النص وأسراره

قراءة نقدية في قصيدة (حديث الجماجم)

للشاعر : محمد عبده غانم

علي حداد .(كلية الآداب - جامعة إب)

خلاصة :

تتوقف قراءتنا هذه عند نص مثير للاهتمام ، ومعبر عن خصوصية دلالية وفنية ، هو (حديث الجماجم) للشاعر اليمني (محمد عبده غانم) من ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) الصادر في عدن عام ١٩٤٤م .

وكان منطلقنا في القراءة تأكيد أهمية هذا الشاعر ودوره في المسيرة التاريخية للشعر اليمني الحديث ، وما أسس له من شخصية إبداعية ، عبر حياة حافلة بالعطاء المعرفي و الشعري ، وخصوصية الرؤية التي كانت متقدمة كثيراً عما في محيطها الإبداعي في تلك الفترة ، والتي تمثلت في انتماء واضح عايشه الشاعر إلى الاتجاه الرومانسي في ذلك الديوان .

واستوجبت ملاحقة سمات التشكل الرومانسي في شعر (محمد عبده غانم) أن نتأمل في شيء من الاستفاضة الرؤية الرومانسية ، بأفقها المؤسس لمدرسة متميزة واتجاه خصب في الأدب الأوروبي . ثم بما اتضح لها من فاعلية وتمثل في الشعر العربي الحديث ، وما صاغ أداءها فكراً وبنية تعبير ليكون ذلك كله تأصيلاً نظرياً ، ننطلق منه لاحقاً لقراءة قصيدة (حديث الجماجم) ، بوصفها مثالاً يفصح عن سمات شاعرية (محمد عبده غانم) والوقائعية الرومانسية التي حاورتها ، وما تعالقت معه من تمثلات ، تباين هذه المذاهب وتفصح عن رؤى ومواقف مغايرة له .

وقامت القراءة في إجراءاتها التحليلية للنص أساساً على البحث عن (المهيمنة) التي تحكمت فيه ، ومديات تجليها في مستوياته البنائية والدلالية .

النص :

(حديث الجماجم)

في ساحة مقفرة خاليه ... إلا من الديدان بين الثرى
ومن عظام هشة باليه ... لم يترك الدود بها منخرا
قد جلس الشاعر في ناحيه ... معتزلاً مستسلماً للكرى
قد أثر الراحة والعافيه ... ففر من ضجة هذا الورى
إلى ربى مقبرة نائيه ... يجهل فيها المرء مهما درى

واستيقظ الشاعر من نومه ... على صياح شق جوف السكون
حتى هنا يزعج من حلمه ... حتى هنا يحرم غمض الجفون
من ذا الذي يسعى إلى غمه ... وهو الذي طلق دنيا الشجون
أميت قد هب من رغمه ... أم هاتف ليست تراه العيون
أم خاطر قد جال في وهمه ... وهو كثير الوهم جم الظنون

هذا الذي تبصره عينه ... جمجمة أم أنها حالمه
وذا الذي تسمعه أذنه ... حديثها أم أنها واهمه
كلا ! فما جال به ظنه ... أو حومت في رأسه حائمه
جمجمة هاج لها حزنه ... لما بدت هائجة ناقمه
جمجمة ضج لها فنه ... صاحت بأخرى عندها قائمه

قالت : لحاك الله من ساخره ... لا تعرف الحق ولا تفهم
ألم تكوني قبل يا خاسره ... لخادم في بيتنا يخدم
وكنت فيه الربة الآمره ... يصدع من شئت بما أحكم
وقد بنوا قبري كالباخره ... وقبرك الخامل لا يعلم
وشيعتني الزمر الزاخره ... ولم يشيعك ولا مسلم

قالت : بلى ، قالت : فما جاء بـــك ... إلى مقـــر الأنـــف الشـــامخة
لقـد تعـاليت علـى منصبـــك ... يـا هفـوة قـد جئتـها صارخـه
عـودي ألا عـودي إلى مـــتربك ... ولا تكـــون وقحـــة بائخـــه
لا تجعلـي العليـاء مـن مطلبـك ... والـذروة الشـــارفة الباذخـــه
قـد ميزتنـا عنـك في مذهبـــك ... أقـدام جـد في العـلا راســـخه

قالت : كفى يـا قـدوة الأكملـين ... بـأنفك المعـــوج لا تفخـــري
قـد زال ذاك الأنـف في الزائلـين ... وضـاع مجـد المـال والعنصـــر
نحـن هنـا عظمـان لـو تعقلـين ... لا فضـل للعظـم علـى الآخـــر
بـل ربمـا كنـت بمـا تعلمـين ... أحقـر في الخـبر مـــن المنظـــر
لا تجـهلي فـــالويل للجـــاهلين ... إذ يلبســـون الحـــق بـــالمنكر

لقـد بنـوا قـبرك مـن جلمـــد ... وقد حثوا فوقـــي بعـض الـتراب
فجـاء سـيل في ضحـى أربـــد ... فزلـزل الـوادي ورج الشـــعاب
خرجـت مـن مـنزلك الموصـــد ... ومزق الطوفـــان عنـك الحجـاب
وجـاء بي أعجـــب للمشـــهد ... وانظـر المجـد مضـاع الجنـــاب
إن تسـتريحي هـا هنـا تحمـــدي ... أولا فقـد حـق عليـك العـذاب

فـهمت الجمجمـــة السـيده ... أن تصفـع الجمجمـة الخادمـــه
فـهب ريـح هبـــة واحـــده ... دحرجـها كـــالكرة العائمـــه
حـتى هـوت تصـرخ مسـتنجده ... في حفـــرة ضيقـــة قاتـــمه
وقهقـهت مـن خلفـها مرعـــده ... جمجمـة فـوق الـثرى جاثمـــه
والشاعر الصـــاحي جفـا مرقـده ... في عجـب مـن هـذه الخاتمـــه

ديوان محمد عبده غانم
(ص١٧٨ - ١٨٠)

* الشاعر والتجربة

(١)

يعكس الشاعر محمد عبده غانم تجربة الرومانسية العربية وهي تعيش حالة تقليد التقليد بأنصع صورها . إذ لم يتح له إطلاع متكامل على الرومانسية الغربية إلا وهي تتجسد في الشعر اللبناني الذي عايشه فترة ذهابه إلى لبنان قبل العام ١٩٣٦م للدراسة هناك .

ولا ينال ذلك من تجربة هذا الشاعر في حينها ، لأنها تجربة شاب لا زال في مقتبل العمر ، إلتقى بالرومانسية العربية وهي في سطوة فاعليتها وصادح صوتها . وهو القادم في بيئة وثقافة مختلفتين ، يهيمن عليهما كثير من التقليد والإغراق في ملاحقة التجارب التراثية .

كان ديوانه الأول ، الذي صدر بعد ثمانية أعوام من عودته إلى موطنه [١] لافتاً للانتباه فيما قام عليه من تجربة شعرية مختلفة عن معظم ما في محيطها ، فقد غلبت عليه السمة الرومانسية ، وهو مايثيرالتساؤل عن غياب مرحلة التأسيس الأولى — وإن بدا جزئياً – من قراءات ودراسة ومعاودة نظر في التراث الأدبي الذي كان سائداً والذي يفترض بالشاعر أن يتمثل كثيراً من قيمه . فهل تخلى الشاعر عن ذلك كله لصالح التجربة الرومانسية التي ألتقاها الأدب اللبناني ، إذ لا يصح القول إن الشاعر لم يكتب الشعر إلا بعد ذهابه إلى لبنان لدراسة الطب في بادئ الأمر ؟ [٢]

وإذا كان الشاعر قد فعل ذلك ، فتخلص من بدايات لم ترق له عبر رؤيته الجديدة فأنه سيعمق يقيننا بوعي متقدم توافر عليه ، وقناعة مؤسسة على حساسية مناسبة لمرحلته العمرية ، وجدت يقينها في التجربة الرومانسية فانضوت إلى أفقها وتمثلت بعض قيمها .

ولا نريد أن نقدم ملاحقة وصفية لمراحل حياة الشاعر (محمد عبده غانم) وشعره وما استدرجه وعيه فيها من متغيرات ومؤثرات ، أسس لها منافذ تعبير وتمثل في شعره . لذا فسنتوقف هنا عند تجربة ديوانه الأول (على الشاطئ المسحور) لنتأمله بنظرة شاملة ، جاعلين من ذلك مدخلاً للوقوف القرائي المتفحص اللاحق

لإحدى قصائده . فلقد عكس ذلك الديوان مساحة تم تشخيصها في شعره للتجربة الرومانسية العربية [٣] ، وأسس لها أفقاً من الاستجابة التي ستصبح لاحقاً ذات تأثير بيّن في الشعر اليمني ولا سيما من خلال تجربة رومانسية خالصة لدى الشاعر (لطفي جعفر أمان) [٤] .

حمل ديوان (على الشاطئ المسحور) [٥] . ومنذ عنوانه تلك النزعة المنتمية إلى أفق عام للرومانسية[٦] . فالشاعر يقف على شاطئ وصفه بأنه مسحور ومثير للسحر لما فيه من معان وصور وقيم يتفحصها الشاعر بعين مشاعره وتجلياتها فيما حولها[٧] ، وتبدو علاقة الشاعر- مشخصة بدلالة العنوان - حيادية مع ما يتجلى في ذلك الشاطئ من سحر ومثالية ، فاستخدام حرف الجر (على) بدلالة الاستعلاء يوحي بتلك العلاقة ، وينطق بالرؤية الرومانسية التي يعطي الشاعر فيها للأشياء وجوداً متميزاً بازاء وجوده في مشاعره وتجليات عاطفته ، وعلاقاته المستجيبة لنزعة التفرد و البوح الذاتي .

ويمتد نسغ تلك القيمية الرومانسية إلى قصائد الديوان التي تمثلت خصيصة (العنونة) في القصيدة الرومانسية ، وهي تعكس حساسية من الاختيار والتأمل ، فتتكئ على معلم في الطبيعة أو في الذات – ذات المبدع – فكانت العنوانات محلقة في طاقة من التأمل والخيال المنفعل بالطبيعة ومظاهرها .

لقد قسم الشاعر الديوان إلى ثلاث مجموعات من القصائد ، جاءت تحت مسميات (الخافقات ، المحلقات ، السابقات) . وتبنت القصائد في عنواناتها تلك النزعة المميزة التي حملتها القصائد الرومانسية عند معظم شعرائها العرب من مثل : (أنشودة القبل ، الهوى والليل ، ليل الفراق ، أنشودة البدر ، معبد الفن ، الوردة الذابلة ، قصر الأمواج)

ويتوقف الديوان ، عند الانشغالات نفسها التي نلمسها عند تفحص أي من دواوين الشعراء الرومانسيين العرب في طبيعة الهم الذاتي الذي يتداوله ، وإحساس الحزن والتأسي ، والبحث عن مثال روحي مفتقد [٨] .

ويتردد الشاعر في قصائده على أبنية تعبيرية تداخلت فيها الرؤية الرومانسية بقيم التأثير التقليدي والثروة الأدائية الموروثة وخصوصيات التمثل الإبداعي التي حملتها القصيدة العربية ، حتى وهي تمد أفقها إلى مساحات من التجديد والتطور [٩].

* قراءة النص

ـ إشارة خارج متن النص :

حمل ديوان (على الشاطئ المسحور) اثنتين وثلاثين قصيدة [١٠]، توزعتها الرؤى الرومانسية بحدود الصياغة الذهنية والإبداعية لصاحبها الشاعر (محمد عبده غانم). وكحال معظم شعره لم تنل قصيدته (حديث الجماجم) توقفاً متفحصاً أو قراة نقدية تستجلي ما تأسست عليه من قيم وبنية تشكل [١١] .

وتلتقي هذه القصيدة مع كثير من الشعر الرومانسي العربي ، سواء في نزعتها السردية أم في التوجه لمعالجة فكرة معينة ، ترددت عليها القصائد الرومانسية ، وهي تدعو إلى عالم إنساني أفضل ، يتساوى البشر فيه بالقيمة ، فكان التوقف المتأمل والخطاب الموجه بعلانية المحاججة لتلك الثنائية الاجتماعية التي قسمت البشر إلى : (غني وفقير) و (خادم وسيد) و(قوي وضعيف) [١٢] .

وإذا كانت القصائد الرومانسية الأخرى قد تداولت تلك المشاعر الإنسانية بنوع من المباشرة والتصريح والدعوة المعلنة لها ، فإن الشاعر (محمد عبده غانم) وهو يعاين الأمر بيقين من التفحص ، ويرى أن لا أمل لتجسيد تلك القيم في الواقع الإنساني ، ينقل التشكل الموضوعي لها إلى عالم الأموات ، حيث يؤسس لوجودها ممارسة سلوكية مفترضة ، تتحقق بعد نمط من الصراع الدرامي المتخيل .

لقد قام النص على ثنائية إجناسية ، حين جمع بين الشعر بقوانين إدائه وتشكلاته ومعماريته ، والسرد الذي يتبنى هو أيضاً خواصه التنظيمية ، وعبر هذه الرؤية فأن (التناص) الذي عاش فيه هذا النص يمنحه خواصه الدلالية والبنائية على المستوى (الشعري) في حين يصبح تعالقه الرومانسي مع النصوص السابقة وأفكارها

على المستوى (السردي) تحققاً لـ (المتن الحكائي) الذي ينتمي إليه ، وهو يصنع (المبنى الحكائي) الخاص به .

ـ في المهيمنة :

ينظر إلى المهيمنة على إنها قيمة أساس أو فكرة مستوطنة جسد النص ، تتحكم في سياقاته الدلالية وبناه التعبيرية ، لتصبح بؤرة استقطاب لمستوياته وعناصره جميعاً .(١٣)

وتفصح المهيمنة عن فاعليتها من خلال القراءة النقدية التي تؤشر حضورها ، وهي تلاحق تجلياتها ، لتقر لها وجوداً مشخصاً ، من دون أن يكون ذلك مدعاة للقول بتفردها في الاكتشاف ، إذ يمكن للقراءات الأخرى أن تنتج مهيمنات تتحرك على مساحة تقوّل مختلفة ، "فحيث يختار القارئ مدخله سيجد طريقه إلى ما يراه بؤرة أو (مولداً) يشغل النتاج الشعري ، ويلم حوله التأويل والفهم والتفسير " (١٤) ولذا فاكتشاف المهيمنة وامتحان قيمها في النص جهد ذاتي لقراءة تؤشر توصلاتها وما توافرت عليه من وعي وتجربة .

وربما بدت (المهيمنة) مشخصة في سطح النص المباشر ، ومنذ القراءة الأولى . غير أن مصداقية ذلك التشخيص رهينة الملاحظة المؤيدة بوقائع النص لوجودها النسقي الممتد في مستوياته جميعاً.

لا يمدنا عنوان النص (حديث الجماجم) بأية إشارات مباشرة لالتقاط المهيمنة ، كونه عنواناً مثيراً لبعض اللبس ، وهو ما سيتضح عند قراءته وتحليله لاحقاً . غير إن قراءة متأنية للنص ذاته تجعلنا نضع اليد واثقة على (المهيمنة) التي نراها وقد استقطبت حركيته ومستوياته . والتي ستكون القراءة التفصيلية اللاحقة محاولة للبرهنة على توافرها .

فهذا النص يتداول فكرة (المساواة) ويحملها لافتة دلالية في رؤية غير متاح لها أن تحقق في وجودنا الأرضي .

إن الدعوة إلى (المساواة) بين بني البشر ليست بجديدة إذ لم يتوقف النضال الإنساني من أجلها ، كما لم تتوقف الآداب والفنون في التعبير عنها .وقد أخذت في الأدب الرومانسي حيزاً تعبيرياً متسعاً ، حتى أمست منفذاً تعبيرياً خاصاً ، مؤسساً على

كثير من الأماني والتصورات المتخيلة . بل إن الوعي الاجتماعي الذي انطلق منه الاتجاه الرومانسي كان في أساسه كسراً لهيمنة طبقية على الأدب ، تحصره في حدود الممارسة الجمالية للنخبة الأرستقراطية المرفهة [١٥] .

وربما قدم الواقع العربي أفقاً أكثر حاجة لتلمس مساحة من التجسد لفكرة (المساواة) ودعوات العدالة الاجتماعية ورفع الظلم متعدد المصادر والمسببات الذي حاق بالوجود الإنساني لكثير من فئات المجتمع وسلبها حتى حق التعبير عما يكتنف وجودها .

ـ تجليات المهيمنة في متون النص :

أولاً – العنوان :

ليس العنوان حلية تزينية يرصّع بها رأس النص ، قابلة للتجاوز نحو جسده مباشرة ، إنه متن قائم بذاته ، أو (نص مواز) طبقاً لرؤية (جيرار جينت) [١٦] . ومن هنا تعاملت معه اتجاهات القراءة النقدية الحديثة بوصفه (مصطلحاً) إجرائياً ناجعاً في مقاربة النص الأدبي ، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها [١٧] .ولأنه يتعالق مع النص الذي يندرج تحته من خلال مجموعة من الوظائف التي يعبر عنها [١٨] ، فقد بات مؤكداً أنه يستجيب لقيم (المهيمنة) التي تتبناها الدراسة ويعكس فاعليتها .

يتألف عنوان النص (حديث الجماجم)من كلمتين كلتاهما اسم ، وقد ربطت بينهما علاقة الإضافة وجاءت الأولى بصيغة المفرد ، في حين كانت الأخرى بصيغة الجمع ،وفي ذلك نوع من المفارقة سنشير إليها لاحقاً .

وتحمل كلمة (حديث) أكثر من دلالة أوردتها المعاجم [١٩] ، فهي قد تعني نقيض القديم ، ومن اشتقاقاتها : المحدث والحداثة والاستحداث . وهي أيضاً ما يتحدث به المتحدث من كلام أو محاورة أو قول بين شخصين أو أكثر . وقد وردت تلك الدلالة في القرآن الكريم كثيراً ،كقوله تعالى (**فأعرض عنهم حتى يخوضوا في حديث غيره**) [٢٠] .

ومن معانيها كذلك (الخبر) الذي يحمل سياقاً حكائياً أو سردياً ربما كان غير معلوم قبل ذلك . وهو ما ورد في أكثر من آية ، كقوله تعالى : (**هل أتاك حديث موسى**) (**هل أتاك حديث ضيف إبراهيم**) ، (**هل أتاك حديث الجنود**) (**هل أتاك حديث الغاشية**) [٢١] .

ولا شك في أن ما تعكسه حالة التعالق بين العنوان ونصه الأكبر ليس لها علاقة بدلالة كلمة (حديث) الأولى (من إنه نقيض القديم) . وسيقودنا سياق النص إلى التوقف عند المعنيين (الثاني والثالث) لكلمة (حديث) ، حيث تبدو إمكانية تداول العنوان بما يحملانه ، فالعنوان في سطحه المباشر يرشح كلمة (حديث) لتعبر عن ذلك السياق الكلامي الذي تحاور فيه شخوص النص (الجمجمتان). ولكن إضافة كلمة (حديث) إلى (الجماجم) تجعل إمكانية تداول المعنى الثالث (الخبر) ممكناً ، بل أكثر إثارة وإبرازاً لقيم النص . لا سيما أننا لا نجد فيه إلا حواراً بين جمجمتين . في حين يعلن العنوان أنها (جماجم). وكان التصور المنطقي لعلاقات الدلالة في العنونة يتطلب أن يكون العنوان (أحاديث الجماجم) ، أو أن يجعل المفردتين بصيغة المثنى ليمسي العنوان (حديثا الجمجمتين) بدلالة إن المعنى يتجه إلى الحوار بينهما . ولأن ذلك لم يحصل فأن العنوان يهيأ الدلالة لتقبل معنى (الخبر) ، ليصبح العنوان (خبر الجماجم) وما يمكن أن يحصل لها من وقائع ومواقف وحكايات ، ينتقي منها الشاعر ما سيتضمنه نصه ، فيورد لنا واقعة سردية (خبراً) بصيغة متخيلة ، يؤسس به لإبراز فكرة (المساواة) وتجسدها في عالم غير عالمنا الأرضي المبني على كثير مما يناقضها .

لقد حمل العنوان رؤية الشاعر ، وهو يتماهى مع سياق النص وذلك ما يتم التوصل إليه بعد الانتهاء من القراءة .

وربما حقق العنوان استجابته للمهيمنة أيضاً ، من خلال (المساواة) بين الدلالتين (الحديث = الكلام أو الحوار) و (الحديث = الخبر) ليعبر عن المستوى المباشر للعنوان ، في حين تنفست البنية العميقة من أجواء المهيمنة ، مكتنزة الهم الإنسلني

الذي يفتقد (المساواة) ويبحث عنها الشاعر في غيره ، وهكذا نستطيع أن نضع العنوان دلالياً في الترسيمة الآتية :

العنوان (حديث الجماجم) — الدلالة المباشرة (خبر الجماجم وحوارها) / الدلالة غير المباشرة (طموح الإنسان لتحقيق المساواة)

ثانياً : المتن السردي وعناصره

يخرج بنا وصف العمل الذي بين أيدينا بـ (النص) من حالة التوزع التي يوحي بها بناؤه ، وهو يداخل بين نوعين إبداعيين : الشعر والسرد . " ويولد الجمع بين هذين القطبين نوعاً من النصوص هو أعقد ما يعرف الأدب ، فهذه النصوص تحاول أن تجمع بين الكينونة التي هي قوام الشعر والصيرورة التي هي قوام القص " (٢٢) .

ومع يقيننا إننا نتعامل مع نص موصوف بأنه (قصيدة) ، وقد وردت في كتاب (ديوان شعر)، فأن ما يقوم عليه من بنية سردية تندس في نسيج ذلك الوصف جديرة بالإبانة عن وجودها بعناصره وتقنياته التي وإن جاءت " توابع لإنجاز شعرية القصيدة فهي استضافات تعمق دراميتها والأصوات المهيمنة داخلها " (٢٣) .

إن المحايثة النوعية التي توشح بها ثوب النص (حديث الجماجم) تتيح لنا أكثر من تسمية نوعية له فهو :(شعر قصصي) أو(قصة شعرية) بل نحن قادرون على تأمله أيضاً بوصفه (حوارية شعرية) أو (نصاً مسرحياً) إذ إن طغيان السمة الحوارية بين الجمجمتين فيه تؤهله لأن يشكلَ حالة مسرحية تنفذ على مسرح متخيل ، يصنعه لنا النص ويؤثث لأجوائه ومؤثراته ، ولنا أن نتصور إن الجمجمتين هما شخصياته ، أما الشاعر فهو الجمهور الذي يتلقى ذلك العرض المسرحي .

ومن خلال هذه السمات المتعددة التي يتيح لنا النص أن نسمه بأي شئنا منها لنا أن ندعي إنه يتمسك بنسق (المهيمنة) ليؤسس لحضورها حتى في هذا الجانب من قيمه .

أما حين نلجِ التشكل الحضوري لعناصر البناء السردي فيه ، فأن علو صوت المهيمنة سيكون لافتاً للانتباه .

أ- الشخصيات :

ظهرت في النص ثلاث شخصيات ، هي: الشـــاعر ، الجمجمـــة الســـيدة ، الجمجمة الخادمة .

ويتأسس وجود هذه الشخصيات في النص على نوع من (المفارقة) لوجودهـــا المشخص في وعينا . فنحن نأتي إلى النص ومعنا تصور قبلي من إن الشخصيتين الثانيـــة والثالثة (الجمجمتين) لا تـــمتلكان أية فاعلية حركية أو كلامية ، في حـــين تمتلـــك الشخصية الأولى (الشاعر) ذلك كله .

ولكن النص يباعد بين هيئة شخصياته والتواضع الذهني المسبق لدينا ، فيعكـــس الوقائع ، ليمسي الشاعر ذا سمات سكونية تامة ، فهو بين اليقظة والنوم ، يعيش موتـــاً مؤقتاً ، يتكشف بعضه حين تمارس الشخصيتان الأخريتان (الجمجمتان) ما فقده هـــو من نطق وحركة .

إن الرؤية القبلية تمنحنا الترسيمة الآتية :

الشاعـــر = حيـــاة – حركـــة – نطـــق

الجمجمتـــان = مـــوت – ســـكون – صمـــت

أما ما يقدمه لنا النص فهو كالآتي :

الشاعـــر = موت (مؤقت) – سكون – صمـــت

الجمجمتـــان = حيـــاة – حركـــة – نطـــق

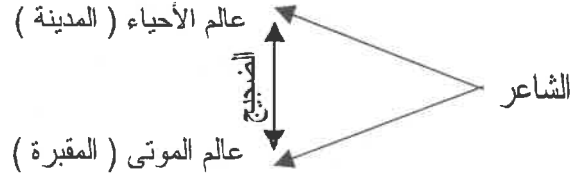
وفي ذلك يحقق النص ، عبر سمات بناء شخصياته واحدة من تجليات المهيمنـــة (المساواة) ، فقد تبادلت الشخصيات المواصفات لتخلط أوراق تشكلها بمـــا يمنحـــها وجوداً ذا قيمة تعادلية .

ب- *فضاء النص :*

يتحرك النص في بعدي الزمان والمكان بطريقته الخاصة . ويبدو تشكل عنصر المكان أكثر وضوحاً وبناء قيمياً من الزمان الذي لا يميز وصفه بحدود وقت معين من مسار النص وحركيته ، لأن مساحة التخيل لإمكانية حدوث وقائعه تعيش زمناً مفتوحاً وممكن التشكل - على صعيد الرؤية — في أي حدود زمانية . وهكذا يفقد التحيين الزماني أهميته في سياق الأحداث ، فما دامت متخيلة فأنها ممكنة الحصول في أية ساعة من ساعات اليوم ليلاً أو نهاراً .

أما فضاء النص فتتجلى أهميته كونه يتشخص عنصراً مؤثراً في حركية الأحداث ، ويتأثث بجملة تكوينات تصاحب الانتقالات المتخيلة في مكانية السياق السردي . فالشاعر يغادر عالم الأحياء متضايقاً من ضجته ، باحثاً عن الهدوء والراحة في عالم الموتى (المقبرة) الذي لن يكون وجوده فيه إلا عنصراً طارئاً لا يتفاعل مع موجوداته ، بل يبقى بوصفه متفرجاً على ما يحصل بين أهل ذلك العالم (المقبرة) .

ولكن المفاجأة التي تصدمه إن عالم الموتى هذا ليس أقل ضجة واضطراباً من عالم الأحياء الذي فارقه . لقد انتقلت عدوى العالم الأرضي إلى ذلك العالم الهادىء والمستكين . أو إن الموتى حملوا معهم لوثة الحياة ليعيدوا ممارستها هناك . وهكذا تستعيد (المهيمنة) حضورها فلقد تساوى عالم الأحياء بعالم الموتى .



ج- *الحوار :*

مثل الحوار عنصراً سردياً رئيساً لتشكيل صورة الجمجمتين .وقد جاء مساوياً لعنصر القص ، فيما شغلاه من جسد النص ، فأخذ كل منهما أربعة مقاطع من مقاطع النص الثمانية . وهو ما يحيلنا إلى مدى استجابة النص للمهيمنة وتمركزه حول قيمها في كل مناحيه .

والحوار في النص حصة كاملة للجمجمتين ، أما الشخصية الثالثة (الشاعر) فليس لـــه منه إلا ما كان داخلياً ، وقد اندس في مقاطع القص .ويبدو حوار كل من الجمجمتـــين تشخيصاً لسلوكية مختلفة عن الأخرى ، فحين بدت (الجمجمة السيدة) ذات نزعـــة متعالية ومغرورة ومتمسكة بما كان لها في الماضي، مصرة على حضوره في العالم الجديـد الذي هي فيه (الموت) ، كانت (الجمجمة الخادمـــة) محـــاورة هادئـــة ، مســـتجيبة لاشتراطات الحاضر ، مطالبة الأخرى بإدراك هذه الحقيقة والقناعة بقوة فاعليتها علـــى وجودهما . وحين يأخذ الحوار مساراً من التناقض بين الاثنين ، فإن الشاعر (صـــاحب النص) يوقفه ، ليفسح المجال للقص كي يجسد فاعلية المهيمنة ، في الوقت ذاته الـــذي يفصح فيه رغبة باطنية في إنصاف الجمجمة الخادمة .

د – بنية الوقائع :

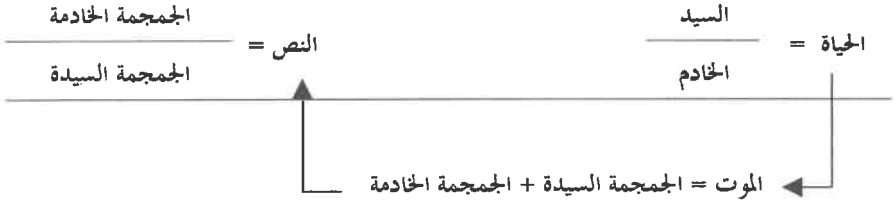
لقد فرضت (المهيمنة) شروطها على سيرورة هذا العنصر، فقادتـــه ليعكـــس قيمها في حركية تصاعدية مؤثرة .

وكان عنصر الصراع مجسد الفاعلية حتى في التصور الذهني الذي يسبق البنيـــة السردية التي قام النص عليها ، فقارئ النص ، وهو يتداول فكرة الصراع المتدافع حوارياً بين الجمجمتين ، سيعود بذاكرته إلى وجود سابق لهما حينما كانتا لبشر أحياء يعيشـــون وجودهم الأرضي ، كانت الجمجمة السيدة فيه بشراً بسطوة آمرة ومترلـــة اجتماعيـــة مهمة ، وكانت الجمجمة الخادمة طوع أمر الأولى وبمترلة اجتماعية دنيـــا . ولا يمكننـــا أن نعدم وجود الصراع بينهما وإن لم يتجسد في كل حين .

وحين يبدأ النص حركيته تبرز (الجمجمتان) وقد تساوتا في القيمة الاعتباريـــة ، وهما مندرجتان في عالم الموت الذي يفرض قوانين المساواة الجســـدية مـــن خـــلال اشتراطات الموت وتأثيراته الفيزياوية ، ومآل التلاشي لكل القيـــم الأرضيـــة الطبقيـــة أو اللونية . إذن فالسيد والخادم على حالة من التساوي ، وإن بدت الجمجمة الســـيدة متمردة على ذلك القانون . ولكن حالة (المساواة) هذه التي صنعها المـــوت لا تعـــني إن العدالة قد حققت نزوعاً نهائياً لقيمها . فالجمجمة السيدة تمتلك رصيداً في التفـــوق تأتى لها مما كان في الحياة .

وهنا تتدخل الرؤية الشعرية الرومانسية بمثاليتها فتصنع سياقاً مضافاً من القص ، منطلقه الرفض والتعالي الذي يتقمص الجمجمة السيدة فتتصرف بعدائية رعناء ، وتهم بصفع الجمجمة الخادمة ، لتتدحرج عند أقدام الأخيرة ، وهو ما يعطي الجمجمة الخادمة نقاط تفوق مضافة ، ترفع بها رصيدها إلى حدود ما تطلبه المهيمنة المتحكمة من (مساواة) انتهت حالة الصراع عندها .

لقد كان مسار الوقائع في النص تجسيداً لبنية درامية قام على شروطها مساره ، وهو ما يمكن للترسيمة الآتية أن تعبر عنه :



ثالثاً – المتن الشعري ومستوياته :

تجلت المهيمنة التي تحكمت في هذا النص بمجمل انساق متنه ، فتمثلتها باستجابة عجيبة وبسبب من اندغام الشعري بالسردي في هذا النص فأن تداخلاً غير قابل للتجزئة يحكم الحديث عن أي من المتنين ، وهو ما سيفرض نفسه على ملاحقة مستويات تشكل القيم الشعرية فيه .

١- *المستوى اللغوي :*

تداول النص قاموساً لغوياً واضح الأنشغالات بالمهيمنة ، عبر سياقين من التعبير عنها ، الأول : الشكل المباشر لبنية النص اللفظية ، مستجيبة لمنطق الرؤية الرومانسية ومديات تمثلها في المتن الدلالي للنص . والآخر : التجاذب متعدد المصادر في المرجعية اللفظية التي استندت اليها تجربة الشاعر (محمد عبده غانم) . وهكذا فقد اكتسى جسد النص اللفظي بقيم هذين السياقين وأسس لهما مناطق استجابة بيِّنة .

فعبر السياق اللفظي الأول يحمل النص سمات تشكله رومانسياً في أدائية لفظية منشدة إلى موضوعها ، وهو يسير في متوالية حركية نحو إنجاز فكرته واستكمال مختلف جزئياتها .

كانت الحركة الأولى في النص هي تلك الانتقالة من عالم الأحياء إلى عالم الموتى (المقبرة) التي تم تشكيل أبعادها بوصفها فضاء النص ومجال حركيته ، فجاءت الألفاظ مؤثثة لعوالمه : (**ساحة مقفرة / الديدان بين الثرى / عظام هشة / الدود / الشاعر معتزلاً الورى**)

وتأخذ الحركة الثانية سياقاً لفظياً مضافاً ، يبدأ النص فيه تخطيه الجزئي للوصف نحو فاعلية أخرى تجسدها ألفاظه : (**استيقظ / صياح شق جوف السكون / يحرم / غمض الجفون / دنيا الشجون / ميت / هب / خاطر / تبصره عينه / جمجمة هائجة / أخرى قائمة**) . وحين يتوقف الوصف مخلياً السرد للحوار الذي يفرض حدوده اللفظية ، تبدأ السياقية الخطابية في وسم الكلمات بقيمها : (**لحاك / تكوني / كنت / قبرك /شيعك / منصبك / قربك / عودي / لا تكوني / كنت / مطلبك / مذهبك**) . وتعيد سياقية الوصف متظافرة مع (القص) لاستكمال ما تبقى من النص ، في ألفاظ تعكس حركيته (**همت / تصفع / جمجمة / ريح / كالكرة**) .

ويبرز النص نوعاً من التعالق الوصفي بين الشخصية وما يناسب صورتها فيه من ألفاظ : فللشاعر الباحث عن العزلة الذي (**فر من ضجة هذا الورى**) سمة من التداول اللفظي غيرها عما كان للجمجمة الأولى (السيدة) من قاموس تمثل وجهها المتعالي وتمسكها بماض طبقي كان لها . وهو ما تعكسه أيضاً الصورة اللفظية للمعجم الذي استخدمته (الجمجمة الخادمة) في حوارها مع الأخرى .

ومع تلك التداولية المنتمية إلى أفق رومانسي أنشد الشاعر إليه فأن سياق التجاذب في المرجعية اللفظية تؤشره تلك التعابير التي بدت ذات طبيعة تقليدية هي خارج الممارسة اللغوية للشعر الرومانسي ، أو نتاج مساحة من التقليد اللفظي والاستخدام المستنسخ لها ، من مثل : (**لحاك الله / الأنف الشامخة / أحقر في الخبر من المنظر / ضحى أربد / المجد مضاع الجناب**) .

كما لا يخلو النص من عبارات لا تملك أية روح شاعرية ، بل هي بعض المعجم اللفظي للتداول المباشر في خارج الشعر (وقحة /بائخة / أنفك المعوج / خادم في بيتنا يخدم) .

لقد سبق أن شخصت حالة التأرجح بين الرؤية الكلاسيكية والرؤية الرومانسية في شعر (محمد عبده غانم)[٢٤] . وكان لا بد من أن يمتد نسغ هذا التأرجح إلى المعجم اللفظي الذي يتداوله الشاعر ، وهكذا فنحن نعد التعابير الموروثة أو المستهلكة في الاستخدام استجابة للبعد الموروث والتقليدي في الوعي اللغوي للشاعر . وليس لنا أن نفهم ذلك الازدواج اللفظي إلا بما كنا قد شخصناه من حالة التداخل في تجربة الشاعر بين تأسيس تقليدي وتوجه رومانسي مستحدث ، لم يتح له – مع كل اخلاص الشاعر لتجربته – أن يتشكل في كل منافذ وعيه . فإذا كان قادراً على تمثله في حدود التجارب والأفكار والموضوعات ، فإن الاستجابة اللغوية لمقتضيات تلك التجربة الرومانسية لا يمكن لها أن تتحقق بذات السهولة ، فتحرر لغته كلياً من صياغات تقليدية سابقة دخلت في نسيج ثقافة الشاعر وتكويناتها الأولى .

وتبرز في ألفاظ النص عموماً سمتان جديرتان بالتأمل ، هما : بساطة تلك الألفاظ بدلالتها الحسية المباشرة ، والإسراف في استخدام المفردات . وربما كان وراء السمة الأولى البناء السردي الذي قام عليه النص ، وحضور الوعي بسياقه ، مما لم يعط الشاعر فرصة كافية لتأمل الكلمات واختيار ما يمتلىء منها بطاقة تعبيرية تصنع المغامرة الدلالية التي أهتم الرومانسيون كثيراً في الاقتراب من مساحاتها الخصبة والموحية[٢٥] .

إن السياق السردي يتطلب ألا ننظر إلى المفردة بكينونة خارجة على المسار العام الذي يتأسس به النص ، فهي فيه جزء من بنية التواصل السردي ، وهو ما يجعل محاولة تشكيلها على هيأة خاصة بها وحدها أمراً صعباً ، قد يؤدي إلى خلخلة التلاحم الدلالي الذي لابد للنص السردي أن يقام عليه ، ومن هنا فإن حيز التناول اللفظي فيه أقل مساحة للإختيار من النص ذي البينة الشعرية البحت. أما السمة الأخرى المتمثلة في الإفراط باستخدام المفردات لرسم الصورة الدلالية فلعلها واحدة من المآخذ التي وقعت فيها الرومانسية العربية ، حيث تأتي التعابير والصفات لإنجاز الفكرة " في حشد متتابع ،

وكأنه يستعيض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى ... وحسب الشاعر أن يبدأ بصيغة لغوية (بسيطة) ، ليمضي فيورد تلك الحشود اللفظية على طريقة تداعي الألفاظ ، معتمداً على إيقاع تلك الصيغة في الربط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة إلا إشتراكها في الإيحاء بجو نفسي أو جمالي " [٢٦] .

لقد عبرت المهيمنة عن حضورها في هذا المستوى من خلال مجموعة من الثنائيات التي أحتكم إليها ، سواء بين الخصوصية الرومانسية في معجم الشاعر وهي تتلفت إلى التقليدية ، أو في النزعة المحدودة إلى استحضار الطاقة الشعرية في التعبير ، وهي تقع تحت سلطة (السردي) . فضلاً عن مستويات التجسيد اللغوي للشخصيات وما عبرت عنه في النص ، وهو ما يمكن مقارنته بين ما للشاعر من حصة لفظية محدودة ، كونه شخصية محايدة تعايش الحضور الفعال للشخصيتين (الجمجمتين) ، وما كان للجمجمتين مما يغاير ذلك ، بل وفي خصوصية المعجم لكل جمجمة منهما .

ب – المستوى النحوي :

يبدو هذا المتن مكتنزاً بقيم المهيمنة ومعبراً عنها في أجزاء جملته كافة . ابتداء من الفعل الذي أخذ مساحة كبيرة من البنية النحوية ، وتحرك بتزاحم لافت للإنتباه ، حتى إن بعض أبيات النص احتوت على فعلين أو أكثر :

- قالت لحاك الله من ساخره ... لا تعرف الحق ولا تفهم
- و كنت فيه الربة الآمره ... يصدع من شئت بما أحكم
- عودي، ألا عودي إلى متربك ... ولا تكوني وقحة بائخه
- إن تستريحي ها هنا تحمدي ... أولا فقد حق عليك العذاب

وربما احتوى الشطر من البيت الواحد ذلك العدد من الأفعال :

- قالت بلى قالت فما جاء بك
- يصدع من شئت بما احكم

وتعكس هذه النسبة العالية من ورود الفعل في النص والتي بلغت (٧٨) فعلاً البعد السردي الذي تحرك فيه ، في بنية درامية متصاعدة ، اغتنت بتبدلات سياقية للجملة عبر حركات النص وانتقالاته لصنع خطابه الدلالي .

وأخذ الفعل الماضي الحصة الزمانية الأكبر (٤٧) فعلاً. وكان للمضارع (٢٨) فعلاً . أما الأمر فلم يكن له حصة سوى (فعلين) وأسم فعل أمر واحد (كفى) .

ولاشك في أن هيمنة الفعل الماضي على النص تعطي لسياقه السردي سمة الماضوية التي ستتعمق صورتها حين نجد إن الفعل المضارع هو أيضاً يتحرك في مساحة تشكيل صورة تلك السمة الزمانية ، من خلال تعالق دلالته بها .

وعبر حركات سردية ثلاث قام عليها النص في مقاطعة الثمانية (القص ، الحوار ، القص) يخلق الفعل زمانيته المختلفة التي تعطي لكل حركة سماتها . ففي المقاطع الثلاثة الأولى التي كانت خالصة لوصف ما حصل للشاعر من انتقالة مكانية ، وما استفز وجوده الباحث عن الهدوء هناك ، كانت الهيمنة واضحة للفعل الماضي الذي جاء ضعف عدد الفعل المضارع (١٦ – ٨) وهو ما يناسب السياق الوصفي وسمة (القص) التي بنيت عليها المقاطع الثلاثة .

ويلاحظ الغياب التام لفعل الأمر في هذه المقاطع ، وهي حالة طبيعية في مسار التشكل الوصفي لهذه المقاطع ، مثلما هي طبيعية في نص يتبنى رؤية رومانسية ، حيث الزمانان الماضي والمضارع " معبران عن التعامل السلبي مع الأشياء ، والمواجهة الرومانسية العاجزة لها ، بينما تحمل الأفعال الطلبية استفزازاً يحتاج إلى قوة في الخطاب لا يتوافر عليها الرومانسي المغلوب على أمره"[٢٧] .

وفي المقاطع الأربعة اللاحقة التي غلبت عليها السمة الحوارية ، تأخذ الأفعال حالة مطابقة في الأبعاد الزمانية الماضية والحاضرة (١٩) فعلاً لكل منهما ، ولأن النص (حوارية) بين الجمجمتين فقد تساوى عدد الأفعال في مقاطع كل منهما (٢٣) فعلاً لكل جمجمة . وفي المحتوى الدلالي لأفعال نصيهما والعلاقة الزمانية لها بدا واضحاً استعمال الجمجمة السيدة للأفعال المضارعة في محاولتها جر سطوتها الماضية في عالم

الأحياء إلى لحظتها الحاضرة في عالم الأموات ، فاستخدمت (١١) فعلاً مضارعاً مقابل (٧) ماضية ، في حين كان الأمر عكس ذلك فيما يتعلق بالجمجمة الخادمة ، إذ تداولت مقاطعها (١٢) فعلاً ماضياً مقابل (٨) أفعال مضارعة ، لأنها كانت تحاول انتزاع الأخرى من احساسها بالتفوق الطبقي ، فتستعيد مسار الوقائع الماضية التي انتهت إلى حاضر خلق حالة (المساواة) بينهما . وقد عكست دلالة الأفعال المستخدمة فيما تكلمت به كل من الجمجمتين طبيعية الرؤية التي صنعت وجودها في النص ، فكانت أفعال (الجمجمة السيدة) ذات نزوع من التفاخر والتعالي والادعاء ، ومحاولة الحط من شأن الجمجمة الأخرى الخادمة ، فأكثرت من استخدام الفعل مسبوقاً بـ لا النافية (**لا تعرف / لا تفهم / لا يعلم**) أو بـ لا الناهية (**لا تكوني / لا تجعلي**) . وكذلك استخدام فعل الأمر (**عودي / ألا عودي**) . في حين أختفت معظم هذه الأفعال في كلام (الجمجمة الخادمة) التي كانت تتحدث بواقعية ، وبلا تشنج أو إدعاء .

وكان المقطع الثامن والأخير من النص عودة إلى استكمال سياق القص الذي حملته المقاطع الثلاثة الأولى ، الأمر الذي صنع مطابقة لواقع الفعل في تلك المقاطع ، فقد غلب عليه الزمن الماضي (٦ أفعال) مقابل (٢) من الأفعال المضارعة ، وهو ما يتساوى فيه المقطع الأخير من النص مع المقطع الأول في احتوائهما على العدد نفسه من الأفعال المضارعة وانعدام وجود أي فعل للأمر .

وتتجلى (المهيمنة) التي قامت عليها هذه القراءة في مختلف جوانب بنية الفعل في النص . لقد تساوى عدد الأفعال الواردة في مقاطع كل من الجمجمتين كما أسلفنا ، كما تساوتا في بعض الصيغ الفعلية ، فقد رود الفعل (قال) متصلاً بتاء التأنيث (مرتين) لكل منهما كما وردت صيغة النهي مع الفعل المضارع بالعدد نفسه ، فورد في حديث الجمجمة السيدة الفعلان (**لا تكوني / لا تجعلي**) في حين ورد في حديث الجمجمة الخادمة (**لا تفخري / لا تجهلي**) .

يتمسك النص بالاسمية (جملة أو مفردة) وما تحمله من دلالة الثبوت القيمي للفكرة المهيمنة التي تأسس عليها . لقد بدأ البيت الأول من النص بجملة أسمية

(**في ساحة مقفرة خالية**) ، وانتهى البيت الأخير منه بجملة اسمية أيضاً (**في عجب من هذه الخاتمة**) .

وبين هاتين الجملتين ومحتواهما المستقر بالاسمية تداول النص الأسماء (نكرة أو معرفة) / مجسداً من خلالها قيمه التعبيرية وانشغالاته . ومنذ البدء نلمح ذلك النزوع التعبيري ، فها هي المقاطع التي (تصف) الشخصيات وفضاء النص وما يتوافر عليه من موجودات منشدة إلى تداولية خاصة بين الأسماء المعرفة والأخرى النكرة ، وهي تؤثث لبيئتها ، فحين يكون الحديث عن عالم الموت و موجوداته تلازم الأسماء حالة التنكير (**ساحة / عظام / مقبرة / ميت / جمجمة** (**وقد تكررت لثلاث مرات**) . أما المسميات في عالم الأحياء فتأخذ سمة التعريف : (**الشاعر / الديدان / الدود / الراحة / الورى / المرء**) . وربما كانت هذه التعادلية واحدة في تجليات المهيمنة التي ستتأكد أكثر حين نتفحص الجملة الاسمية من خلال حالة التعالق بين (الصفة) و (الموصوف) التي برزت على نحو كبير في سياق جملة النص .وقد جاء الوصف (النعت) ليؤدي جملة وظائف ، هي :

- وصف الشخصيات ومحاولة تشكيل كينونة صورية محددة لها .
- الحد من السمة الحركية بتقديم الصورة التي تصنع أفقاً للتأمل .
- ترسيخ الدلالات وتثبيتها في سياق الحالة السردية للنص .

وكان واضحاً أن النعوت تتحرك بحسب السياق الدلالي الذي تمثله النص ، لا سيما فيما رسم من ملامح لكل شخصية فيه ، إذ بدت في المقاطع الأولى ذات خصيصة تنكيرية لاحقت بها أسماءها (**ساحة مقفرة / عظام هشة / / مقبرة**) غير أنها تأخذ طابع التعريف في الجزء الخاص بالجمجمة السيدة التي هيمنت على التعامل مع تلك النعوت : (**الربة الآمرة / الزمر الزاخرة / الذروة الباذخة**) ، وهو ما شخص واحدة من السمات لهذه الشخصية في النص ، فهي مهوسة بتأكيد وجودها الاعتباري ، فلجأت إلى توظيف تلك الكثافة الوصفية لغايتها تلك ، في حين لم يكن ذلك من مشاغل الجمجمة الخادمة .

وبدت بعض تلك (النعوت) ذات طابع تداولي مستهلك من مثل ، (**أنفك المعوج / أقدام راسخة / الأنف الشامخة**) وهو مايشير إلى المحتوي التقليدي من المعجم اللغوي للشاعر.

لاحق الضمير السياق الدلالي للنص وتمسك بمنطقيته ، فإذا كان الغالب في المقاطع الخاصة بالشاعر استخدام ضمير الغائب (وهو العائد على تلك الشخصية) فإن المقاطع اللاحقة أتت بضمير المخاطب (الكاف) وخاصة في مقطعي الجمجمة السيدة التي استخدمته بإفراط بيِّن : (**لحاك / قبرك / يشيعك / بك / منصبك / متربك / مطلبك / عنك / مذهبك**). وكانت النبرة المتعالية واضحة فيها ، وهي تحاول تشخيص الوجود الأقل شأناً للجمجمة الخادمة ، من خلال هذا التركيز على المخاطبة . أما الجمجمة الخادمة فقد تداخلت بينه وأنواع أخرى من الضمائر ، بما لم يعطه بروزاً واضحاً عليها (**أنفك / قبرك / منزلك / تفخري / تعقلين / تجهلي / تستريحي**)

وردت معظم حروف الجر في النص ، ولكن استخداماً متميزاً ظهر للحرفين (في) الدال على الاحتواء ، والذي تكرر (١٤) مرة ، و (من) الدال على التبعيض ، واستخدم (١٣) مرة ، وهي نسبة متقاربة حد التساوي بينهما . بل إن هذين الحرفين قابلان لعدهما حرفاً واحداً ، فالتبعيض حالة مؤسسة على وجود كل يمكن له أن يحتوي ذلك الجزء ، وبذا نستطيع القول إن حالة مكثفة من استخدام حرف الجر الدال على الاكتناف والاحتواء قد ميزت في هذا النص .

وقد أشرت المهيمنة وجودها في العدد المتساوي لاستخدام الحرفين (في ، ومن) خلال مقاطع الجمجمتين ، فورد الحرف الأول (أربع) مرات في حديث الجمجمة السيدة ، والثاني (مرتين) . في حين ورد الأول في حديث الجمجمة الخادمة ، (ثلاث) مرات . ومثلها كان ورود الحرف الثاني .

وتساوى أول شطر من أول بيت في النص في استخدام حرف الجر (في) مع اخر شطر من اخر بيت منه كما مر ذكره .

وورد حرف التحقيق (قد) اثنتا عشرة مرة ، وكان مستجيباً للمهيمنة حين تساوى عدده في مقاطع الجمجمتين ، بواقع (أربع) مرات لكل منها . وكان عدده في المقاطع الخاصة بالشاعر بالعدد نفسه أيضاً .

ج – المستوى الصوتي والإيقاعي :

يأخذ البناء الصوتي في بنية العمل الشعري مكانةً أولى ، لأن الشعر في جوهره بناء يستخدم الطاقة الصوتية للغة في صنع كيانه الإبداعي المؤثر "ويتبنى المستوى الصوتي قيم المستوى الدلالي ، ويتحرك مع حركتها الفاعلة ويشاطرها مجال التأثير في المتلقي" (٢٨) .

وقد عبر هذا المستوى في النص الذي بين أيدينا عن تجليات فاعلية المهيمنة فيه ، من خلال بروز القيم الصوتية لبعض حروفه ، لا سيما تلك التي حققت تردداً عالياً في النسيج الصوتي للنص ، وكان أبرزها ثلاثة حروف وهي : (الميم) الذي تكرر صوته (١٠٩) مرة ، (الراء) وتردد (٦٣) ، (القاف) وتردد (٤٢) مرة .

ومع اختلاف مخارج هذه الحروف (٢٩) ، فإن الغالب عليها أنها (تتساوى) في صفاتها كونها من الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة (٣٠) . وقد تمسكت هذه الحروف – وهي تندس في جسد كلمات النص – بالقيمة المهيمنة عليه (المساواة) على نحو مثير للدهشة في التكرارات التي جاءت عليها خلال مقاطع الجمجمتين وهو ما يوضحه الجدول الآتي :

الحرف	الجمجمة السيدة	الجمجمة الخادمة
م	٢٤	٢٤
ر	١٥	١٥
ق	١٢	١٢

أما البناء الإيقاعي (الموسيقي) للنص فقد جسد هو أيضاً تمثلاته للمهيمنة وفي جوانب عدة منه ، سواء في التشكل الوزني والموسيقي له ، أم في الصورة الشكلية التي نهضت بذلك البناء .

لقد تمسكت البنية الوزنية للنص بالقيمة الإيقاعية لبحر (السريع) (مستفعلن – مستفعلن –فاعلن) وهي تتكرر ببناء متساو في أبيات النص جميعاً . ومع إننا لا نحمل أوزان الشعر العربي دلالات شعورية محددة ، تنغلق في التعبير عنها ، فالوزن الشعري العربي أفق مفتوح لتعددية تعبيريه شعورية [٣١] ، غير أن التردد الإيقاعي للتفعيلة في هذا النص محضه سمة موسيقية بدت أقرب إلى النثرية منها إلى الإيقاع الشعري . وهو ما حقق للنص فرص التعبير السردي المباشر ، ووضع بين يدي الشاعر طاقة إيقاعية ذات تناغم رتيب .

وحقق البناء الشكلي لإيقاعات النص تعادلية في كثير من جوانبه ، فإذا كان كل شطر من شطري البيت الشعري قائماً على استقلالية في قافيته ، فإنه يشترك عمودياً مع الأشطر التي تقع تحته في قافية واحدة . وهكذا جاء كل مقطع من مقاطع النص الثمانية على خمسة أبيات ذات شطرين وقافية خاصة بكل منهما .

وكان الغالب على التقفية أنها ذات حرف روي ساكن ، حتى في تلك المقاطع التي حملت تصاعداً في حركية النص وانفعالات شخصياته . ولعل وراء ذلك حضوراً واعياً من صاحب النص (الشاعر) في الابتعاد به عن الضجيج الإيقاعي وعلو النبرة ، وهي واحدة من مطامح الشعراء الرومانسيين العرب ، وهم يوجهون شاعريتهم نحو مساحة من التعبير والتداول الإيقاعي المغاير ، وذلك ما نؤشره أيضاً في نظام التقفية المختلفة بين مقطع وآخر ، وهي تعكس الرغبة في كسر الرتابة الإيقاعية التي تصنعها القافية الواحدة المتكررة في النص كله .

* خاتمة . . . منجز النص الدلالي

ما الذي أراد هذا النص قوله ؟

إن النظر إلى متنه السردي واعتباره منتهى الدلالة في تقولاته يحيله إلى نص حكائي مباشر ، ويجعل من تلك التوصلات المؤسسة على (المهيمنة) — وهي تجوب أنحاءه ، وتمد إصبع حضورها في كل ما تقع عليه العين – ممارسة قرائية غير ذات جدوى .

كما إن النظر إليه من متنه الشعري وحده ، يؤدي بنا إلى وضعه في خانة ما يسمى بـ (النظم الحكائي) ، ليحيل تجليات القراءة – وهي تجس النص من خلال ما رأته من بؤرة استقطاب — مقاربة مدعية لما هو أكثر مما في جسده .

إن التظافر الدلالي بين المتنين هو الذي سيعطي لهذا النص خصوصيته ، مثلما يمنح القراءة النقدية فرصتها في مواجهته واكتشافه واستنطاقه بما تؤيده وقائعه وتشكلاته .

وإذ يرسم النص مساره الدلالي ببساطة ووضوح ، وبلغة قريبة التناول فإنَّ عدَّ ذلك هو مقاصده التعبيرية التي لا فضاء للدلالة بعدها ، يلغي أحقية المتلقي في القراءة ومشروعية الاكتشاف .

ولكننا نزعم — وانطلاقاً من منجزات حققها تفحص خاص بنا — إن بنية عميقة لسياق النص الدلالي تمتلك حضورها ، وتتكشف بالقراءة النقدية – التي تعني قراءات متعددة – لمختلف مستوياته ومتونه بعد عمليات جادة ومرهقة في تفكيك بنيته وتحليل مكوناتها ، ثم إعادة تركيبها في بنية دلالية واحدة تغادر سطح النص إلى أعماقه المكتنزة بالقيم والدلالات .

قام النص على معالجة فيها شيء من المغادرة للسائد من المعالجات لفكرة مثالية هي في الجوهر من الرؤية الرومانسية ، المنادية بالمساواة والعدالة بين البشر ، والإعلاء من شأن القيم الخيّرة , وحين لا يجد الرومانسي أن مآل الرؤية تلك قابل للإنجاز فإنه ينقطع إلى ذاته ، وإلى ممارسات إبداعية ترفض الواقع وما يحتكم إليه من قيمية ، تغادر

الصورة المثلى للمجتمع الذي يحلم به ، ويشدو في مثله وجمالياته ، ليضع إبداعه في مساق تعبيري مختلف عن ذلك الإبداع المحتكم إلى قوانين تعبيرية فيها التقليدي ، والمتمسك باللحظة الواقعية الآنية ، والمباشر الساذج .

إن اعتزال المجتمع والبحث عن آخر بديل له ، والانشغال بفكرة العدالة الاجتماعية ودعوات المساواة بين البشر ، ومقاطعة الواقع المناهض لذلك المنجز الإنساني / الحلم ، وتلك الإشارات إلى عالم الموت ، والرغبة المحتدمة في الانعتاق من لحظة جسدية ضيقة ، ومن حصارات الشر المتحكمة بالسلوك البشري ، تلك كلها قيم مشخصة في الرؤية الرومانسية ، ومعبر عنها في معظم المنجز الشعري لها . وهي كذلك في هذا النص .

لقد عاش الشاعر - يلتقي هنا الشاعر صاحب النص والشاعر الذي كان إحدى شخصياته - في عالم الأحياء . ولكنه غير قادر على التوافق مع هذا العالم الذي يحتكم إلى قيمية هي غير المشخصة في الرؤية الرومانسية ، ليصبح ذلك دافعيةً لنزوع هروبي عنده إلى خارجه : إلى الطبيعة أو عالم الموت ، وقد جمعها النص معاً . وفي ظن الشاعر أنه سيجد هناك ما يطمئن إلى انتماء مؤقت لوجوده فيه ، بعيداً عن عالم الأحياء بقبورهم المفتوحة المشتعلة بالهم الآني الراعب. ولكنه يفاجأ بأن تلك النوازع الدنيوية التي احتكم إليها البشر أحياء مازالت تعصر ما تبقى من كيانهم المتلاشي (الجماجم) وهي تتدثر في رغام القبور ودوده . وكانت فرصة مواتية للحساسية الرومانسية أن تصنع منجزها الإنساني في المساواة والعدالة في هذا العالم ، ما دامت قد خسرت مساحة التعبير عن مشروعها ذاك في عالم الأحياء .

ولكن هل يمكننا أن نتصور وجوداً للنص خارج الرؤية الذهنية التي وضعه صاحبه (الشاعر) فيها ؟ بمعنى أخر : إذا كان ذلك هو ما يقوله النص ، عبر تفحص لمستوى دلالته التي هي في عمقه المستقر فيما تحت سطحه الأول مباشرة ، أفلا يمكننا أن نشخص تقولاً آخر يقع في مستوى أعمق من السابق — ما دام أفق (التأويل) متاحاً لنا ، وهو يدعم بالوقائع المستنبطة من النص ذاته ، أو حين نذهب به إلى صاحبه ، بيقين أنه عائد إلى أسباب من رؤيته ومشاعره ؟ .

وإذن فما حدود تلك الأفكار في رؤية الشاعر صاحب النص وسياقات تجسدها ؟ .

إن تشكلاً لرؤية رومانسية استجابت لها حساسية الشاعر (محمد عبده غانم) وذائقته وحاولت تمثلها إبداعياً ، هو الذي استقر في العمق الدلالي لهذا النص ، مستجيباً لخصوصيات فكرية ونوازع توجه إبداعي ، اشتجرت في ذات مبدعه – وعلينا أن نعيد التذكير بأن واحدة من شخصيات النص كانت لشاعر ، وشاعر رومانسي محض ، بتطلعاته ومشاعره ، وليس بعيداً عن التصور أن يتم استبداله بشخصية الشاعر (محمد عبده غانم) – .

لقد عاش في أعماق الشاعر – صاحب النص – يقين بأنه يواصل حضوره الجسدي في ذلك الضجيج البشري اليومي . ولكن حضوراً أعمق يقلق بحساسيته ذلك الجسد : إنه الرؤية الفكرية ، مشخصة في الإبداع الشعري ، وهي نقيض لمعظم قيم الحضور الجسدي الأرضي . وكان لا بد لهما من أن يتصادما ، وقد حصل ذلك فعلاً ، ومن نثارهما تم لهذا النص أن يقيم موضوعه وبنيته .

لقد تمرد الشاعر – محمد عبده غانم – على عالم الأحياء الذي ينتمي إليه وكان هذا التمرد مشخصاً في أبعاد التجربة الشعرية التي عايشها ، ثم انعتق من بعض مساراتها ، لإنجاز مساحة مضافة عنده ، وهي نضح مواجهة شابة متلهفة لمنجز التجربة الرومانسية العربية في لبنان .

أراد الشاعر أن يغادر التجربة الشعرية - بأفقها الممارس في بيئته الأساس (اليمن) ، وهي تجربه تقليدية منقطعة غالباً إلى ما يلاحق الموروث ويتوكأ على قيمه – إلى فضاء التجربة الرومانسية المختلف ، الذي ينتمي بتطلعاته الجديدة إليه . ولكن ذلك انتماءً بالحساسية والرؤية يقابله انتماء بقوة الحضور لذلك الموروث وما اندس في أعماق لا شعورية لا يمكن تخطيها بسهولة .

وهكذا فحين انتقل الشاعر إلى مساحات التمثل للتجربة الرومانسية ، وهي تتحرك في الطبيعة والمعالجات القيمية المثالية ، وصياغات التعبير الفني المختلف ، كان للقيم المورثة حضورها في عمق التجربة الإبداعية لديه . لتضع شاعريته في حالة

من التوازن و (المساواة) بين أفقين من الرؤية (رومانسية ، وموروثة (كلاسيكية) ، حملها نصه (حديث الجماجم) بصياغاته وبنائيته .

وبعد . . .

فربما تتيح لنا رحابة التأويل أن ندعي أخيراً إن (حديث الجماجم) وجهة ابتداع أنجزها الشاعر (محمد عبده غانم) لرمزية الصراع بين تلكما الرؤيتين :

الموروثة ، وهي تنافح مكابرة بدعاوى الإنتماء إلى التجربة الشعرية العربية والامتلاك المتفرد لإرثها .

والرومانسية ، المطمئنة إلى وعيها المغاير ، وقيم حضورها المكتنفة الأصدق من الهم الإنساني ، الباحثة عن اعتراف الأخرى بها .

الهوامش

(١) صدر الديوان عام ١٩٤٤م عن صحيفة (فتاة الجزيرة) بعدن .

(٢) ربما عكست مسألة انتقاله من الدراسة العلمية (الطب) إلى دراسة الأدب جانباً من النزوع المثالي أو الرومانسي لديه.

(٣) يقول الدكتور عبد العزيز المقالح في مقدمته للأعمال الشعرية الكاملة للشاعر: "إنه – بدون شك – مؤسس المدرسة الرومانسية في شعر اليمن المعاصر ، إذا لم يكن في كل اليمن ففي جنوبه على الأقل . صحيح انه عاد فتراجع عن الترويج لهذا المذهب الفني . وتراجع كذلك عن كتابة القصيدة بشكلها المبيَّت ، أو القائم على المقاطع المتعددة ، والقوافي المتعددة ، وأنه أصبح شاعراً كلاسيكيا جديداً ، وشاعراً محافظاً على وحدة البحر والقافية ، إلا أنه قد ترك بموقفه السابق أثراً لا يمحى في مجال التجديد" (ديوان محمد عبده غانم ، المقدمة ص ١٠) .

(٤) مثّل (لطفي جعفر آمان) مرحلة متقدمة من التجربة الرومانسية في اليمن (ينظر : المقالح ، الرؤيا والتشكيل ، ص٢٠٧ وما بعدها). ولعل التأثر بتجربة الشاعر محمد عبده غانم وهي تنهض على التأثر بالشعر الرومانسي اللبناني هي التي دفعت بأمان إلى أن يدعو الأدباء إلى قراءة الأدب اللبناني فيقول : "نصيحتي لهم ألا يبهرهم الأدب المصري الصارخ بألوان الغلاف وزخرفة الرسوم ، وليستقوا من ينابيع الأدب الحي السامي المتفجرة في جبال لبنان" (ينظر مجلة الحكمة ، العدد ١٨٧، يناير١٩٩٢م ، ص ١٤١، نقلاً عن مقالة للشاعر في صحيفة (فتاة الجزيرة ٢٧ مايو ١٩٥١م) .

(٥) ينظر : محمد عبده غانم ، الديوان ، ص١٩ وما بعدها .

(٦) دخل الديوان في نوع من التناص مع كثير من الأفكار التي تداولتها الرومانسية العربية ، فهو وابتداءً من عنوانه يحيلنا إلى تذكر ديوان . العقاد (على شاطئ البحر) ، وكذلك إلى الإهداء الذي قدم به (على محمود طه المهندس) ديوانه الأول (الملاح التائه) حيث قال: " إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول / إلى التائهين في بحر الحياة / إلى

رواد الشاطئ المهجور / أهدي هذا الديوان" فضلاً عن وجود قصيدة للمهندس بعنوان (الشاطىء المهجور) ينظر : الديوان ، ص٨٤.

(٧) أخذ الديوان تسميته من عنوان إحدى قصائده التي جسدت تأملات الشاعر في تاريخ بلاده وحضارتها .

(٨) ينظر القط : ، ص ١٠٨ ، ٢٩٩ ، ٢٤٠ .

(٩) ينظر : المصدر نفسه .

(١٠) قارب الديوان في ذلك عدد قصائد الديوان الأول لعلي محمود طه المهندس (الملاح التائه).

(١١) كانت هناك بعض الإشارات العابرة إليها ، مثل ما قاله عنها هلال ناجي في كتابه (شعراء اليمن المعاصرون) ص٢٩٠.

(١٢) كقصيدة (الطين) لأيليا أبي ماضي ، و (العبد والحر) لرشيد المعلوف ، والقصائد القصصية لخليل مطران ، ورشيد أيوب ، وميخائيل نعيمة ، وسواهم .

(١٣) ينظر: إبراهيم الخطيب ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص ٨١ .

(١٤) حاتم الصكر ، كتابة الذات ، ص ٣١١ .

(١٥) ينظر : محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ص ١٣٥ .

(١٦) ينظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، ص ١٠٣ ، وينظر مصدره .

(١٧) المصدر نفسه ، ص٩٦.

(١٨) اختلف في طبيعة الوظائف التي يقوم العنوان بها ، فقد وضعها (جاكوبسن) في خمس وظائف : (انفعالية ، مرجعية ، انتباهية ، جمالية ، ميتا لغوية) . أما (هنري ميتران) فقال بثلاث : (تعيينية ، تحريضية ، أيدولوجية) . في حين قال (جيرار جينت) ، بأن وظائف العنوان هي : (الإغراء ، الإيحاء ، الوصف ، التعيين . (ينظر : جميل حمداوي ص ١٠٠ وما بعدها) .أما (شارل جريفال) فيرى أنه : (يحدد ، يوحي ، يمنح النص الأكبر قيمته). ويضيف (رولان بارت) وظيفة أخرى ، فيرى إن العنوان (يفتح شهية القراءة) ينظر : رافع يحى ، الإشراقي والأرضي ، ص ١٧ .

(١٩) ينظر : ابن منظور ،لسان العرب ، مادة (حدث) .

(٢٠) سورة الأنعام ، الآية ٦ .

(٢١) سورة طه / ٢٠ ، والذاريات / ٥١ ، والبروج ٨٥ ، والغاشية / ٨٨ .

(٢٢) سيزا قاسم ، حول بويطيقا العمل المفتوح ، ص ٢٣٢.

(٢٣) حاتم الصكر ، مالا تؤديه الصفة ، ص ٧٢ .

(٢٤) ينظر : عبد العزيز المقالح ، أصوات من الزمن الجديد ، ص ٣٥ .

(٢٥) ينظر : القط ، ص ٣٥٠ وما بعدها .

(٢٦) المصدر نفسه .

(٢٧) سعيد علي نور ، بنية الخطاب الرومانتيكي ، ص ٨٩ .

(٢٨) علي حداد ، بدر شاكر السياب ، قراءة أخرى ، ص١٦٢

(٢٩) ينظر : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٣٠) حسام النعيمي ، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، ص ٣١٥ .

(٣١) ينظر : علي حداد ، تأملات في تأسيس الشعرية العربية ، البعد الموسيقي ، صحيفة الثورة أدب وثقافة ، صنعاء ، الجمعة ١٩٩٧/٥/٢م .

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم .
- أمان ، لطفي جعفر :
  - خطرات في الأدب والنقد ، مجلة الحكمة اليمانية ، عدن ، العدد ٨٧ ينـلير ١٩٩٢، ص ١٤١ ، نقلاً عن صحيفة (فتاة الجزيرة) عدن ٢٧ مايو ١٩٥١ .
- أنيس ، د . إبراهيم :
  - الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت .
- حداد ، د. علي
  - أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦.
  - بدر شاكر السياب ، قراءة أخرى ، دار أسامة للنشر والتوزيع ،عمان ، ١٩٨٨.
  - تأملات في تأسيس الشعرية العربيـــة ، البعـــد الموســيقي ، صحيفـــة الثـــورة ، صنعاء ٢ / ٥ / ٩٧م .
- حمداوي ، جميل :
  - السيميوطيقا والعنونة ، مجلة (عالم الفكر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب ، دولة الكويت ، العدد الثالث ، مارس ١٩٩٧.
- الخطيب ، إبراهيم :
  - نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، مؤسســـة الأبحـاث العربيـة ، الـرباط ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- الصكر، د . حاتم :
  - كتابة الذات ، دراسات في وقائعية الشعر ، دار الشروق ، عمان ١٩٩٤ .
  - مالا تؤديه الصفة ، ، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشـــعرية ، دار كتابـات ، بيروت ١٩٩٣.
- غانم ، محمد عبده :
  - ديوان محمد عبده غانم ، دار العودة بيروت ، ١٩٨١ .

- قاسم ، سيزا :
  - حول بويطيقا العمل المفتوح ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، القاهرة ١٩٨٤ .
- القط ، د. عبدالقادر :
  - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٨.
- المقالح ، د. عبد العزيز :
  - أصوات من الزمن الجديد ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ .
- ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل :
  - لسان العرب ، دار صادر، بيروت ١٩٥٥ .
- المهندس ، علي محمود طه :
  - ديوان على محمود طه ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٨ .
- ناجي ، هلال :
  - شعراء اليمن المعاصرون ، مؤسسة المعارف ، بيروت ١٩٦٦ .
- النعيمي ، د. حسام :
  - الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٠ .
- نور ، سعيد علي :
  - بنية الخطاب الرومانتيكي ، مجلة الحكمة اليمانية ، عدن ، العدد ١٨٧ ، يناير ١٩٩٢ .
- هلال ، د.محمد غنيمي :
  - الرومانتيكية ، دار الثقافة ، بيروت د.ث .
- يحي ، رافع :

– الإشراقي والأرضي ، قصيدة (صورة للسهروردي في شبابه) للشاعر عبد الوهاب البياتي نموذجاً ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٩٩.

The Text and Its Secrets
A Critical reading of the "Talk of the Skulls" A Poem by Mohammed Abdu Ghanim

Ali Hadad (IBB University, Faculty of Arts)

Abstract

This reading deals with an interesting text that signifies an artistic and semantic peculiarity. It is the "Talk of the Skulls", a poem written by Mohammed Abdu Ghanim, a Yemeni poet, found in his first collection The Fascinated Shore, which was published in Aden in 1944.

Our objective in this reading is to assure the importance of this poet and his contributory role in the history of Modern Yemeni poetry, how he established a creative characteristic through a life full of epistemic and poetic giving, and the peculiarity of vision that precedes its age which was presented by the poet's clear belonging to Romanticism in that collection.

To trace the characteristics of the Romantic form of Ghanem's poetry we have to consider elaborately the Romantic vision along with its establishing horizon that established a distinctive school and a fertile trend in the European Literature and its intellectual and structural effectiveness in the modern Arabic poetry to become a theoretical base. From this we set out to analyse the "Talk of the Skulls" as a clear example that shows Ghanim's poetical characteristics and his romantic real debates.

The analytical reading of the text based essentially on searching on the supervision that controlled it and how far it becomes clear in its semantical and structural levels.