياع الذين لا يحول الجوع الحاصد والمميت دون تزايدهم، وكالحب الذي لا تمنع قوته دون وقوع الفراق كما لا تحول كثرة تجاربه المخفقة دون نشوبه من جديد، وكالمواليد الذين ما يفتأون يتزايدون في كل لحظة، وكالموتى الذين تستقبل من كثرتهم المقابر كل ساعة ضيفا جديدا.

ولأن صاحبة العينين لا تعلم هذه الحقيقة، كما أن العينين واقعتين تحت سطوة قوة

قهرية تحول دون بلوغهما غايتهما النبيلة من الكشف، فإن التأمل فيهما لن يصل بالمتأمل إلى غاية الكشف، من هنا تكون حركة الانتقال لتصبح الرؤية من خلال العينين وليس فيهما، ولكي يتحقق هذا الأمر لابد إذن من الامتزاج والتوحد بهما حتى تصبح الذات المتأملة جزءا من الموضوع المتأمل فيه أو مادة في تكوينه، حيث نجد هذه الذات وقد ذابت حتى غدت ألوان طيف فيهما: "ومقلتاك بي تطيفان مع المطر"، وهنا تصبح رؤية المشهد أكثر إحاطة وشمولا، غير أنه ومع اتساع مدى الرؤية تتكشف حالة من الإخفاق أصعب وأشمل، فالمشهد مرعب كما تجسده الصورة، حيث يظهر الوهم الكبير فمادة السماء / البروق تستخدم أمواج الخليج وسيلة لتمرير أوهام النجاة، حيث تمسح عبر هذه الأمواج سواحل العراق بالنجوم / الأمل الذي لا يظهر إلا مسمولا، وهي هنا نجوم آفلة لأنها قرينة المحار حيث المحار/ الخواء الذي يمنحه الخليج إلى جانب الموت، فكأن ما قد اتفق تآمر البحر والسماء على التغرير والخداع في طريق الوقوف في وجه كل محاولة تسعى إلى تحقيق إنجاز حياة، وبمجرد أن تستجيب مخدوعة هذه السواحل وتهم في محاولة لإشراق، يبادر الليل سريعا ليسدل عليها ستاره الدامي: "فيسحب الليل عليها من دم دثار" وهذا يفوق ما فعله المساء مع البحر- شبيه العينين - قبلا: "كالبحر سرح اليدين فوقه المساء"، من هنا تكون استجابة الرائي بانفعال يتوافق مع حجم المأساة، بالصياح المستغيث والمستجير بالخليج، غير أن رد الخليج يكشف عن حقيقة تآمره، فصدى الصوت يعود جريحا باكيا مسلوبا أفضل ما فيه وهذه رسالة الخليج الأولى:

أصيح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
" يا خليج
يا واهب المحار والردى.."

وهنا يبدأ التحول في موقف المتأمل، وهو التحول الذي لا يحدث لغيره من المخلوقات داخل النص، تلك التي تظل تدأب في حياتها بحكم العادة، غير واعية إلى حقيقة مرارتها العبثية، فالمتأمل الذي انجلت لوعيه الحقيقة ولم يكن بإمكانه تغيير مسارها مع غياب وعي المحيط بها، قد أخذ يتطلع إلى موقف ينهي هذا العبث وهو الموقف الذي يبدو له قريبا يكاد يسمع خطواته، بل ويسمع هذه الخطوات بالفعل:

أكاد أسمع العراق.....
أكاد أسمع النخيل.....
وأسمع القرى....

ولصعوبة هذا العبث وتمادي تكراريته فإنه لن ينهيه موقف اعتيادي، بل يحتاج لاجتثاثه إلى موقف تطهيري شمولي يلزمه استعداد وتأهب وجمع وحشد لقوى يكون بيدها توليد قوة تدميرية طاغية تجتاح في طريقها الأخضر واليابس وهذه القوى هي الرعود والبروق، تماما كما فعلت مع قوم ثمود الذين أهلكوا بالطاغية حين بلغ اليأس من إصلاحهم مبلغه، غير أن هذا الفعل لن يحدث هذه المرة إلا إذا ما بادر الرجال وقاموا بفض ختم السهول والجبال التي غدت مخازن مشحونة في انتظار الانفجار، وعندها فقط سيحدث هذا الفعل التطهيري المدمر:

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الوادي من أثر.

ويحل العقم والجدب، فيشرب النخيل المطر / الموت ليموت، ويعلو صوت القرى من بعده بأنين الجوع،ويندفع الناس إلى هجرة جماعية تنشد النجاة، هي أنكى من هجرة قوم سبأ بعد أن حل بموطنهم الجدب والعقم والجوع، لأنها هنا هجرة متلقفة بالموت، حيث الخليج المتآمر يسد سبيل النجاة.

غير أن هذا الموقف من المتأمل مع ما دعم به من أدوات اليقين يظل موقفا

استشرافيا، أما الحقيقة الماثلة والمقيمة فهي أن ليس في العراق من شيء سوى الجوع رغم كثرة الغلال التي تشبع من لا يشبع (الغربان والجراد)، وأما البشر فيظهرون في طقس من طقوس العبودية يدورون ببطونهم الخاوية حول رحى عظيمة تدور في الحقول وتطحن الشوان والحجر في موسم حصاد مخفق، حصيلته النهائية مزيد من الجوع، وهو جوع لم ينجم عن قلة في المطر أو قلة في الغلال وإنما عن مطر ينتج غلالا لا ينجم عنها – ضمن هذه العبثية العظيمة أو هذه البينية التي تتيح للمعاودة والتكرار– إلا الجوع، وهو ما أكدته خبرتنا الطويلة معه فالمطر مستمر في الهطول وكل مآسينا تجري في حضرته، ويوم أن كنا نرحل كان حاضرا وكنا نداري دموع ضعفنا بهطوله، ومنذ أن كنا صغارا كان المطر ينزل على عادة مراسيمه الرتيبة، حيث السماء كانت تغيم في الشتاء ويهطل المطر، وكانت الأرض على أثره في كل عام تعج بالعشب، ومع ذلك كان الجوع هو النتيجة الحتمية والحقيقة الأصيلة:

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

وتأتي الصورة في الحلقة الأخيرة مشكلة ألوانها وخطوطها بما يتوافق مع حس السخرية المتنامي والمتعهد في تناميه حمل دلالة النص نحو نقطة تكشفها عند منطقتها الأخيرة، وعلى ملامحها تظهر المكونات المتناقضة والمؤكدة لحس السخرية العالي لدى هذه الحلقة، فإلى جانب الألوان (الأحمر والأصفر) والتي تحمل دلالة الأمل والتفاؤل، وأجنة الزهر التي تعطي دلالة انتظار التفتق وإعلان الثمر، تقف ملامح الجوع والعري والدموع ودماء العبودية المراقة، لينتهي هذا الجمع الساخر والمكون من مادة ما هو حاصل إلى نتيجة ساخرة بأولئك المتعللين بالأوهام، ومسايرة لأحلامهم المتأملة المحلقة بعيدا فوق الواقع، لتقول لهم وباستخفاف مر: إنه وعلى خلاف كل حسابات العقل والمنطق سيكون مجموع كل ذلك، ومحصلته:

ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة!

ونحن نستغرب كيف يمكن أن يأتي من كل هذا البؤس غد فتي؟ وكيف يمكن لهذا الغد أن يهب الحياة من وسط كل هذا الموت؟

غير أن استغرابنا لا يستمر طويلا فسرعان ما ينهي التحليق الخيالي البعيد استرساله، وسرعان ما تتكشف سذاجته لدى ختام هذه الصورة المنتهية من رحلتها مع هذه المسايرة المستخفة إلى القول:

سيعشب العراق بالمطر...!

وهو الملمح الختامي الذي تسفر عنده هذه الصورة عن حقيقتها الكاملة، حيث العراق سيعشب بالمطر لا بالعشب، حتى نتصور المطر / الموت الهاطل من السماء وقد ارتد من الأرض مطرا ينمو كما ينمو منها العشب.

وتوحي هذه الصورة بمقدار ضيق المتأمل بسذاجة أولئك المؤملين في الآتي، فكأنما به يقول لهم: سحقا لكم! ولتقيموا مع أحلامكم البليدة حتى يتفجر المطر / الموت من تحت أرجلكم ومن بين أيديكم ومن خلفكم تفجرا.

ومرة أخرى يرتفع الصياح مناشدا مستغيثا، غير أن الرد هذه المرة يعود معززا بدليل عملي مادي ملموس يرفق الصوت المجروح والعائد صداه مسلوبا-كما في المرة السابقة - عنصره الأهم، حيث تكون إجابة الخليج على الصوت المناشد بأن أخذ ينثر أمام ناظريه على الرمال من هباته الكثار:عناصر الخواء (رغوة الأجاج والمحار) والموت (وما تبقى من عظام بائس غريق من المهاجرين) أي بمعنى آخر: أن اصمت وع!، فالخليج لا يصلح مغيثا بل واهبا للموت يجرعه لكل المستغيثين به، وفي الوقت نفسه لا يصلح العراق ملجأ، وليس ثمة هنا أو هناك سوى الموت المطبق، ففي العراق تحتشد رموز الخبث والموت بشكل لم يسبق له نظير، حيث نرى مشهدا تتداعى فيه ألف أفعى على زهرة وحيدة مدللة قد جللها الفرات بنداه الصافي العطر وتعهدها بالرعاية، تنفث

فيها سموم الموت وتمتص منها رحيق الحياة ليخلو المكان ويعج بحركة الموت، وعند جلاء الموقف عن هذه الحقيقة المأساوية يسمع المتأمل صدى صوت المهاجرين الغرقي يرن في الخليج بأنشودتهم كاملة التوقيعات كرسالة يبعث بها الخليج إليه عبر الأثير أخيرة ودامغة لا يلابسها الشك من يمينها أو من شمالها، لتنهي الصورة الكلية عند هذه الحلقة اكتمالها، وتغلق الحلقة الأخيرة بنفس مقطع بدايتها في إشارة إلى انغلاق الموقف على دائريته العبثية، وتنتهي إلى حسم الموقف لصالح المطر / الموت الذي لم يعد عند هذه النقطة هطوله مبررا- كما يخيل لأوهامنا - بتلك التوقيعات المجزأة التي تطلقها الخلائق، أو موقعا على أثر الصوت المستنشد الصادر منها، وإنما يهطل كحقيقة مستأثرة وأصيلة وباقية وغير عابئة بأي شيء:

ويهطل المطر..

رابعا: الإيقاع

يدفعنا البناء الهندسي لهذا النص وأسلبته الخطية والتوزيعية، التي لا تقدم إيقاعا جاهزا أو منتظرا لإقامة إنشاد قرائي محكوم بتقسيمات واضحة، إلى البحث عن الإيقاع المتشكل عبر الظاهر الإيقاعي لتلك الوقفات القليلة التي تشكل استراحات على جسد النص المائج بالحركة، وعبر حوار التقابلات والتوازنات والتكرارات والانطلاق منها للوقوف على الدور الذي يلعبه الإيقاع داخل النص والذي يمارسه من خلال شبكة حوارية عظمى تتعهد بناء التشكيل الإيقاعي وتسند إليه دورا:

أ- تكوينيا بنائيا تتم ممارسته من خلال الحركة الدائرية التي تسري عبر بنية النص الحلقية لتصل أجزاءه ببعضها وتصلها بكلية النص،ففي بدايات الحلقات نلتقي إيقاعا يتسم بالهدوء والبطء تترجم له جمل وصفية واسمية تستطيل إلى الحد الذي تكتمل فيه حركة بحر الرجز بوحداته الثلاث لكل شطر من البيت القديم، ويضاف عليها تفعيلة دخيلة ناقصة ومستحدثة، وهي تفعيلة تعطي دلالة إمكان استمرار الحركة وتواصلها إذ هي لم تبلغ نهايتها المرضية:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
.....
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

ثم يأخذ طول الأسطر داخل الحلقات في القصر حتى يستدق عند قلق النهايات، حيث نجد سرعة أكبر وتواثبا أسرع تتكرر فيه جمل مجزأة على أكثر من سطر مترجمة لقلق الحركة ونهايتها ضيقة الاحتمالات أو نهايتها المحددة بصرامة:

أنشودة المطر...
مطر...
مطر...
مطر...

وهو إيقاع يخلق بإطراده على كامل الحلقات داخل النص حوارية عظمى يقيمها نظام من تناظر بدايات الحلقات مع بعضها من جهة، ونهايات الحلقات مع بعضها من جهة أخرى، وكذا حوارية الاستجابات المتناظرة بين الحلقات، وحوارية الأسباب الدافعة على حصول هذه الاستجابات.

ب- موسيقيا ضابطا للحركة النفسية المتنامية إذ هو يحكم حركة النص ويغلق الحلقات على كلمات تلك التوقيعة التي تتنامى بين ردة الفعل الفطرية البريئة التي تغلق الحلقة الأولى، إلى ردة الفعل الضجرة التي تغلق الحلقة الثانية، إلى تلك اللعنة التي يتنزل بها المهاجرون على مفارق كل من خلفوا وراءهم والتي تغلق الحلقة الرابعة، ثم تحولها إلى أنشودة ممجوجة مفرغة تتوارد مضمخة بحس ساخر وبشكل سريع ومتواثب لأكثر من مرة خلال الحلقتين الخامسة والسادسة ودونما نظام واضح أو قاعدة مفهومة وهو ما لم يكن معهودا في الحلقات قبل ذلك، مما يؤكد ذهابنا إلى هذا المعنى الساخر الذي لا يمكن فهمها في موضعها هذا إلا من خلاله:

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول... حولها بشر
مطر...
مطر...
مطر...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...
مطر...
مطر...
ومنذ أن كنا صغارا، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر،
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

وهكذا يستمر تواثبها في الحلقة السادسة فتتكرر ثلاث مرات، الأولى والثانية تسريان في سياق ما سبق في الحلقة الخامسة، والثالثة تأتي مضمخة بحس إضافي من المرارة، فترد صدى لصوت المهاجرين الذي غدا رنينه المسموع في الخليج هو رسالة الخليج الرابعة، حيث تمثلت رسالتاه الأولى والثانية بسلب عنصر الحياة من الصوت المنطلق من جهة المتأمل وإرجاعه باكيا جريحا، بينما تمثلت الرسالتان الثالثة والرابعة في رد فعل عملي وملموس يستهدف مرة حاسة البصر وأخرى حاسة السمع ليدرأ

بوضوحه كل احتمالات الرجاء التي يمكن أن تنتاب المتأمل، حيث يتجلى الخليج في أولاهما وهو ينثر بسخرية مرة من هباته الكثار!:

وينثر الخليج من هباته الكثار،
على الرمال: رغوة الأجاج، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار،

وفي الثانية يعلن صدى صوت المهاجرين الغرقى رنانا فيه،في إشارة إلى سد كل منافذ النجاة:

وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر...
مطر...
مطر...

وهو الصدى الذي يصل رنينه إلى مسامع المتأمل مصحوبا بتعبيراته الساخرة التي أطلقها في بداية الحلقة،وبالتوقيعة ذاتها يتم إغلاق الحلقة السادسة، غير إنها جاءت عند هذه النهاية بصيغة تقريرية تسدل الستار على مأساة مغلقة على دائرية لا ينتهي موارها فيهطل المطر غير المتقطع في مقابل مطر... مطر... مطر. في الحلقات قبل ذلك.

ج- دلاليا مهما لا تكتمل دلالة النص بمعزل عنه ولا تتكشف إلا بحضوره، وهو دور تكشف عنه تلك الحوارية الدائرة بين الأطراف المتقابلة كحوارية الصوت والصدى، وحوارية النظام والعبث التي يقيمها التنوع التقفوي، وكذا حوارية التعاقب التي تنتظم الجمل اللحنية المتكررة على مدى النص.

حوارية الصوت والصدى:

وهي حوارية تنشأ بين أصوات تنطلق محمولة عبر صرخات الاستنجاد في اتجاه الخليج الذي ارتضت منه طبيعته البخيلة وقليله المألوف، إذ هو يهب الحياة ويهب معها الخواء والموت، وأصوات ترتد صدى جريحا كأنه النشيج، وخاويا قد سلبه الخليج أثمن ما فيه (الحياة) حين استحال مخلوقا متآمرا يعمل على سد كل سبل النجاة فلا تجد عنده إلا الموت والخواء.

وقد ترددت هذه الحوارية على مسامعنا مرتين، كانت أولاهما عند نهاية الحلقة الثالثة، وكانت ثانيتهما عند منتصف الحلقة السادسة، لتخلق بترددها - بين صرخة الاستنجاد التي تتيح استراحاتها الفواصلية في وقوفها بين المركبات الثلاثة، لأن يستوفي الصوت المنطلق مداه ويستكمل مكوناته كي يصبح مسموعا وغير متداخل، وبين ارتدادها الخائب عبر إيقاع لاهث يترجم تعجله لبلاغة الإخفاق وسرعة الحسم- حوارية دائرية من التجاوب المتعارض:

أصيح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
" يا خليج
يا واهب المحار والردى.."

ومن الحوارية القائمة على هذه الدائرية من التجاوب المتعارض، حوارية الصوت الذي أطلقه المهاجرون حال مغادرتهم ليتنزل لعنة على مفارق المكان وأهله:

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع،
عواصف الخليج والرعود، منشدين:

" مطر...
مطر...
مطر...

ورنين صداه الموغل - عبر اكتمال توقيعاته–في السخرية المرة،والكاشف عن النتيجة المحسومة بانتصار الموت وإخفاق محاولات النجاة:

وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر...
مطر...
مطر...

ومنها حوارية الصوت المنطلق في بداية الحلقة السادسة بتعابير ساخرة يتبعها استرسال ساخر لتوقيعة مكتملة المكونات، تليها جملة استشرافية تضيف إلى سخريتها مزيدا من الاستخفاف "سيعشب العراق بالمطر"، وصداه الذي يرن - بتلك التعابير الساخرة - في آخر الحلقة مسبوقا برنين صدى صوت المهاجرين، غير أن الأمر عند هذه النقطة لا يسمح بالاسترسال الساخر، وعلى العكس من ذلك يُرد الأمر على عقبيه فيُعكس اتجاه السخرية ليصبح الخليج مصدرها، عندها يتوقف الإيقاع ويقطع استرساله لتتصدر الموقف لحظة صمت قصيرة يترجمها على جسد النص فراغ أبيض، لتظهر بعده التوقيعة التي كانت لا ترد إلا منغمة، وقد تحولت إلى فعل حسم في جملة تقريرية تغلق بصرامة الموقف لصالح الموت المنتصر، وتسدل الستار على هذه الدائرية من العبث غير المنتهي حيث الموقف قد تجاوز تلك الفسحة من التنغيم التي سمحت للصوت المتأمل بأن يتمادي في سخريته، وعلى هذا تكون الحوارية الناشبة بين موقفي بداية الحلقة ونهايتها حوارية تقوم على مبدأ التعارض والتعاكس.

حوارية الجمل اللحنية المتكررة:

وهي حوارية يمكن النظر إليها من ثلاث زوايا:

الزاوية الأولى هي زاوية الحوار الذاتي الناشب بين تشكيلات الجملة اللحنية الواحدة، حيث يحوي النص جملتين لحنيتين تلعبان إلى جانب وظيفتهما البنائية والدلالية – التي سبق وأن أشير إليها في موضع سابق من هذه الدراسة – دورا إيقاعيا مهما، تمثل أولاهما الجملة اللحنية الأبرز التي تكررت ثمان مرات على مدى النص، ست منها وردت بأصلها الثلاثي (مطر، مطر، مطر) واثنتان بصورتها غير المكتملة (مطر، مطر)، وهي جملة يجري تكرارها في دورة تعاقبية عند نهايات الحلقات الأولى والثانية والرابعة، وفي دواخل الحلقتين الخامسة والسادسة حيث يتشكل ورودها الأبرز.

فأما ورودها في نهايات الحلقات فيشكل نقطة ارتكاز نغمي تؤدي خلاله دورها الإيقاعي الضابط، كما تؤكد قوة حضورها السياقي ببروزها محطة يتوقف عندها جريان الإيقاع، وهي تفقد هذه الخصيصة حينما ترد في دواخل الحلقات لتفسح المجال لانتصار الدور الدلالي.

وثانيتهما وهي الجملة التي تبدأ بـ "أصيح بالخليج" وتنتهي بـ "يا واهب المحار والردى"، وهي جملة أقل بروزا من سابقتها، حيث يرد تكرارها داخل النص مرتين فقط، الأولى في نهاية الحلقة الثالثة، حيث تلعب دورها في ضبط الإيقاع والتحكم في إيقاف تدفقه، والثانية في منتصف الحلقة السادسة حيث تكون الغلبة للدلالة على الإيقاع فيها.

الزاوية الثانية: وهي زاوية الحوار القائم بين الجملتين الأبرز داخل النص، وهي زاوية ينيرها حوار الزاوية الأولى، حيث يصبح للجملة الثانية (الأقل بروزا) – حال ورودها في نهاية الحلقة – الحق في أن تقف بديلا عن الجملة الأولى، وأن تلعب دورها الضابط لحركة النغم، وأن تتشكل محطة يتوقف عندها جريان الإيقاع، وإذا ما وردت

في غير موضع نهاية الحلقة، بنت دورها بالتجاوب مع دور الجملة غير المكتملة (مطر، مطر)، لتقف نفس موقفها الذي يتنحى فيه صوت الإيقاع ليعلو صوت الدلالة.

الزاوية الثالثة: وهي زاوية الحوار القائم بين الإيقاع والدلالة، وهذه نتيجة يتم استشفافها مما أنارته الزاوية الثانية، حيث يتكشف حوار تجاوبي بين الإيقاع والدلالة، فيه يتم تبادل التنحي والبروز بينهما، فإذا ما تنحت الدلالة قليلا برز الدور الإيقاعي، وإذا ما تنحى الإيقاع برز الدور الدلالي، هذا مع الحفاظ على قاعدة مشتركة من دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة.

حوارية القوافي:

يثيرنا التشكيل التقفوي لهذا النص بصعوبة محاصرته أو تأطيره ضمن نظام صارم أو قالب معروف، حتى ننتهي إلى القول بقيامه على مبدأ التنوع الراغب في كسر المعهود والمتواتر والحريص على البعد عن فجاجة إعلان العصيان والتمرد، وهذه هي البينية التي انتظمت تكوين هذا النص في كليته، وهو تنوع تحكمه على مستوى النص حوارية كبرى هي حوارية النظام والعبث التي تقدم في طريقها حواريات صغرى تتجلى عبر أنظمة تقفوية مختلفة بين التماثل التعاقبي والتقاطع التناوبي والتناظر وأنظمة تتولد عن البينية الإيقاعية المترددة بين الرغبة في كسر الثابت المتواتر والرغبة في البعد عن فجاجة إعلان العصيان والتمرد، حيث ينطلق الإيقاع من منطقة النظام واضح المعالم إلى منطقة يقيم نظامها العبث، تماما كما انطلقت دلالة المطر في تناميها من دلالتها التاريخية المعهودة إلى منطقة الدلالة المنقلبة حين يصبح المطر موت ليس إلا، وكما انطلقت تلك التوقيعة من دلالتها في الذاكرة الجينية للمخلوقات إلى دلالة مفرغة من كل معنى سوى معنى السخرية التي تتزايد مرارتها.

ونحن إذا ما تتبعنا هذه الحوارية عبر تشكيلاتها المتنوعة داخل النص النامي في اتجاه نقطته الأخيرة، سنجد ما يأتي:

١- إن مطلع النص تشكله قافية تقوم على نظام التماثل التعاقبي، حيث تترتب حروف الروي على النحو الآتي (أ، أ، ب، أ، أ، ب)، وهو تماثل يعكس حال الانسجام بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، فحيث يجد المتأمل لحظته الحاضرة محجمة عن الكشف رغم مبادرتها بمحاولة الكشف عبر تقليبها والنظر إليها من زاويتين متناقضتين تشكلان مكانهما على مساحتها، يفكر بمحاولة أخرى للكشف من زاوية تقف على مساحة مختلفة، ولأنه شديد التعلق بلحظته الأثيرة التي ينشد كشف غموضها، ومضطر في الوقت ذاته إلى مغادرتها إلى مساحة أخرى يستعيذ بها لإحداث الكشف، فإنه وقبل أن يغادرها إلى تلك المساحة التي تظهر هنا قاطنة في الزمن الماضي يطرق صوتا يمتلك من إمكانات التردد التي تعينه كي يصبح دليله وهاديه في طريق عودته إلى لحظته الأثيرة، وكان ذلك هو صوت الراء، لكنه حينما يغادر لحظته لم يكن في خلده الابتعاد عنها والغرق في غيرها، وإنما تكون المغادرة لأجل الاستضاءة بما تمتلكه اللحظة المغادر إليها من إمكانات الإنارة، ولأجل ذلك ظل صوت الحضور (الراء) مترددا في قلبها عبر كلمتي (نهر، سحر) منازعا استغراق الامتداد في اتجاه الماضي الذي يقف صوت المد في كلمتي (الكروم، الغيوم) دليلا عليه، كما أن حرصه على استقلال لحظته كي يحقق كشفه الخالص يدفعه إلى الوقوف في وجه الماضي الذي يحاول الانديا‌ح، ليقوم صوت الميم هنا بزم إمكان حصول هذا الانديا‌ح ومحاصرته.

٢- إنه وبمجرد مغادرة سطور المطلع نلتقي نظاما تقفويا مغايرا يقيم تنوعه على نظام التقاطع التناوبي (أ، ب، أ،ب) المنسجم مع دلالة الحيرة الناجمة عن اختلاط الرؤية وترددها بين ما تظهر عليه الأشياء وبين ما تتضمنه من حقائق مناقضة، ليكشف التبادل المتسارع في نظام التقاطع التناوبي عن تساوق الإيقاع مع الدلالة السارية في تناميها في اتجاه الكشف، فحيث يُجنح إلى السلبية والضعف يأتي صوت الفاء المهموس مسبوقا بمد الياء (شفيف، خريف)، وحيث يتأهب الموقف نحو إحداث استجابة ما، وتصبح رغبة الانتفاض والجهر بالصوت حاضرة يأتي صوت الهمزة بعد ألف المد (المساء، الضياء)

لينتصر الإيقاع بعد ذلك لأحد المتقاطعين، فيصبح التشكيل (أ، ب، أ، ب، ب، ب)، ويستمر هذا النظام حتى نهاية الحلقة، حيث نلتقي تقاطعا متناوبا بين حرفي الراء والميم ثم يحسم هذا التناوب بالانتصار لحرف الراء وهو الحرف الذي يراد تثبيته إذ هو أهم حرف في التوقيعة التي غدت لازمة لحنية ضابطة، فيكون التشكيل (أ،ب،أ،ب،أ،أ،أ،أ)، ويولد هذا النظام وبشكل تلقائي نظاما آخر من التناظر الإيقاعي (أ،أ،ب،ب)الذي يلعب دوره في هذه الحوارية حين تُجلى بوقوعه هذه النهاية المنتصرة للصوت الذي يراد إثباته.

٣- إن هذا التشكيل المتنوع لا يقف عند حدود الأخذ بنظامي التماثل التعاقبي والتقاطع التناوبي، وإنما يتجاوزهما ليخلق نظامه الخاص والمتوائم مع طبيعة التكوين البيني لهذا النص، حيث نقف على نظام من البينية الإيقاعية المترددة بين رغبتها في كسر المعهود والمتواتر، ورغبتها في البعد عن فجاجة العصيان وإعلان التمرد.

ومن هنا تنشأ تشكيلات إيقاعية تتنوع بين الأخذ بنظام التقفية المتنوع على ما هو معهود، ونظام التقفية المتنوع الذي يخلق أنظمته المغايرة من خلال تشكيلاته الخاصة،كما في بداية الحلقة الثانية حيث نقف على نظام التماثل المتعاقب (أ،أ،ب،ب،أ)، لننتهي بتنوع تقفوي يتخذ لنفسه نظام القافية الحرة (أ،أ،ب،أ،ج،ب،ج،ج) أو أن يتم المزج بين أكثر من نظام تقفوي في داخل الحلقة الواحدة، كما في الحلقة الثالثة التي تطالعنا بنظام التماثل التعاقبي الكاسر للتوقع بعدم اكتماله، حيث نقف على (أ،أ،ب،ب،أ،أ)، ثم يأخذ إيقاعها بنظام التقاطع التناوبي (أ،ب،أ،ب)، ثم تخلق نظاما مغايرا يقوم على منطق التوازن ومراعاة حسن التقسيم (أ،ب،ب،أ،أ،ب).

وفي الحلقة الرابعة نلتقي شكلا من التنوع القائم على منطق التعاكس (أ،ب،ب،أ)، ثم تختم الحلقة بما يشبه نظام القافية المتعانقة (أ،أ،ب،ج،ب،أ،أ،أ)، وهو ذات النظام الذي تأخذ به الحلقة الخامسة ولكن مع فتح المجال لمساحة أكبر بين المتعانقين، حيث نقف في بدايتها على (أ،ب،ب،ج،ج،ج،ج،أ)، وفي نهايتها نقف على (أ،أ،أ،ب،ب، أ،ج،ج،أ،أ،أ،أ).

أما الحلقة السادسة فتبني قافيتها متحاورة مع جميع القوافي داخل النص، لتأتي حلقة إغلاق ومحصلة لحركة النص في مجمل مكوناته الإيقاعية كما تشكلت قبلا حلقة إغلاق لبنيته ودلالته، وحروف الروي التي تواردت خلال الحلقات قبلها، قد احتشدت جميعها تقريبا على التشكيل التقفوي لهذه الحلقة،لتعكس هذه الرغبة من إغلاق الحركة الإيقاعية على موارها التي يقيم تنوعها منطق يتخذ من العبث نظاما له.

الخاتمة:

تخلص هذه الدراسة من قراءتها التأويلية التي أبحرت رحلتها في نص (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب إلى النتائج الآتية:

١- إن إغفال الفواصل في هذا النص يشكل إغفالا دلاليا يفتح الباب أمام إمكان قيام إبداع قرائي يعيد صياغة العلائق بين أجزائه ومكوناته تبعا لما تفترضه القراءة من معنى محتمل.

٢- إن دلالة النص تشكل تناميها في خضم الصراع المائج بين القوى المتناقضة التي تحرك مكوناته.

٣- إن قناعة القارئ تتنامى في اتجاه نقطة الإقناع بالحقيقة التي يقرها النص خلال عبوره ضمن حالات تتنامى بين:

- التأمل المدفوع برغبة الكشف رغم قوة الشعور باستحالة حصوله
- النظرة إلى الوراء المدفوعة برغبة الاستعاذة بالماضي الداعم للحقيقة
- الرؤية العينية المدفوعة برغبة استنهاض مساندة الواقع الموضوعي غير المساند
- اللجوء إلى اليقين السمعي الدارج في باب الاستشراف
- التقرير الإخباري المتوسل بالسرد المفصل
- الختام الغنائي الساخر

٤- إن هذا النص يحتضن رؤية شعرية مكثفة وموقفا فكريا وفلسفيا عميقا يقدم بنيته المعقدة في كيان يتشكل في ست حلقات

٥- إن العلاقة التي تنتظم الحلقات الخمس الأولى ضمن مساحتها التي تحتلها على جسد الحلقة السادسة - التي تتشكل حلقة أم - هي علاقة تقوم على مبدأ التجاور

٦- إن حركة الحلقات داخل النص تتجسد عن معنى جزئي يقيم دورته ضمن كلية المعنى النسبي الذي تضيئه هذه القراءة، وعلى هذا كانت:
الحلقة الأولى (حلقة إخفاق الكشف)
الحلقة الثانية (حلقة تكرار المحاولات المخفقة)
الحلقة الثالثة (حلقة تحقق الكشف المخفق)
الحلقة الرابعة (حلقة إنجاز الموت)
الحلقة الخامسة (حلقة الحصاد المخفق)
الحلقة السادسة (حلقة الحلم المخفق)

٧- إن الكشف الذي يحققه النص هو إخفاق إضافي يقر حركة هذه الدائرية العبثية ويؤكد استمرارها

٨- إن هذا الكشف لا يحدث للخلائق المتحركة في التجارب المسوقة خلال النص التي تولي على جهلها، وإنما يحدث لنا كقراء بفعل الدور الذي يلعبه المتأمل الذي أخذ على عاتقه مهمة تحقيق الكشف.

٩- إن أنشودة المطر التي يتحقق كشفها هي النص الذي يقف بكامل مكوناته معادلا رمزيا للحياة بمفهومها العبثي، أما التوقيعة ذات الأصل الثلاثي فليست سوى الصوت المنطلق بتجاوب بين الخلائق من جهة والمتأمل من جهة أخرى والفعل الدال على استجابة الإمطار من جهة ثالثة.

١٠- إن دلالة المطر تبدأ تكشفها من نقطتها المستقرة في الذاكرة الإنسانية لتتنامى في اتجاه نقطتها التي تنقلب عندها على مفهومها المعهود حين يصبح المطر هو الموت عينه.

١١- إن الصورة الفنية التي ينتظم تشكلها دلالة النص المتنامية قد شكلت ملامحها الرمادية ضمن منطقة بينية تنشأ بين متناقضين ضديين يستمران في اختلاجهما على أبعاد غير متكافئة من مساحة المنطقة الناشبة بينهما.

١٢- إن شبكة حوارية عظمى تنشأ بين الجمل اللحنية المتكررة وبين الصوت والصدى وبين القوافي بأنظمتها المتنوعة، تتعهد بناء التشكيل الإيقاعي داخل النص وتسند إليه أدوارا مختلفة بين الدور التكويني البنائي والدور الموسيقي الضابط والدور الدلالي الذي لا تكتمل دلالة النص إلا به.