في ضيافة قصيدة

شربل داغر

في ضيافة قصيدة
شربل داغر

أعدَّ الكتاب وقدَّمه:
د. محمد صابر عبيد

المشاركون في الكتاب:

رشيد أزروال – أنطوان أبو زيد – نايلة أبي نادر – شوقي بزيع – جهاد الترك – سوسن جميل حسن – عبد الدين حمروش – حورية الخمليشي – صلاح ستيتيه – عبد الرحيم سليلي – جورج شبلي – يوسف عبد العزيز – كريم عبد السلام – ماري تريز عبد المسيح – محمد صابر عبيد – إيتيل عدنان – رضا عطية – أسامة عميرات – راشد عيسى – جويدة غانم – سرجون كرم – مصطفى الكيلاني – حافظ محفوظ – منيرة مصباح – دورين نصر – أنطوان يزبك.

المقدمة

من يَعُد إلى مدونة الشاعر اللبنانيّ شربل داغر، سيقع على كتب، ودراسات، ومقالات، عديدة، متنوعة، في أكثر من لغة. سيقع على كتب في شعره، ودراسات في مجلات محكَّمة، وقراءات نقدية بالعشرات، فضلًا عن المتابعات الصحفية. سيقع على شعراء من جيله، أو من اللاحقين عليه، أو على أكاديميين شعراء (أو بالعكس)، أو على نقاد أو صحفيين في الثقافة.

من يتوقف في الموقع الإلكتروني للشاعر، سيقع على عشرات الأسماء من شعراء ونقاد عرب تناولت شعره:

رشيد أزروال، وأنطوان أبو زيد، وعمر أبو الهيجاء، ونعوم أبي راشد، وشربل أبي منصور، ونايلة أبي نادر، وعابد إسماعيل، ويوسف بزي، وشوقي بزيع، وحسين بن حمزة، وعناية جابر، وسوزان جوهري، ويوسف حاتم، وحكمت الحاج، وسهام حرب، وهيثم حسين، وزينب حمود، ونجيب خدّاري، ونسيم خوري، وجورج دورليان، وأمجد ريان، وفوزية شاويش السالم، ومارلين سعادة، وميشال سعادة، ووداد سلوم، وشاكر سيفو، وبول شاوول، وعمر شبانة، ونزار شقرون، ومحمد علي شمس الدين، وحاتم الصكر، وروّاد طربيه، وتوفيق عابد، ومحمد العامري، وكريم عبد السلام، وحمزة عبود، وزياد العناني، وناظم ناصر القريشي، وجمال القصاص، ومصطفى الكيلاني، وإلياس لحود، وحاكم مردان، وأحمد المريخي، ومنيرة مصباح، ومي منسى، ومحمود منير، وآمال موسى، وخالد النجار، ودورين نصر، وصدوق نور الدين، وجهاد هديب، وأنطوان يزبك، وفاروق يوسف وغيرهم. كما سيقع على كاتب هذه السطور في كتابين له عن أدب داغر.

من يطلب التدقيق المزيد في هويات هؤلاء الكتاب، سيجد أن أعداداً كبيرة منهم شعراء: منهم من سبقَه جيلًا (إلياس لحود، ومحمد علي شمس الدين، وبول شاوول)،

ومنهم من جايلَه (شوقي بزيع، وحمزة عبود، وأمجد ريان، ويوسف عبد العزيز، وراشد عيسى، وجمال القصاص، وخالد النجار، وفاروق يوسف)، ومنهم من كتب الشعر بعده (أنطوان أبو زيد، وعمر أبو الهيجاء، ويوسف بزي، وحسين بن حمزة، وعناية جابر، ونجيب خدّاري، ووداد سلوم، ومحمد العامري، وكريم عبد السلام، وزياد العناني، وآمال موسى، ودورين نصر، وجهاد هديب وغيرهم).

كما في إمكان المتابع – لو طلب التدقيق أكثر في مدونة داغر الشعرية– أن يتحقق من دراسات في مجلات عربية محكّمة، تعود إلى الأكاديميين: دورين نصر، وجويدة غانم، وأسامة عميرات وغيرهم.

هذا في الأفق المنظور ممّا يمكننا حصده وحسابه والإحاطة به على هذا النحو، وقد يستدرك علينا من يعثر على غير ذلك في أماكن نشريّة كثيرة لم نصل إليها، وهذا كلّه يدلّ على قيمة العمل الذي نضطلع بتقديمه هنا على غير صعيد ومستوى وحال، وإذا كان لا بدّ من التداخل مع شبكة هذه الكتابات النوعيّة الناضجة بالقدر المناسب لتقديمٍ من هذا النوع؛ فلربّما بوسعنا أن نشير إلى بعض إلماحات من هنا وهناك تؤكّد معرفيّة هذا العمل وجماليّته وجدّيته، بصرف النظر عن التفاصيل التي يمكن للقارئ أن يستمتع ويفيد من متون هذه الدراسات والقراءات والمقالات شديدة التنوّع والتعدّد والجدّة.

سنحاول – قدر استطاعتنا– أن نلقي ما تيسّر من الضوء على بعض ما أتى عليه الدرس النقديّ المجموع في هذا الكتاب حول تجربه شربل داغر الشعريّة الخصبة، ففي دراسته، المستقاة من كتابه "**شربل داغر: الرغبة في القصيدة**"، يقف مصطفى الكيلاني على محطّات مركزيّة في فضاء داغر الشعريّ مبيّناً أنّ مسار الكتابة عنده عموماً "أشبه ما يكون بِحكاية"، تتبلور وتتخصّب وتراكم الخبرة على النحو الذي يساعد بأكثر من ولادة جديدة، وبما يجد في كتابته الشعريّة "إحالة دائمة على زمن شبه مُطلق، هو مجمل خبرة الذات الشاعرة في الوجود"، تجعل الكينونة في تقديره "فعلُ لغة في الأساس، تعبيرٌ عن شكل ما، ترجمة لا يريدها أن تكون

حِرفيّة، كالقراءة العارضة، لغةً يتكلّمها الشاعر، وليست لغةً تتكلّم الشاعر، كتابة أخرى للكتابة"، يظلّ فيها "الكلام (اللغة) بدءَ التجربة ومرجعَها"، وهو يراهن "على زمنيّة اللحظة وتفاصيل حدوثها" انتصاراً للحياة على الموت.

تشتغل تجربة داغر، بحسب قراءة مصطفى الكيلاني، على "تفكيك البنية الاستعاريّة التقليديّة، المُتعَمَّد بإنْشاء استعارة جديدة، وممارسةِ مختلف فنون اللّعب الجادّ، بتجْريب الكتابة الشعريّة المتحرّرة من مُسْبق الرُؤى والأساليب"، إذ "إنّ الكتابة الشعريّة، بهذا التوجُّه الحادث، حالةُ استثناء في مسار الحياة، بل هي أشبه ما يكون بالتجذيف ضدّ تيّارها"، وهو يحرص "بـ"مَسْرَحَة الشعر"، على أداءِ حَدَث مختلف تماماً عن غَيره من الأحداث، بغنائيّةٍ شبيهة بغِنائيّة الجنازة"، لأنّ شرط الكتابة الحادث عند داغر دائماً "هو الإقامة في النص الشعري"، وتتجلّى نبوءة الشعر عنده على هذا النحو نتاجاً طبيعيّاً لـ"الإيغال في وصف الواقع، وتحسُّب واقع آخر"، في مناخ إقرار الكتابة الداغريّة بالـ"غيريّة" الحاضرة في مواجهة "الأنويّة" حيث "يتّسع مجال النص الشعري بتعدّد الأصوات والنبرات".

يقدّم الكيلاني رؤية عميقة حول تجربة داغر وصفها بـ"ثالوث التعدّد والتغيّر والاختلاف" بوصفه مجالاً تقريبيّاً تتحدّد به تجربته الشعرية والنقديّة والفكرية الجمالية على حدّ سواء، ويجد أن البحث في أفق الدلالة الشعريّة عنده يكشف عن "نزوع الذّات الكاتبة إلى الاحتفال بالسفر لا الإقامة، وبالعبور لا الوصول، وبالفراغ لا الامتلاء الوهمي، وبالنقصان لا الاكتمال، وبفائض النص ووسيع تناصّه لا جاهز حَدّه"، وكلّ هذا يسهم في صوغ ما سمّاه "افتتاح شهيّة الكلام"، حيث تبدو الذات الكاتبة وكأنّها "بطفولة الاسم وتستعيد، بالتجريب الحروفي، بعضاً من بهجة الطفل، الّذي كان تعويضاً باللعب الكتابيّ الشعريّ عن فاجعة واقع الاغتراب"، ليكون مصطفى الكيلاني قد أتى على مناطق شديدة الغنى في هذه التجربة الشعريّة الثريّة.

ترى ماري تريز عبد المسيح، في دراستها الموسومة "فاعلية القصيدة في الوجود"، أنّ نصوص داغر الشعريّة تهيئ لنا "احتمالية استقرائها عبر آليات قراءة وسائط

جماليـة أخرى، كقراءة اللوحـة الحروفيـة والزيتيـة، أو مشـاهدة التلفـاز والمسرحية، أو الاطـلاع علـى الصـورة الضـوئية. كمـا يمكننـا التعامـل معهـا مثلمـا نتعامـل مـع شاشـة الكومبيوتر"، علـى النحـو الذي ينفتح فيـه هذا النصّ علـى تقاليـد قرائيّة جديدة يسعى فيها وعي داغر نحو "احتواء الآخر في الأنا، وبصعوبة الفصل بين الفرد والجمع، أو بين الشاعر والقارئ، فهناك تفاعل دائم بينهما، وأداء مشترك في معالجة النصّ الشعريّ"، وهو ما يحيل على طبيعة فهم العمل الشعريّ ووظيفته الثقافيّة والجماليّة والحضاريّة بأعلى قدر من الانتماء والإيمان والجهد.

قدّم شربل داغر، في ضوء قراءة ماري عبد المسيح، "شكلاً شعرياً مغايراً ينبع من علاقته بالآخر وبموقفه من العالم، حيث يصعب فصل إنتاج اللغة وأدائها بمعزل عن الحسّ بالمكان والزمان"، حيث تؤدّي اللغة في مغامرة داغر الشعريّة دوراً استثنائيّاً شديد الخصوصيّة والتعبير والتشكيل؛ ضمن رؤية بانورامّية شاملة تتعامل مع اللغة بوصفها كائناً حيّاً فاعلاً وعميقاً.

تتدخّل نايلة أبي نادر في دراستها الموسومة "العولمة وزحزحة الحدود" (المستقاة من كتابها عن داغر)، في منطقة عميقة من جوهر الفاعليّة الشعريّة لتجربة شربل داغر، لتجد أنّه انحاز "منذ بداياته الشعرية، إلى تجديد الشعر، إلى تبديل بنيته، إلى التنويع في أشكاله، وإلى تناول "موضوعات" جديدة (لا سيما الكلام على الشعر في القصيدة)، أو إلى تبديل زوايا النظر في موضوعات مشتركة. وهو، في انحيازه هذا، جعل من تجديد "القصيدة بالنثر" (كما يَستحسن تسميتها) هدفًا لقصيدته، وبعيدًا عن تجربته الخاصة. ولا يعلم الدارس – إذ يراجع شعره بالدرس– كيف يصنّف تعامله القوي مع العولمة: التجديد ظاهرٌ، ومطلوبٌ، منذ بداياته"، ولا سيّما في **"ترانزيت"** القصيدة حين وجدتها تمثّل خروجاً عن نمطيّة قصيدة النثر في اتجاه نصٍ فاتح للحدود بين الأجناس الادبية، تمهيداً للاستقبال والاحتواء والتفعيل والإنتاج.

يتفتّح نص **"ترانزيت"**، بحسب قراءة أبي نادر، عن جدليّة في الكينونة "بين الخاص والعام تداخلٌ وتشابكٌ ورواحٌ ومجيء بشكل دائم. وهذا ما يمكن تبيّنه في

بناء النص الشعري عنده" على النحو الذي يمكن عدّه "انعكاساً لسيرةٍ لم تكتب بأسلوب رتيب"، بما يجعل من هذه القصيدة ذات طابع حواريّ "تعكس نمطاً جديداً في مقاربة موضوع فلسفي وجودي" بوصفها "أنا" عابرة للحدود، تتنقّل بحرية بين متكلّم وآخر، على وقع الرغبة والحاجة الملحّة الى كشف المستور وتذوق الألفاظ في أبعد معانيها"، بما يؤكّد مستوى الوعي المطلوب الذي تسير فيه أدوات الخطاب الشعريّ وتفعل فعلها في إنتاجه.

تبدو اللغة، في شعريّة شربل داغر، "إطاراً واسعاً للهو، فالكتابة في حدّ ذاتها أصبحت متعة تتحقق في خرق ما هو متعارف عليه"، بما يولد "الانسجام المدهش بين "نص الكتابة" و"نص الحياة"، وبما يلفت الانتباه – بحسب أبي نادر– إلى "كثرة الأبواب التي تندرج تحتها عناوين مؤلفاته، والتي تعكس بوضوح تعدّد انشغالاته الفكرية، وتنوع المجالات التي يحفر فيها"، وهي تندفع بقوّة نحو "خرق المألوف وفتح مجالات جديدة في الكلام"، تبرّر هذا التنوّع الواسع والشامل والتعدّديّ في ممارسات كتابيّة مختلفة ومغايرة في آن.

تنتهي اللغة، التي يحايثها داغر في ممارساته الكتابيّة المتنوّعة، إلى دائرة خصبة تتفاعل طبقاتها وأجزاؤها على أنّها "محطّ تفكير، ومكان الإقامة، ومركز الانطلاق، وورشة العمل الدؤوب. اللغة هي الملجأ الذي يرغب الاختفاء فيه بعيداً عن قبح ما يجري من حوله"، تراه الكاتبة سلوكاً إبداعيّاً ديناميّاً فاعلاً وأصيلاً لـ"تحفيز الذهن على خوض المغامرة بحثاً عن المعنى"، هذا المعنى الخاصّ الذي تجده أقرب إلى "عملية استشفاء، وتداوي بالحروف"، يكون فيها الانشغال باللغة "درساً وتنقيباً ومراجعة يجعل من نتاجه الفكريّ ورشة متجدّدة تحمل همّ النهوض والعصرنة ومواكبة ما يحدث"، على نحو يجعل من مقاربة نصوصه مغامرة في المتعة والفائدة والإضافة.

يصف سرجون كرم، في دراسته "نزاع الأصل مع التوق"، قصيدة شربل داغر بأنّها "نصّ مفتوح على غيره، وعلى خارجه أيضاً"، على النحو الذي يجعل من شعره

"اجتماعاً لفنون، وخلاصة لها"، حيث يجتمع "التعدّد الأسلوبي في بناء كتابيّ واحد"، على الرغم من أنّ هذه القصيدة تنخرط في جدل اللحظة وتعبّر عن تجذّر شديد في اللغة، على النحو الذي يكوّن تصوّراً متكاملاً عن هويّة الخطاب الشعريّ الداغريّ في منعطف مركزيّ أصيل من منعطفاته.

ويأتي أنطوان أبو زيد في بحثه المشتغل على الكشف عن مهمّة الشعر في تكوين الذات على توصيفات عامّة وشاملة لشعريّة داغر، تتمثّل فيما وصفه "الغنائيّة المغايرة"، وتمركز الأنا المفكّرة حول ذاتها داخل دائرة اللغة الشعريّة المتفرّدة–المفكّرة وتمدّد لعبها إلى ما وراء الشعر، بما يكشف عن اللعبة الشعريّة التي يسمّيها "لعبة الازدواج والتكثير"، حيث تتحوّل اللغة إلى جامع وحاوٍ وحاشد للمعاني والدلالات والقيم والعلامات، على النحو الذي يسهم في تكوين الذات الشاعرة داخل هذا المضمار.

في حين يذهب رضا عطية نحو مقاربة نصّ داغر في قيامه على لغة تواجه العالم، ضمن آليّة نصيّة كتابيّة تتخفّف من هيمنة البلاغة الصوتية القديمة كي تنجح في تشعير الوجود وترميز العالم، في سياق إحساس شعريّ عميق يتسرّب إلى الذات بأفول الألفة إزاء الآخر والعالم. ويلتقط عطية القضية الجمالية الملحّة في تجربة شربل داغر، ليجد أنّه يتبدّى في "علاقة الذات بالعالم عبر جسر اللغة. اللغة هي وسيلة الشعر وأداة الشاعر في إدراك العالم والتعبير عنه، اللغة وسيلة تمكين الذات من العالم"، على نحو يسهّل للذات الشاعرة على هذا النحو اتخاذ "موقف اللامنتمي من العالم" في سياق النصّ والرؤية والقيمة والخطاب.

ويقارب عبد الدين حمروش هذه التجربة بسؤال عنوانيّ هو "سيرة شاعر أم سيرورة قصيدة؟"، في ظلّ ما سمّاه التهجين الأجناسي والمفاجأة الشعرية، مقيماً التوازي بين سيرة الشاعر وسيرورة القصيدة، ما يجعل الشعري يتعالق مع السيري. وهو ما كشف محمد صابر عبيد عنه في حساسيّة التعالق الجماليّ بين الشعريّ والسرديّ في تجربة داغر الكبيرة، ضمن قراءة مستفيضة تتدخّل في جوف التفاصيل

وتكشف عن أعماق القضايا المركزيّة في الخطاب.

تتدخّل دورين نصر في قراءتها الموسومة "الأنا والنّصّ: قراءة في تجلّيات الذّات" داخل الرؤية الداخليّة للشاعر وهي تسيطر على الصورة الشعريّة، متأتيّة من قدرة اللّغة على الإصغاء على نحو يسهّل إنتاج المعنى الذي يتحقّق بالعودة إلى الطّفولة، فاللّغة الشعريّة الداغريّة عندها تستقي مضامينها من لحظات عبرت، ومن التوغّل في عمق الخيال المقترن بدرجة من العقلانيّة.

تتقصّى جويدة غانم طبيعة البراعة الجماليّة في خطاب داغر الشعريّ داخل "تجربة حياتية منبثقة من الانفعالات التي أرست نسقاً جديداً لمتابعة وعي اللفظ في القصيد، متجاوزاً الحدود الضيقة في الشعر ومعبراً في آن عن لا محدودية التخيل في كتابته"، فعنصر الجماليّات هنا يتمظهر في سياق نظرة داغر إلى الفنّ "على أنه ظاهرة ثقافية، تعبر عن التجربة الإنسانية"، على النحو الذي يتطلّب تنوّعاً شعريّاً "يتفجر مع الأثر الأدبي الذي يخلفه من خلال عمليات تجريد الرموز اللغوية من الإيماءات المعقدة"، بما يحوّل القيمة الأدبيّة إلى معيار "لتطويع المادة الجمالية فيه"، بحيث تتبدّى الجماليّات وكأنّها جزءاً أصيلاً من فاعليّة الخطاب الداغريّ وهو يتعالق مع الأشياء من قربٍ معرفةٍ وإحساسٍ ووعي.

ترتبط شعريّة المشي عند شربل داغر، بحسب حورية الخمليشي، بشعريّة التعالق الفكري والانفتاح على الآخر الشعريّ، إذ هو يثير على هذا النحو سؤال العلاقة الجدلية بين الشعر والفلسفة، حيث "يستمدّ الأحداث من تجارب حياته الذّاتية وتاريخ مجموعة من الذّوات لشعراء ينتمون إلى مراحل زمنية مختلفة"، في سياق تشكيل شعريّ سيرذاتيّ يستعير باقات منتخَبَة من "سيرته الشعرية هنا وهو في مرحلة نضجه الشعري والإبداعي. إنها كتابة مختلفة عن السيرة الذاتية التي تذهب إلى تصوير الأطوار الحياتية للذات. ذاتٌ تقرأ نفسها وعلاقتها بالعالم في معاينة نصه الشعريّ وعلاقته بالعالم من حيث هو موجود في العالم"، ومن حيث ينظر إلى هذا العالم بعين شعريّة مكتظّة بحساسيّة الوعي وجماليّة الرؤية.

وإذا كان جورج شبلي يرى، في قراءاته، أنّ "شربل داغر يلبسُ، في مقطوعاتِهِ، ثَوبَين: البلاغةَ والفكر"، فإنّ أسامة عميرات فيما سمّاه "شعرٌ على الشعر" يجد أنّ القصيدة عند داغر تنفتح "على لا نهائية الدلالة، وتقوم على فلسفة التجاوز لكلّ ما هو سكونيّ ثابت"، على النحو الذي يؤسّس منحى حداثيّاً جديداً "على عالم الكتابة الشعرية ناتجٌ عن قلق وجوديّ إزاء مستقبل الشعر، جرّاء تناسخ وتناسل المواضيع والقوالب والمواويل الشعرية، الداعية أساساً وجوهراً للرتابة والسكونيّة في الإنتاج والتلقي"، وأداته في ذلك لغة شعريّة شديدة الخصوصيّة تتميّز "بانفتاح نوعيّ على مكامن النفس الإنسانية، وعلى غوامض العقول البشرية، وعلى مجريات الوقائع اليومية أو التاريخية المعقّدة والمتأزمة" داخل فعاليّة "اشتغالٌ ميتا لغويّ بامتياز، تتضافر فيه جميع موارد الشعر وطاقاته اللفظية والمعنوية لصناعة التأثير وإحداث صدمة التلقّي عند المتلقي"، في ظلّ رهان كبير على الوصول باللغة الشعريّة إلى الطبقة التي بوسعها أن تَسعَ كلّ شيء وتمثّل كلّ شيء في سبيكة تعبيريّة وتشكيليّة عالية الخصوصيّة.

يتناول حافظ محفوظ، في مقاله "لعبة المرايا المهشّمة"، جدل العلاقة بين الكاتب والمكتوب في مقاربة قائمة على طبيعة استقرائه للنصّ الداغريّ، يعبّر فيها عن "علاقة الذات الكاتبة بما يكتب، لا باعتبارها مصدراً له، بل باعتبارها المرآة المهشّمة التي يحاول المكتوب سبكها وإعادتها إلى أصلها الأول. وتصبح الكتابة تبعاً لذلك شكلاً من أشكال إعادة بناء للذات في مرحلة أولى، ثم بناء ثان لذات مهدّمة في مرحلة ثانية، وربّما تعود إلى المفهوم الصوفيّ كبرهان على وجود الذات أصلاً"، ويأتي صلاح ستيتيه على ما سمّاه "الشعر غموضاً وغياباً" لمقاربة الجزء الغاطس من تجربة داغر، في حين وجدت إيتيل عدنان في شعره "افتتان بالطفولة، وبالحب" داخل مصاهرة نديّة وفائضة بالعاطفة النقيّة بينهما.

قارب عبد الرحيم سليلي "المشهد اليوميّ وسلطة الإيحاء" عند داغر للتأكيد على قيمة اندماج التجربة بالحياة في درجة عالية من سخونتها وإلهامها، ووجد "إنّ أهم

سمة تميز كتابة شربل داغر تتجلى في إصراره العنيد على اقتناص اللقطات اليومية العابرة، والحرص على توظيفها توظيفاً شعرياً يخلصها من تقريرية الواقع، ويرقى بها إلى عنف الإيحاء الذي يميز اللحظة الشعرية عن غيرها"، حيث تتجسّد الدلالة "في الثابت، بل في المتحول"، ووجد جهاد الترك في رصد "اللحظة مشروعاً كونياً للرؤية" أنّ نصوص داغر تسعى "إلى اجتياز الحدّ الفاصل بين المشهد في هيئته المألوفة وامتداداته في الرؤية الشعرية"، وذلك "باستكشاف اللحظة التي يحتدم فيها المشهد"، بحيث تتمثّل هذه الرؤية الشعرية "في تفكيك بنية المشاهد التي تثقل على ذاكرته لحملها على الانضمام الى زمن النص وذاكرته".

يرى شوقي بزيع حرارة الزخم الإبداعيّ الذي يمارسه شربل داغر في حياته الأدبيّة والثقافيّة كي يقول: "لا تصحّ العبارة الأدونيسية الشهيرة "مفرد بصيغة الجمع" على أحد من الكتاب والمشتغلين بالثقافة كما تصح على شربل داغر. فهو نموذج معاصر عن المثقف الموسوعيّ الذي استطاع، في زمن التخصص النقديّ والالتزام بناحية واحدة من نواحي الأدب، أن يعير قلبه وسمعه لغير صوت من أصوات الإبداع والبحث والتنقيب المعرفي". ويكمل يوسف عبد العزيز فيما سمّاه "لحظة الفتك العظيم" الرؤية حول ما ينتجه داغر من زخم إبداعيّ خلاق حين يقول إنّه "اختار لنفسه مناخاً خاصّاً، ومساراً مختلفاً في الكتابة"، ولا سيّما في مجال الإبداع الشعريّ الذي وجده راشد عيسى "مغامرة فنية خلّاقة" يتجلّى فيها شربل داغر بوصفه شاعراً متطهّراً من أصداء شعر الآخرين"، ويؤكّد ذلك كريم عبد السلام حين يصفه بأنّه "شاعر له مذهب خاصّ" لا يشبه شاعراً آخر ولا يشبهه شاعر آخر.

يُشرفُ رشيد أزروال على "ويتمان، بودلير، رامبو ونيتشه في صحبة داغر" كي يرى شربل داغر وهو "يختار رفقاء دربه المضيء بعناية الذائقة وشيء من الرؤيوية المضمرة: والت ويتمان، بودلير، نيتشه، ورامبو. ويسير هكذا في ممشى السفر الباطنيّ والظاهريّ، وهو يتجوّل في ملامح من السير الشعرية للكبار"، كاشفاً عمّا تتركه هذه الصحبة من أضواء مشتركة تخصّب الأمكنة والأزمنة والحالات.

تصف منيرة مصباح الشاعر شربل داغر بأنّه "يخبّئ لغته تحت جلده ويسير في قصيدة لا تنتهي"، فتطفو "شهوة الغائب في مُلكه" على الرغم من "إنّ العالم الخارجيّ، بكلّ حريته، هو الذي يستمدّ منه الشاعر وجود ذاته الكيانية، ووجدانها وأجنحتها الفكرية والحدسية والشعورية"، لأنّ "الشعر عند شربل داغر ليس بمهنة وليس بسلّم يرتقي فيه، هو كما يقول قناعة بجدوى داخلية وخاصة، انصرف عن الشعر لدراسة النقد حيث عزّز لاحقًا خياراته في القصيدة"، وصار يمشي على حافَّتَين متوازيَتَين من دون أن يعلي من شأن حافّة على أخرى في رشاقة تضمن السلام والطمأنينة على كلّ ما هو جديد في قادم المشي.

يعاين أنطوان يزبك تجربة داغر الشعريّة في "احتفالية عابقة بالطقوس والألغاز والبخور"، مثلما ترصد سوسن جميل حسن قصيدته "إذ تصنع الحياة"، ويلتقط رضا عطية "توتر الذات وقلق اللغة" في مقالته الموسومة "اللغة في مواجهة العالم" فضاء الهمّ الشعريّ الأبرز والقضية الجمالية الملحّة في تجربة شربل داغر، ليجد أنّه يتبدّى في "علاقة الذات بالعالم عبر جسر اللغة. اللغة هي وسيلة الشعر وأداة الشاعر في إدراك العالم والتعبير عنه، اللغة وسيلة تمكين الذات من العالم"، على نحو يسهّل للذات الشاعرة على هذا النحو اتخاذ "موقف اللامنتمي من العالم" في سياق النصّ والرؤية والقيمة والخطاب.

حين تلتئم هذه القراءات داخل لوحة نقديّة بانوراميّة واحدة تتبدّى لنا حتماً قيمة مثل هذا العمل النوعيّ، في قدرته على تمثيل تجربة شعريّة تتحرّى الفرادة والمغايرة بعد أن تقدّم نموذجها القادم من استيعاب متكامل للتراث الشعريّ العربيّ والثقافيّ والمعرفيّ من جهة، ومن اطلاع دقيق على ثقافة الآخر الشعريّة والفكريّة من جهة أخرى، على نحو يجعل المسار الذي اختاره شربل داغر لتجربته مشحوناً بدالّات المعرفة والوعي والإدراك والحساسيّة والموهبة معاً.

ويتمان، بودلير، رامبو ونيتشه في صحبة داغر

رشيد أزروال

الصحبة ملازمة[1]. السير معاً في درب واحد. ضم الشبيه والمختلف والمغاير والمتفرد في المسير. الغاية من الصحبة هي هذه الألفة المقيمة على تخوم الدهشة. هي قطف ثمار الشعر الناضجة في طرقات القراءة، والتماهي الكتابي حد الشبه، وحتى في حال عدم القصدية لتحقق هذا التماهي. إذ لكل شاعر عوالمه، لكن لكل شاعر ما يأخذ منه من عوالم جاره في قارة الشعراء. ليست جدلية التأثير والتأثر وحدها، بل ذاك الانبهار. فالقراءة عملية انبهار، والكتابة عملية إبهار، والشعر سيد الدهشة. شربل داغر يختار رفقاء دربه المضيء بعناية الذائقة وشيء من الرؤيوية المضمرة: والت ويتمان، بودلير، نيتشه، ورامبو. ويسير هكذا في ممشى السفر الباطني والظاهري، وهو يتجول في ملامح من السير الشعرية للكبار.

واجب الزيارة

قرر المؤلف القيام بـ(واجب الزيارة)، فبدأ بوالت ويتمان: «**قررت بعد ظهر اليوم زيارة ويتمان. لم تكن الشمس قد أودعت ابتساماتها الأخيرة، حينما دلفت إلى جانبه، تاركا لبعض الظلمة أن تقيم حدا بيني وبينه، من دون أن أقلق عكوفه إلى ماء بحيرة تطفو في عينيه الناعستين**». أما نيتشه يقول الكاتب ـ «**فلم يدعني إلى أي بهو أو ممر في كتبه، وقعت عليه صدفة، مساء في فرانكفورت في مطعم، مع لوس أندرياس سالومي**». **بيد أن رامبو «أدار ظهره ومضى بدون أن يبلغه**

---

١ – كاتب من المغرب.

مقال في جريدة "**القدس العربي**"، لندن، ١٨ حزيران– يونيو ٢٠١٩.

صوتي. عبثا وقفت أمام قبره، مع وردة بين يدي». لكن بودلير «ما أن أحل في المقهى، يخطرني النادل بأنه خرج للتو». هذه مقتطفات من الزيارة التي استحالت إلى إقامة في الوقائع السير– شعرية المضيئة بضوء غريب لا يشبه إضاءة عادية تحملها حشود الناس.

ويتمان، المبشر بالحلم الأمريكي

يكتب داغر عن شعر ويتمان، ويلحظ هذا الاستهلال بما هو بشارة الشاعر بـ(افتتاحا لتاريخ): «**يستهل، بدليل أنه يتوقف عند وقائع الحرب، وعند تخطيط مانهاتن، وعند تجربه السكك الحديدية، والسفن البخارية من عوالم وخطوط**». هاجس التأسيس يشرئب صراحة من قصائده. هذه الوطنية التي تسع الجميع إلا تاريخ الهنود الحمر- هل ويتمان «شاعر وطني»؟ يكتب المؤلف. يتحدث عن الجديد، وعن «الحديث»، إلا أنه يعني به مما بات اسما جديدا لبلد قديم: «العالم الجديد»، وكأنه يتحدث كونه شاعرا باسم كولومبوس، ويجعل من كتابه قاربا:

«في سفن مبحرة
وعلى كل جانب تمتد الزرقة اللانهائية،
مع الريح الصافرة، وموسيقى الأمواج
ها هي أفكارنا، أفكار مسافرين،
وها هنا ليست الأرض، الأرض الصلدة، ما تتبدى وحدها
آنئذ لا تتلعثم أيها الكتاب، فلتحقق مصيرك،
فأنت لست تذكارا من الأرض فحسب،
أنت أيضا تشبه قاربا وحيدا يشق الأثير
أسرع يا كتابي أنشر أشرعتك البيضاء، يا قاربي الصغير– عبر الأمواج المهيبة» (القصيدة من ترجمة الشاعر المصري رفعت سلام للأعمال الكاملة لويتمان «أوراق العشب»). يقول داغر «**غنائي بنبرة عالية، لا تبقي شيئا خارج**

استحواذها، خارج تملكها، الرجل والمرأة، الأبيض والعبد والهندي الأحمر و»الأمم البعيدة»، أسماء الولايات ومدنها وأنهارها ووديانها وحيثما يحط بويتمان الرحال».
يتماهى الشاعر شربل داغر مع فكرة استقاها من محبرة التأمل في شعر ويتمان. يكتب بداية عن ثنائية الصوت والنص: «**هذا ماعشته إذ أقرأ قصائده، أكاد أن أستمع إلى صوته، حيث تبدو العلاقة ما زالت ممكنة بين الصوت والنص**».

القراءة خبث لما تتلقف المفردات المنفرة في الخطاب التداولي العادي، والصادمة في الخطاب الشعري، القارئ خبيث لما يتفاعل مع نصوص تدور حول عوالم الشر.

بودلير، نزهة بين الحشود

القراءة خبث لما تتلقف المفردات المنفرة في الخطاب التداولي العادي، والصادمة في الخطاب الشعري، القارئ خبيث لما يتفاعل مع نصوص تدور حول عوالم الشر.
يعرض الكاتب مفردات وجملا شعرية مقتطفة من قصائد «**أزهار الشر**» لشارل بودلير، ويكتب: «**أكاد أن أرى بودلير يقف على متن القصيدة، مشيرا إلى حضوره، الذي لم يعد خافيا. ليس بواعظ، أو مرشد، أو خطيب، أو متكلم باسم هذا أو ذاك، أو كناية: هو شريك القصيدة، ما يجعله أحيانا موضوعها، القصيدة تعد بسرد سيرة أخرى، هوية مختلفة، لمن هو الشاعر: يظهر الشاعر ضجرا في هذا العالم**». هنا ملمح سير ذاتي، سيرة الشاعر في شعره، وقد يبلور الضجر عزلة تفضي إلى البوح الذاتي، إلى عرض وقائع حياة الشاعر. ألا يكون الضجر بابا سير ذاتيا في القصيدة؟ وكأنما يقدم الوصفة السحرية للشعراء في كيفية التعامل مع العزلة. يقول بودلير في قصيدته «الجموع»: «**كثرة، عزلة: لفظان متساويان وقابلان للقلب عند الشاعر الحيوي والفعال. من لا يحسن تحشيد عزلته إنسانيا، لا يحسن كذلك أن يكون كائنا بمفرده في جموع شديدة الانشغال بأعمالها**».
بودلير المشاء كعادة ويتمان، يندس بين الحشود ماشيا كما تمشي هي. الترويح عن النفس كحاجة بشرية، لكن حاجته أعمق من الترويح. إنه يحث على فكرة قصيدة

جديدة يتمتمها كما يتمتم مترجمه الشاعر شربل على أرصفة بيروت وهو يجمع أجزاء «يخته الشرقي».

رامبو، العابر الهائل

رامبو، هذا «العابر الهائل» ـ بتعبير مالارميه ـ في مروره الشعري إقامة مؤسسة في التحول الجمالي من حال كانت عليه القصيدة إلى حال مغايرة، صادمة، وهائجة بسياقات تخييلية غاية في التفجر والدهشة. هائلة هذه الشعرية الجديدة، يكتب شربل داغر: «**كان قد تعلم وتمرس، في الصف كما في الكتابة، إن القصيدة نوع، ولها قواعد، وتقيد بها مثل مركب سكران من فرط على نفسه، قبل أن ينسف الارتكازات هذه، لم تعد هناك حاجة لـ«نوع»**. يفيد المؤلف أن الشاعر الفرنسي خرج من القصيدة إلى اللغة التي قادته إلى الشعر،. رامبو كسر القوالب التقليدية (القصيدة النموذج المهيمن)، ودخل إلى اللغة (يفجرها من الداخل) ليثمر هذا التفجير البهي شعرا لا يشبه القصيدة/النموذج.

المؤلف، إذ يتكلم الشاعر في داخله، يحاور رامبو بالشعر: «**لكل جحيمه، في أكثر من فصل، ما لا يكفي قصيدة، وربما حياة**». يستدعي شربل قصيدة رامبو المدوية «**فصل في الجحيم**»، ثمة نزعة وجودية قد يسر لها رفات جان بول سارتر، لكل جحيمه الخاص، ليس في فصل واحد، بل هو كامن في فصول عديدة، وليس بمقدور قصيدة أن تسع هذا الجحيم الممتد عبر الفصول. في مقطع موسوم بـ«بقوة النسر» من الصفحات المخصصة لرامبو ثمة تصدير شعري له، نقتطف منه: «**أكره جميع المهن، للأسياد كانت أم للعمال. كلهم مزارعون، جهلة.**

اليد التي تمسك بريشتها تساوي اليد التي تمسك بمحراثها.

يا له من قرن خاص بالأيدي

لن تكون لي يدي أبدا».

حتى وقدماه على الأرض، وترتفعان قليلا في الهواء خطوة خطوة حتى تعاود ضرب الأرض، فرامبو راودته ربما فكرة البرج العاجي، لكنه حتى والفكرة النخبوية

التي ترى في أصحاب المهن الجهلة دونية ما، إزاء سمو الشاعر، فرامبو لم يكن له برج عاجي فوق العوام، كان برجه في قصائده ولم يعش في عزلة اجتماعية تامة، وهو الذي امتهن عدة مهن مختلفة وراء البحار ليعيش كالناس.

التلبس بكتاب نيتشه

أن يحتويك كتاب، يتلبسك في درب ما، في شرفة بناية، وتتبادل كلاما مضغوطا، وفي عجلة من أمره، تلك المحاورة القرائية لا تنبئ إلا عن افتتان بما بين دفتيه، يكتب: «**بصحبة كتابه، مثل دليل ورفيق سفر وسفر، لكنني أتركه لأعود إليه، وأتفكر في ما يقول على أنه لي وحدي، من دون وصية أو التزام. رفيق لي**». رفقة المؤلف لكتاب «**هكذا تكلم زرادشت**» الذي ألفه فريدريش نيتشه، يكمل الكاتب علاقته الرفاقية بهذا الكتاب الخطير: «**لهذا فتحت كتابه، على أنه ليست تعاليم المعلم، بل أقوالا وصلتني خارج وقتها، بما لها من قدرات كامنة على تحريضي، على استفزازي بأكثر من معنى**».

الشذرات جعلت القارئ/الكاتب يطير بمتعة، ربما هذا سر انتشار أفكار نيتشه. هذه الشذرات المغرية أكثر، والمحفزة على مزيد من التأمل المفضي إلى التلذذ (الدلالي والأسلوبي) بسياقات كثيفة ورائقة عبر أسلوب شذري ماتع، المزج بين عمق الفكرة والتحليل الدائر حولها، ولغة عاكسة للفكرة والعمق بجمالية أخاذة. لهذا ينبهر القراء عبر الأزمنة وفي مختلف الأمكنة بالمنجز النيتشوي «هكذا تكلم زرداشت».

النصوص الشعرية التي أبدعها الشاعر/ المؤلف هي استحضار «الأصحاب» الأربعة، وهي أيضا تأسيس على فكرة أو توليد ومضة من المنجز الإبداعي للصحبة إياها، ونوع من اقتسام القلق الوجودي.

شيء من المقدمة الكاشفة

يتهم شربل داغر المقدمة بالتضليل والخداع، لذلك أسقطها من عرشها الأثير، وجعلها إلى الخلف، متأخرة عن نصوص الكتاب، كنص فقد سطوته ومركزيته البدئية، فقد دوره كمرشد ووصي على ما يليه، كأنها قبطان سفينة مبحرة أنى يشاء. المقدمة التقليدية تظهر ما تشاء، وتضمر ما تشاء. بيدها حكم القيمة المسبق، تضلل القارئ وتخدعه بمظهرها التوجيهي الإرشادي، كمن يوزع العظات على المؤمنين. لهذا، جعلها المؤلف تابعة، لا متبوعة، كما هي في تاريخ الكتب. وهذا انقلاب منهجي يُحسب له. نقرأ: «**المقدمة مضللة وخادعة دوما، فيما هي آخر ما يكتبه الكاتب فيه، ما جعلني اسميها في هذا الكتاب: مقدمة متأخرة**». هذا الكتاب شعر في نقد، تجد فيه نصوصا شعرية تأخذك إلى الضفاف القصوى في التخيل؛ وتجد فيه أيضا قراءة في سيرة الشعراء الثلاثة وجارهم الفيلسوف. قراءة تتناول أعمالهم أيضا، وليس مقتطفات من سيرهم فحسب.

وضع الكاتب خطة مرسومة بدقة حول نيتشه، إلا أن البدء في الكتابة نجم عنه تناسلٌ غريب أنجب ثلاثة مشاريع زاحمت المشروع الأول، «**بدأت خطة كتب الكاتب والشاعر الألماني فريدريش نيتشه (١٨٤٤- ١٩٠٠)، لكنها استدعت كتبا لثلاثة شعراء آخرين: الشاعر الأمريكي والت ويتمان(١٨١٩-١٨٩٢)، والشاعر الفرنسي شارل بودلير(١٨٢١-١٨٦٧)، والشاعر الفرنسي ارتور رامبو (١٨٥٤-١٨٩١). كيف؟ ولماذا؟**». في حديثه عن الصحبة التي كانت أول لبنة في معمارية العنوان، يقول:

«**انطلقت من هذا الكتاب في نوع من «الصحبة» لها: أصاحبها في القراءة، في المشي بين سطورها. من دون أن أغفل عن أنني ـ إذ أسعى فيها ـ أسعى في دروب قريتي حيث أقيم، وأسعى في دروب لامرئية، مما أخطها وأمحوها، من دون أن ينقطع الهجس بها: بين إيقاع التلفظ وإيقاع الخطى، وإيقاع ما يلجلج في الصدور والشفاه**». ويلح شربل داغر على نفي «تهمة» افترضها وهي التماهي

«صحبة» بما يشبك أسباب صداقة، ورفقة طريق، على أنها لا تعني التماهي بيني وبينهم، «**إذ كنت مع أي كاتب منهم – في أدنى الأحوال– بأربع عيون وأربع أقدام**». وان كان هذا النفي وإبعاد هذا التصور القرائي عن كتابه ليس ضرورة، فالتماهي في هذا المقام الذي يمزج بين الشعري والنقدي هو كتابة فوق كتابة، هو نوع ما «ميتا كتابة» بما يحمله هذا المفهوم من سعة وتصور بارثي (رولان بارث) لمفهوم الكتابة التي تقفز على الحصر الإجناسي.

الانزواء منجم المخيلة

النصوص الشعرية التي أبدعها الشاعر/ المؤلف هي استحضار «الأصحاب» الأربعة، وهي أيضا تأسيس على فكرة أو توليد ومضة من المنجز الإبداعي للصحبة إياها، ونوع من اقتسام القلق الوجودي، وسفر المخيلة في الذات وذوات الأربعة الكبار، كما هي «عدوى» القلق فهي عدوى التفكر شعريا في الأعماق وفي الممشى الذي تحفه «أوراق العشب» في وطى حوب، القرية المزهرة، قرية الانزواء الذي يحبه الشاعر، ولعل هذا الانزواء منجم للمخيلة التي لا تحتاج إلى تخصيب قسري كما يحدث لبعض شعراء المدن، الانزواء خصوبة تتنزه في الممشى الأخضر أو على الترائب الرطيبة، لهذا فالعزلة الرائقة تمخض عنها الكثير من الأعمال الشعرية والسردية (النقد ضمنها) الجميلة والعميقة. ولعل المشترك بين «الصحبة» المختارة وشربل هو هذا الانزواء الذي أتاح غوصا أعمق في ثنايا هذه التجارب المضيئة.

الشعر بوصفه تكوينًا لذات

أنطوان أبوزيد

يقول رينه شار: "الشاعر هو تاريخ تكوين كائن يرتمي وكائن يتلقّى. يستعيرُ من العاشق فراغًا، ومن المحبوبة نورًا. ومن هذا الزوج الشكلي، وهذه الدرب المزدوجة، ينالُ الشاعر صوتَهُ نبلا باعثًا على الإشفاق"[١].

لا أراني، في تكريم الصديق العلاّمة شربل داغر[٢]، غير ناظر في الأثر الأثير لديه، عنيتُ الشّعر، وإن تكن الجماليات أحدَ تلاوينه وتجسيداته الكثيرة. ولا ألتفتُ كذلك إلى النقد الشعري لديه، وهو يسع مجلّدات بعينها (ستة إلى حينه)؛ ولا أتقصّد الغوصَ في التاريخ الذي حظي من العلاّمة بعضًا من نظراته النفّاذة إلى بلادٍ وعمران وعائلات عمرت التلال، واعتصمت بها قبيل النزوح إلى المدن.

إذن، أطرح بداية على نفسي تساؤلًا مستوحى مما قاله رينه شار في تكوين الشاعر، ثمّ أعاود الالتفات إلى مجموعاته الشعرية العديدة: من "فتات البياض" (١٩٨١)، و"رشم" (٢٠٠٠)، و"تخت شرقي" (٢٠٠٠)، و"حاطب ليل" (٢٠٠١)، و"إعرابًا لشكل" (٢٠٠٤)، و"لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك" (٢٠٠٦)، و"ترانزيت" (٢٠٠٩)، و"القصيدة لمن يشتهيها" (٢٠١٠)، و"على طرف لساني" (٢٠١٤)، و"دمى فاجرة" (٢٠١٦)، محاولًا استخلاص أهمّ الملامح الكبرى في كتابة شربل داغر الشعرية، فأراها في أربعة، على سبيل إيجاز الإعجاز، وهي:

أولًا – الغنائية المغايرة.

---

1 CHAR, René (1983), **Oeuvres complètes**, Paris:Gallimard, p:166.

٢ – أستاذ جامعي، شاعر وكاتب، من لبنان.

ورقة نقدية في الندوة التكريمية لداغر، "الحركة الثقافية"، إنطلياس (لبنان)، ١٥–٣–٢٠١٨.

ثانيًا– الأنا المفكّرة ذاتها أو هويات الكائن المتنادية.

ثالثًا – اللغة الشعرية المتفرّدة–المتمرّدة.

رابعًا – لعب ما وراء الشعر.

الغنائية المغايرة

إنّ ما يثير دهشة القارىء، حال الدخول إلى عالم الشعر، لدى شربل داغر، أو في ضيافة كائناته، هو يقينه بأنه داخل إلى غنائية مغايرة، غنائية لعوب، تستطيب فيها الذات أن تنغمس في العالم، لا أن تنأى عنه، تنغرس فيه وإن يكن حجريًّا:

"للحجارةِ أن تروي بأحمالها

وهنَ الصّاعدين،

وأن تخفي على عجلٍ

إلحاحاتٍ مفاجئة

لنزواتٍ عابرة" ("حاطب ليل"، ص).

غنائية تقول انغراسها، وتُواري دمع قائلها لدى انفصاله عنه، لا أن تملأ الدنيا عويلًا حتى تفيض مجاري الشعر به، على مألوف الشعر العربي الرومنطيقي والحديث وما بعدهما.

الغنائية، لدى شربل داغر، هي أيضًا إعلاء لوحدانية المكان: "طواف العناصر / في نحيب المكان"، ووحشته الصارخة في نصّه. هي الكشفُ عن أخوة الكائن مع العناصر، الحجارة والنهر والمنحدر:

"للحجارة

أن تبقى بيننا

بعدنا،

في صبرها الصّاحيّ،

نخلفها ...

حصاة طيش" (في الديوان نفسه، ص).

هي أخوة ضامنة لتأريخ الذات مسارها التكويني المطّرد، من اليدين المتحاورتين الشاعرتين بأوان سفرهما، إلى وقوعهما على إكسير الرغبة المنتظرة والمحتفى بها.

إنها الغنائية "الصاحية" التي تروي، تسرد ما علق في شاشة الصدر الداخلية من صور الحياة الأولى، في نوع من تدوين سيرة المشاعر، و"حجارة صاعدة"، و"مطارح مطوية تحت الإبط"، برقصها، وعسلها وبيارقها ووسائدها ونجومها الصائرة ثآليل على الأصابع، وطيش حاملها والمرتسم بها إلى آخر الاحتفالية، آخر الكلام.

الغنائية في شعر شربل داغر لا تغمض عينيها، ولا تركن الى اللامدرَك واللاوعي والمحال، على نحو ما درّجه السورياليون، وواصله البعض من شعراء قصيدة النثر العرب علامة على حداثة تامّة وناجزة، نقلًا أمينًا عن تريستان تزارا ورفاقه، وتجرّؤا على صدم الموروث، وإنّما أتاها الشاعر على صهوة وعيه وبملء تفتّح ناظريه على أشاث العالم، الذي يتكوّن "أمام عيونهم المشغولة عنه" (القصيدة لمن يشتهيها، ص:٢٦). ثم لا يلبث هذا العالم المؤثث من كائنات ومشاعر (حصى ، حجارة ، صخور، دموع، ريبات، وصور عذراء، وضحكات، وكواليس، وقمصان ..) كانت قد أنزلتها نرجسية الشاعر المبصرةُ في مواقعها المقدّرة بالقصيدة، أن يولدّ احتفالية جديدة هي احتفالية الحبّ المنسوجة والناسجة في آن معًا:

"**التفاحة التي في صحنها**

شهوتي،

إذ تقضمها

تورقُ من جديدٍ بينَ أصابعي..." (في الديوان نفسه، ص:٨٣).

الأنا المفكّرة ذاتها أو هويات الكائن المتنادية

في الملمح الثاني، الذي أشرت إليه أعلاه، يستطيب الشاعر شربل داغر أن يكثر أناه، لا في لعب الانفصام الأعمى، وإنما في لعب المرايا المتبادلة والأقنعة

المتناوبة، وزوايا النظر، أشبه بلعبة مستفادة من زمن طفولي: إذ يريك رسمة كلّما حرّكتها انقلبت إلى صورة أخرى.

لا أسأل الشاعر عن الداعي إلى استحداث هذه النبرة الداخلية، تلك التي يباشرها الشاعر بين أنا الكائن وأنا يحمل في طياته سعيًا إلى الشاعر والحِرَفيّ[1]، وهو داعٍ – على ما يقول نيقولا ريوي– إلى إحداث افتراقات أسلوبية عن نماذج سابقة. بيد أنها ليست افتراقات شكلية فحسب، إنما هي سمة أساسية من سمات كتابة الشاعر شربل داغر الشعرية، والتي يسائل فيها الكائن–الشاعر عن هويته: "أنا هو آخر / في مضيق الشفتين"، (**"غيري بصفة كوني"**، ص:٩٨)، المعرّضة دوما للتشظّي اللاإرادي ("كأنني رجال")، (ص:٩٩)، مع أنّ الكاتب–الوصّاف لا يزال إياه، خلفَ نقاب الرؤية الشفّاف، يُسقطُ على المشهد ما يؤكّد الانفصام والازدواج والتعاكس بين أناوين، في ما يشبه الحلولية الصوفية:

"أنا فيك،

أنا معك،

أشدّ إبلاغًا

وتعرّفًا عما يمكنني أن أكون:

أعليَّ أن أسافرَ كي أجدَ نفسي؟"

(ص:١٢٤).

إنها، إذًا، لعبة الازدواج والتكثير التي يستطيبها الشاعر شربل داغر، ما يجعل يقين الهوية الشعرية أكثر سطوعًا ومدعاةً إلى التوقّع والتأويل والتخييل، في مقابل الهوية الأحادية التي يركن فيها القائل إلى هويّته الأونطولوجية، الماثلة في فاعل الخطاب الوحيد، والتي تقهر اللغة الشعرية، إذ تحدد حاملها والناطق بها وكائنها، وتسدل الستارة للمرة الأخيرة على أفق الغرابة والمدهش والمختلف، وهذه في نسغ الشعر والأدب وتكوينه:

---

1 RUWET, Nicolas (1972), **Langage, musique, poésie**, Paris:Seuil: p:215.

"لو أنني أسكنُ جسدي
مُلكًا، لا إيجارًا
لوقعتْ
قدمايَ
في
حذائي
تمامًا،
مثلَ إصبعٍ في خاتمه،
إلاّ أنني أغيبُ
خلفَ تجاعيدي
وأنتظرُ خروجَ غيري من المرآة..." (ص:١٣٦، "**غيري بصفة كوني**").

وبعدُ، إلامَ تراه يصيرُ الكائن– الشاعر، إذ يعيرُ هويّته إلى آخرين، ويتماهى بهم؟ إذ يغيب، أو يتوارى خلف أقنعته ووراء أنوات أخرى، وبلا أثر، فإنه "تلده كلماته" ثانية، وتنكشف له، حال الولادة الثانية، رؤى السارد والراوي الكامن في قلب الأشياء، وفي لبّ الأشجار وأسرّة السواقي، وفي صدر الصديق القديم الباكي على فقده صديقًا، الى أن "يوقظ الأشجارَ من غفلتها" أو غفليّتها، و"يستدرك السواقي"، و"يندسّ في خفائه" فاعلًا سحريًّا يبثّ الروح في ما يلتفت إليه، ويحرّكه وقد أدخله في صلب رؤيته الإحيائية، بالتوازي مع حضور لغة الكائن، ذات الكاميرا الخفية والنابضة.

اللغة الشعرية المتفرّدة – المتمرّدة

في مجموعته الشعرية، "**القصيدة لمن يشتهيها**"، يعبر الشاعر بالقارىء من أمام القصيدة (قصيدة النثر) اللوحة، والقصيدة – المشهد المستعاد بكلّ نبراته وذواته المتواطئين والمتشاركين في مصائر الكائن وتحوّلاته، إلى ما وراء القصيدة، أو ما

وراء اللوحة الشعرية، بل إلى متنها ومطاويها وساحاتها وشخوصها وتلاوينها، كأنما داخل لوحة جبّارة ، كتلك التي تخيّلها مخرج سينمائي كبير، آكيرا كوروساوا، إذ جعل إحدى شخصياته تنفذ إلى داخل لوحة فان غوغ الشهيرة، حقل القمح المترامي، ويهيم على وجهه في خطوطها الشاسعة.

في هذه القصائد يُفتح بابُ المرسم على مصراعيه، ليدخل القارىء إليه، بدافع الحشرية المركّبة، من أجل أن يتعرّف الى حرفة الشاعر–الرسّام، وجمالياته في انتقاء كائنات القصيدة، وتزويق ظلالها، وتوشيحها بالبقع اللونية المناسبة:

"أيها اللونُ دعني

أمدد نظري فوق ملمسها

وألحسَ رحيق التجربة من أطرافها..." (ص:١٧).

ومن هذه القصائد ما تحدّث عن "مصير القصيدة" وعن "حكايات غائبيها"، وعن كونها "شجرة تنتظر شتاءها"، وعن "إفسادها أصابع من يمسكون بها"، وعن حضورها غفلةً "لمباغتة النائمين بثيابهم"، وعن كونها تعير الشاعر يدًا ليكتب بها، و"لكي ينظر منها إلى يده".

ولمن يسأل عن الفائدة من تكبّد الشاعر، شربل داغر، عناء الكلام في الشعر على الشعر، نقول إنّ الشاعر، لكونه صانع أساليب بالمقام الأول، فإنه يواصل البحث عن أواليات جديدة لصوغ الشع، تكون مدخلًا أساسيًّا لتجديد الكتابة الشعرية؛ وعليه، فإنّ تحويل القصيدة موضوعًا للشعر، يزيدها اكتنازًا بالدلالات الفكرية وبالوقائع الغريبة والأحاسيس، ويضيف إليها نبرات تقطع رتابة التوقع لدى القارىء النبه.

لعب ما وراء الشعر

لم يستسغ الشاعر شربل داغر فتنة السوريالية وانفلاشيتها الأسلوبية، ولم يغرهِ منهجُ الصّدم باللغة الذي اختطّه أنسي الحاج على براعته وفصاحته الصارخة. وإنما

رأيتـه أمينًـا، مـن أول إطلالتـه علـى الشـعر، العـام ١٩٨١، بكتابـه "فتـاتُ البيـاض"، لكتابـة قصـيدة النثـر، ذات القوام أو الهندسـة المعلومـة، علـى تصـرّف غيـر متطـرّف بالبياض، بخلاف ما فعله سابقون من مثل بول شاوول.

إنّ "الفضل يعود الى الكلام، والكلام وحدَه، في جعل الهويات المتخيّلة موجودة، وجودًا مستحيلا ولاغنى عنه، في آن معًا"، حسب الناقد جيريمي بنتهام[١].

فكيـف إذا كـان الكـلامُ هـذا لغـة شـعرية ذات معجـم عصـيّ علـى الإحاطـة – لضيق المجال– وتراكيب لافتة باستداراتها ولازماتها، وذات صوَر شعرية هي أقرب الـى المشـاهد الشـعرية الملتقطـة مـن زوايـا متجـددة علـى الـدوام، ومنسـابة مـع عـالم الكائن المنغرس في مكانه، والآيل إلى الرحيل عنه انفصالًا مريرًا، لا يسيرًا.

أما التجريب الذي يخوض فيه الشاعر، ولا يزال، حتى في آونات جلوسه بيننا، فقد كشف له عن خطّة للعبث ببنية القصيدة وأصواتها وأساليبها، تقوم على تجريب ثابتة أو بؤرة تكوينية أساسية، تنبثق عنها بنى متفرقة ومفاجئة، تجبر القارىء على استخلاص المعاني من شتات موزّع على نحو جديد. ثم أليست قصيدة النثر، بالأصل، "محاكاة للتجريب"، على ما يقول مايكل ريفاتر[٢]؟

نعم، إنها كذلك، لشاعر ليس عابرًا في سجل الشعر العربي الحديث والمعاصر، شربل داغر. هنيئا لنا به!

---

1 Jakobson, R. (1972), **Questions de poétique**, Paris: Seuil, p:220-221

2 Riffaterre, M. (1983), **Sémiotique de la poésie**, Paris :seuil, p:161.

العولمة وزحزحة الحدود

نايلة أبي نادر

انحاز شربل داغر[١]، منذ بداياته الشعرية، إلى تجديد الشعر، إلى تبديل بنيته، إلى التنويع في أشكاله، وإلى تناول "موضوعات" جديدة (لا سيما الكلام على الشعر في القصيدة)، أو إلى تبديل زوايا النظر في موضوعات مشتركة. وهو، في انحيازه هذا، جعل من تجديد "القصيدة بالنثر" (كما يَستحسن تسميتها) هدفًا لقصيدته، وبعيدًا عن تجربته الخاصة. ولا يعلم الدارس – إذ يراجع شعره بالدرس– كيف يصنّف تعامله القوي مع العولمة: التجديد ظاهرٌ، ومطلوبٌ، منذ بداياته، فكيف تجلّى التجديد مع تأثيرات العولمة؟

"ترانزيت" القصيدة

في محاولة للإجابة على هذا السؤال وجدتُ من المناسب أن أتوقف عند كتاب لم يلق لغاية الآن الاهتمام الكافي من قبل الدارسين المختصّين، إذ تمّ تجنّبه إما رفضاً وإما إرباكاً، عنيتُ به "ترانزيت"، وهو يشكّل ظاهرة في كتابة الشعر الـ"ما بعد حداثي"، إذا صحّ التعبير، لما فيه من خروجٍ عن نمطيّة قصيدة النثر في اتجاه نصٍ فاتح للحدود بين الأجناس الادبية. ليس كتاب "ترانزيت" هو الوحيد لداغر في هذا الإطار، له نصوص شبيهة منشورة مثل: "جثة شهية"[٢]، و"العباقرة يصلون سريعاً...

---

١ – أستاذة الفلسفة، كلية الآداب، الجامعة اللبنانية، بيروت.

بحثٌ أصيل في مؤتمر: "الحدود بوصفها إشكالية: بين العابر والمقيم والوسيط" (لبنان، ٢٠١٧)؛ وهو فصلٌ من كتابها: "**شربل داغر: النص والعولمة**" (قيد الطبع)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٢.

٢ – شربل داغر، **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، القاهرة، دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٦، ص١٥–٤٠.

والحمقى ايضاً"[١]، و"إطار صورة،"[٢] و"عابرون في ممر استعارة"[٣]. لكنني اخترتُ التوقف عند "ترانزيت" كونه كتابَ شعرٍ لا يحتوي على مجموعة قصائد، كما أننا لا نجد فيه أي عنوان أو إشارة الى تبويب أو تفصيل ينقل القارئ من موضوع الى آخر. إنه عبارة عن قصيدة ممتدّة على وسع كتاب، وهي قائمة على حوارٍ بين متكلّمين كثر، منذ الصفحة الأولى وحتى النهاية. أين هي الجدّة في النص؟ هل من أثر للعولمة فيه؟ الى أي مدى يمكننا التحدّث عن إعادة النظر في مسألة الحدود بين الأجناس الأدبية انطلاقاً من ترانزيت؟

إن التوقف عند نص "ترانزيت" يفتح أمام الدارس نمطاً جديداً من الكتابة الشعرية. هناك فعلُ خروجٍ واضح من نمطيّة معينة نحو نصٍ فاتح للمعابر ومتخطّ للحدود الموضوعة بين الأجناس الأدبية. يتجلّى بيّناً كيف أن الشاعر يطلّ على العالم من قاعة ترانزيت في أحد مطارات العالم؛ إنه يقيم علاقة جديدة بين النص والحاضر، كما هو في واقعه المعيوش. فالمكان الذي يدور فيه الكلام ليس مغلقاً ولا سرياً. إنه صالة مفتوحة للعابرين الذين ينتظرون مواعيد رحلاتهم. تلهو القصيدة في مكانٍ جديد، وكأنها تخرج من حدود التقليد، لتسافر الى المكان الأرحب. فاختيار عنوان "ترانزيت" جاء ليعكس رغبةً لدى الشاعر في كسر تقليد ما، والدخول في طقوس الترحال، ليس فقط من مطار الى مطار، ولا من بلد الى بلد، انما من جنس أدبي الى آخر، ومن مقاربة الى أخرى تفاجئك كما نمط الحياة الحاضرة.

اختار داغر أن يبدأ نصه الشعري بستِّ استشهادات جمعَها في سياقٍ منفتح على الشرق والغرب في آن، ممهّداً للقصيدة. وهو في ذلك يُبادر في إسقاط مقولة شرق/غرب التي تضع الواحد في مواجهة نوعية وجوهرية مع الآخر. يستهلّ بقولٍ للجاحظ، يُلحقه بقولٍ للغزالي، وآخر للجوزي، ليتابع مع نيتشه وهايدغر، مختتماً

---

١ – شربل داغر، م. ن. ص ١١٣–١٣٩.

٢ – شربل داغر، **على طرف لساني**، القاهرة، دار العين، ط١، ٢٠١٤، ص ١٢٥–١٤٣.

٣ – شربل داغر، **دمى فاجرة**، القاهرة، دار العين، ط١، ٢٠١٦، ص ١١٣–١٥٣.

بريكور. خلطة قد تبدو عجيبة للوهلة الأولى، لكنها محكمةُ الربط، وهي تنطلق من همّ لغوي فكري وجودي، يعبّر عن نفسه بلغاتٍ مختلفة وأساليب متنوعة. لم يكن الانشغال الأساسُ سؤالاً تراثياً، ولا قضية شرقية محضة، ولا بالتالي أمراً مطروحاً على الوعي الغربي من دون سواه. ما يعالجه داغر في نصه الشعري أسقطَ الحدود المرسّمة منذ فترة بين الشرق والغرب، بين ما اعتدنا على تسميته بثنائية التراث/والحداثة، بين الـ"نحن"/والـ"هم". فالذات القلقة التي تبحث عن معنى وجودها ليس لها هوية محدّدة؛ والسؤال المطروح حول اللغة، والمصير، والعبث، وغيره، ليس له هو الآخر حدود يلتزم بها ويتقوقع في داخلها.

أما أول عبارة يبدأ بها داغر نصه مباشرة، بعد الاستشهاد بقولٍ لريكور، فقد جاءت في صيغة سؤال: "أين تقف؟".[1] وكأنه، منذ البداية، يريد أن يُدخل القارئ في عمقِ ما ينتابه من قلق وحيرة. سؤال يعبّر، في الوقت عينه، عن رغبةٍ في تحديد المكان، ورصد الموقع؛ كما أنه يمهّد لإجابة تشير الى التفلّت والخروج من الإطار، من الحيّز المعهود: "أنا: خرجت من الكتاب"[2]. هناك في القاعة إجابة أخرى على السؤال نفسه جاءت على لسان من لا يقف في مكان معيّن، إنما "يُمعن في التذمّر"؛ وآخر يحدّد موقعه قائلاً بأنه "ينطّ وحسب، أو يمشي بالطول". منذ المشهد الأول، نلحظ أن لا أحد من المتكلمِين يتموضع في مكان ثابت جغرافياً، تمكن الإشارة اليه، أو التوجّه نحوه. سؤال "أين تقف؟" يتكرّر تباعاً، لأن العتمة تغطّي المكان: الصوت هو الذي يحدّد الموقع، كما الكلام هو الذي يعيّن المعنى.

في كتاب "ترانزيت" تمسرحت القصيدة، وأصبحت مشهداً من الحياة؛ تنقل، في بث مباشر، وقائع ما يَحدث في قاعة الانتظار؛ كأن الحياة عبور دائم، وتخطٍّ مستمر لا يستكين. إنها عبارة عن صالة مفتوحة بين سفرَين، بين رحلتَين، بين ولادتَين. نقيم في الانتظار، تقودنا الأصوات في داخلنا نحو وجهة غير معروفة،

---

١ – شربل داغر، **ترانزيت**، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص٩.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ١٠.

نتلمّسها تباعاً، وقد نفاجأ بنقطة الوصول...

إن أردنا العودة الى السيرة الذاتية لداغر، ينكشف لنا أنه كان ناشطاً في شبابه، وفاعلاً ضمن حراك طلابي بلغ أوجَه قبيل الحرب،- التي نكّلت بلبنان في العام ١٩٧٥. فهو معتاد على المجال العام، منخرطٌ في ما كان يعيشه العالم العربي من أزمات وخيبات متتالية. مشى في شوارع صيدا وبيروت منضمّاً الى تظاهرات عدّة. إنه ليس ببعيد عن معاناة الناس، عن قلقهم، وصراخهم. ثم إن الحرب رمتْه بشظاياها، فغادر الوطن على غفلة في رحلة مشرّعة على المجهول. اغترب ليعيد بناء صرحه الفكري، ويشتغل من جديد على لملمة الذات المتألمة. إحساسه بوجع الناس وانفتاحه على معاناتهم أمرٌ يمكن تفهّمه بسهولة. إذ بين الخاص والعام تداخلٌ وتشابكٌ ورواحٌ ومجيء بشكل دائم. وهذا ما يمكن تبيّنه في بناء النص الشعري عنده. لذا يمكن اعتبار نص "ترانزيت" انعكاساً لسيرةٍ لم تكتب بأسلوب رتيب.

أسترقُ السمع من بين المتكلمين في صالة الترانزيت، أجدهم يتحدّثون عن الانتظار، فإذا بي أترصد الحديث الآتي:

"متكلم: بما أننا ننتظر، دعونا لا ننتظر. دعونا...

متكلم (مقاطعاً): ... دعونا نكون.

متكلم: أنا أريد أن أصل الى حياتي.

متكلم: أين تقع؟

متكلم: وجدتُها ملقاة على هامش الحديقة في المرة الأخيرة.

متكلم: وأين كنت؟

متكلم: في غفلة عنها.

متكلم: وإذ تنتبه، وتستيقظ، ماذا تفعل؟

متكلم: أتحسّر عليها.

متكلم: ولم لا تنتقل اليها؟

متكلم: لأنها تكون قد انتقلت من جديد.

متكلم: إذن؟

متكلم: علي أن أصل في أقصى سرعة... مباشرة.

متكلم: تأخرتَ كثيراً، على الأرجح.

متكلم: ما أن أصل، لن أفارقها، مثل حبيبَين في أرجوحة، في حديقة.

متكلم: ألا تتبادل مع الحبيبة القُبل، وإن في حديقة؟

متكلم: بلى، لكنني مستعجل.

متكلم: لعلك خرجت من الحديقة من جديد.

متكلم (راكضاً): أنت تلهو؛ دعني أصل"[1].

بإمكاننا أن نتوقف عند بنية هذه القصيدة الحوارية باعتبارها تعكس نمطاً جديداً في مقاربة موضوع فلسفي وجودي. هناك من يطرح معنى الحياة؛ وهو السؤال الذي يحتل أهمية كبرى في معظم النظريات الفلسفية. نجد داغر يطرحه في وتيرة سريعة؛ يُلقي به أمام وجه القارئ في مشهدية تعكس وقع حياة الانسان المعاصر المستعجل والمسبوق دائماً، إذ إن الوقت يداهمه، ولا مجال عنده لكي يفكر في حياته، في المعنى الذي يضفيه على أيامه ولياليه، بما فيها من ألم وخيبة وحب وفرح. فالحياة تهرب أمامنا ونحن نركض مجدِّين للحاق بها. هذا النمط بالتحديد قد تعمّم بفضل العولمة، وفتحَ الدول والقارات على بعضها. بات الانسان ينظِّم حياته وفق نمط متسارع؛ يعبر بواسطته المسافات، ويتخطى الحدود متنقلاً وهو منهمّ في الوصول على الوقت المحدد من دون تأخير. وكأن هذا الحوار السريع يلخص لنا فعلا ما يجري كل يوم، ليس فقط في المطارات، إنما في الشوارع والأتوسترادات السريعة والمؤسسات على اختلاف انشغالاتها. نحيا من دون أن يكون لدينا وقت لنعيش حياتنا. من هنا إشكالية الزمن، وضرورة الغوص في تحديداته الجديدة التي فرضها المجتمع المُعَوْلَم.

اختار داغر المطار، بل قاعةَ الترانزيت التي في داخله، ليطلق العنان لمخيلته

---

١ – شربل داغر، **ترانزيت**، م.س. ص ١٢٠–١٢١.

في رسم المشهدية الشعرية التي تحلو له. إن مجرّد الاختيار يحمل في دلالته بُعداً عابراً للحدود، يشير الى ما وفّرته لنا العولمة من تقليصٍ للمسافات الفاصلة بين القارات. نلحظ، في سياق الكتاب، كيف أن الشاعر يُلبس صوره حلّة العولمة. فالمشهد مختلف، لسنا في حديقة، ولا تحت القناطر، ولا حتى في المقهى. إننا في صالة ترانزيت، سببُ التجمع، توقّفُ الرحلات لأمر طارئ. فالمكان غير مؤطّر على نحو تقليدي. في هذه القاعة من الصعب أن نميّز بين الوصول والمغادرة، إننا في الـ "بين–بين". الأبطال: غرباء، لا يعرف واحدهم الآخر. الأسماء: متكلّم، قامة، صوت، مخرج... جاؤوا من: الشرق، من الجنوب، "من أقصى القرف"، "من حيث لا تتوقّعون"، "من باب حرف الشين"[١].

الوجهة: الى أي مكان، أو لا الى مكان، أو نحو الحلم... لا شيء يجمع بينهم سوى الاحتجاز. أما برنامج الرحلات الواصلة جاء على الشكل الآتي:

"الواصلة من: ممرات الاعتراف الأخير، موعد الوصول: عند خفوت الحركات، الباب: المؤدّي الى الفرج

الواصلة من: أعالي الشكوك، موعد الوصول: تعرفون بمجرد وصولها – إذا وصلت– الباب: للذين يأتون من دون تأشيرات سفر

الواصلة من: القصيدة بمحرّكي استعارة، موعد الوصول: عند وصول القارئ، الباب: إذ يخرجان معاً

الواصلة من: عتمة الشفاه المزمومة، موعد الوصول: تأخّر وصولها، الباب: مقفل

الواصلة من: تخت الليل، موعد الوصول: عندما تستلقي الشهوة على مؤخرتها، الباب: إذ يخرج منها تستقبله"[٢].

أتوقف عند الرحلة الثالثة الواصلة من القصيدة، التي تشكّل جوهر الكتاب، والتي

---

١ – شربل داغر، م. س.، ص ٦٤.

٢ – شربل داغر: م. ن.، ص ٢١–٢٢.

تطير بواسطة محرّكي استعارة؛ تتنقل بواسطتهما حيث تشاء، وتحطّ الرحال حين يحلو لها ذلك. وهي إذ تستخدم الاستعارة تنشط حركتها في اتجاه القارئ، الذي ما إن يصل حتى تبلغ القصيدة الهدف المنشود، فتبدأ رحلة أخرى بين مرسِل ومرسَل اليه، بين مغامرِين شغوفين بلعبة البحث عن المعنى. يمكن أن نلحظ راهنية القصيدة في ما يأتي:

١- مع تطور وسائل الاتصال، ودخول الشبكة العنكبوتية حيّز الاستعمال، بتنا نتحدث عن "قرية كونية"، إذ تمّ تشبيك أقطار الأرض بعضها ببعض، فالتواصل أصبح يتمّ بالنقر على مفتاح الكتروني واحد. أما في "ترانزيت" فهناك تجسيدٌ للعولمة في صورة جديدة. يأتي، مثلا، صوتٌ في العتمة ليُعرب عن أمنيةٍ عزيزة يودّ أن تتحقق، فيقول: "أريد أن أنام لدقائق معدودة، في أرجوحة، بسعة عالم منبسط. أن تتاح لي حياة أخرى، كاذبة: بسعة المسافة الفاصلة، الواصلة، بين أصابعي وهيئاتها...". إن في الأمر إلغاءً للمسافة، واجتيازاً حراً للمكان، وانعكاساً واضحاً لما يعيشه إنسان اليوم. توقٌ الى العبور، والخروج من المكان، واجتيازُ الحدود "الفاصلة الواصلة". الأرجوحة التي تمتدّ على مساحة العالم صورة تعكس رغبة من يشتاق للارتخاء والاستراحة من ضغط الحياة العصرية المتنامي، ووقعها المتسارع. أرجوحة تختصر المكان، وتوفر الراحة والسكينة بعيداً عن ضجيجٍ قد يكون عقيماً.

٢- كذلك، مع تنامي ظاهرة العنف والتطرف، ومع ازدياد وتيرة الأعمال العنيفة، بتنا نشهد مسلسلاً إرهابياً متنقلا بين عواصم العالم ومطاراتها. الأمر بات مألوفاً، إن من ناحية تحذيرات كاذبة تصل الى المطار حول وجود متفجرات، أو لجهة عمليات الخطف واحتجاز الرهائن، أو في ما يتعلق بانتحاريين يدخلون المطار ويطلقون النار على من حولهم، أو غير ذلك من الأمور العنفية. يأتي على لسان متكلمين محتجزين في قاعة ترانزيت هذا الحوار:

"- أنا مثلك: ما إن أصل الى نهاية الجملة، أنقضي.

- انتحاريٌ، إذن.

– نعم، بمعنى ما: غيري يديرني، ولي حياة ثانية"[1].

هذا التشبيه بالانتحاري له دلالة خاصة في عالم اليوم، وما تشهده الساحة الدولية من لغط ونقاش مفتوح حول العمليات الانتحارية. ويظهر أحد المحتجزين وهو يسترق النظر ويتجسس لينقل الى الآخرين ما يجري في إحدى الشقق، وكأنه في بثّ مباشر عبر إحدى الفضائيات التي عودتنا نقل الحدث أولاً بأول، فإذا به يلتقط الصورة الآتية: "**في الشقة شُبّان جالسون، رزينون، يستمعون الى شروحات أحدهم، الواقف الى جانب اللوح، وهو يشرح لهم تقنيات التفجير. (...) قنابل محشوة بإشاعات مدبّرة، وأكاذيب ملفّقة، وزنانير مفخّخة بالزخرفة، ما يجعل المتفرّج يتطاير مليون شظية...**" [2].

خيال الشاعر ابتكر الصور ليهزأ من العمليات الإرهابية، ويسخر من الإجتماعات السرية التي تخطّط لفعل الشر، فيحوّل الحزام الناسف الى زخرفة، والقنابل تصبح مجرّد إشاعات وأكاذيب. إنه العبث بالإرهاب بدل أن يعبث بنا. يقلب داغر المقاييس بكلام يميل بين التشبيه والاستعارة. حتى إنه في مشهد تفتيش الطرود والمجموعات الخشبية، حيث تمّ الاشتباه بكرتونة ما، يتبين أنها تحتوي مجموعة أرسلها الجاحظ الى شربل داغر، فيتعجّب الآخرون من الاسمين كونهما غير معروفين. أما بخصوص المجموعتين الخشبيتين اللتين تم الاشتباه بهما على أنهما قد تحتويان على ما يدعو للقلق، فبعد الكشف والتدقيق تبيّن ان الأمر يتعلق بـ"كتاب التاج" للجاحظ مع أشكال زخرفية تعلو المجموعتين. يسأل أحد المتكلمين "المحجوزي الحركة" عن مضمون الكتاب، فيجيب أحدهم على الفور بأنه يتكلم "عنا وعنهم". نجد متكلماً آخر يسجّل فوراً اعتراضه على هذه الإجابة المتسرّعة بنوع من السخرية قائلاً: "ما هذه الوصفة الجاهزة! أهذا "ماكدونالد" عباسي؟" [3]. لو أن هذه الصورة

---

١ – شربل داغر، م.س. ص ١٨٠.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ١٨١.

٣ – شربل داغر، م.ن. ص ٧٨.

وردت منذ ثلاثة عقود لما كان قد تلقفها القارئ العربي، ولما هضم فكرة الوجبات السريعة نفسها. كما أن اختيار "ماكدونالد" للتعبير عن هذه الصورة فيه ما يكفي من الدلالة على العولمة التي اكتسحت عادات وتقاليد عديدة، وما أمور الطهي وإعداد الطعام الا عينة منها، بخاصة وأن هذه الشبكة من المطاعم الأميركية باتت الاكثر شهرة لدى جيل الشباب، وهي تمثّل نمطاً خاصاً غريباً بعض الشيء عن عاداتنا وتقاليدنا في إعداد الطعام. وأغرب ما في الأمر أن الكلام على الجاحظ قد أخذ الشاعر في اتجاه "ماكدونالد".

يمكن أن نشير هنا الى حضور الجاحظ في "ترانزيت"، فظلُّه يرافق القارئ منذ البداية، وهو إشارة الى المكانة التي يحتلّها في الأدب العربي، لكن أيضاً في ذهن شربل داغر ووعيه. واضح أن للجاحظ أثراً في ما أنتجه داغر؛ وهو هنا يسلط الضوء عليه في نص شعري، أي خارج إطار النقد الأدبي، أو درس التراث، أو غير ذلك. أدخلَه في صلب المشهدية الشعرية، وبنى عليه، وانطلاقاً منه، العديد من الصور. إننا نرى في ذلك محاولة ناجحة في زحزحة الحدود بين الأدب والشعر، من جهة، وبين التراث والحداثة، من جهة أخرى، كما بين العباسيين و"ماكدونالد". كل ذلك يجري في جو معتم، تسيطر عليه ضبابية من نوع آخر. فما هي رمزية العتمة؟

العتمة ومحو الحدود

ملفتة هي العتمة التي ترافق القارئ من أول الكتاب حتى آخر الصفحات، وكأنها هي الإطار، إنها المكان الذي يقيم فيه المتكلمون. لا ترخي العتمة بظلّها على القارئ لأنها مثقوبة بأشعة الأسئلة المباغتة التي تستفزّ الوعي، فتضعه على حلبة صراعٍ يتلوه صراع. هذه العتمة تدعو الى السكينة، والجلوس مع الذات، كما أنها تخفي التفاصيل التي تجعل النظر يزوغ ويتلهّى بالقشور. إنها مناسِبة جداً لكي يلتقي الغرباء براحةٍ في قاعة الترانزيت، ومن دون تكلّف، فلا نسمع سوى أصواتهم تعبر الينا من بياض الصفحة الورقية. فالجو المعتم هو في حدّ ذاته إسقاط للحدود، ومحو

للخطوط الضيقة؛ إنه عبارة عن إفساحٍ في المجال لخرق الفروقات والتميّزات التي باتت معروفة من أجل الركون الى عالم الاصوات، والكلمات، والمعاني المجرّدة. أن تلفّ العتمة دفتي الكتاب، هذا يعني أن الحدود بين المرسل والمرسل اليه باتت غير مرئية، والتجوال بينهما صار سهلاً. قد يكون لفظ "العتمة" هو الأكثر استعمالاً، يظلل معظم الصفحات ويرافق المتكلمين في حواراتهم العديدة. فالصوت يخرج من العتمة وكأنه يغادر مسكنه الى العمل ليعود اليه بعد انقطاع الحوار فجأة أو بعد انتهائه بين المتكلمين في مشهدية معينة.

عبارة "عتمة مديدة" تتكرر لكي تسبغ طابعاً من الضياع على قاعة الترانزيت، أو تجعل القارئ يتحسس المجهول الذي يعيشه المسافرون. كما أنها تنبئ في الوقت عينه، بعد انتهاء كل حوار، بأن شيئاً ما سيحدث، وبأن بداية جديدة لا بدّ آتية، وبأن الستارة ستفتح مرة أخرى على أصوات جديدة تتجلّى في كلمات من نور.

جو العتمة يتناسب تماماً مع النص الشعري حيث لا إسمٌ يعرّف المتكلمين، ولا هوية، كما أنه يريح المتكلّم لكي يدخل في حال البوح عن مكنوناته من دون أن ينهمّ بشأن الذين يراقبونه ويضعونه تحت المجهر. فالعتمة ضرورية لإثارة المخيلة، إنها فسحة مفتوحة على "احتمالات واحتمالات"[١]، وهي في حد ذاتها محفّزة على إسقاط الحدود والألقاب ومجمل أشكال التكلّف والتصنّع بين البشر. فالجميع في العتمة يصبحون متساوين؛ صوتهم يعرّف عنهم؛ كلامهم بطاقة هويتهم؛ إنهم كـ"أناس مغموري الهيئات ومجهولي السلوكات"[٢].

نلحظ، هنا، أن العتمة توفّر جواً ملائماً للتعارف بين الرجل والمرأة، وتقرّب المسافة بينهما، فتنفتح الشهية على التحدث والتخيّل والذهاب الى حيث تقيم الرغبة. وكأن داغر ألبس حواراته عباءة معتمة ليسهّل الهروب ليلاً من صرامة الوعي، كما يفعل المحلّل النفسي في العيادة؛ يريح الزائر، يمدّدُه ليسترخي بعيداً عن الأضواء

---

١ – شربل داغر، م.س. ص ١٣٠.

٢ – شربل داغر، م.س. ص ١٣٠.

والضوضاء. يؤمّن له جواً مريحاً يخفّف من التشنّج والتوتّر ويقلّص من دائرة الاتهامات والمحاكمات المدمّرة.

تجدر الإشارة، في هذا السياق، الى أن جو العتمة المسيطر على صالة الترانزيت، والحوارات التي تنبت فجأة من هنا وهناك، كما أن الانتقال السريع بين مشهد وآخر، وبين حديث وآخر، كلُّ ذلك يوحي وكأننا في حلم حيث المكان له بعد آخر، والزمان له وقع مختلف. هنا في هذا الإطار تختفي الحدود بين الواقع والخيال، بين الحلم واليقظة، بين ما يَحدث الآن وما هو مرتجى، إذ ما زال يقيم في الانتظار. كما يسقط التمييز بين مهام الحواس، فتحل الاذن محل العين، ويغدو السمع مجدياً كما القراءة: "... لكنني سمعتُ كما لو أنني أقرأ"[١].

نلحظ أيضاً أن جميع المسافرين يختفون في العتمة، "حتى الفلسطيني اختفى"[٢]، هو الوحيد بين سائر المتكلمين تمّ الكشف عن هويته خلال الحوار، وحظي بانتماء الى وطن يعرّف عنه، لكنه مثل غيره من المتكلمين، ابتلعته، في النهاية، "عتمة دامسة"، ولفَّه "صمت مطبق". إن آخر عبارة ظهرت على الشاشة الالكترونية كانت: "عتمة دامسة وصمت مطبق"، وذلك "قبل أن تعمّ العتمة تماماً"[٣]. قد يكون في ذلك إشارة الى واقع الحياة الراهنة حيث خفَتَ وهج القضية، وفرِغت الساحات من الحشود المعترضة.

كما نذكر في هذا السياق أن إحدى المتكلمات كانت عمياء من دون أن "يبدو هذا عليها"[٤]، تتنقّل من دون عصا، إذ حفظت الدروب، كما تقول، "عن ظهر قلب، مثل شاعر أعمى"[٥]. يأخذنا داغر، هنا، الى عبور آخر من عين الجسد الى "عين البصيرة". فالعمياء تؤكّد لنا قائلة: "أنا أرى من دون عينين، بدليل أنني أمضيت وقتاً

---

١ – شربل داغر، م.ن. ص ١٠٩.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ٢٣٠.

٣ – شربل داغر، م.ن. ص ٢٤١.

٤ – شربل داغر، م.ن. ص ١٧٥.

٥ – شربل داغر، م.ن. ص .١٧٥.

معك، ومعهم، من دون أن ينتبهوا الى أنني عمياء"[١]. كما أنها تتابع حديثها بثقة وكبرياء متوجّهة الى المتكلّم لتوبيخه بشيء من السخرية قائلة: "ربما كان من الأفضل أن تكون أنت الأعمى"[٢]. تمتدح العمياء نفسها مبرزة قدرتها على التواصل، ومهارتها في التقاط الإشارات والعلامات من حولها، وهي بذلك تلفتنا الى مدى غرق الآخرين اليوم في ذاتهم وعدم انتباههم الى من يكلّمهم. أما هي فعلى الرغم مما أصاب عين جسدها فهي تنتبه الى "حركة صوته، الى تموّجات جلسته، الى ميلان جسمه على الكرسي"، وتضيف بثقة عارمة لتصف دقة ملاحظتها وعمق اهتمامها بمُحاورها قائلة: "لي أن أنتبه الى انحناءة صوته على جسدي"[٣]. واضحٌ، هنا، كم أن الدخول في العتمة يفتح أفق الإحساس بالآخر، ويشرّعه على عالم التواصل العميق الذي قد نفتقده اليوم بعد أن غرقنا بدوامة الضجيج والسعي وراء الوقت الهارب بخطى ثابتة من أمامنا. فالعمياء لم تفقد حاسة معينة إلا لتتحلّى بأكثر منها، فتزداد بذلك تألقاً وارتقاء في سلّم التشبيه ودرجات الاستعارة والغوص في القول الشعري المبين.

غريبٌ وضعُ هذه المرأة وما تحمله في داخلها من ثورة ونقمة وعنفوان وغضب ورغبة في الإغواء، تضجّ الحياة في داخلها، وكأن العماء الذي أصابها أطلق لها العنان في تفجير قدراتها الدفينة وتحطيم ما يكبّلها لكي تتخطاه فتخرج منتصرة.

إن الكلام على العتمة وزحزحة الحدود يفضي بنا الى طرح ما استوقفنا لدى داغر بخصوص الهوية، والكيان، بخصوص الأنا التي لم ترضَ بالتقوقع في متكلم واحد، ولم تكتف بالأطر المتاحة للتداول، والنظم المعروفة في التشبيه أو في الاستعارة. إنها "أنا" عابرة للحدود، تتنقّل بحرية بين متكلّم وآخر، على وقع الرغبة والحاجة الملحة الى كشف المستور وتذوق اللألفاظ في أبعد معانيها.

---

١ – شربل داغر، م.ن. ص ١٧٦.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ١٧٦.

٣ – شربل داغر، م.س. ص ١٧٧.

خروج الأنا الى الكثرة

يستوقف الدارس عند قراءة نص "ترانزيت" وفرة المتكلمين الذين تخلّوا عن أسمائهم، ورموا جوازات سفرهم، وخرجوا من بطاقة الهوية كما من الانتماءات الضيقة. تركوا خلفهم ما يربط، وما يكبّل، وما قد يجعل الذات في حيّز لم تختره. لا شيء يعرّف عن المتكلمين سوى صوتهم المحمّل بمعاناة كلٍّ منهم. ما يخرج من فمهم أصبح بمثابة هوية لهم. خطابهم عنوانهم. فالصوت المنفرد في العتمة يكشف الكثير عن صاحبه.

هذا التجريد في مقاربة الإنسان وجعله متكلماً، "حيواناً ناطقاً"، "حيواناً عاقلاً"، يكشف ليس فقط على مقدرةٍ في التخيل وتصور اللامحسوس، إنما هو نوع من سعي للتحرر مما يقيّد الانسان ويبعده بالتالي عن حقيقة همّه وقلقه وخوفه... فالحفر في الذات والسعي الى أعماقها يُوصل في النهاية الى ما هو مشترك، الى ما هو عام، الى ما يمكن التحسّس به عن بعد من دون الغرق في التفاصيل. بإمكاننا أن نقرأ "ترانزيت" من دون أن نعود الى أول السطر لكي نتأكد من هوية المتكلّم. انه واحد، إنه كثرة، إنه هو، إنه نحن، إنه هم... إذ ليس هناك متكلّم أول وثان وثالث، إنما هناك حوار يدور بين اثنين قد يقاطعهم ثالث أو رابع. نتعرّف على المتكلّم من أسلوبه، من انهماماته وانشغالاته. لكن من الملفت في هذا السياق أن متكلماً واحداً فقط وجد هوية ضائعة، تمّ التعريف به على أنه: "فلسطيني".

إن هذه الوفرة في عدد المتكلمين، أو هذا المتكلم المتعدّد الأصوات، يصوّر لنا الناس في اختلافاتهم، يجمعهم مسرح الحياة، كلّ يتكئ على كلماته وأسلوبه وتراكيبه، في رحلةٍ وجهتُها غير محدّدة. وكأنهم في تنوّع أصواتهم ينقلون قلق كثيرين من حولنا. لا أسم لهم، ولا صورة، إذ يمكن لأي منا أن يتماهى مع أي منهم، من دون تحديد هوية معينة والالتزام بها.

هناك حيث تعمّ العتمة، يسكن همّ كليّ يخرق كيان الوعي ويسبر أغواره. هناك في العتمة لا ذكر ولا أنثى، إذ هو قد يصبح هي، وهي إن ارتكبت فعل الكتابة "قد

تكون ذكراً إذ تصادر الجملة مثل حيوان أسطوري". حين يتعاطى الذكر مع اللغة باعتبارها لباساً "يحسن تشكيله مع غيره"، ويبرزه مكوياً "بألقٍ من خرج للتو من علبة العيد"، إنه يشبه في عمله هذا الأنثى. في عالم "ترانزيت" يصبح "الذكر أنثى بالضرورة إذ يكتب: الا تراه ملزماً بإظهار ما يكتبه، باستمالة القارئ اليه، بتحرّي عواطفه المتناقضة، بل المتموّجة بين رجل وامرأة؟".[١] هنا تظهر البينية في اقتراف فعل الكتابة، ويتكشّف العبور من الى، وفي الاتجاهين معاً. أحد المتكلمين يستنتج قائلاً: "إن فهمت جيداً: قد يكون، قد تكون، بين– بين". يجيب متكلّم آخر: "هنا وهناك وهنالك، هذا وذاك وتلك وهؤلاء وأولئك واللواتي وكل ما حملت اللغة من علامات تسمّي وتعيّن: كلها بتصرفه، بتصرفها، تبعاً لميله وميلها، في هذه الجملة أو في ذاك المقطع، بما يقيمه، ويقيمها، ناطقاً...".[٢]

واضح في ما تقدم الرغبة الجامحة في التحرّر، في إسقاط الحدود الفاصلة بين الذكر والأنثى، بين هذا وذاك... حتى الحدود الثابتة، والمتعارف عليها عبر الزمن، لم تعد ذات شأن، إذ بإمكانها أن تسقط، لمجرد اللعب في اللغة. تبدو اللغة هنا إطاراً واسعاً للهو، فالكتابة في حدّ ذاتها أصبحت متعة تتحقق في خرق ما هو متعارف عليه. وهو فعلاً ما يقوم به داغر في "ترانزيت" وفي غيره من الكتب التي تفصح عن رغبة جامحة في اقتراف فعل الكتابة بـنَفَسٍ حرٍّ ومتجدّد، يزحزح التعريفات التقليدية، ويَعبُر بين الاختصاصات، من دون استئذان أحد. أعود، هنا، الى ما أوردته الباحثة ماري تريز عبد المسيح في سياق دراستها لمجموعة داغر الشعرية "لا تبحث عن معنى لعله يلقاك"، حيث اعتبرت أن "الحوار بين الكاتب والقارئ هو صراع بين مطالب متغايرة، بين مَن يسعى إلى حل ومن يمتنع عن تقديمه. يتجسّد هذا الحوار في علاقات الحضور والغياب للمتكلمين على خشبة المسرح، وفي حضور الشاعر والقارئ في فضاء القصيدة. ليست هناك لحظة

---

١ – شربل داغر، م.س. ص ١١٧.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ١١٧.

للتنوير، بل لحظة يبدو فيها الخفاء أكثر وضوحاً. ورفض النهايات المحكمة ناجم عن إدراك بصدفوية الحياة، واحتمالية التجربة، سواء انتمت إلى نص الكتابة أم إلى نص الحياة"[١]. إن ما ذكرته الباحثة ينطبق أيضاً على نص "ترانزيت" حيث "الخفاء أكثر وضوحاً"، وحيث الانسجام المدهش بين "نص الكتابة" و"نص الحياة".

من هنا أرى من المناسب أن أتوقف عند ما يمكن أن نتلمّسه من شخصيات، أو هويات تكلّمت في النص وهي تشير في الوقت عينه الى صاحب النص، الى الأنا التي أخفت نفسها في أصوات عددٍ من المتكلّمين، ولبست جلد كثيرين. يمكنني أن أحصي في الكتاب عدداً لا بأس به من ضمير المتكلم المفرد "أنا". هناك في البداية أنا تعرّف عن نفسها كـ "صوت منفرد"، ومن ثم أنا "الهواء"، وأنا "الكاتب العدل"، وأنا المسافر، و"المحجوز الحركة"، وأنا المتّهم بسرقة "راحة البال". أنا الفلسطيني، و"أنا ضجر"، كما "أنا نحات"، "أنا شاعر أعمى"، "أنا نملة"، أنا "كتاب متجوّل". أحد المتكلمين يصيح بصوت بطولي متباهياً بنفسه قائلاً: "أنا الموج الكدر، أنا الموج العسر. أنا النار، أنا العيار، أنا الرحا إذا استدار. (...) أنا الدرب الأكشف. أنا بوق الحرب وطبل الشغب... أنا القدر، أنا الخدر، أنا الحجر. (...) أنا مشهور في الآفاق بضرب الأعناق. أنا الربيع إذا قحط الناس. أنا الغنى إذا ظهر الافلاس. أنا أشهر من العيد، أنا أشَدّ من الحديد.(...)".[٢]

إن التوقف عند هذه الأنا المتنقلة من مجال الى آخر، ومن ضفة الى أخرى مقابلة، ومن وظيفة الى أخرى، إن دلّت على شيء فهي، حسب اعتقادي، تعكس "جوقة" من الأفراد، أو من الأصوات يعيشون في كيان شربل داغر. هذا التعدد في الذات الواحدة، وهذا التكثّر الذي بدا واضحاً في أكثر من موضع يشير الى نوع من الانصهار مع الواقع في ما يقدّمه من حالاتٍ وأوجهِ معاناة. هناك احتكاكٌ مباشر

---

١ – ماري تريز عبد المسيح، فاعلية القصيدة في الوجود، في:
http://www.charbeldagher.com/cd/index.php/alkoutob-alchi3riya/258-2014-02-27-12-51-37

٢ – شربل داغر، **ترانزيت**، ص ١٥٨-١٥٩.

مع الاختبار اليومي، وعيشٌ عميق لما يمكن أن يعتري أيا كان. إننا نشهد فعلا انهياراً للحواجز الفاصلة بين أنا الشاعر والآخر، بين الذات التي تعقل والذات التي تختبر، بين العين التي ترى والجسد الذي يتألم.

نشير، في هذا السياق، الى أن من يقوم بمراجعة سيرة شربل داغر الذاتية، تلفته فعلا كثرة الأبواب التي تندرج تحتها عناوين مؤلفاته، والتي تعكس بوضوح تعدّد انشغالاته الفكرية، وتنوع المجالات التي يحفر فيها. إن في ذلك دليلاً بيّناً على سقوط الحدود بين مناهج علوم الإنسان واللغة والمجتمع. كما انه يشير الى ما أفرزته الحداثة من تعدد المقاربات للظاهرة الواحدة. وهو ما بات يعرف اليوم بالمنهجية التعددية، إذ لم يعد بمقدور المفكر أن يبقى معزولا في عالمه إن أراد القيام بدراسة ظاهرة معينة، فعليه أن ينفتح على باقي العلوم والمنهجيات التي سبق لها أن قاربت من قبله هذه الظاهرة أو تلك، ويستعين بما تمّ إنجازه والتوصّل اليه. إن في ذلك نوعٌ من إسقاط الحدود، والذهاب أبعد مما يتيحه منهج واحد بعينه. نجد أن مؤلفات شربل داغر تقع تحت ست عناوين رئيسة وهي: ١- في الشعر- ٢- في الأدبيات- ٣- في الترجمة- ٤- في الجماليات- ٥- في الرواية- ٦- في التاريخ، بالاضافة الى أعمال مشتركة مع فنانين. إنه في شخصه يعيش واقعاً في مساحات فكرية متعدّدة، والحدود عنده ليست حواجز فاصلة تعزله عن المحيط الأكبر. قد يكون ذلك عبارة عن نهمٍ كبير بالحياة، وعن رغبة واعية في تذوقها والإحاطة بكنوزها والتحليق في رحابها. لقد تمكّن بواسطة امتلاكه للمنهج العلمي الدقيق من أن يتنقّل في مجالات عدة، وأجناس أدبية وفكرية متنوعة، وينتج فيها كما لو أنه من أهل الاختصاص.

أود أن أشير الى أن ما سبق أن ذكرته من أدوار قام بها داغر في النص تستحق التوقف عندها ملياً لتحليلها وتفكيكها، لكي يعاد ربطها تالياً بواقع الحياة اليومية، والبرهنة على اتصالها العميق به، لكن هدف هذه الدراسة، والعنوان الذي اتخذته يجعلاني مضطرة الى التوقف فقط عند ثلاث نقاط تقمّصت فيها "أنا" داغر وهي:

الهواء، لتنتقل الى الصوت المنفرد في العتمة، ومن ثم تصل الى النملة.

أنا الهواء...

أن يتشبه أحدنا بالهواء، أو أن يقوم بدوره في الحياة، هذا يدلّ على رغبة عارمة في تخطي ما يفصل بين مسافتين أو موقعين أو حاجزين... ان تصبح أناك هواء هذا يعني أنك تحلّق حيث تشاء من دون استئذان، غير آبه بما رسم من حدود وقوانين ومحرمات... أن تتوق لكي تتخفى في الهواء هذا يعني أنك تسعى الى مداعبة أو صفع من تشاء ساعة تشاء من دون أن يراك أحد أو يتعرف على وجهك. عندما يعلو صوت الهواء في قاعة الترانزيت يخرّ المسافرون ساجدين، وكأن له سلطاناً عليهم. ينسب داغر للهواء جملة أفعال متناقضة مثل كسر أغصان الشجرة ووشوشة زهرها في آن، أو نشر غبار المهاجمين والتمايل "خفيفاً في تنورتها، في ملتقى أسرارها"، أو مداعبة وتر دفين والقيام بالضجيج "بين صنوج المقتلة" في الوقت عينه.

إن هذه الصور المتلاحقة تنبئ بمسار متردّد بين طرفين، بنهجٍ ينتقل بين فعلين مختلفين، فالحياة حبلى بالتناقضات، وما فلسفة هيراقليطس وسواه من الذين تعمّقوا في فهم قوانين الطبيعة الا خير دليل على ذلك. أما في ميدان علم النفس، فنعلم جيداً كم أن الانسان يقع في التناقض الذي يجبره أحياناً على التوقف والتساؤل عما إذا كان هو صاحب الفعلين المختلفين، أو القولين المتابينين، وعن السبب الكامن وراء هذا التناقض في مواقفه.

يقول الهواء في النص متنبها الى دوره ككاتب رصين: **"لي وحدي، أن أكتب لقراء... وما أن يناموا، أشدّ على أجراس آذانهم؛**

لي أن أتقافز أمام متفرجين ساهمين في مناظر غائبة، في تعاليم الفقيد المعبود؛

أن أروي ما أشاء، بألسنة متبدّلة، وثياب بيضاء، تصلح لمن يقعدون في

شهوة الانتظار، تحت شمس الطفولات..." [1].

نلحظ هنا أن الهواء، أو الكاتب، أو داغر، يخرج فعلا من الكتاب ويتتبع القارئ، يترصّد وعيه، فإن غفل بعض الشيء يبادر الى تنبيهه وإيقاظه. يبدو بوضوح انهمامه بالتواصل، بنشر الفكر، بإيصاله الى الهدف، أي الى القارئ، لقد عقد العزم على القيام "بمهمة لم يكلّفه بها أحد"، على أكمل وجه. يتبيّن لنا في هذا النص كم أن مضمونه لا يقيم حساباً للحدود، إذ يخترقها في مشهدية شعرية تحمل في طياتها زحزحة واضحة لما هو سائد. والكاتب الواحد يعطي لنفسه الحق في أن "يروي ما يشاء"، وأن يكون "شريكاً وإن من دون دعوة"، إذ لا اعتراف لديه بالحدود الفاصلة بين الألسنة، كما أن تعدّدها لا يعيقه، بل يجعله ينطلق قدماً من دون تردّد. يذهب الى حيث يريد من دون استئذان خارجاً عن بروتوكول الدعوة المسبقة. يقول: **"أنا الحامل من دون سلال،**

أقطف رنين الدهشة،

أسدّد من دون رصاص،

وإذ أبكي ينفرون مني" [2].

أنا صوت منفرد

منذ بداية النص الشعري نلحظ هذا الصوت المنفرد في ظل العتمة، إنه النجم الذي يضيء وحشة الانتظار في صالة الترازيت. إنه كالرائي يرشد، ويوجه، أو كالمخرج يوزّع الأدوار ويضبط الإيقاع، أو كسقراط يحاور ويستفز ويسخر... لكن ما أودّ التوقف عنده هو الإحساس بالغربة في وسط المسافرين، في عمق ضجيج المتكلمين. هل هذا انعكاس للوحدة التي يشعر بها كل من يسير عكس التيار، أو من ينشغل بأمور الفكر ومسائل العقل؟ أم أن هناك تغير حدث بعد ما فعلت الحداثة

---

١ – شربل داغر، م.س. ص ٤٧.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ٤٨.

فعلها فأصبح الإنسان يرتاح في الوحدة، يُنشد المكوث في الصمت، ويسعى للإستراحة في التأمل؟ هل الوحدة المتزايدة في مجتمعات اليوم هي التي ظهرت بقوة في النص الشعري منذ بدايته وحتى النهاية؟ نجد أحد الذين كانوا شبه محتجزين في قاعة الترانزيت، وبعد أن حُلّت المشكلة، وتوجّه كل مسافر صوب هدفه، رفض الخروج الى العالم وآثر البقاء وحيداً في العتمة. فهو لا يريد العودة من حيث أتى، كما أنه لا يريد الوصول الى حيث يمكن أن يتوجه أي مسافر في أي مطار. حالة عدم استقرار، إنها المراوحة بين–بين. يعلن هذا الصوت صراحة في الختام: "لا أريد الوصول"، وهو يؤكّد رغبةً غريبة في البقاء في العتمة، وكأن ذلك خيارٌ واضحٌ عن سابق تصور وتصميم. خيار البقاء في الـ "بين – بين"، في العتمة، في منطقة خارجة عن الحدود هو نوع من الإقامة في الانتظار المفتوح على أكثر من لقاء، وأكثر من احتمال.

يعبّر الصوت المنفرد في العتمة عن رغبته الدفينة قائلاً: "**اشتهيتُ أن أسافر، من دون أن أصل؛**

أن أبقى في وعد الصدى؛

وحيداً، بل منفرداً، كما يقولون، مثل: عزف منفرد، وطيف منفرد، وصوت منفرد...

أتقدّم، فلا يعترضني أحد؛

أتمدّد، فلا يوقظني أحد؛

أبكي، فلا ينافسني أحد..."[1].

نلحظ أن هناك احتفالاً بالوحدة، هي التي غالباً ما كانت تخيف الانسان وتقلقه، أصبحت هنا مشتهاة كونها توفر الحرية المنشودة. في الوحدة تسقط الحدود وتتفلت النفس في مداها الرحب. إن هذا الارتياح في الوحدة يظهّر صورة أصبحت رائجة في عالمنا. فالانسان الغارق في الوحدة نجده إما منزعجاً يسعى الى الخروج منها عبر

---

١ – شربل داغر، م.س. ص ١٣٣.

وسائل شتى، وإما متمتعاً بها يرى فيها فرصة حية للإبداع والتجدّد والمصالحة مع الذات.

أنا نملة

إن ما يستوقفنا هنا يكمن في غرابة الصورة، كيف للشاعر أن يشبه نفسه بالنملة؟ ما الذي يمكن أن يربط بينهما؟ يأتي الجواب منذ بداية النص، إذ أن للنملة حرية التنقل، والتحرك الى حيث تريد من دون أن تَلفت النظر. إنه بإمكانها اختراق الأمكنة أيا كانت من دون أن ينتبه الى فعلتها إنسان. لها أن تتنقل بخفّة من دون استئذان، تقوم بعملها من دون ضجيج. تبيّن لنا الأفلام الوثائقية أن مجتمع النمل يحسن التواصل بشكل ملفت للغاية، وهو يعتمد على لغة خاصة في بث المعلومة ونقلها الى حيث يجب، وذلك من دون الوقوع في الخطأ. يتمّ تحديد الهدف، تتوجّه المجموعة نحوه، ويُؤتى بالمؤونة المطلوبة. كذلك نرى الشاعر ينهمّ بالتواصل، باختراق وعي الآخر، بالتسلّل الى خفاياه، يفعل ما يبغيه في عمق الكيان، ومن ثم ينسحب بخفة ورشاقة.

يكشف الشاعر عن سره، يضع بين أيدينا نهج إبداعه، يوضحه لنا في ثلاث خطوات: فهو أولاً، يعمل على محو الصور الراسخة في ذهنه لكي يتمكّن من مقاربة الواقع على نحوٍ مغاير، من دون أن يقلّد أحداً. كما أنه ثانياً، يمحو الوضعيات المقيّدة لكي يُحسن التقدم، وهو ثالثاً، يمحو المحاورات التقليدية لكي يسمع مليّاً الرسائل الموجهة اليه. هنا في هذه اللحظة المنهجية تظهر النملة في صورة مفاجئة وفي تشبيه ملفت: **"ذلك أنني نملة لو طلبت التشبيه...**

نملة تسعى من دون أن يلحظها الكثيرون: تسعى تحت المخدّة وأنت مستلقٍ، أو على وجهك فتطردها على أنها حبةَ غبار؛ وهي إن كانت صغيرة في فضاءٍ فسيح فذلك لكي تنتبه الى ما يُخفى على غيرها، فترتفع فوق قامتها الرقيقة ألطف الذرات في الممرات؛ تمرّ حيث يمرّون، وتشقى في نقل فتاتهم على أنه من جواهر

التخمة"[1].

تبدو النملة هنا كما الشاعر تتنقّل في الفضاء الفسيح، غير معترفة بالحدود المرسومة، وذلك بهدف الاطلاع على مجمل المعطيات، والكشف عما لم يكن ظاهراً. نراها تنظر الى الفتات المتناثر في الممرات على أنه جواهر ثمينة، كذلك الشاعر يلملم الألفاظ التي تمّ إنتاجها واستهلاكها سابقاً، يلمّعها ويصوغ منها عبارات جديدة.

ما يهمنا أن نذكره في هذا السياق يكمن في أن داغر قد عمل فعلاً على خرق المألوف وفتح مجالات جديدة في الكلام، وهو يسعى الى عدم التقليد، والخروج عن نموذج سبق، لذا قد يجد أحدنا نتاجه غريباً بعض الشيء، أو حتى مربكاً. يكفي أن ننظر في هذا النص الى أبعاد التشبيه، الى ما يحيلنا اليه مجرد التفكير بأن أحدهم يتباهى في كونه نملة، أو أنه يكتب نصاً في "مديح النملة"، ليستخرج من هذه المقارنة نهجاً دقيقاً في العمل والمثابرة والتقاط "الدلالة النادرة من ركام اللفظ" الذي يبدو في النص وكأنه فتاتٌ، أو جوهرة تحتاج الى من يُظهر بريقها المتآكل ويُخرجها الى العلن بأبهى صورة. الشاعر يتمثّل بالنملة ويأخذ منها العبر، فهي "**تسعى جسورة، صبورة، بأناة الصائغ وحذاقته، فلا تأبه للضجيج الرتيب؛ يكفيها أنها – إذ تصل – تكون قد تعبت؛ وأن ما زرعته تُقبل على قطافه، وأنها الوديعة المؤجلة لغيرها**"[2].

نعم، إن ما يقوم به الشاعر من عمل دؤوب بعيداً عن الضجيج، يستنفد قواه، يُشعره بالتعب، وهو يرى أن فعله متروك لغيره، لآخرين سيتلقونه قطافاً غنياً للأيام الباردة. نجده يصرّ على تشبّهه بالنملة في النص، لكن هذه المرة يظهر فارقاً مهماً يشير هو الآخر الى الرغبة في التحليق والقفز فوق حدود الألفاظ، يقول: "**أنا مثلها، إلا أنني أطير، إن شئتُ؛ وأنا القبضة على الشيء إذ يحلو للعين... أنا ومضة**

---

١ – شربل داغر، م. س.، ص ٢٠٧.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ٢٠٧.

اللفظ إذ يقدح الحجر بالحجر.

لذلك أزهو من دون أن يبدو تعبي، وأغني من دون ألمي... أي الهدية بين عيون متذوقيها"[1].

واضح مما تقدّم مدى العلاقة المتينة التي تربط داغر باللغة، باللفظ، بالتشبيه، بالاستعارة. إنه وإن شبّه نفسه بالنملة فهو قد وجد في ذلك فرصة للكلام على ما هو أبعد وأهم بالنسبة اليه، إنه اللفظ. وهو، وإن رأى نفسه كالصائغ فهو أيضاً فعل ذلك لكي يشير الى كيفية الاشتغال بالالفاظ والدقة المطلوبة في التعاطي معها. من هنا يتكشّف لنا همّ داغر الأساس ألا وهو اللغة باعتبارها فعل عبور للحدود.

العبور نحو "الحقيقة الاستعارية"

ينجلي تباعاً مع تقدم صفحات "ترانزيت" كم أن الجوهر الأساس الذي انبنى عليه الكتاب يدور حول اللغة، وما قصة المسافرين المحتجزين في صالة أحد المطارات سوى مناسبة لجمع الشمل وطرح الموضوع الأبرز، أي اللغة. فالعطل الطارئ الذي ألغى كل الرحلات، وجمّد المسافرين في المطار، كان مناسبة اختلقها الشاعر ليعالج على لسان المتكلّمين الكثر المسألة اللغوية. إن همّ القصيدة، وحال اللغة، أمران يظهران بوضوح في كتابات شربل داغر الشعرية كما الأدبية. لكن هذه المرة يتمّ التطرّق الى الموضوع في إطار مختلف وجو غريب بعض الشيء عما سبق أن عوّدنا عليه الشاعر نفسه. في وسط الجو المشحون داخل صالة الترانزيت، وفي غمرة النقاشات المحتدمة، يسأل أحدهم: "من نكون؟ من تكون؟" يأتيه جواب فوري متكلّم: "نكون في اللغة". يتابع آخر: "اللغة بيتنا، كما قال أحدهم...". فيتدخّل أحد المتكلمين ليضيف ما يأتي: "... وحيث نعمل". يستفهم أحدهم قائلا: "وإن لم نعمل؟"، فيأتيه الجواب مباشرة: "نبقى ساكنين، مثل ستارة مطوية على أشباحِ

---

١ – شربل داغر، م.س. ص ٢٠٨.

وخيالات ما لا يَظهر أو يتحرك، فيما هو موجود"[1].

يتبيّن لنا، من خلال هذا الحوار، الأهمية التي تحتلّها اللغة في نص داغر، إنها محطّ تفكير، ومكان الإقامة، ومركز الإنطلاق، وورشة العمل الدؤوب. اللغة هي الملجأ الذي يرغب الاختفاء فيه بعيداً عن قبح ما يجري من حوله، وكأنها الواحة التي تؤمّن لمن يرتادها الراحة والسكينة والشعور بالأمان. "آه! لو أختفي في لفظ"[2]، أُمنِيةٌ يُعرب عنها أحد المتكلمين، وهي تشير فعلاً الى رغبة عارمة ولهفة قوية. يربط داغر استمرارية الحياة باستمرارية اللغة، لذا كان واضحاً في الحوار أعلاه كم أن الاشتغال في اللغة علامة حياة وخروج من السكن بين الأشباح.

يعنينا أن نشير هنا الى ما نعيشه اليوم من تراجع للهمّ اللغوي، إن تربوياً أو حتى أكاديمياً. قد يكون للعولمة أثر في ذلك، بخاصة في ما يتعلّق بانتشار اللغة الانكليزية واكتساحها مجالات التواصل في عدة ميادين. كذلك يمكن أن نشير الى حال الاغتراب عن اللغة الأم التي يعيشه جيلٌ من شباب اليوم آثر إتقان لغة تسهل اموره وتصله بشبكة عريضة من المراجع والمعلومات، وتؤمن له الكثير من الفرص. كما نلحظ أن هناك سعياً الى التعبير برموز واصطلاحات مركّبة حسب الحاجة، تلبيةً لنمط التخاطب الالكتروني ذي الوتيرة السريعة.

واضح همّ داغر اللغوي، إنه يعي تماماً ما آلت اليه أوضاع العربية، وهو لا ينفك عن الغوص في عالمها، والبحث في مكنوناتها. لفتني حوار بين متكلمين في قاعة الترانزيت حول لفظٍ غير مستعمل في الكتابة عثر عليه أحدهما في المعجم، جاء فيه:

"متكلم: أتعرف أنني وجدت لفظاً جميلاً للكينونة، غير مستعمل في الكتابة؟

متكلم: أين وجدته؟

متكلم: في المعجم.

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ١١٨.

٢ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٣٧.

متكلم: ما هو؟

متكلم: "كينة"... كينة الإنسان.

متكلم: وبعد؟

متكلم: لا شيء؛ إنه موجود، وله قوة كامنة.

متكلم: وبعد؟

متكلم: أتعرف أن هذا اللفظ يختلف عنك؟

متكلم: كيف ذلك؟ ما صلتي به؟

متكلم: أنت موجود من دون نفع، وهو نافع من دون أن يكون موجوداً"[1].

البحث في المنفعة وعلاقتها بالوجود، وعلاقة كل منهما بلفظ "الكينة"، أمر غير مألوف نعثر عليه في نص داغر الشعري. إنه في رأينا عبورٌ جديدٌ بين الحدود قد تكون العولمة أحد أسبابه. عبور يربط بين متباعدين، بين طرفين، بين لفظين... كما نجد في ذلك محاولة يقوم بها داغر لرمي المصطلح في ملعب الفلاسفة، والدارسين المنشغلين بالقول الفلسفي بالعربية، إذ إنه لفظ يستحق التوقف عنده والتمعّن في كيفية الاستفادة منه، في حال كان هناك من يرغب في متابعة ما كان قد بدأه موسى وهبه في هذا المجال.

"التشبيه قطار، والطير استعارة" لازمة نسمعها تتردد على أكثر من لسان، وفي أكثر من مناسبة، في نص "ترانزيت". إنها عبارة تشكّل بحد ذاتها محوراً يدور في فلكه الكتاب. وكأن مشهد المسافرين المحتجزين الذين فقدوا القدرة على حرية التحرّك، وما دار بينهم من نقاشات عدّة، ليس سوى لحظة استعارة تطير بنا من فكرة الى أخرى، ومن همّ الى آخر، وتدخلنا في عالم من خيال وكأنه حلم مر في لحظات. قبل أن يطرأ العطل وتتوقف جميع الرحلات، نرى موظفاً يسأل أحد الوافقين قائلاً: "أمعك ما يكفي لرحلة طويلة كهذه؟" فيجيبه بعفوية: "معي استعارة

---

١ – شربل داغر، م. س.، ص ١٢٢–١٢٣.

واحدة، وعدة تشابيه، وحذاء من ميول"[١]. وكأن اللغة بما فيها من استعارة وتشابيه هي زاد في السفر، يمكّن الانسان من تسيير أموره، وحلّ مشاكله، وسدّ حاجاته. وكأن استعارة واحدة تكفي، أما التشابيه، فنحن بحاجة الى المزيد منها لقضاء ما هو مطلوب. الاستعارة كالطير تفسح للانسان فرصة التحليق في رحاب المعنى، والتنقّل بين الألفاظ كيفما يشاء. إنها تُغني العبارة، وتفتح الأفق صوب المزيد من الصور والتعابير. ان جعل التشبيه مماثلا للقطار يفترض نوعاً من التنقل بين حدّ وآخر، بين صورة وأخرى. فاستخدام التشبيه يفتح الحدود بين لفظين، بين معنيين، بين متباعدين، إذ إنه "ينقلك الى مكانٍ آخر بالضرورة"[٢]. كما أن جعل الطير استعارة يوحي بنوع من السفر الحر، والانطلاق غير المقيّد بشروط. فـ"الاستعارة لا تبلغ، بل ترسم فضاء فقط"[٣].

لا يتناول داغر هنا موضوع الاستعارة من وجهة دروس البلاغة التي تنشغل بشكلها، ولا من زاوية دروس المعاني التي تبحث عن المعنى فقط، إنما انطلاقاً من "مرجعها" الذي يعيّنه الواقع خارج اللغة. يستوقفنا هنا نص بالفرنسية حول الاستعارة يذكر فيه داغر على لسان أحد المسافرين اسم بول ريكور حيث يدور الكلام حول الاستعارة، ثم يقوم بترجمة النص مستخلصاً ما يأتي: "الاستعارة، في مآلها الأخير، هي القدرة على إعادة وصف الواقع، ولكن وفق تعدّد أنماط الخطاب، التي تتراوح من القصيدة الى الفلسفة. في جميع الأحوال، نحن مؤهّلون للحديث عن "حقيقة إستعارية""[٤]. هنا أيضاً، تنجلي مرة أخرى، محاولة صريحة لزحزحة الحدود، من خلال التداول في موضوع الاستعارة ليس فقط في مجال البلاغة وعلم المعاني إنما في القصيدة والفلسفة في آن. فالتحدث عن "حقيقة إستعارية" في سياق كتاب شعر بالعربية أمر يكشف عن قلق لغوي فلسفي وجودي في آن، وهو من النادر جداً أن

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ٣٨.

٢ – شربل داغر، م. س، ص ٢١١.

٣ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٩٧.

٤ – شربل داغر، م.ن. ص ٢٢٧.

نعثر عليه في قصائد الشعراء المعاصرين. لم يكتفِ داغر بالعودة الى ريكور والتنظير في خصوص الإستعارة، نجده يسلك درب الإيجاز في التعبير واستخدام الصورة العابقة بالمعنى قائلاً على لسان أحد المتكلمين: "إنما لذة الدنيا استعارة"[١] ().

الكلام بالنسبة الى داغر يسلك طريق التلوّي إذ هو يميل بين لفظ وآخر، كما بين معنى وآخر، ينتهج الإيحاء سبيلاً، والرمز دلالة. إنه يقع بين عدة احتمالات لإثارة المخيلة، وتحفيز الذهن على خوض المغامرة بحثاً عن المعنى.

إن انشغال داغر باللغة العربية درساً وتنقيباً ومراجعة يجعل من نتاجه الفكري ورشة متجدّدة تحمل همّ النهوض والعصرنة ومواكبة ما يحدث. فاللغة هي العمود الفقري الذي يرتكز عليه بناء الفكر، وتتجلّى من خلاله الرؤية الفلسفية أو الأدبية لديه. لذا نجده يجعل من اللغة موضوعاً للقصيدة، وفسحة مزينة بالتشبيه والاستعارة. يقول على لسان أحد المتكلمين مقارنا بين اللغة، من جهة، وفن التصوير والنحت، من جهة ثانية: "اللغة ثياب مستعملة، تحمل معها خيالات من غادروها للتو، منذ زمن بعيد، فلا تظهر من دونها، بعكس اللون والحجر"[٢].

كذلك نجد اللغة حاضرة في دفاع المرأة عن حريتها واستقلالية خياراتها. إنها تنتفض أمام أحد المحتجزين في المطار لأنه لم يحسن التعبير في التودّد اليها قائلة: "لستُ حرف جر، ولا واو عطف، فتحشرني في جملة مبنية سلفاً"[٣].

ما يهمنا أن نشير اليه هنا يكمن في كيفية انعكاس النمط الذي أوجدته العولمة في بنية القصيدة عند داغر وليس فقط في مضمونها. إن هذا التبدّل يظّهر أمامنا قصيدة "غير مسبوقة" في بنائها وهمومها وهواجسها. هناك حراك على مستوى الكتابة الشعرية لا يمكن تجاهله، وهو يتكشّف عند داغر بوضوح.

كذلك نجد مشهداً ملفتاً يتمحور حول أبعاد التعابير اللغوية، والى أي مدى يمكن

---

١ – شربل داغر، م.ن. ص ٢٢٥.

٢ – شربل داغر، م.ن. ص ١١٦.

٣ – شربل داغر، م.س. ص ١٣١.

أن نتحسس مفاعيلها:

"متكلم (في الضوء يقرأ في رسالة): للتعابير مشاهد تنبسط، وأفكار تنتظم، بمجرد وصولها، الا أن لها عند المتكلم طعماً مخصوصاً: طعم هواءٍ مخزون، أو دمعٍ متراكم، أو قهقهة راسية في ماء شهوات؛

طعم ما يُعاش، لا ما يؤكل أو يُشم؛

طعم ما تناولته الأعين أو الأصابع أو اللسان، بأناملها الطويلة الحاذقة، وما جعلته مشموماً وهو حجر منفرد بجلاله، مأكولا وهو منظر، مسموعاً وهو نور وجهها وقد تصاعد من ريشتي المبلولة بمائها الوردي.

متكلم (هازئاً به): يا سلام. يا سلام. ما هذه التحفة؟

أين قرأتها؟"[1].

نلحظ هنا أن الكلام جاء في النور وليس في العتمة، كما جرت العادة منذ بداية النص. وكأن الكاتب يريد أن يلفت الانتباه الى الموضوع الأهم، والمسألة التي من أجلها قد يكون قد وضع "ترانزيت" الا وهي القصيدة في تجلياتها اللغوية. يبدو واضحاً التركيز على الحواس، والمزج بين التذوق بالعين أو بالإصبع أو باللسان. هناك انصهار ملفت يجمع بين المجرّد والمحسوس. للتعابير طعم يتحسّسه الجسد... إنها اللغة ترخي بظلها من جديد... هناك اختلاط غريب للحواس وتداخل في الأدوار، وكأن بداغر يسقط الحد بين العين والاصبع واللسان، كما بين الأنف والفم والأذن...

قد نتلمّس هنا شغف داغر بالكتابة، هو الذي انغمس في لجتها، وغاص في أطيابها، وكأنه في وليمة ممدودة، أطباقها تفتح الشهية على الحياة كما على الفكر في آن. كذلك يمكن أن نتلمّس كم أن داغر منهمّ بالقصيدة، فهي تسكنه، من أجلها يكتب، فهي موضوع الشعر، هي الحبيبة التي شغلته منذ صباه فأهداها نهراً من الانتاج المتجدّد الذي لا يتوانى عن أن يتحدّى نفسه ويتابع منطلقاً نحو الأبعد.

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٨٥–١٨٦.

إذا تتبّعنا مسار الحوارات الدائرة بين المتكلمين، نجد أن داغر قد منح للكلمات والألفاظ دور البطولة. وصفها بعبارات شتة، تحدّث عنها بشغف، جعلها محطّ اهتامه. نلحظ في سياق الكلام على اللغة أن الإكثار من استخدام الصور والرموز والتشابيه هو في حدّ ذاته تخطّ لما هو مألوف، وخرقٌ للعادة، وتوقٌ الى ما هو أبعد من محدودية الواقع. يرِد على لسان متحاورَين ما يأتي:

- "...أتعرف أن لكل لفظ قاطرة في حدّ ذاته؟

- يمكنني أن أؤلّف منها قطاراً متسلسلاً""[١].

انتبهنا الى عدد لا بأس به من التشابيه استخدمها داغر للدلالة على اللفظ، مما يوجّهنا نحو أهمية الدور الذي يلعبه في عملية صياغة النص أكان شعرياً أو نثرياً. نجده يشبّه الكتابة بتمارين "رفع الوزنات الحديدية". يقول على لسان أحد المتكلمن: "هذا ما أشعر به أمام الألفاظ: عصية ووازنة، فلا أقوى على رفعها بيديّ اللتين طالما حملتا الملايين منها"[٢]. كما أن للكلمات رنيناً، "مثل كفّ أو نسمة أو منظر أو قبلة طائرة"[٣]. كما يمكن شدّها "مثل حبل" من الجهتين المتقابلتين[٤]. كذلك نرى أن **"للكلمات أراجيح وأسرّة ومقاعد انتظار ومنزلقات وسبل مرور سريعة، ما يمكّنها من الانتقال والتمدّد والتوقّف والتردّد.**

كما أن للكلمات –على ما أشعر– ما تحمله، مثل ثمر، أو هدايا للإستلام، أو عطر ينتشر بعد غياب من أذاعه...

(...) للكلمات حياتها (...)

(...) أما وجدت القصيدة تستقبلك – ما أن تخرج منها – على غير ما دخلت اليها؟

أما انتبهت الى أنك تحتاج الى وقت، بعد القراءة، لكي تتلقّف الوعد؟

---

١ – شربل داغر، م. س.، ص ١١٣.

٢ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٩٤.

٣ – شربل داغر، م. ن.، ص ٢١٢.

٤ – شربل داغر، م. ن.، ص ٢٢٤.

(...) انني انتشيتُ، ما أن مددت يدي بين الأوراق بحرص الأكيد من وديعته.
(...) فعلا. فللحروف قوام هو الذي لشريكة الرقص... القوام المشيق الطافح برغبة تفيض حتى عن الساهرين في ظلال سجائرهم"[١].

إن هذه الصيغة الحوارية يمكن اعتبارها نمطاً جديداً من التعبير الشعري الذي يبوح بمكنونات القصيدة كاشفاً عن بعض ما فيها من سر وسحر. كيان الشاعر متورط في مجمله بالقصيدة، وعيه كما حواسه، منغمسان عن سابق تصور وتصميم في عمق العبارة الشعرية. هناك تذوّق محترف ينمّ عن خبرة عريقة وأصالة شعرية مميزة.

كذلك يمكن أن نلحظ كم أن بين الكاتب والنحات من تشابه لدى داغر، وبينه وبين المصور أيضاً. يتحدّث داغر على لسان أحد المتكلمين عن الهوس الذي ينتاب أطراف أصابعه حين "يُقبل على عمله مثل نحات على حجره". ويقول: "أنا، مثله، أريد أن أبني"[٢]. إذ أن الكتابة في نظره فعل بناء، ورشة عمل مضن، نحتٌ للألفاظ كما المعاني. وهو يبغي أيضاً كما المصور الى أن يخفف الألوان، ويعدّلها، وأن يجعل "لها ظلالاً، أو أن تُشرق بقوة"[٣]. هذا ما نجده فعلا في عناوين نصوص داغر كما في المتون، إذ غالباً ما يتفادى تحريك الألفاظ في القصيدة ليترك للظل أن يظهر، وللخيال أن ينطلق. إنه يجعل من القارئ شريكاً في الكتابة، يريد توريطه في النص الشعري، مخترقاً بفعله هذا برودة الحدود الفاصلة بينهما.

الكتابة حرية عبور

يتنواب الكلام على مدى صفحات الكتاب بين متكلم وآخر، وكأن الأمر يجري ليس في صالة ترانزيت انما على صفحة افتراضية لمنتدى فكري معين، أو على صفحة فايسبوك مفتوحة للجميع، حيث يدخل متكلمون عديدون، يعلّقون، يتناقشون،

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٤٨.
٢ – شربل داغر، م. ن.، ص ١١٥.
٣ – شربل داغر، م. س.، ص ١١٦.

يسخرون، يتهكّمون... نجدهم، تارة، يبدون إعجابهم بقول ورَد، أو بفكرة لمعت، ثم يُعربون عن قلقهم وتردّدهم، تارة أخرى. وكأن القصيدة عند داغر أصبحت شاشة الكترونية مفتوحة يدخلها كل متصفّح ضاقت به الوحدة وهو يرغب بالمشاركة، بالتكلم، بالحديث مع آخر.

أصبحت القصيدة وسيلة التواصل بين الذات وذاتها بما تخفيه من أصوات مختلفة، كما بينها وبين الذات الأخرى المغايرة والآتية من المجهول. لقاء الغرباء الذين تجمعهم صدفة القصيدة، صدفة الحياة. أصوات منفردة تُعرب عما يختلجها بحرية وصدق وعفوية ملفتة، من دون تكلّف ولا بروتوكول، يصرّحون ويتناقشون...

يقول صوت منفرد: **"الليلة يلتمّ فيها حولي**

من لم أدعُهم الى اجتماع:

بمجرّد أن تنفّست واكبوني،

منشداً مع جوقة خافية خلف أصابع عازفيها"[١].

ثم يأتي صوت منفرد آخر ليعبّر بقوة قائلاً:

"دعوني، الليلة، أنتظر من دون أن أقلق،

على أن البوابة– الوحيدة – تستقبل فلا تودّع،

لأنهم يغيبون من دون أن يختفوا،

ويتناوبون على الكرسي عينه من دون بطاقة"[٢].

ما يلفت انتباه الباحث هنا أن داغر يكتب من دون ان يسعى الى تبيّن وجوهٍ بالضرورة ومن دون أن يقصد رموزاً بعينها: يعيش الحالة ويندمج فيها فحسب. في هذا النص كما في سواه من الحوارات المفتوحة يتحدّث المتكلم مع من سواه في الفسحة الفارغة، وهي فسحة الصفحة، وفسحة الترانزيت، وفسحة الشاشة الالكترونية، كما فسحة الكتاب أو الحياة. إذ أنه في الشعر يمكن ان يذهب في احتمالات الكلام

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٢.

٢ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٥.

وإمالاته مذاهب عديدة مفتوحة ما دام يسمح بذلك الكلام الشعري نفسه. قد يكون في الكلام الذي ورد أعلاه ما يشير أيضا الى فسحة العولمة: المجهولة والمفتوحة والتي يتدافعون صوبها...

في هذا الفضاء المفتوح، نجد أن كل صوت يحاول أن يكون نجماً في رحاب العالم، يشير الى ما يعتريه بصدق وعفوية منتهزاً فرصة تقدّمها صدفة اللقاء، أو عتمة ليلة عابرة. كل صوتٍ يريد أن يستحوذ على المقام الأرفع ملفتاً النظر الى معاناته الدفينة، وصراخه العارم.

يخيّل الينا عند قراءة بعض الحوارات التي ترد في "ترانزيت"، وكأننا في عيادة معالج نفسي، أو في مصح، حيث تتم المعالجة بواسطة التعبير العفوي عن الألم الدفين. هناك تفلّتٌ من القيود التي تكبّل الكلام. وكأن داغر يعتمد تقنية العلاج الجماعي من خلال الحوارات المتتالية. متكلّم يقول وهو في حالة دوران: **"لو كلمني رجل رأسه من حديد، وبدنه من نحاس، ورجلاه من رصاص، لصفعته صفعة أطيّر بها أنفه من قفاه.**

(...) والله إني أضعك في جيبي وأنسى حتى تعفّن.

أقطع رأسك وأجعله زر قميصي.

أستنشقك فلا أعطسك الا في الجحيم.

أشربك فلا أبولك الا على السراط المستقيم..."[1].

كلام يضعنا في جو من السكر والهذيان، أو في إطار حلم أو كابوس، لكنه يحمل في العمق رغبة في البوح، في التعبير عن المكبوت، والمسكوت، وعن عقد النقص وفقدان الثقة بالذات، كما أنه تعبير عن انتفاخ الانا وتزايد حجمها واعتلائها منبر الزعامة الوهمية والسلطة الافتراضية. وفي الحالين هناك وقفة صادقة مع الذات في مواجهة واقعها المرير. هناك انطلاقة في الكلام عن الرغبات والتخيلات والاوهام لكي يتمّ تفكيكها في ما بعد، من دون وعظ، ولا نقد، ولا ملامة. يُترك

١ – شربل داغر، م. س.، ص ٢١٧–٢١٨.

القارئ أما نفسه، ليحادثها بحرية، من غير أن يراه أحد، ولا محاكمة أحد، من دون أن يُرصد موقع تواجده، إذ إنه في إحدى قاعات الترانزيت. هذه القاعة التي تحوّلت استثنائياً الى عيادة جماعية تستقبل بحرية كل العابرين.

إن نفحة الحرية تلفح القارئ منذ بداية صفحات ترانزيت. يشعر القارئ أن هناك محاولة للتحرر من النمطية والتقليد إن في كتابة الشعر أو في مقاربات الموضوعات المطروحة بإلحاح على الوعي العربي المعاصر. يسأل متكلمٌ واحداً آخر في ما إذا كان هناك من ينتظره خارج المطار، فيجيب بحزم: "**لا أعرف. ما أعرف هو أنني أفرح عادة حين أخرج فأرى وجوهاً عديدة من دون أن يرفع أحد أمام وجهي بطاقة بإسمي، أو أن يناديني أحد بإسمي... أمشي ملتهياً بحقيبتي، غير آبه بالنظرات الفاحصة التي تتعقبني.**

(...) حينها، أتقدّم من دون خشية من أحد، أو ملاحقة، أو مناداة. أتقدّم مثل نجم، من دون أن أبالي بهم.

لهم أن يفحصوني، وليس لي أن أتبع أحداً.

هكذا أمشي مغتبطاً في هواء..."[١].

ما يستوقفنا هنا ليس فقط الإحتفال بالحرية، والشعور بالتخلص من عبء الإسم وما يفرضه من واجبات وفروض، إنما أن يجد الشاعر هويته في الاغتراب، في الوحدة، في التقدّم مثل نجم من دون أن يضطر لأن يسير خلف أحد. يفرح بالهواء لا يأبه بأي تهديد قد يخطف منه هذه اللحظات. يتلقّى خطابه على الفور متكلم آخر متابعاً الفكرة التي كان قد بدأ بها، وكأنه يوافقه الرأي كونه قد اختبر سابقاً هذا الإحساس، إذ يضيف: "... فتنبسط لخطواتك الدرجات التي تناسبها، وفق مشيئتك".[٢] وفي موضع آخر من ترانزيت يقول متكلم: "أمشي من دون خطوات،

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ٣٦.

٢ – شربل داغر، م. س.، ص ٣٦.

وأصل من دون أن أفارق مكاني"،[١] هنا، إشارة إضافية الى اجتياز الحدود حتى من دون تغيير المكان، فالأصل هو في الاشتغال على الذات وتحريرها من تراكم القيود في داخلها.

إن هذه الصورة العابقة بالحرية والرغبة بالمغامرة كان قد عبّر عنها داغر منذ ديوانه "تخت شرقي" في قصيدة عنوانها "كلية التربية" حيث يقول: "كنت أصعد على درجٍ تنبسط درجاته أمامي كلما وقعت قدمي على الهواء"[٢].

إصرار على رسم الطريق بنفسه، وإلحاح على التلحّف بالهواء والإحتماء به والإنطلاق نحو ما هو أبعد مهما كان مبهماً أو صعباً أو غريباً، ومصالحة مع الآتي، مع المجهول... تحمّلٌ كاملٌ للمسؤولية، وإمساكٌ بدروب الحياة... هذا ما يتمّ التداول به على أنه التحرّر والسعي الى المزيد من الحرية في المفهوم الفلسفي العام.

يظهر الاحتفال بالوحدة والتمتع بصحبة الهواء في أكثر من حوار في ترانزيت، ما يلفتنا في هذا السياق قول لأحد المسافرين يوحي بلحظة تحرّر من العيش تحت وطأة الضغط والكبت والترصّد الدائم لأدقّ الأفعال من قبل الآخرين:

"وأخيرا، أنا وحدي!

ألا يحق لي أن أقول – ولو بصوت خفيض – ما أقوله وحدي لوحدي؟

(...) أريد أن تكون لي هيئة قبضةٍ –إن شئتُ–، فلا أهز برأسي تأييداً حين ينصاعون، ولا أغمغم وأتمتم وأدمدم وأهمهم إذ يدلفون الى صمتهم الطويل بطول حبل الدموع الليلية.

أريد أن أمشي، أن أتنزه، فلا ألقى شرطياً، ولا قاضياً، ولا غسيل أخبار وسخ...

أريد –لكي أرى– ألا أرى ما لي أن أرى، فحروفي ترى –إن شاءت–، وتبسط قصراً لاستراحتي – إن شاءت– "[٣].

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ٤٠.

٢ – شربل داغر، **تخت شرقي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٠، ص ١١٨.

٣ – شربل داغر، **ترانزيت**، ص ١٩١.

إن تكرار فعل "أريد" يولد فسحة حرية تُفتَح للذات أمام نفسها لكي تُخرج مكنوناتها وتُصدر آهاتها، وتتنقل بين جراحها بغية تضميدها والاعتناء بها. تبدو هنا أهمية الكتابة بالنسبة الى داغر، فهي المتّسع الذي يختبر فيه حرية الوجود والقول واللهو، إنها القصر الذي يشرّع أبوابه لاستراحةٍ بعد تعب، ولاحتفالٍ بعد طول عناء. الحروف تبصر وترسم وتبني ما يحلو لها، الاعتماد عليها يقود الشاعر الى التحليق الحر في فضاء المعنى. إنه في كتابه هذا يعبّر بوضوح عن التفلّت من القيود والذهاب الى حيث تقوده الأصوات الكامنة في أعماقه. لقد خرج عن المألوف في كتابة القصيدة المنثورة فرتّب حروفها وفق تصوّره الخاص. إنه يريد علناً أن يغسل جراحه، وهو الذي لم يطلق رصاصة واحدة خلال الحرب، بقي بعيداً عن شناعة العنف لكنه مجروح في الداخل: "أريد أن أغسلها، وإن كانت جراحاً صامتة"[١].

إنها الفرصة لمراجعة الماضي، ومواجهة الأحداث التي عبرت بالزمن لكنها ماثلة أبداً. فرصة تقدّمها اللغة لداغر، أو ينتزعها هو باحترافٍ منها، لا فرق. المهم أن هناك عملية استشفاء، وتداوي بالحروف، يقوم بها من انتبه الى ضرورتها. فالجراح الصامتة لا يراها أحد، ولا يعترف بها أحد، لذا لا ينشغل بها سوى صاحبها، هو الذي يحملها في داخله، تحزّ في وعيه، وتنخر راحته باستمرار.

بالعودة الى نَفَس الحرية المبثوث بقوة في النص يستوقفني ما يقوله صوت منفرد في العتمة وهو مليء بالصور والتشابيه:

"أسوح من دون إذن، في صالات عديدة، من دون أن يستجوبني أحد.

قد أمشي أو أركض؛

قد أعلو الأشجار مثل طائرة تجسس، أو أفحص الجذور مثل شرطي جمارك؛

أشبك يدي بأيدي المتنزهين، مثلما أتأمل من شرفتي من أجعلُهم ممثلين، بحكم وقوعهم تحت نظري...

وما أرى يدعوني الى تأملٍ، أو بهجةٍ، أو شكوى وغيرها. الا أنني أبقى يقظاً،

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٩٢.

مهما جرى..."[1].

واضح من خلال هذا النص وغيره إلفة داغر مع المطارات والجمارك والغربة في حد ذاتها. فالنص يعكس واقعه المتجوّل والمتنقّل بين عواصم العالم، باحثاً ومحاضراً. جليّ هنا مدى التخيّل والتأمّل في الواقع، في الناس، في القضايا المطروحة والتي تستدعي الكثير من اليقظة. واضح أيضاً أنه يهوى الإخراج، فهو مثل المخرج يعطي أدواراً للأفراد الماثلين أمامه، وكأن ما يجري من حوله مشهد مسرحي. في عمق غربته، في وحدته، ينظر اليهم ويُسقط عليهم أدواراً يؤدّونها في خياله الخصب. يأتي التشديد على اليقظة في وسط الكلام على التخيّل، مما يبدو غريباً بعض الشيء، لكنه استدراك ضروري للتنبيه الى أن القدمين منغرزتين في الواقع، والعينين ترصدان أدقّ تفاصيله.

أودّ أن أتوقف هنا عند علاقة داغر بالمسرح، فشخصية المخرج حاضرة في "ترانزيت" بشكل ملفت. توزيع الأدوار على المسافرين المحتجزين، إدارة الكلام، الظهور المتخفي بين حوار وآخر، أمور توحي وكأن الشاعر يخوض اختباراً فريداً، فهو الممثل والمخرج والمشاهد في آن. تقول ماري تريز عبد المسيح دارسة الصيغة الحوارية في قصائد داغر ما يأتي: "حينما تمتثل القصيدة العرض المسرحي، فهي تمتثل مستقبليتها، وتتأهب للقارئ، أو بالأصح تحاوره منذ اللحظات الأولى لكتابتها. ففعل القراءة يراود القصيدة منذ لحظة التكوين، حيث تلبّي الكتابة متطلّبات القراءة، ويغدو الشاعر رسّاماً ومشاهداً في آن: «أرمي لفظا فوق قماشتي المشدودة». فاللفظ لا يصنعه الشاعر ولا يبحث عنه، بل يلتقيان «فوق شاطئ»، ويظل الشاعر يقيم ويسافر «في ما يعرض لي للنظر على أنه من رسمي». الشاعر على يقين بأنه كاتب النص، لكنه يعرف أيضاً انه يحمل بداخله قارئاً لما يكتب، أو القارئ رهن الميلاد، بل ربما يكون القارئ هو الذي يبادره بالكتابة. فالنص لا يكتمل إلا بابتعاد

---

١ – شربل داغر، م. س.، ص ٢٠٦–٢٠٧.

الكاتب عنه، وابتعاد القارئ بدوره أيضا"[١].

هذه الجدلية بين الكاتب والقارئ، بين الأنا التي تُنتج والانا التي تتلقّى ما قد أُنتج، تجتمع في وعي داغر، ويشير اليها في أكثر من مناسبة. فهو يوزّع الأدوار ليس فقط على المارين بالخارج إنما على نفسه أيضاً، وقد أشرنا الى ذلك في القسم الثالث من الدراسة. وهو علامة على اجتيازٍ للحدود وتنقّل متكرّر بين طرفين أو أكثر بحرية من يبحث عن كنزه الضائع.

في وسط صالة الترانزيت حيث احتُجز المسافرون، يلفتنا أحدهم وهو يعلن صراحة وسط تأفّف الآخرين وانزعاجهم ما يأتي: "سأبقى أدور بحثاً عما يجعلني مقيماً، ولو في صالة ترانزيت".[٢] هذا التصريح يفيد عن رغبة عارمة بدوام السفر، والتجوال، والاكتشاف، وتجديد الخبرات. إنه يوحي بالرغبة في عدم التقوقع في مكان واحد، أو الإقامة في عنوان ثابت، أو الاكتفاء بما يسعى اليه الآخرون من استقرار تقليدي. إنه يهوى أن يبقى في وضعية السفر، "لا يخرج، طالما أنه ليس في حوزته تأشيرة سفر الى البلد المقصود، ولا يعود أدراجه بعد أن مزّق جواز سفره".[٣] هذا الخروج من المكان التقليدي والإقامة في السفر هو في حدّ ذاته توق جارف نحو الحرية باعتبارها تخطٍ دائم للحدود.

في نهاية الكتاب بعد أن تُحلّ المشكلة ويُطلق سراح المسافرين يتحوّل أحدهم الى صوت يعلو قائلاً: "لا أريد الوصول"، إنه اختار البقاء في العتمة حيث "سيبقى الألق"، كما "سيبقى الهواء المتمادي في غيّه، في تجواله..."، إنه الهواء "المتصاعد من الكلام"[٤]. بهذه العبارة على لسان متكلّم مجهول أصبح مجرّد صوتٍ عابر،

---

١ – ماري تريز عبد المسيح، فاعلية القصيدة في الوجود، في:
http://www.charbeldagher.com/cd/index.php/alkoutob-alchi3riya/258-2014-02-27-12-51-37

٢ – شربل داغر، **ترانزيت**، ص ٢١٢.

٣ – شربل داغر، م. ن.، ص ٢١٣.

٤ – شربل داغر، م. ن.، ص ٢٤١.

تنتهي رحلة "ترانزيت" من دون خاتمة. تحوّل المتلّكم الى صوت، أي الى هواء، الى كلامٍ متصاعد، يتنقل ويطوف ويحلّق حيث يشاء، بعيداً عن الملل والرتابة والوقوع في التكرار، لا يعترضه أحد، ولا يملي عليه أي كان تعليماته المسبقة. صورةٌ في غاية التعبير، قد ترسم لنا نهاية مشوار كان مفعماً بالأحداث والقلق والمغامرة. إذ بعد أن ينتهي كل شيء يبقى ألق الكلمات ينير العتمة... نتحول الى أصوات، الى كلام تحمله ذرات الهواء الى أي مكان...

الناس عابرون، والممر استعارة

يمكن، ختاماً، بعد أن توقفنا في هذه الدراسة عند محطّات خمس، بَدأت بالعولمة وزحزحة الحدود، مروراً برمزية العتمة، وبخروج الأنا الى الكثرة، ومن ثم العبور نحو "الحقيقة الإستعارية"، وصولا الى اعتبار الكتابة حرية عبور، يمكن أن نشير الى النقاط الآتية:

١- إن أثر العولمة لم يعد محصوراً بالسياسة والاقتصاد والاتصالات واللباس والطهي والسينما وغيرها من الفنون، إنما طاول النص الشعري. إذ لم تبق قصيدة النثر مع داغر كما كانت عليه، مثلما سبق لها أن تجلّت في هيئات عدّة. حدث تحّولٌ ما يمكن ترصّده في أكثر من عيّنة لديه.

٢- ولّدت العولمة حركة متنابذة، إذ بقدر ما فيها من انفتاح فيها انغلاق أيضاً. صحيحٌ أنها سهّلت التواصل وألغت المسافات بين الناس، لكنها في الوقت عينه عزّزت الإحساس بالوحدة، والغربة. ظهر ذلك بوضوح في ترانزيت. بقدر ما أسهمت العولمة في إسقاط الحدود الفاصلة في عالم اليوم، جعلت الناس يقيمون في دوائر ضيقة، ويحنّون الى قوميات يرتاحون في ظلها، أو الى حدود ينعزلون داخلها.

٣- سقطت الحدود بين الأجناس الأدبية من مسرح ورواية وشعر، وبين الأسئلة الفلسفية والتاريخ وعلم النفس وعلم اللغة، وبينها كلها وبين القصيدة الما بعد حداثية. الأمر الذي ولّد في الكتاب تعالقات أدبية مميّزة تربط بين الأدب والحكاية والصورة

والظهور على نحو جديد، يمكن أن نقول أنه غير مسبوق. علماً أن داغر عمل حثيثاً على ضبط الحدود، وتعيينها إن في اشتغاله على القصيدة العصرية أو في الفن الاسلامي.

٤- البناء الكتابي يماثل بناء صالة ترانزيت داخل أي مطار في العالم، إذ نجد للناس مسارات متقاطعة ومختلفة في آن. إنهم يتقاطعون ولهم هيئات عابرة. ليس لهم أسماء مخصوصة، كلامهم يعرّف عنهم. يعبرون فيما هم باقون... يتكلمون فيما هم صامتون... فينتبه القارئ في النهاية الى أنهم مجرّد أصوات تتسرب من داخل كيان الشاعر...

٥- لنص ترانزيت مسارٌ خاص، هناك درجة من التتابع بين الما قبل والما بعد على الرغم من غياب عناوين أو إشارات اعتيادية تعلن نهاية قسم وبداية آخر. الأمر مقصود ومدبّر. إذ نجد أن هناك بداية وخاتمة، تربط بينهما لمحة استعارة، مما يجعل من الكتاب كلّه وكأنه قصيدةٌ واحدة، أو حتى بيتٌ من الشعر.

٦- تزحزحت الحدود بين المجال العام والحفر في أعماق الأنا، بين الفرد والجماعة، بين الإقامة والسفر، بين البوح والكتمان، بين السكن في اللغة والسكن في البيت، بين القصيدة والحياة، بين الواقع و"الحقيقة الاستعارية".

٧- تنجلي في الكتاب، إن من ناحية البنية أو من ناحية المضمون، دعوة الى إعادة التفكير في الحدود المرسومة بين ما اعتدنا على تصنيفه ضمن إطار الأجناس الأدبية المتعارف عليها، كما بين الكاتب والقارئ، وبين الممثل الذي يخرج من الشاشة والمشاهد الذي يلتقيه، في جو عابق بالتشبيه والاستعارة...

٨- هناك دعوة متجدّدة الى القارئ لمعرفة هوية المتكلّم في النص انطلاقاً "مما يقوله ويشير اليه، لا من جهة إسمه، أو بعد تعريف جنسه وهيئته وتنقلاته".[١] () الكلام هو الذي يحدّد الهوية. يدعونا الشاعر الى العبور من أجل العمل معاً والسعي الى بناء مشاركة حقيقية بين طرفين: المرسل والمرسل اليه. بتعبير آخر،

---

١ - شربل داغر، م. س.، ص ١٧٢.

قراءة نص ترانزيت، كما نصوص داغر الشعرية الأخرى تطلّب "يقظة القارئ ومشاركته"؛ أي كما ورد على لسان أحد المتكلمين في الكتاب عليه "أن يكون أكثر من قارئ"[١]. إن الخروج من حال التلقّي البارد الى حال الفعل والمشاركة هو خروج "مؤلم"، هذا ما يذكرنا بإسطورة الكهف.

أختم بنص ورد في مجموعة "دمى فاجرة" بعنوان: "عابرون في ممر استعارة"، حيث يقول أحد المتكلمين محدثاً نفسه:

"متكلّم (وحده): ها إني أتنفّس (يقوم بالحركة المناسبة)...

ها إني أضع رجلا على رجل (يقوم بالحركة المناسبة)...

ها إني لا أحزن ولا أفرح بما يجول في خاطري...

ها إني هادئ مثل حصاة. أختفي في ظني مثل حصاة...

أأكون قد اختفيتُ من دون علم أحد؟ أأكون نسيتُ كوني عابراً، نسمةً خفيفةً في ممرّات الكلام؟

(عتمة)"[٢].

---

١ – شربل داغر، م. ن.، ص ١٧٢.

٢ – شربل داغر، **دمى فاجرة**، القاهرة، دار العين، ط١، ٢٠١٦، ص ١٤٧.

يسافر في المجهول شعراً

شوقي بزيع

لا تصحّ العبارة الأدونيسية الشهيرة «مفرد بصيغة الجمع» على أحد من الكتاب والمشتغلين بالثقافة كما تصح على شربل داغر[1]. فهو نموذج معاصر عن المثقف الموسوعي الذي استطاع في زمن التخصص النقدي والالتزام بناحية واحدة من نواحي الأدب، أن يعير قلبه وسمعه لغير صوت من أصوات الإبداع والبحث والتنقيب المعرفي. صحيح أن داغر، الذي ربطتني به زمالة الدراسة في كلية التربية التابعة للجامعة اللبنانية قبل عقود، قد انتابته أعراض الشعر ووساوسه في حقبة مبكرة من حياته، لكن الصحيح أيضاً أن صاحب «حاطب ليل» ذهب في حياته مذاهب شتى، بحيث أن شغفه بالنقد والدراسات الفنية والجمالية، إضافة الى عمله في الصحافة والتدريس، لم يترك للشعر ما يتطلبه من مساحة زمنية ملائمة ومن انقطاع شبه كامل الى حرائقه وكشوفه.

ومن بين الأربعين كتاباً التي ألفها داغر خلال مسيرته الأدبية، سنعثر على عناوين مختلفة تتوزع بين الشعر والرواية والترجمة والنقد الأدبي والبحوث المتّصلة بفنون التشكيل والخط والجماليات. على أن ذلك كله لا يمنعنا من الملاحظة بأن الشاعر الذي في داخل داغر لا يتردد في إظهار نفسه، سواء في مقارباته البحثية أو في مقارباته لفنون التشكيل البصري، وأنّ الشاعر إياه هو الذي يُبعد دراساته النظرية من الجفاف والبرودة الأكاديمية ويمدّها بأسباب العمق والنظر الثاقب ورهافة المشاعر والأحاسيس.

---

١ – شاعر وكاتب من لبنان.

في جريدة "**الحياة**"، لندن، الخميس، 5 أيار–مايو 2016.

مجموعة شربل داغر الأخيرة «**دمى فاجرة**» ("دار العين"، القاهرة، ٢٠١٦) هي العاشرة له بعد إصدارات شعرية عدة، بدأت مع «**فتات البياض**» الصادرة في مطالع الثمانينات من القرن الماضي، واستمرت في شكل متقطع مع «**رشم**» و«**إعراباً لشكل**» و«**لا تبحث عن شيء لعله يلقاك**» وغيرها. على أن الفارق الزمني بين مجموعتي الشاعر الأولى والثانية، والبالغ تسعة عشر عاماً، يكشف عن أمرين اثنين يتّصل أولهما بانصراف الشاعر الى شؤون ثقافية وإبداعية مختلفة، فيما يتّصل ثانيهما بصدق الشاعر مع نفسه وبعدم رغبته في تكديس إصدارات وأعمال لا تضيف شيئاً يُذكر الى عمله الأول، والى المنجز العام المتعلق بقصيدة النثر العربية. وقد يكون حرص الشاعر على إرفاق قصائده الأخيرة بمجموعة من المقالات المتعلّقة بماهية الشعر وطبيعته وبالفوارق الشاسعة بين لغة النقد والإعلام وبين لغة الشعر، ناجماً عن رغبة داغر الملحة بتمييز لغة الشعر عن سواها من اللغات، وبإعلاء هذا الفن عن غيره من فنون القول وضروب التعبير. من هنا، نفهم قول الشاعر في إحدى مقالاته «أخالني في الكتابة أعمل في خدمة شربل داغر مثل مرتزق أو كاتب مأجور... أما في الشعر فلم أكلف نفسي بمهمة ولم ينتدبني أحد لواجب بعينه، وإنما سعيت الى ما يقع خلفي أو أمامي أو الى جانبي، بمنأى عني. هذا ما جعل الشعر عندي يرتبط بالرغبة، بما تحيل إليه وتميل إليه. القصيدة مثل شهوة، أي ما يُشتهى. القصيدة مثل جسدي الآخر».

تكاد قصائد «**دمى فاجرة**» أن تكون محصورة بمعاناة الكتابة ومتعتها، وبالعلاقة الملتبسة بين الشاعر وقصيدته، عدا بعض الاستثناءات القليلة التي لا تبتعد بدورها من الموضوع الأساس، كالحديث عن العلاقة بالكتب والشجر والشغف بالقراءة.

وقد تكون قصيدة «حبي الكريه» التي تستهل المجموعة هي الانحراف شبه الوحيد عن المناخ العام للنصوص. ذلك أن الشاعر يسلّط الضوء على العلاقة المركبة وغير السوية بين الأنا والآخر، حيث تتصادم الإرادات وشهوات الامتلاك، وحيث الضغينة تندفع «**فوق أنفاس الصامتين/ ممن خبروا الموت قبل أن يموتوا/**

ممن حصدوا سنابل الوقيعة قبل موسم الأحقاد/ ممن بكوا من دون أن ينفكوا عن مواعدة خصومهم/ في ليل يتبينون فيه وحدهم – من دون غيرهم – دروب القتل/ على أنها درب الخلاص». على أن داغر سرعان ما يعود الى موضوعه الأثير والأقرب الى نفسه، حين تصبح الكتابة في حد ذاتها محلاً للمكاشفة مع النفس ولتتبع أحوالها وتقلباتها وهي تبحث عن اللقى المخبوءة في لججها الغامضة.

والكتابة عند الشاعر هي أولاً وأخيراً عناق حميم مع الوجود وتعبير رمزي ساطع عن رغبة المرء في الاتحاد بالعالم. وهي كائن ودود على رغم أنها تهوى المناوشات «**حتى إنها تتدبر خصماً لها/ قد يصرعها ويعيدها الى حيث أتت**».

وحيث لا نعثر بين النصوص على قصائد حب متعلقة بالمرأة، يبادر داغر الى تبرير ذلك، كمن يرد على سؤال افتراضي، بكون الكتابة هي أبهى تجليات الحب وأسمى درجاته. إنها الوحشة الآسرة التي يصرف لكل حرف فيها ما لا تصرفه شاكيرا على طلتها، على ما يقول الشاعر.

وتبدو العلاقة بين صاحب «**القصيدة لمن يشتهيها**» وبين اللغة أقرب الى الانصهار والتماهي الكامل مع كل ما يتّصل بالكتب والمصنفات المختلفة. لهذا، يخصص جزءاً غير قليل من ديوانه لامتداح الكتب ومرافقتها في رحلة التحول التدريجي، بدءاً من أصولها الشجرية ووصولاً الى حضورها الخلاب فوق رفوف المكتبات العامة والخاصة. فالشجرة التي يجلس في فيئها هي نفسها التي بتحوّلها الى كتاب تتيح له سبل التحليق في الفضاءات الأكثر رحابة للمعرفة الإنسانية.

ليس الشعر عند شربل داغر مرادفاً للعاطفة السيالة أو الترسل الغنائي بمقدار ما هو «صناعة» للمعنى عبر حذف الزوائد التي تفيض عن حاجته، وتأليف حاذق لما لا يأتلف على أرض الدلالات الأصلية للكلمات.

وهو في بعض وجوهه سفر في المجهول، وإعادة تعريف بالأشياء وتسمية جديدة لها. لذلك، سنعثر أثناء القراءة على الكثير من الجمل الاسمية ذات النزوع «الحكمي» كما في قوله «الزمن يغسل/ لكنه لا يكوي ما جفّ تحت شمس الخيبات

والانتظارات»، أو «ما يضيرها محطة الوصول إن استقبلت ركاب محطة الرحيل». والشاعر الذي وضع النقد في أعلى سلم أولوياته، لن يتخلى عن هذه الميزة في شعره، فيذهب حيناً الى المقارنة بين التأليف الشعري وفن الطبخ حيث «**للقصيدة طابخ واحد/ خادم وحيد/ وساهرون لا يطيقون الأكل في الصحن مرتين**».

ويذهب حيناً آخر الى التمييز بين طبقات الشعراء لا وفق مواهبهم الفطرية فحسب، بل وفق علاقتهم باللغة وغاياتهم من كتابتها. فبعضهم يتوجّه إليها «بثقة الموظف»، وبعضهم يفكر عند الكتابة بعبدالحليم حافظ «**ويصغي لدبيب النغمات في الأذنين**»، وبعضهم يقبل عليها «**كمن يعتلي منبراً أمام حفل أو قبيلة**».

اللحظة مشروعاً كونياً للرؤية

جهاد الترك

نصوص يسعى صاحبها[1] إلى اجتياز الحد الفاصل بين المشهد في هيئته المألوفة وامتداداته في الرؤية الشعرية. ولأن الأمر كذلك، على الأرجح، يتوخى شربل داغر في مجموعته الشعرية الحديثة، أسلوباً يتخذ فيه اللحظة الواحدة، وهي في طور الاحتدام والتأجّج، منطلقاً لهذا العبور وحافزاً على قراءة الحدث في صيرورته المترامية في الذاكرة.

الكتاب بعنوان: "**على طرف لساني**" عن "دار العين للنشر"، القاهرة، ٢٠١٤. اللافت، في نصوص هذه المجموعة، أن لكل منها لحظتها التي يحيلها الشاعر مفترقاً مشرقاً، على الأغلب، يتسلل من خلاله ليكتشف، في المشهد، عناصر وأجزاء ونتفاً بدت مغيّبة عنه. واللافت، أيضاً، أن لكل من المشاهد، ذروة تتشكل الصورة فيها، تبلغ، في العادة، حدّ الانفجار خارجها. والنتيجة أن الأجزاء والذرات المترتبة على هذا الانفجار، هي التي تكوّن المشهد من جديد، على نحو تتحول فيه ضرباً محتملاً من زمن قائم في ذاته ولذاته. صحيح أن الشاعر يقتبس مشاهده ولحظاته من الحالة الكونية القديمة في الذاكرة. غير أنه يقدم على استحداث تغيير نوعي في هذه المعادلة: الكون لا يعود كما هو مصدراً للرؤية الشعرية في الذاكرة.

يستقيل من هذه المهمة. يتولاها بدلاً منه "اللحظة" المُشار إليها بمكوناتها المختلفة. اللافت، ثالثاً، أنه كلما تبعثر الكون داخل عزلته، التأمت اللحظة على مكوناتها خارج عزلتها. اللحظة في هذه النصوص، مشروع كوني جديد يتشكل على

---

١ – كاتب من لبنان.

جريدة "**المستقبل**"، بيروت، ١٣ تشرين الثاني–نوفمبر ٢٠١٣.

هامش الكون. ثم يتقدم نحوه ليصادره، بشكل أو بآخر. غير أنه، وفقاً لدلالات النصوص، لا يفعل ذلك. لا تبدو "اللحظة"، في طبيعتها، نسخة مكررة للكون. بل حدث كوني ينفجر في الذاكرة في الوقت الذي ينكفئ الكون على مادته القديمة. ومع ذلك، هل بمقدور المفردات التي استخدمها الشاعر في نصوصه أن "تنجو" من الآنيّة المستحدثة على إيقاع اللحظة الكونية المستحدثة؟

لعلّ في النصوص الستة والسبعين المتضمّنة في المجموعة، ما يدل على اعتناء صاحبها، على نحو متعمّد، باستكشاف اللحظة التي يحتدم فيها المشهد. أو يبدو أنه يسرع الخطى لاستعجال هذا الاحتدام لينتقل من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل. من الحالة الضبابية التي تخيم عليه فتحاصره، ثم تقفل عليه منافذ الرؤية الشعرية، ثم تحيله ضرباً مبتذلاً من الحركة التي تدور حول نفسها في الفراغ. ولعل الشاعر، يقع على هذه الإشكالية، بالتحديد، من أجل أن يتمكن من استشراف دلالات المشهد تمهيداً لوضعه في الحيّز الملائم، وصولاً إلى إلحاقه بالسياق الشعري الذي يبتغي. لا يخلو أي من النصوص من هذا التصور الأولي، على الأرجح. وبالمثل، لا ينقطع أي من هذه النصوص، عن الانفتاح على لحظته المشرقة الخاصة به، حتى إذا انكشف عليها، مضى الشاعر عندئذٍ، في محاولة لاحقة، الى تلمس دلالاته في ما قد يؤول اليه الفضاء الشعري العام للمجموعة.

اللحظة المُشار اليها لا تنتمي، في هذا الإطار، الى الزمن الذي يستند إليه المشهد قبل اختطافه الى النص. الأرجح، أنها تتحوّل، بالضرورة نسيجاً عميقاً هو من الخلايا التي يتكون منها زمن النص. اللحظة هي الزمن الآتي الى النص بعد أن تجمّد الزمن السابق عليه فانتهت صلاحيته. ولأن الأمر كذلك، على الأغلب، يسعى شربل داغر، الى تعقّب الزمن الجديد في ما تتيح له رؤيته من مساحات واسعة أو متضائلة للمضي في هذا التعقّب. على هذا الأساس المحتمل، إذا جاز التعبير، يشرع صاحب المجموعة، في خوض مغامرة شائكة، على الأرجح، تتمثل في تفكيك بنية المشاهد التي تثقل على ذاكرته لحملها على الانضمام الى زمن

النص وذاكرته. لا جدوى واضحة لهذه النصوص، من دون اللجوء الحثيث الى هذا النوع من التفكيك الدائم لحيثيات الوجود المحيط بالنص من كل الجهات. وفي المقابل، لا جدوى لهذه الرؤية التي يتعذر تكوينها إلا من رحم الشظايا المتناثرة من تفلت اللحظة من الزمن الرتيب الى الزمن المقبل. ولأن الأمر كذلك، تنعدم، في النصوص، المشاهد الكليّة التي تستجمع في بوتقتها صوراً كونية شاملة من شأنها أن تحيل اللغة أمراً ذا قابلية على رؤية الكل في الجزء، والجزء في الكل. ذاكرة اللغة المُستخدمة في النصوص، تكاد تكون مقصورة على استفزاز المفردات في ذاكرتها الجزئية فقط. لعلّ المقصود بهذا التصور، هو أن توظيف المفردة، في هذا المجال، يجري في محاولة الكشف عن العلاقة الاعتباطية القائمة عرضياً مع اللحظة المحتدمة المشار إليها، في حالة مشهد محدد بعينه. ما أن ينقضي المشهد، حتى تذهب المفردة واللحظة أيضاً الى أقدارهما الغامضة.

في المقابل، ما هو مآل الظلال التي يبلغها الشاعر، وهو يتمدّد بصوره من دلالة شعرية الى أخرى؟ قد تذهب هي الأخرى في طريقها الغامض بعد أن أدت وظيفتها بالتعبير عن لحظة الذروة في المشهد. وقد تثير هذه الإشكالية بالتحديد، تساؤلات عدة، من بينها: الاقتطاع المتعسف للمفردة، إذا جاز القول، من جسدها الأم الكامن في اللغة. لماذا؟ لأن المشهد في "لحظته"، يستدرج بالضرورة، مفردات ينبغي أن تتلاءم مع هذه اللحظة على نحو قاطع، وإلا اختل التوازن، فتسقط اللحظة والمفردة في منتصف الطريق إلى الظلال، أو تضيع في المتاهة. أما اللغة، في بنيتها الكلية، فإنها تفترض ضرباً مختلفاً من التقاطع مع المشاهد الكونية. المفردة، في المثال الأول، هي اللغة الوحيدة التي يستدعيها الشاعر الى النص. يكتفي بها. يتشبث بها. يتوغل فيها قدر المستطاع. يستنفدها. ثم يخلي سبيلها. اللغة، في المثال الثاني، ترتكز على ذاكرة أوسع لأنها تشتمل على مخزون أكبر وأعمق من التقاطع المغرق في القدم مع الصورة الكلية للحالات الكونية. من جهته، يظهر الشاعر طمأنينة كبرى، وهو ينقب عن المفردات التي تعبّر عن الكون وهو يتفكك بطيئاً، بالتدريج،

الى ذراته الأصغر حجماً والأقل تلؤلؤاً في الفضاء الواسع للغة. من أجل ذلك، يحجم عن استدراج اللغة، بطاقاتها الأشمل الى النصوص، مكتفياً، في المجموعة المُشار اليها، بقاموس محدد من المفردات باعتبارها اللغة الفضلى في إيصال المشهد الى شيء قليل أو كثير من ظلاله المحتملة. ومع ذلك، تنطوي هذه الرؤية المفككة الى الأشياء والأحداث والعالم والكون، على ما يجعل منها، صوراً مشوقة، مبتكرة، مدهشة أحياناً، للواقع وهو يتحلل من نواته الجامدة الى ذراته وقد كرت سبحتها على غير تلاحم. هل يمكن القول إن الصورة الشعرية تزداد إشراقاً والتماعاً في الدلالة، كلما أمعن الشاعر في الانتقال بها من تفكيك الى آخر، من بعثرة الى أخرى، من شرذمة إلى شرذمة؟ الأرجح نعم ولا. نعم لأنها تقوم، في الأساس، على هذه التقنية المعينة. ولا، لأنها ما أن تتوقف عن الانصياع لهذه التقنية حتى تذبل فيضعف أشراقها وتتهافت وتخرج، على الفور، من مسيرتها الصامتة الى عالم الظلال. وقد يستتبع هذا التصور، في الغالب، تساؤل ملح، هو: ما مصير الصورة، في سياق تحولاتها، إذا ما اصطدم التفكيك بالطريق المسدود وفقد القدرة على استيلاد الأجزاء من الكل؟ لو صح هذا التساؤل، وهو افتراض ليس في غير محله، لانكمشت، في الدرجة الأولى، قدرة المفردات على استثمار ذاكراتها المتعلقة بالتعبير عن لحظة "الاحتدام" في هذا المشهد أو ذاك. قد تبدو هذه المسألة مشرّعة على ما يمكن اعتباره مأزقاً حقيقياً أو تعثراً مرشحاً ليصبح مأزقاً أو تأزماً موقتاً أو دائماً، في حال صحت هذه الفرضية. لماذا؟ لأن المفردات المستخدمة في النصوص، مستقاة، في طبيعتها الداخلية، من لغة أعم وأشمل ذات فضاء كلي لم يقيض لها أن تندرج، بمواصفاتها المُشار اليها، على النحو الأمثل في تكوين الرؤية الشعرية. فإذا خفت إيقاع النزعة التفكيكية، في النصوص، تراجعت في المقابل، نزعة المفردة الى إعادة استيلاد ذاتها، في المنحى الدلالي للصورة الشعرية. من هنا، التقاطع الجدلي بين المفردات، من جهة، واللحظة التي يعمد الشاعر الى تفكيكها وصولاً الى تفجيرها من الداخل.

يبدو هذا المنحى على شيء من الوضوح في عدد من نصوص المجموعة، في سياق هذا التصور الافتراضي. بدليل أن "اللحظة" المعنية التي تستدرج احتدامها الى المشهد من خلال تفكيكه، في صورة محددة، تُحجم عن ذلك في مشهد آخر وصورة أخرى. ولعل التساؤل يبدو مشروعاً حيال هذه المسألة المتفاوتة بين نص وآخر. بين احتدام لعناصر الصورة في هذا المشهد أو ذاك. ولو حصل وأن جاء الاحتدام، بالإيقاع القوي عينه في سائر المشاهد، لانتفت الحاجة الى إثارة هذا التساؤل من أساسه. غير أنه ليس كذلك في النصوص جميعاً، ما قد يدفع الى الاعتقاد بأن النزعة الى التفكيك لا تستحوذ على القدرة عينها على تعقب العناصر والأجزاء المحتملة التي ينطوي عليها المشهد في بنيته الداخلية بعد أن يصبح مشرعاً على الرؤية الشعرية ودلالاتها. ومع ذلك، غني عن القول إن هذه الميزة الغامضة، هي من طبيعة التفكيك وأدواته في آن. ما يصح من تجزئة لهذا المشهد لا يصح على غيره البتة، خصوصاً إذا ما استهلك الشاعر مخزونه من المفردات ذات الإشعاع الإيحائي. أو إذا أصر على اجتزاء متعمد لمنظومة محددة من المفردات من فضائها اللغوي الواسع. وعلى الرغم من تعرض بعض النصوص لخطورة هذا المنحى الذي قد يداهم الصورة الشعرية، فإن لدى شربل داغر احتياطياً آخر قد يُعزى إلى محاولات مبتكرة، مدهشة، للقفز من المفردة الواحدة إلى مثيلتها، على الفور. بحيث يبدو المشهد وكأنه آيل إلى مزيد من التفكك. بينما هو، في حقيقة الأمر، يتمثل ظل المفردة وليس ظل الدلالة. وهذه من التقنيات المتقدمة التي قد تحول دون تهاوي الصورة وتخلفها عن اللحاق بركب الرؤية. ظل المفردة، في هذا الإطار، مختلف عن المفردة التي استولدته لكونه يشكل خطوة أبعد في إعادة صوغها بدلالة أخرى. غالباً ما يحتكم الشاعر إلى هذا الأسلوب في إنقاذ نصوصه من اختناق محتمل، أو من الدوران في حلقة مفرغة. واللافت، في ذلك، الإفساح في المجال أمام المفردة لكي تضخ مثيلة لها لا تشبهها، بل تشكل امتداداً لها في الدلالة الشعرية. وفي هذا المنعطف، على الأغلب، يغلب على المفردة استنهاض ذاكرتها من داخلها. صحيح

أنها تبدو مجبرة على ذلك منعاً لتعثر الصورة أو تداركاً لذلك، غير أنها تنشط في سياق إماطة اللثام عن امتداداتها في الداخل هذه المرة، وليس في الخارج وفقاً للنمو الطبيعي للصورة في الدلالة الشعرية. قد تبدو هذه الميزة مماثلة لمغامرة التفكيك، وأحياناً تفوقها أهمية باعتبار أن تلقف المفردة قبل سقوطها خارج النص من خلال حملها على استنفار طاقاتها الإيحائية أمر لا يتنافى البتة مع المكونات المتحولة للصورة. وقد يعتبر من الضرورات الشعرية التي لا تنقذ المفردة فحسب، بل تعيد تشكيلها في آن، في هيئة أخرى وفي دلالة مغايرة. والأرجح أن هذه الميزة قد تحل محل التفكيك "الصعب" في حال جرى إيلاؤها مقاماً أوسع وأعمق وأجدى في النصوص. وهذا عائد إلى مزاج الشاعر وتقنياته الخاصة به، والكيفية التي يراها مناسبة لمقاربة رؤيته في النص. قد يخيّل أن المفردة وشبيهتها ضرب آخر من التفكيك مع أنه ليس كذلك. لعله التفكيك بالإيحاء أكثر منه التفكيك بتجزئة المشهد الى عناصره الصغرى. الأول يحمل الشاعر على الاستنجاد بالعقل ليتبين هذا الجزء من ذاك. الثاني يحمله على السير بالرؤية من خلال إطلاقه ملكة التوهم. وهذه الأخيرة هي القدرة على إعادة قراءة المفردة في ما تستبطنه في داخلها من ظلال لا تظهر فيها، بالضرورة، بل في شبيهات لها.

ينحو شربل داغر، في هذه النصوص، منحى بات شائعاً لدى الأكثرية الساحقة من شعراء الحداثة. لعل هذا "المصطلح" الأخير لم يعد استخدامه أمراً مشرعاً على التحولات التي أخذت تنحرف بالحداثة الى منعطفات مدهشة. الأرجح، في هذا السياق، أن ثمة ضرورة قصوى لقراءة مستجدة لهذا المصطلح في ضوء التململ البنيوي العميق الذي طرأ على مفهوم الحداثة. يحلو لصاحب هذه المجموعة المشوقة أن يختبر بنفسه مآل الموجة الشعرية الرائجة بين نظرائه، وهي: الاستفراد المتعمد بلحظة بعينها لمشهد بعينه ومن ثم الانصراف المطلق، إذا جاز التعبير، الى اعتبارها لحظة كونية لاستثارة الرؤية الشعرية في الذاكرة. هل أصبح الشاعر وسواه أكثر اعتناء بقراءة الكل الكوني في اللحظة المتجزئة من هذا الكل؟ هل بات هؤلاء

أكثر انصرافاً عن هذا الكل الكوني، وأكثر اقتراباً من ذراته المتفرعة منه؟ هل بات الكون، في رؤية هؤلاء متضائلاً، منكمشاً على ذاته، مستصغراً، منعزلاً إلى الحد الذي راح فيه يغيب، بالتدريج، عن رؤية هؤلاء، ليعاود الظهور، من وراء الكواليس في شظايا ونتف تكاد لا تبين وهي تدور اعتباطاً في فلكه الشاسع؟ لا تفترض تساؤلات كهذه أجوبة من النوع القاطع لسبب بسيط، هو أن الشعر، في طبيعة مكوناته وحوافزه، لا يحتمل شيئاً من هذا القبيل. ومع ذلك، يتعذر الإحجام عن طرح هذه التساؤلات التي لا تخلو من حيرة السؤال واضطراب الإجابة وكثرة الإجابات. صحيح أن الكون في الرؤية الشعرية آخذ في الانفجار والتشظي من داخله. كلما حصل ذلك، ازدادت عزلته وتعاظم نأيه عن ذاته، ولكن ظهر من جديد في ما ينسلخ عنه من ذرات لا يبدو أنها تمارس، بدورها، انفجاراً داخلياً، بل خارجي. بدليل كما نلحظ في مجموعة داغر ومئات غيرها، أن الأجزاء التي انشطرت عن الكون، في الأساس، غدا كل منها مكباً على تشكيل كونه الخاص به. والنتيجة المحتملة، في هذه الحال، أنه بات للشعر، وتحديداً قصيدة النثر، في مضمونها المتجدد، منظومة واسعة من الأكوان بدل أن تكون مشدودة إلى كون واحد فقط لا غير. الكون يتفكك، في الرؤية الشعرية. لعله كذلك في مادته التي انسلخ بعضها عن بعض، منذ مئات ملايين السنين. اليوم جاء دور الشعر ليتلقف هذا الانسلاخ المروع ليضمه الى ممتلكات الرؤية. بعضهم يرى أن لا وجود للكون في حركته المبتكرة، الدؤوبة والمتيقظة، إلا في الرؤية الشعرية. الاثنان من نسيج واحد. من مادة واحدة مفتتة. من ذاكرة واحدة مغرقة في القدم. من لغة مشتركة بينهما، تكونت برفقتهما، ثم انفصلت عنهما عنوة.

القصيدة إذ تصنع الحياة

سوسن جميل حسن

الذائقة شأن شخصي[1]، فلكلّ فرد ذائقته تجاه ما في الحياة ممّا يثير لديه أحاسيس وانفعالات وعواطف، وهي بقدر فطريّتها تنمو وتتبدّل مع التجربة وتَراكُم الخبرات. من هذا المنطلق أستطيع القول بأن ذائقتي الشعرية هي المفتاح الأوّل الذي أتبيّن بواسطتها جمالية الشعر، فأنا ذوّاقة له لكنني لست دارسة حتى لذائقتي، فإخضاعها للدراسة يعني فكّ ألغاز الموضوع الذي تتفاعل معه.. وهذا ما حاولته في أثناء قراءتي للمجموعة الشعرية الصادرة حديثًا للشاعر شربل داغر "**أيّها الهواء، يا قاتلي**" (دار خطوط وظلال، ٢٠٢١).

منذ العتبة الأولى، العنوان، أصابتني الصدمة والدهشة في آن، بل حتى ظننتُ أنّ هناك خطأً ما، ما دفعني إلى الارتياب في العنوان، قلت ربما يقصد الشاعر أن يقول: "أيها الهوى يا قاتلي"، فهذا التعبير ارتبط في وجداننا وخبراتنا الموروثة بأن "الهوى" هو الذي يقتل، وقد راكم التاريخ قصصًا وأساطير ومرويات وروايات وشعرًا حول هذا الموضوع، أمّا الهواء فلا يقتل إلّا في فعل جرمي، أو خلل ما في قوانين الطبيعة. لكن عندما تأكدت من حقيقة العنوان حضّرت نفسي لدخول عالم صادم عليّ مسك أنفاسي من عتبته الأولى، حيث يحيل النداء بهذا القرب إلى عتاب موجع، ليس فيه تهديد أو وعيد، بل صرخة ألم لا تقطع حبل الودّ برغم فجيعتها. القاتل هنا هو هواء بيروت بين انفجار مرفئها وانغلاق فضائها بسبب كورونا.

أما العتبة الثانية فهي ما تقدّم القصائد بهذه الجملة: عن المرزوقي: يقول (أبو

---

١ – شاعرة وكاتبة من سورية.

مقال في "**ضفة ثالثة**"، لندن، في ٣٠ نيسان–أبريل ٢٠٢١.

تمام) ما يقوله من الشعر بشهوته. وهي تحضر في البال كلما توغّل القارئ في القصائد ليلمح ظلال شهوة وتوق لا يكتملان، شغفًا في النقصان لتملأه القصيدة "تمشّيتُ من دون أن أصل، من دون أن أرغب في وصول"، ما يعمّر الطريق الذي ترسم حدوده دهشة المحاولة، "والنهرُ يتقدمُ، مثل الأرجل المتدافعة في شارع المحاولة، إلى بحره من دون وزن، أو قافية". ويدعم هذا الانطباع ما كتب الشاعر على صفحته الشخصية في فيسبوك عند إشهار صدور مجموعته: "**لكن المتكلم في القصيدة لا يقف صاغرًا أمام هذه الإكراهات، بل يكتب بشهوته: بين الهواء والهوى. يكتب بشهوة ما يتيحه الخيال في غيمته: غيمة أشبه بطائرة أو سرير أو وليمة**".

ليست الشهوة وحدها، أو التوق من دون وصول، بل هناك حالة شعرية نلمسها في قصائده، ربّما عبّر عنها تعبيرًا كاشفًا عندما شبّه كتابة القصيدة عنده بحالة المشي أثناء النوم، ففي أحد حواراته الصحفية إذ قال: "إن للشعر مسالك خافية تتعدّاني، وإن تشملني في نهاية القصيدة أو الكتاب الشعري، فالقصيدة قد تنطلق من لحظة، من لفظ أحيانًا، فأجدني أتبعها فيما أتخيّر "ميلانًا ما"، سواء للجملة أو لتدافع القصيدة، فأنا في القصيدة أشبه بالماشي في نومه، أي "المروبص" كما نقول في عاميّتنا، أي من يمشي من دون أن يدرك أنه يمشي فيما يكون متنبّهًا في واقع الأمر لحاله، فقد يسير على حافّة دقيقة من دون أن يقع، وهي حال القصيدة بين احتشاد عالي القوى والمدركات من جهة، وبين التسرّي في أحوال باطنيّة من جهة أخرى". وهذا ممّا نقرأ في مجموعته الشعرية "أيها الهواء يا قاتلي"، في ثالث قصائدها: "**تمشّيتُ بعد ظهر هذه القصيدة، فهو يقول: كانت مّما ينبسط مثل إطار فوق جدار، بين إغفاءة وإفاقة، بين الطلب على الشيء والتردّد في فتح مهاوي الغياب**"، تحيل جملة "بعد الظهر" إلى القيلولة، الإغفاءة الطافية، بما يمكن أن نسمّيه "موجان" بين اليقظة والنوم، أما الزمن فهو القصيدة، وكأن الشاعر يضبط زمنه عليها، يعيش بها ولها، فيتمشى في شوارعها لتبسط أمامه الجدران وتستدعي

مخيلته تلاعب الصور وتلعب بالوجدان بهذا التوتر الخلاق "بين الطلب على الشيء، والتردّد في فتح مهاوي الغياب".

على مساحة ما يفوق المئتين وثلاثين صفحة، يمسك الشعر بأنفاسك، تشعر أنك وحيد في غرفة خالية من الهواء لا تسمع حتى صوتك؛ صمت ضاغط تغلّفك به القصائد ينبثق من أعماقك صدى ليس إلّا رجع سجال بين الشاعر ونفسه في عتمتها وعزلتها، فإذا بك تهبط معها في تهاويه طفلًا على درّاجة هوائية، أو مع جياده في عربة مكشوفة، تهجس معه في فكرة الموت أو احتماله، تلهث وراء غيمته، تبحث عن السماء التي باخت زرقتها، تندفع لتحمي صور الطفولة في ذاكرة التهمتها نيران الحدث/ الانفجار. ببساطة يمكن القول إنه يجرّك من عنق عواطفك إلى هواجسه ومباهجه وشواغله، فتحتاج بعد إغلاق كتابه إلى هدنة تتدرب في أثنائها على أن تعيد ترتيب مزاجك وإدراكك وضميرك، لتكتشف أن العيش في هذا العالم المأزوم الموتور العنيف، صار أكثر إرهاقًا واستنزافًا لروحك بعد أن قالته القصيدة بعمق بصيرتها، فأضاءت ما كان مخفيًّا.

من اللحظة الراهنة تبدأ تداعيات الوعي والذاكرة، فترى أن فداحة الواقع ليست فقط بما يتمادى على الحياة في لحظتها، بل بانتهاكه حتى براءة التذكّر "**وكيف إن طارت الأجساد من دون أجنحة، ولم يبلغ الصبي حوشَ المدرسة بعد عشية ذلك المساء الصيفي**"، فما يحصل أكبر من الفهم والوصف، يلمسه الشاعر في هواء مدينته الذي صار قاتلًا، بين غبار الدمار بعد انفجار مرفأ بيروت، بما خبّأ فيه الفساد وانهيار الدولة من مواد تهدّد الحياة وتسمّم الهواء، "**صفقةُ ما يتعاهدُه الموتُ مع الموت فوق أكثر من سجادة، في أكثر من قبو، وفي إهراءات الوقيعة**"، وهواء آخر تسلّل إلى فضاء المدينة في تفشيّه المخاتل عبر أجواء العالم، كورونا. "**فقط هذا الهدوء الثقيل، ارتطام الهواء بالهواء، وخشية القريب من الأقرب، من الصفيح أو الخشب، من غبار النافذة المشرعة، أو مِا تمدّد فوق قبضات المصاعد أو البوابات أو أطراف ما يصل إليها الهواء...**".

ينظر الشاعر إلى هذا الواقع السوريالي، بل يعيش في لجّته، لكنه يجترع لنفسه غيمتها ولعبتها، متدرّعًا باللغة، ويصير للذاكرة أصابع، وللحدقة أن تلمس الأشياء، فيرسم باللغة هذا الكون المضطرب، اللغة التي تشكل بصمة تخصّه بألفاظها وتراكيبها وعلائقها وبنيانها الذي يغويك بهشاشته، فيستدرجك إلى فك خيوطه لتلتفّ حول وعيك وتربكك الخيوط التي لا يعرف حبكها غيره، الشاعر، بما يلعب كالطفل بشغف المحاولة وروح المغامرة ويعيد تشكيل العالم في قصيدة، عالم يلقيه أمامك باختلافه وتنافره وانسجامه، في احتجابه وسفوره، فلا تستطيع بعدها أن تقف محايدًا، مع نفسك، أو مع الأشياء، أو مع العالم.

تداخل السيرة الذاتية وسيرة المدينة

"**أصبحتُ أقرب إلى ورقة طافية فوق موج الكتابة، وهي ماضية في جريانها**". هذا ممّا يقول عن تجربته بعد مشوار طويل في الكتابة المتعدّدة، بين إبداعية ودرسيّة وبحثيّة، لذلك يمكن أن نلمس ونفهم انفتاح القصيدة على أنواع وأساليب كتابية متعدّدة مثل السرد، والحوار، والوصف، بل والتمسرح أيضًا، فتأخذ منها وتتفاعل معها.

هذا ممّا نتبيّنه في هذه المجموعة الشعرية التي تتداخل فيها السيرة الذاتية وسيرة المدينة، في تغريبة يدفع إليها ما فات وأسّس لهذا الواقع، وما غزاه من فيروس فرض شروطه وقوانينه، فترى إلى الشاعر يترنّح، أو يتماوج، أو "ينطنط" كما يقول في حوار ما، بين حزم الزمن، يقتفي أثر الشاعر فيه في طفولة كانت لها يدان "**اليدان اللتان لي لم تكونا لي كانتا مِمّ يَسبقني مثل استطالة، ما يتعدّاني، من دون نور، أو بوصلة**" **ليتابع "أصابع، أبجدية من دون معلِّم**".

في قصائد تفتح أبوابًا على السرد في محطات عديدة، "**لم يكن قد بلغَ علوَّ النافذة في البوسطة لكي يرى**"، وقصيدة "دسَّ طبشورةً بيضاء في جيب مريوله الأسود" وقصيدة "دَرج الولد على درج"، اللافت أن كلمة درج الأخيرة بلا تشكيل،

كذلك قصيدة "سوق الطويلة" وغيرها العديد. فتتحوّل القصيدة إلى قصة تتمادى مع ما قبلها وما بعدها، وتنحو القصيدة نحو الحركية في رسم مشهدي بديع بالكلمات، ويشعر القارئ أنه يمشي بمحاذاة الظلال، أو على أرض زلقة تفاجئه بالمطبّات، بمراوغة ماهرة وماكرة، حيث يستطيب الانقياد إلى الكلمات والانزلاق إلى دوّامة القصيدة البارعة في جعله يدوخ معها، يشعر بأن المعاني صارت في قبضته، لكنها تفرّ كلّما حاول تلمّسها، هي معانٍ مستفزة متحرّشة طارحة للأسئلة الحارقة التي تعرف كيف تشعل الرأس والقلب معًا، معانٍ تأخذ بالروح إلى البكاء، والنفس إلى الألم، والضمير إلى الارتجاف، وإذ تلحقها، تلك المعاني، وتفرّ من يدك في استدراجها إياك إلى مغارات ومتاهات بلا وصول ولا خروج، تبقيك حبيس فضاءاتها المتغيّرة، تريد لو تسأل الشاعر عنها، عن سرّها وأين تكمن مقدرتها على اللعب بانفعالك، سوف يحيلك إليها: اسأل القصيدة. مثلما لو أن ما يحدث، يحدث معها، وأنه يمكن أن يكون بجانبك يعيد طرح الأسئلة عليها.

مع هذه القصائد تأخذك الدهشة أمام قدرة الشاعر في عزلته، عندما يغلق باب محترفه ويبدأ بنسج الكلمات، يفتح خزائنه أمام الواقع الصادم والهواء القاتل، يذهب بشهوة الكتابة إلى أقصاها، ويلهو باللغة لتكون "مِمّا يتقدمُه ويحنو عليه، مِمّا تُرِيه الرصاصة وهي تلمع من دون أن تنفجر، وتصيب، من دون أن تدمي... كانت تبتسم له، إن مال برأسه إلى كتفه الأيمن، مسقطًا أحمالًا وأحمالًا لا يقوى على رفعها في سكوته الثقيل"، تستحيل اللغة في شعره إلى كائن من لحم ودم، يخاطبها: "**أيتها اللغة، يا رفيقةَ قيلولتي من دون نوم، وسيفي الذي بقوة لساني، دعيني أتلمس فروَ اللغة**" ويسمو معها وبها فوق أوحال الواقع، بأصوات خافية تخصه وحده "كما لو أن ما أمشي فيه، لا يشتمل على وحله، وقاذوراته، كما لو أنني أتقدّمُ فوق امتدادات لا يبصرها غيري"، حانيًا في أعماقه على الطفل الذي يسكنها "**أمشي فأكتب بصحبة الصبي وطبشورته فوق جدار العمر... بعزمِ الحروف في عَوْمها، في رفعها هياكلَ من غطسوا من دون نَفَس مزيد، في التماعة الصور الوشيكة**

في ليل بيروت، في بَرْقِها المنير". هو المطلّ على العالم من شرفته من فوق كرسيّه المقشّش، متواصلٌ مع أولئك اللاهين عن أنفسهم المنقادين إلى إيقاع حياة من دون إدراكهم أنفسهم، مفارقٌ لهم في الوقت عينه، وكأنه يضمر اثنين في داخله، أو إنه يتبصّر ذاته في ذات الآخرين "تراني من دوني، في الدبيب الخفيف لما يجمعني بغيري من دون أن أكون أيَّ واحدٍ منهم".

وإذا كانت مجموعة القصائد هذه مترعة بحوارات الذات واستدراج النفس وسؤالها، فيها خارطة طريق مرسومة بالكلمات إثر اقتفاء الذاكرة والراهن، فيها بوح بلا قيود، فيها شهوة تمشي بمحاذاة الموت وتصنع حياة بديلة، بغيمة "**اصطادتني، من تلقاء نفسها. أودعتني في ثناياها، كما في كتاب أبيض مفتوح...**" فيذهب إلى القصيدة لا يستدعيها إليه "تومِئ من دون إلحاح، وتَمضي في طريقها من دون إرشادات"، فإنها، كغيرها من شعر شربل داغر، نموذج عن لغة مصنوعة في محترف خاص، بيد "خيميائي" يعرف أسرار اللغة ويجيد خلطاتها ومعادلاتها، فتخرج هذه التراكيب اللغوية التي تحمل بصمتها الفريدة، فيما تضمره من صياغات، برغم لا نهائية احتمالات تشكّلها، تنتظم وفق شيفرة خاصة، ما يشبه انتظام الشيفرة التي تحملها الجينات، جينات اللغة، سواء بترتيبها المألوف، أو بالطفرات التي تقدّم نماذج حيّة مزدهرة، هو يعيش في اللغة ومعها ولأجلها في صومعته، "كان يلهو باللغة، بل يتمدد فيها أو يقوم، بثقة الليّن، والطري، والعنيف، والمُتراقص، والمُتدافع، من حركات الإقبال عليها، في عجينتها، في خبزها الوهاج... وبناديها بتوق وشجن: **أيّتها اللغة، يا رفيقة قيلولتي من دون نوم، وسيفي الذي بقوة لساني، دعيني أتلمس فرو اللغة**".

سيرة شاعر أم سيرورة قصيدة؟

عبد الدين حمروش

الأوطوبيوغرافي: الموضوع ومتنه

تُعرف السيرة الذاتية (الأوطوبيوغرافية) بكونها محكيا نثريا[١]، يقوم على استرجاع ذات لوجودها الواقعي، بالتركيز على الجوانب الفردية في الحياة[٢]. وارتباطا بحدّ الواقعية، يتمّ "السير" وفق منطق معين، أساسه الالتزام بمبدأي الصدق والتطابق. ولذلك، نجد السيرة الأطوبيوغرافية تتميز، بالمقارنة مع الأشكال الأدبية الأخرى، بالحضور القوي للبعد المرجعي في محكياتها.

من المؤكد أن الإطار النظري السابق، بالانطلاق من التعريف العامّ، شهد غير قليل من التوسيع والتخصيب، على أساس ما جاء في كتاب "فيليب لوجون": "الميثاق الأوطوبيوغرافي"[٣]. في هذا السياق، يمكن قراءة البعد الأوطوبيوغرافي، في علاقته بالنصوص الشعرية. ويبدو أن الموضوع يتّسم بقدر هائل من التعقيد، خصوصا بالنسبة لنصوص "مُتقدمة" في شعريتها، من قبيل نصوص الحداثة المتأخرة.

---

١ – ستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي، الجديدة، وشاعر من المغرب.
مقدمة محتارات شربل داغر الشعرية "**:قيافة الأثر: سيرتي تتفقد قصيدتي**"، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢٠.

٢ – نوظف مفهومي "السيرة الذاتية" و"السيرة الأوطوبيوغرافية"، على حدّ سواء، بصفتهما الترادفية. غير أننا ننقتصر على اشتقاق مفهوم "الأوطوبيوغرافي"، حين نتحدث عن البعد "الشعري" (Poétique)، الذي يمكن رصده خارج فن السيرة، باعتبارها جنسا أدبيا مستقلاّ. ولعلّ الأخذ بمفهوم (الأوطوبيوغرافي) يجنبنا الترجمة المركبة التالية "السيرذاتي". علاوة على ذلك، يبدو أن "الأوطوبيوغرافي" ما ينفك يذكرنا بالخلفية الغربية للمفهوم، وكذا السياق الثقافي الذي أنتج فن السيرة الذاتية.

3 Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographique**, Eds du Seuil, Paris, 1975, p.14.

أخذا بعين الاعتبار "الملاحظة" الأخيرة، تبرز أهمية نصوص "شربل داغر"، من حيث طرائقُ بنائها وأساليب كتابتها. وعلى الرغم من تمنُّع البعد الأوطوبيوغرافي، إلا أن القراءة المتأنية كفيلة بالوقوف على مؤشرات حاسمة، في ما يتعلق باشتغال "الأوطوبيوغرافي" في المتن الشعري. فبالموازاة مع المؤشرات المُلتقطة، من سيرة الذات الشاعرة، يُلاحظ وجود مؤشرات أخرى، لها علاقة بما يمكن تسميته "سيرورة القصيدة".

بقدر التعرض لتاريخ صاحبها، تهجس القصيدة بتاريخها الشخصي أيضا. هكذا، نكون بإزاء نمطين من الأوطوبيوغرافيا، يلتقيان عند الدلالة على سيرورة شعرية خاصة. وفي سعينا لمقاربة البعد الأوطوبيوغرافي، نجد من الأهمية تناول النمطين المذكورين في المتن الشعري، من خلال تجميع مختلف المؤشرات النصية، وكذا قراءتها في مرحلة ثانية. وتحسن الإشارة، في هذا السياق المنهجي، إلى ثلاث ملاحظات:

– انطلاق القراءة، في مقاربتها لـ"الأوطوبيوغرافي" في شعر "شربل داغر"، من الحدّ الذي وضعه "فيليب لوجون" للسيرة الذاتية. ومن هنا، نُسجِّل أن الموضوع يقوم على قراءة متْن معين، في ضوء ما يفرزه الحدّ في كل جزء منه. ليس من شأن هذه القراءة الخوض في أي تتبع نظري، بالنسبة للنقاشات التي عرفها فن السيرة، لدى "لوجون" ولدى غيره من الباحثين والدارسين؛

– تركيز قراءة الأوطوبيوغرافي على المؤشرات النصية، التي يُفترض أنها مُنطوية في نصوص المتن. ونتيجة لذلك، فإن الإحالة إلى "محيط" هذه النصوص الداخلي والخارجي (هوامش، حوارات، مقدمات، إلخ)، إنما تأتي في مرتبة ثانية. محيط هذه النصوص، هو ما يمكن تناوله في إطار مجموعة من المتعاليلت النصية، بحسب تعبير "جيرار جنيت"؛

– اهتمام القراءة بمقاربة متن مخصوص، بالتركيز على ديوانين اثنين، هما:

"حاطب ليل" و"لا تبحث عن معنى لعله يلقاك"[١]. ومع ما يمكن ملاحظته، بالنسبة لتعدد دواوين الشاعر، إلا أن الاقتصار على ديوانين منهما يجد تفسيره في "واقعية" تضمنهما آثارا أوطوبيوغرافية بنسبة معينة. والملاحظ أن في الإشارة الأخيرة توجيها منهجيا، يُؤدي إلى اعتبار "الأوطوبيوغرافي" مكونا عضويا في الشعر، دون أن يعني ذلك تطابقا تاما بينهما (مهما بلغت درجة المؤشرات الذاتية).

الأوطوبيوغرافيا وموضوع الجنس الأدبي

يَفترض تعريف "لوجون" وجود "اعتراض" ما، يحول دون اندراج "الشعر" ضمن الإطار الأوطوبيوغرافي. ذلك أن التنصيص على الـ"محكي" الـ"نثري"، يجعل السيرة الذاتية في تقابل تامّ مع النص الشعري (القصيدة)، على الأقلّ في مستوى من مستوياتها الكبرى[٢].

حدود الشعر، حدود النثر

من المُؤكَّد أن التعريف يفتح أكثر من "باب" للسجال، حول الحدود الممكنة بين الشعر والنثر..أين ينتهي النثر؟ وأين يبدأ الشعر؟..هل استطاع التفكير النظري، المُتعاقب منذ أزمنة سحيقة، أن يصل إلى تحديد "كيمياء" دقيقة للشعر؟ وحتى مع التسليم بجدارة التعريف، أليس يعتبر النثر لغة صميمة للشعر، على الأقلّ بالنسبة للعديد من النصوص الحديثة، التي تنهض "شعريتها" على تجريب أساليب نثرية؟ وماذا يمكن القول في ما يخص المحكيات الشعرية، تلك النصوص المُفعَمة بالحكي

١- الديوانان، هما:

- **حاطب ليل**، دار النهار، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠٠١.
- **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، دار شرقيات، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٦.

٢ – في مرحلة معينة، سنميل إلى الحديث عن "النص الشعري" بدل "القصيدة"، بالنظر إلى ما يحف بالأخيرة من ظلال دلالية، ناتجة عن التطور الهائل الذي شهدته الكتابة الشعرية منذ أكثر من ستة عقود.

الذاتي، في طبيعة بنائها وسيرورتها ورؤيتها؟[١]

على كل حال، وعلى الرغم من تطور الممارسة الأدبية، في سياق الوعي النظري المُتجدد بها، نُسجل أن الأمر لم يبلغ حدّ "نَسْف" نوع أدبي لفائدة نوع آخر. فالانخراط في أفق الكتابة، بما يعنيه من تهجين أجناسي، لم "يفتّ من عضد" إحدى الثنائيات الجمالية الخالدة: شعر في مقابل نثر.

ضمن هذا الإطار، تكون السيرة الذاتية جنسا أدبيا قائما، بحكم الرهانات التي تؤسس لها، على صعيد شكل اللغة، الموضوع المتناول، وكذا وضعية السارد. وحتى بالنسبة للرواية، الجنس الأقرب أدبيا، تبدو السيرة في وضعية أوضح. وبطبيعة الحال، ليس يخفى المجهود النظري المبذول، في هذا الاتجاه، من قِبَل "لوجون"، في مختلف أعماله، على وجه الخصوص[٢]. ومع ذلك، ما من شيء يحول دون أن تأتي سيرة حياة شخص، في صورة "محكي شعري" من بدايته إلى نهايته.. ما الذي يمنع؟

غالبا ما يتَركَّز البحث، بالنسبة لخصوصية السيرة الذاتية، في نقاط مُحدَّدة، من قبيل ما اصطُلح عليه بـ "التطابق"، "الميثاق"، المرجعية، اسم المؤلف. بالنسبة للجانب النثري للسيرة الذاتية، يظل البحث، في "وجاهة" استبعاد المحكي الشعري، واقعا قائم الذات. ولعل ما يمكن قوله، الآن، هو عدم انتفاء إمكانية- واقعية وجود سيرة ذاتية، من منظور محكي شعري. والحاصل أنه لا يمكن تصور وجود "تحفظات"، إلا بارتباط مع طبيعة اللغة الشعرية، من مُنطلق كونها لغة تخييلية

---

١ – معلقة امرئ القيس وشعر عمر بن أبي ربيعة على سبيل التمثيل والاستئناس.

٢ – لفيليب لوجون أعمال عدة، وبخاصة في الموضوع المطروق:

-L'autobiographie en France (1971) ;

-Exercices d'ambiguité (1974) ;

-Lire Leiris, Autobiographie et langage (1975) ;

-Je est un autre (1980) ;

-Moi aussi (1986).

بالدرجة الأولى. ها هنا، يعرف الحكي الاستعادي، للحياة الشخصية/ الفردية، صعوبات، في الطريق إلى "التطابق" مع "نموذج" الواقع، المُراد تناوله في صورة سيرة ذاتية.

وغير ذلك، فسؤال اللغة التخييلية مطروح على الشعر، بقدر ما هو مطروح على الرواية أيضا. فالحديث عن الميثاق الروائي، في مقابل ميثاق السيرة الذاتية، يُشكِّل أساسا فارقا، بالنظر إلى طبيعة المرجعية المرصودة: تخييلية بالنسبة للأول، واقعية بالنسبة للثاني. غير أن الاختلاف، في هذه النقطة، لا ينطوي على حكم بـ "دونية" النص الروائي، في ما يتعلق بجدارة "صحته" و"عمقه". وليس أنسب لهذا السياق، من الملاحظة التي انتهى إليها "لوجون"، بخصوص أهمية الرواية في مقاربة حقيقة الكاتب الشخصية، الفردية، والحميمية، التي يستهدفها كل مشروع أوطوبيوغرافي.[١].

وبالعودة إلى الشعر، وإلى لغته التخييلية، يمكن الإقرار بحقيقة وجود سير ذاتية شعرية، ولو قليلة، بالمقارنة مع نظيراتها النثرية. نظريا، ليس هناك ما يحول دون كتابة سير شعرية، منها ما قد يفوق في جماليته بعض السير النثرية. ونحن نعقد المقارنة، نتخذ الإطار، الموضوع من قِبَل "لوجون"، باعتباره خلفية نظرية. أما قراءة النص الشعري، من منطلق كون الأخير فضاء لتمركز الأنا الشخصي، فليست تسفر إلا عن حقيقة وجود المعطى الغنائي، الذي يشكل جوهر فن االسيرة الذاتية.

الشعر فضاءً للأوطوبيوغرافي

يعرض بعض الدارسين أشكالا عدة من السير الشعرية[٢]. ومن بين تلك السير، أن يسرد الشاعر تجربته مع الشعر/ القصيدة. ويمكن الإشارة، في السياق الأخير، إلى الشاعر "صلاح عبد الصبور" في كتابه "حياتي في الشعر"، أو إلى "عبد

---

١ – لوجون، المرجع السابق، ص ٤٢.

٢ – يذكر هؤلاء الدارسون، في هذا السياق، قصيدة التجربة الذاتية، السيرة الذاتية الشعرية، القصيدة السير– ذاتية، إلخ.

الوهاب البياتي" في كتابه "تجربتي الشعرية". وبالإضافة إلى انحصار الموضوع، في الشق المتعلق بـ"الحياة الشعرية"، إلا أن الأهم من ذلك هو لغة الكتابة، التي ترد متوافقة مع لغة النثر. وإن كان هذا النمط من السير يُغطِّي جزءا من حياة صاحبها، إلا أنها لا تختلف عن باقي السير المعهودة. لغة النثر، مُعزَّزة بلغة الحكي الذاتي، هذه المرة، هما ما يُشكِّلان القاسم النوعي المشترك.

في ما يتعلق بالشاعر "شربل داغر"، نُسجِّل أننا نهتمّ بقراءة ما يُفترض أن في شعره صلةً بصور من حياته الفردية الخاصة. وبالطبع، تندرج هذه القراءة ، مثلما يستدعي الموضوع الإشارة إلى ذلك، في سياق الكشف عن شعرية النصوص، بالتركيز على علاقتها بالمجال الأوطوبيوغرافي. ولأن الشاعر لا يصرح باعتزامه تناول حياته الخاصة، في ظل غياب الإشارة إلى ذلك في أي من المناصات (Paratextes)، فإن جهدنا القرائي ينصبُّ على تشكيل صور عن حياة الشاعر، بالنظر إلى ما تُوفِّره جملة من المؤشرات النصية[1]. لا يمكن أن نتحدث عن وجود "عقد" أو "ميثاق"، يعلن فيه الشاعر (للقارئ) عن تناول حياته الخاصة، في جزء منها أو أكثر[2]. ولذلك، فإن قصارى جهدنا أن نقف عند ما يثيره "الأوطوبيوغرافي"، في علاقته بالنص الشعري، وبخصوصيته التخييلية تحديدا. و يمكن إثارة بعض الجوانب الفنية، بهذا الصدد، تلك التي تُشكِّل قاسما مشتركا بين الشعري والأوطوبيوغرافي لدى شربل داغر.

الأوطوبيوغرافي والمحكي الشعري

بالعودة إلى السيرة، نجد أن الأخيرة "حكي استعادي نثري". وبالتركيز على العنصر الأخير، يمكن القول إن اتكاء الشاعر على لغة النثر، لا يجنح بالنصوص

---

١ – الشاعر لا يذكر أنه يتخذ حياته، أو جزءا منها، موضوعا لنص/ أو نصوص من شعره. والتأكد من ذلك يتمّ عبر مسح مختلف المناصات (paratextes)، من خلال مراجعة العناوين، التصديرات، والمقدمات، إلخ.

٢ – كل ما يمكن الحصول عليه، في هذا الباب، هو مجرد إشارات يقدمها الشاعر في بعض حواراته مثلا.

إلى أن تتموقع خارج أفق الكتابة الشعرية، في ضوء ما يُفصح عنه المناص التجنيسي "شعر"، الموضوع على ظهر الغلاف[1]. اللغة النثرية تتخذ صورتها، هنا، مما يمكن تسميته قصيدة النثر[2]. وإذ نلاحظ سطوة اللغة النثرية، التي يتخذها الشاعر إطارا عاما، إلا أننا نسجل وجود "لغتين" اثنتين، كُتبت بهما النصوص. فعلاوة على تلك اللغة، المعهودة في معظم قصائد النثر، نرصد وجود لغة أخرى، من أهم سماتها الكبرى الظاهرة[3]:

– البناء المقالي، في ظل وجود ترابطات زمنية ومنطقية ولغوية، أوضحُها صيغ الربط، في بداية الفقرات، من قبيل: لهذا، ذلك، هكذا، إذ أن، ومع ذلك، إلخ؛

– البناء الوصفي، في تلاحمه مع الحكائي، من خلال استثمار النعوت والصفات والأحوال، على شاكلة قوله: "قعدة لاهية، متراخية وكسولة في بعض لحظاتها"[4]؛

– التوزيع الفضائي، في إطار ما يحيل، شكليا، إلى أن الأمر يتعلق بكتابة

---

١ – وجود المناص التجنيسي "شعر"، في صورة عنوان فرعي، ثابت في ديوان "لا تبحث عن معنى لعله يلقاك". أما بالنسبة لديوان "**حاطب ليل**"، فإن في "حاسوبي، مجازي المحمول" حديثا عن الكتابة في البداية، غير أنه ما فتئ يتحول إلى القصيدة. الحديث عن الشعر، ولو في النص الأخير، يوحي بأن الموضوع في الكتاب/ الديوان لم يبرح الشعر أصلا.

٢ – شربل داغر يبتدع تسمية طريفة "القصيدة بالنثر"، في تواز وترادف مع المصطلح الفرنسي (poème en prose).

٣ – نتحدث، هنا، عن نص طويل، جاء في ديوان "**حاطب ليل**"، بعنوان "حاسوبي، مجازي المحمول". والواقع أن هذا النص يطرح التباسا في تجنيسه. ففي حين ينحو بناؤه نحو البناء المقالي، نجد أن لغته ذات نفس شعري قوي. النص مدرج ضمن باقي النصوص، من دون أية إشارة قد تميزه. وإن ورد، بصفته آخر نص، فلا شيء يجعل منه مقدمة متأخرة، بحكم اللغة الشعرية التي ذكرنا. على كل حال، يمكن تأطير النص ضمن ما يمكن تسميته "فضاء الكتابة"، التي انشغل الشاعر بالتطرق إليها في الصفحات الثمان الأولى على الأقل. هذا النص يبدو مختلفا، من حيث الموقع وقوة اللغة، عن نص آخر، بعنوان "إذ أن الهواء يعبث فيه ويؤثثه"، في ديوان "**لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**". النص الأخير، في مقابل الأول، لا يطرح مشكلا في مسألة اعتباره "مقدمة"، يبسط فيها الشاعر وجهة نظره حول الكتابة الشعرية.

٤ – نفسه، ص. ٩١.

نثرية. ويمكن اعتبار الامتداد السطري بمثابة "تحقُّق" أيقوني، يفصل شكلين من الكتابة، على مستوى الإدراك العيني المباشر: الكتابة الشعرية في مقابل الكتابة النثرية.

ويبدو أن ما سبق حصرُه، في السمات المعدودة، لا يمسّ "تخييلية" النص في أجزاء عديدة منه. والملاحظ أن من بين ما تستند إليه هذه التخييلية، هناك الصورة البلاغية في شكلها الاستعاري. غير أنها صورة نشيطة، لها قدرة واضحة على التمدُّد، بحيث تستطيع "تغطية" فقرة من النص أو أكثر. لنتأمل صورة الكلمة/ الصنارة في المقطع الأول:

"ألقي بعض الكلمات فوق الصفحة التي تنتظرني، وأقعد تحتها، تحت مظلة تقيني من ملل الانتظار. من انتظار لا يكفيه كوني جلست أمام الحاسوب، إذ أنني في ذلك أكون قد رميت الصنارة في مجهول المياه، طالبا من سمك الصدفة أن يجعلني صيادا. ألم أقل: "ما همني!يقودني الأعمى إلى بيتي"؟"[1].

غير أن ما ينماز بقدر من الكثافة الشعرية، سرعان ما ينحدر إلى مجرد أسلوب مقالي، مُمعِن في وضوحيته وتصريحيته، على غرار ما نلمس في قوله:

"هكذا أقبل على الكتابة من دون خشية قديمة، وهي التجريب مرتين أو ثلاث للمادة الواحدة، على ما يفعل الكُتّاب عادة؛ فتراهم يستبقونها ما يكفي، ويعدونها في ظنهم مرات ومرات، ويسوونها، وينتبهون إلى نهاياتها وخواتيمها، ما يجعل الكتابة فعلا تدوينيا في نهاية المطاف"[2].

بدل الوقوف على مستويات التمايز الأسلوبي في "حاسوبي، مجازي المحمول"، ننتقل إلى اعتبار الأخير نصا "مغايرا" لنص آخر "الصغير بوسيه"، على الأقل في حدود ما حصرناه من سمات عامة. تبدو معالم الاختلاف واضحة، وإن كنا نروم حصرها شكليا، بالمقارنة مع ما سبق، في ما يأتي:

---

١ – نفسه، الصفحة نفسها.

٢ – نفسه، ص. ٩٣.

– التوزيع الفضائي المتفاوت، الذي تختلف فيه الأسطر من حيث حجم امتدادها السطري[1]؛

– الكتابة المقطعية (عبر المقاطع)، في صيغ من الصور/ الالتماعات، المكثفة لغويا ودلاليا.

ومع ذلك، وفي غياب صيغ الربط الواضحة، فإن النص يهجس بصور شعرية ثرة، من دون أن يفتقد مقوماته الحكائية. التعاقب الحكائي، في النص، أكثر وضوحا في مستواها الدلالي. لنقرإ التوارد الزمني، على صعيد بناء النص، في المقطعين التاليين:

"الصغير بوسيه"
حجرا تلو حجر
يبني بيته في طريق المحنة
مستدركا سيرة يوسف
في امتحان الأقرباء،

بخلافي،
إثر رامبو،
في "حذاء جريح"،
أنظم الدروب نظما حرا،
وتتقدمني مشيتي
إلى ما يصبح بيتي
العابر
والأكيد.[2]

---

١ – الأمر أشبه، هنا، بالسطر في نصوص ما يسمى الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

٢ – **حاطب ليل**، ص. ٣١.

الأوطوبيوغرافي والمحكي الذاتي

أي صوت/ ضمير لأية ذات/ شخصية؟

تقع السيرة ضمن فضاء عامّ، يمكن الاصطلاح عليه بـ"فضاء المحكي الذاتي". وهنا، تلتقي السيرة مع أشكال أخرى من هذا المحكي، مثل الاعترافات، المذكرات، اليوميات، وغير ذلك. الذات موضوعا للكتابة، من أهم ما يُوحِّد مختلف تلك الأشكال الكتابية. غير أن السيرة تتميز بسمات محددة، لم تخرج كثيرا عما وقف عليه "لوجون" في كتابه الشهير، وتحديدا ما سماه "التطابق"[١]. وبالبقاء عند حدود المفهوم الأخير، تبرز أهمية هذا التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة.

في مقابل كل نثرية "فجة"، يمكن الإقرار بكون النص الشعري المجالَ الأكثر قابلية لانبثاق الكتابة عن الذات. والملاحظ أن هذا النمط من الكتابة الأدبية، غالبا ما يتمّ تأطيره، "شعريا"، من خلال مفهوم "الغنائية". ومع ذلك، فإن مقاربة الذات، أدبيا، تختلف من جنس كتابي إلى جنس آخر. وهنا، يفترق النص الشعري عن النص الروائي، مثلا، في طبيعة حضور الذات "الأناوية". ويُشكِّل الضمير النحوي (المتكلم المفرد في الحاضر)، المؤشر القوي لحضور هذه الذات. في نص "يدا أمي تلوحان من بعيد"، ندرك طبيعة الحضور الذاتي، من خلال وجود الضمير النحوي[٢]:

يدا أمي تُلوحان من بعيد
ما أن أطلقتني أفادتني بأنني الأبهى بين الذكور
نظرات أبي ترعاني مهما بعدت،
تسلمت منه أثمن ما في العائلة: وصية جدي له،
وصية الآمال المستحقة« .

---

١ – يقول لوجون بهذا الصدد: "لكي توجد سيرة ذاتية (وأدب شخصي بشكل عام)، ينبغي أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية"، المرجع السابق، ص. ١٥.

٢– **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٥٤.

الأسطر مَصوغة بلغة تقريرية واضحة، لولا تلك النهاية المفتوحة دلاليا: أية آمال مُستحقَّة؟ يمكن اعتبار النهاية بمثابة المفاجأة الشعرية، بحكم ما تثيره من مفارقة، بالمقارنة مع ما سبق سرده في الأسطر الأولى. وعلاوة على تضمن النص أكثر من ذات، إلا أن هناك ذاتا واحدة طاغية: ذات الأنا الساردة وذات الشخصية الرئيسة في نفس الآن. الذوات الأخرى الحاضرة، من قبيل الأم والأب وحتى الجدّ، ليس لها من دور غير تقوية سطوة الذات الأولى. بعبارة أخرى، "الآمال المستحقة" هي مُعلّقة على ذات السارد/ البطل. جمالية النص رهينة بمفارقته، أما دلالته فرهينة بـ "الوصية"، باعتبارها الكلمة "المحور" في لغة السيميائيات. وبدل موضوع الوصية، الذي يُفترض أن يكون إرثا ماديا، ينتهي المسار إلى "آمال"، فإلى "منفذ نجاة" لا "إلى نجمة ميلاد".. هكذا، ينتهي النص بلا "آمال"، بناء على طبيعة المآل الذي اتجهت إليه المؤشرات الموظفة.. هل بوسع الآمال أن تؤول إلى مجرد "نفاذ بالجلد"؟!.

في نص آخر، بعنوان " يعيدني والدي إلى المدرسة التي خرج منها"، يتهيأ لنا أن بالإمكان تحديد حقيقة "الآمال المستحقة". وإذ تغيب الأم، ويغيب معها الجد، يستمر حضور الأب، لكن برفقة الإخوة في المقابل. أو ليس محتوى "الوصية"، هنا، غير "حروف نافرة وممحوة"؟ لنتأمل في المسار، الذي تقطعه الأجيال، دون أن تنتهي إلى مآل محدد: الأب لا يتخرَّج من المدرسة، والابن يخرج فتتمّ إعادته إليها...أما الحروف، فلها أكثر من قراءة، أكثر من لغة، أكثر من معنى..[١]

يعيدني والدي إلى المدرسة التي خرج منها
من دون أن يتخرج منها،
ويعيدني المعلم إلى حروف
خلفها إخوتي لي
أو لغيري

---

١ – **حاطب ليل**، ص. ٤٢.

إلى حروف نافرة وممحوة،
لها أكثر من قراءة،
بل هي من لغتين،
مثل "الكرشوني":
نقرأها في لغة
وتفيد في لغة أخرى

الضمير النحوي، المتطابق مع الذات المتكلمة المفردة، يكاد يكتسح معظم نصوص التجربة الشعرية المرصودة. وليس هناك ما يُخفِّف من غلوائه، غير توظيف ضمير الغائب (المفرد هو الآخر). وفي تطابق دلالي ملحوظ، يحمل الضمير النحوي صفة "الغائب"، في نص بعنوان "للغائب دابة على الجبل". وبلغة سردية، يحكي السارد (من خلْف) عن "سيرة" غياب ما (موت!).. في النص، يوجد ما يؤكد ذلك تعبيريا:

وغيرها يكتب سيرته

أية سيرة؟ لنقرأ العبارة السابقة في سياقها:

للغائب دابة على الجبل
ما أن تلقي نظرها على العشب
يطول:
هي تنتظره، وغيرها يكتب سيرته،
فلا هي تنزل
ولا هو يكف عن الهبوب بين أوراق الأحياء[1].

وحتى حين يُبنى القول/ الحكي للمجهول، بالتركيز على موضوع الغياب، لا نعدم أن ينبثق الضمير المحيل إلى الذات الأناوية المفردة. استمرارا في نفس موضوعة الغياب، نجد، في النص الموالي، حضورا للذات الأخيرة، ولو في صيغة

---

١ – **حاطب ليل**، ص. ٥٨.

سؤال:

قيل: اختفى وحسب

تحت ميزان الزمان،

يحصي ويقاضي

فمن أين لي أن أهرب من ناظريه،

وأن أصرف المواقيت من دون حساب وقته[1].

السارد "من خلف" يتولى سرد السيرة، وإن تخللها انبثاق لضمير التكلم الفردي، بين الفينة والفينة. هل السارد، وهو يسرد، يُجرِّد من ذاته ذاتين: الأولى ذات ساردة، فيما الثانية ذات مسرودة؟ على كل حال، في موضع آخر من النص، ينكشف وجود "كاتب يروي"..

وروى الكاتب بعد أن أجلس القراء في صفوف السماع:

يستدرك الساقية قبل جريانها إلى النهر،

ويطبق على دعسات العاصي في ليله

من هو الكاتب الراوي؟ ما هويته؟ على الرغم من صعوبة الجواب، نحس أن تلك الذات الساردة (حسب عبارة يروي)، سرعان ما يختلج صوتها بصوت "الضمير المتكلم"..

وإذ أجني الثمار ألتمس أصابعه في سلة القطاف،

وإن واريت وجهي في خلائي وجدته يشد على أذني؛

ما يحيل إلى سيرورة الحكي السيري، أنها جاءت في سياق تشاكلي واضح، في المستوى المعجمي- الدلالي على الأقلّ: حبر البيان، الصحيفة، الطبعة الأخيرة، كِتاب، الرواة. إضافة إلى ذلك، يمكن أن نفتح سيرورة الحكي، عبر عقد المشابهة، على سيرورة جريان الساقية..أو لم نتوقف، في لحظة ما، عند التعبير الشعري التالي: "يستدرك الساقية قبل جريانها إلى النهر"؟

---

١ – نفسه، ص. ٥٩.

لم تكن للذات، بضمير المتكلم، أكثر من ثلاثة تدخلات في النص. أما ما عدا ذلك، فإنه لا يخرج عن إطار ذات أخرى تحكي، بضمير الغائب، سيرة ذات غائبة (موضوع). غير أننا نلمس، في صور شعرية معينة، تطابق الذات المسرودة/ موضوع الغياب مع ذات التكلم، التي تتولى السرد حضوريا، وإن بشكل محدود مثلما قلنا. لنعد إلى السطرين السابقين، وإن أضحى أن لا ضير من أن نكتفي بالسطر الأول: "وإذ أجني الثمار ألتمس أصابعه في سلة القطاف". التطابق بين الذاتين، يمكن تفسيره باحتلال الـ"أنا" الساردة الـ"هو" المسرودة. بعبارة أخرى، وفي لحظة ما، من المفيد أن نتأوّل الأمر بوجود تطابق: تطابق الذات الساردة، وإن شعريا، مع الذات المسرودة.

وسواء أجرى السرد بضمير المتكلم أم بضمير الغائب، فإن التطابق بين السارد والشخصية يعتبر مُقوِّما أوطوبيوغرافيا. وبالإحالة إلى السطر الشعري المذكور، وانسجاما مع طبيعة النص التخييلية، نستطيع إدراك نوعية التطابق الحاصل (وإن لم يكن تامّا). هل تُجرِّد الذات (بضمير المتكلم)، ذاتا أخرى من نفسها (بضمير الغائب)، في إطار نوع من اللعب بالأصوات؟[1]. ومع ذلك، نميل إلى تقدير وجود ذاتين، وإن تجنح إحداهما إلى التماهي في الأخرى. غير أن المقارنة بين الذاتين، تجعل السيرة بضمير المتكلم الأقرب إلى الأدب الأطوبيوغرافي، بحكم الإحالة المباشرة إلى الذات، إضافة إلى قرب المسافة بين السارد والشخصية.

إضافة إلى التطابق السالف، يمكن الحديث عن تطابق المؤلف مع السارد. والجدير بالذكر أن هناك عبارة دالة، يمكن حمْلُها على أنها إحالة إلى المُؤلِّف. يمكن تحديد العبارة في قوله: "وروى الكاتب". والملاحظ أن العبارة تختزل، بصيغتها، ذاتين: ذاتا ساردة/ راوية وذاتا كاتبة. أليست تؤشر العبارة المعنية على

---

١ – تعدد الذوات يشير، حسب تعبير الشاعر في أحد حواراته، عن "تقليب الكلام وتقليب النفس وغيرها من أعمال التخويض في الذات والآخر". يمكن العودة، بهذا الخصوص، إلى كتاب: الكيلاني (مصطفى)، **شربل داغر: الرغبة في القصيدة**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٧، ص. ٢٠٣.

وجود تطابق بين المؤلف/ الكاتب والسارد؟ ما يستدعي السؤال الاستنكاري، هنا، هو وجود إمكانية لصيغ أخرى، من قبيل: قَصَّ الراوي، أو حكى السارد.. لماذا لم يتمّ استعمالها؟. من هنا، تبدو الحاجة أكيدة للبحث في مقولة المُؤلِّف/ الكاتب.

ذات/ صوت باسمٍ علم

في مقابل مختلف أنماط "الذات" المذكورة، يسوغ الحديث عما يمكن تسميته "الذات الكاتبة"/ أو "ذات المؤلف"[١]. فحين يتعذر الانتهاء إلى قرار حاسم، بشأن انتماء نص إلى جنس السيرة، اعتمادا على الضمير النحوي، يجري اللجوء إلى اسم المؤلف (اسم العلم)، بالنظر إلى أهميته في التحقُّق من حصول التطابق. ولهذا، ينبغي تقدير مثل هذه الخلاصة، التي ترى أن موضوع السيرة الذاتية العميق لا يخرج عن إطار اسم العلم[٢]. وبخصوص النصوص، موضوع الدراسة، نعثر على اسم المؤلف (شربل داغر) في أكثر من موضع شعري، مثلما هو الحال قائم على ظهر الغلاف[٣]. ففي نص، يطالعنا اسم المؤلف منذ العنوان، (الذي هو، نفسه، بمثابة السطر الأول[٤]):

أقرأ لشربل داغر في تعليقه الأسبوعي:

"مقهاي موطني"،

---

١ – "الذات الكاتبة، في هذا السياق، مستعارة من الشاعر في حوار له، أجراه معه الشاعر عمر أبو الهيجا.

المرجع نفسه، ص. ٢٠٦.

٢ – لوجون، المرجع السابق، ص. ٣٣.

٣ – أحيانا، يؤول حضور المؤلف إلى مجرد الاكتفاء بالحرفين الأولين من الاسم، نظير الاكتفاء بحرفي الشين "ش" والدال "د"، في النص الحواري "جثة شهية" في بداية ديوان "**لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**".

٤ – الملاحظ أن نصوص داغر في الديوانين المدروسين تتميز بقدر معين من الطول. ولهذا، نجد النصوص تتبع تقطيعا معينا، يشكل كل مقطع منها نصا بذاته. ويمكن اعتبار السطر الأول من كل نص/ مقطع (وهو بخط مضغوط بخلاف الأسطر المتبقية) بمثابة العنوان.

فيما كنت أكتب: "مقهاي مدرستي"،
بعد أن اعتدت الصعود على سُلّم حجر
إلى حيث نافذتي، لوحتي أو شاشتي،
هاويا وإن في تمارين مكرورة؛[1]

يبدو أن هناك ذاتين: ذات غائبة يُعبِّر عنها الاسم"شربل داغر"، وذات أخرى حاضرة يُعبر عنها ضمير المتكلم. ظاهريا، الذاتان منفصلتان بوجود الاختلاف، بين استعمال الاسم في الأولى والضمير في الثانية. غير ذلك، يتحقق الانفصال، دلاليا، بين وجهتي نظر: بين "مقهاي موطني" و"مقهاي مدرستي". وفي مستوى الإحالة، نجد أن الاسم المذكور يتطابق مع الاسم على ظهر الغلاف، في حين يظل ضمير المتكلم في حاجة إلى ما يثبت علاقته من جهتين: جهة العلاقة بالاسم في العنوان (السطر الأول)، وجهة العلاقة بالاسم على ظهر الغلاف. ولكي يتحقق تطابق ضمير المتكلم مع اسم المؤلف (على ظهر الغلاف)، ينبغي أن يتمّ ذلك عبر التأكد من تطابقه مع الاسم الموجود في العنوان. هل يُجرِّد "شربل داغر"/ المؤلف من ذاته ذاتين: واحدة (بالاسم) يتخذها موضوعا للثانية (بالضمير).

في ما يخص الحديث عن ذات "داغر" الواقعية، أتصور أن أهميتها لا تتحقق إلا عبر وجود الذات الكاتبة، التي تختار موقعها التوسطي بدقة، أي بين الضمير المتكلم والشخص الواقعي (خارج إطار الكتاب)[2]. بموازاة مع ذلك، يمكن التمييز، داخل إطار الكتابة نفسها (وليس إطار الكِتاب)، ولو منهجيا، بين "داغر" الكاتب الشاعر و"داغر" المُعلِّق الأسبوعي (الصحافي؟!). الاختلاف بين الموقعين، تتمّ ترجمته عبر الاختلاف في وجهة النظر: "مقهاي موطني" و"مقهاي مدرستي".

ونحن نُعدِّد كل هذه الذوات، التي قد تؤول إلى ذات واحدة، هل يمكن الحديث

---

١ – **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٨٣.

٢ – نقرأ، بهذا الصدد، لفيليب لوجون: " المؤلف ليس مجرد شخص. إنه شخص يكتب وينشر. وبحكم تواجده خارج– النص وداخله، فإنه يشكل صلة وصل بين الاثنين. والمؤلف يتحدد بكونه شخصا واقعيا مسؤولا من الناحية الاجتماعية، ومنتجا لخطاب" المرجع السابق، ص. ٢٣.

عن مجرد لعبة أدبية/ شعرية؟ أعتقد أن في السؤال قدرا من الموضوعية، بالنظر إلى خصوصية الحضور الأوطوبيوغرافي في النصوص الشعرية. في نص آخر، وبنفس الصيغة التي صيغ بها السطر الأول السابق، نقرأ أيضا:

أقرأ لشربل داغر في جريدة "الحياة":

"أتذوق دفعات الماء مثل المتعب بعد طول عطش وسفر، بعد أن زاغت صالت المقهى في عيني، مثل اختلاط روايات في كتاب واحد، أو تجدد الوجوه في مطار، من دون أن أعرف محطة الوصول من محطة المغادرة، ووجوه "الوطنيين" من الغرباء."[١]

بخلاف النص السابق، نجد أن صوت "شربل داغر" (الصحافي) هو المهيمن. ليس هناك أكثر من وجهة نظر واحدة، باستثناء فعل القراءة المُسنَد إلى الضمير المتكلم في مقدمة االعنوان/ السطر. القراءة تحدث بشكل سلس، من ذات "الضمير" إلى ذات "اسم العلم"..إنها قراءة، وفق تعبير آخر، بدون نقاش أو حوار. هل تعني "القراءة" "الرواية"، هنا، حيث "أروي" بدل "أقرأ". إن صح هذا الاستبدال، نلفي أنفسنا أمام فعل سردي، يضطلع بأداء الدور فيه الضمير المتكلم. "داغر" الحاضر (السارد والشخصية) يقرأ "داغر" الغائب (الكاتب الصحافي). ولكن، ما هي المسافة الفاصلة بين الشاعر والصحافي في هذا الـ"داغر"؟[٢]

بالعودة إلى قراءة النص السابق، نستنتج أن الصحافي لا يصرح بهويته، إلا من خلال ما يكون قد كتبه في "جريدة الحياة". يمكن الحديث، هذه المرة، عن اختلاف في الهوية: الشاعر في مقابل الصحافي. ولكن، لنتقدم في البحث عن حقيقة الاختلاف الظاهر، استنادا إلى مقولتي المُؤلِّف/ الشاعر والضمير/ السارد. هل هناك اختلاف أعمق، مثل ما قد يكون حاصلا على مستوى اللغة/ الأسلوب؟ ما من

---

١ – **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٨٨.

٢ – لنقرأ هذا التصريح الدال، بخصوص العلاقة بالاسم، من قبل الشاعر حيث يقول: "ولو كان لي أن استعيد سيرتي، الشعرية على الأقلّ، لكنت عمدت إلى اسم فني بدل اسمي العائلي، متحصنا خلفه فعلا". الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ٢٠٢.

شك في أن مراجعة نص "المقروء"، تخلص بنا إلى حتمية الإقرار بحقيقة الحضور الشعري، على الأقل في مستوى التعبير بالصورة الشعرية. إذا تمّ الاتفاق على هذه الخلاصة، نكون بصدد نص شعري (لا صحافي)، وإن نُشر بجريدة قائمة في الواقع. أكثر من ذلك، بمجرد أن يجد النص موقعه بين النصوص، يشكل دليلا على انتسابه إلى جنس الشعر. بعد كل هذا، لا يعنينا افتراض أن يكون للنص علاقة بأدب "اليوميات".

هكذا، يكون "داغر"، المقروء في الاستشهاد، هو "داغر" المؤلِّف/ الشاعر. المناص التجنيسي (شعر) على ظهر الغلاف، إضافة إلى اسم المؤلِّف، المشهود له بكتابة الشعر، يجعلان "داغر" (الصحافي بالإحالة إلى جريدة "الحياة") مجرد نسخة مطابقة للأصل الأول (أي الشاعر). وإن شئنا التمييز بين الهويتين، قلنا إن "داغر" المؤلِّف يجمع، في ذاته، بين الشاعر والصحافي. ومع ذلك، فعلى الرغم من التسوية المعقودة، يبقى السؤال التالي مُعلَّقا: من يروي (أو يقرأ)عن "داغر" الشاعر/ الصحافي؟

ما من شك في أن السؤال يستدعي سؤالا آخر لـ "رولان بارت"، وهو بصدد قراءة قصة بلزاك القصيرة "سارازين": من الذي يتحدث في النص؟. وإذا كان واضحا أن نص الاستشهاد لداغر (الشاعر أو الصحافي لا فرق)، فإن السؤال عن هوية المتحدث (القارئ أو السارد)، من حيث علاقته بالمؤلف (صاحب اسم العلم)، يظل محتاجا إلى قراءة بدوره. بتعبير بسيط، فعل "أقرأُ"، المتقدم على نص الاستشهاد، يعود إلى من؟ هل يمكن أن يعود الضمير فيه، المتطابق مع السارد حضوريا، على "داغر" الشاعر (المتطابق مع اسم مؤلِّف الديوان)، وعلى "داغر" الشخصية الصحافية (صاحب المادة المنشورة بالجريدة)؟[1].

ما يمكن التأكد منه، هو تطابق الشخصية (الصحافي) مع المؤلِّف (الشاعر)، من جهة الاشتراك في اسم العلم نفسه. أما ضمير المتكلم، فظاهريا لا يتطابق مع

---

١ – في هذا الإطار، يمكن قراءة التصريح التالي من المؤلِّف/ الشاعر: "هذا الشربل يخصني ويتعداني في آن". الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ١٩٧.

الشخصية السابقة، وإن كان ذلك لا يمنع من تطابقه مع اسم المؤلّف. هل يعني هذا أن الضمير (السارد حضوريا) يُحقِّق، بطريقة غير مباشرة، تطابقه مع الشخصية؟. إن البحث في هذه العلاقات، بالنظر إلى شعرية النصوص، ينطوي على غير قليل من المغامرة القرائية. ذلك أن ما قد يبدو واضحا في المحكيات النثرية، ينبغي حمله، تأويليا، في الأجناس الشعرية. وللإشارة، فإن العلاقة بين المستويات الثلاثة (المؤلف، السارد، الشخصية)، جد مركبة في الأجناس الأخيرة. ذلك أن شرط التطابق الكامل، الذي إما أن يكون أو لا يكون، يحتاج إلى قدر من المرونة على مستويي الفهم والتحليل[1]. ولذلك، نتصور أن يبني كل نص "تطابقاته" الخاصة، ما يجعلنا أمام سيرورة دلالية- جمالية مفتوحة.

الأوطوبيوغرافي والحكي الاستعادي

الواقع أم وهمه؟

تقدّم أن السيرة الذاتية حكي استعادي، يتولاّه شخص بخصوص حياته الفردية. وإذا كان من خصوصية هذا الشخص أنه "واقعي"، فإن فعل الحكي يقع في زمن مُفارِق لزمن المحكيّ. الوجود الماضي، أي تاريخ الشخصية، هو الذي يُشكِّل موضوع السيرة الذاتية بالأساس. وبحكم واقعية وجود هذا الشخص، فإن المُستعاد من الزمن الماضي يتسِّم بواقعيته أيضا. ولذلك، اتُّفق أن تُحسَب السيرة الأوطوبيوغرافية على الأنظمة المرجعية، بخلاف الرواية التي تحسب على الأنظمة الأدبية "التخييلية". وهنا، يكتسي "العقد" أو "الميثاق" أهميته، بالنظر إلى مضمون الالتزام الذي يعلن عنه المؤلف، سواء أتمّ ذلك في العنوان أو في المقدمة أو في غيرهما. المؤلف يلتزم بحكي وجوده الخاص، في جزء كبير منه أو صغير.

وإن كان التحقُّق من واقعية المحكي ممكنا، فإن السؤال حول حدود هذه "الواقعية"

---

١ – من شروط التطابق أن يكون كاملا، بحيث لا توجد إمكانية لتتوسطه درجات أو مراتب، لوجون، المرجع السابق، ص. ١٥.

يظل مطروحا. الرهان على الدقة العلمية، مثلما قد يكون عليه الأمر في علم التاريخ، غير مضمون بشكله التامّ، عبر العودة إلى المصادر الخارجية. والسبب الذي يحول دون الدقة العلمية، أن المستعاد في السيرة مجرد حياة فردية خاصة. وإن كان من الممكن التأكد من الإطار الواقعي العام، إلا أن "التغلغل" في بعض التفاصيل الشخصية، لا يفيد إلا من جهة ما يلتزم به صاحب السيرة من صدق وأصالة. وهنا، تبرز أهمية العقد من جديد، الذي يبرمه المؤلف في توجهه نحو القارئ.

يظل سؤال الواقعية، على كل حال، يطرح نفسه على الأدب برمته. وفي هذا الإطار، انتهى "رومان جاكبسون"، في مقال له بعنوان "حول الواقعية الفنية"، إلى أن "الواقع" مفهوم غامض وملتبس[١]. العمل يكون واقعيا، حالما يقوم بتمثيل درجة معينة من التشابه مع الواقع. يمكن الحديث عن نموذج واقعي، وليس عن الواقع نفسه، بحكم الإحالة إليه بالمشابهة. الوهم الواقعي، كان موضوعا لغير قليل من الدراسات، ومنها دراسات الشكلانيين الروس في الطليعة. والخلاصة التي يمكن أن تُستفاد، أن للعمل الأدبي قوانينه الخاصة، التي تجعل المشابهة مع الواقع غير ذات معنى حرْفي (انعكاسي)[٢].

وحتى في حال السيرة، التي يُتَّفَق على أنها محكي ذاتي واقعي، لا تخرج عن سياق المشابهة مع الواقع (أي نموذج منه). إذا كان هذا حال المحكي النثري، فكيف يكون عليه مع المحكي الشعري؟ ما من شك في أن صيغة الجواب المقترحة، التي نحاول بلورتها في هذا البحث، أن "الأوطوبيوغرافي" يمثُل في الشعر، باعتباره "ظلالا" تعمل على تكثيفها "الصناعة" الشعرية، في إطار ما يسميه الشاعر، نفسُه،

---

١ – مقال جاكبسون حول الواقعية الفنية.

٢ – للشاعر رأي يتقاطع فيه مع جاكبسون، في المعنى العام، من خلال قوله: "قبعض اللسانيين يقولون بأن اللغة لا تطابق الواقع، والمرجع، والموضوع، إلا في ما ندر (...) فمن أين للغة، للغات، أن تسمي في صورة تامة، وأن تنشئ هذه العلاقة الوثوقية بمادتها الخارجية التي تسميها؟ ولز ذهبت أبعد في هذا المجال لقلت بأن الوهم هو الذي يحرك علاقتنا بمسائل التسمية والتعبير، لا الحقيقة الأكيدة أو المسبوقة التي تصدر عنها أو تسعى للوصول إليها". الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ١٩١.

اللعب.. ألم يُعبِّر عن ذلك بقوله:

في ذلك تبدو الكتـــابة لعبا فيه مقادير من الجســـامة، أو فعلا جسيما فيه مقادير من اللهو. بل تبدو قريبة من لعبـــة "الغميضة"، اللعبة الطفولية المجانية، أو من المواقعة بيني وبين نفسي عبر الكتابة. وهي مواقعة تستسلم فيها النـفس فيما تستقصي أغوارها ومسكوتاتها[1].

"ماضي" طفولة غير مستعاد

يمكن البحث، من منطلق الملاحظة الأخيرة، في ظلال "الواقع"، التي يمكن الكشف عنها، لتَبَيُّن بعض المعالم من حياة المؤلِّف الماضية. وبالطبع، تُشكِّل الطفولة، في الأغلب الأعم، الموضوع الكلاسيكي في معظم السير الأوطوبيوغرافية. ولا يخرج عن هذا الإطار شربل داغر، في ديوانيه المذكورين: "حاطب ليل"، و"لا تبحث عن معنى لعله يلقاك". ذلك أننا نقرأ في الديوان الأول نصوصا، نحس أن ظلال الطفولة تُحوِّم في سمائها، ومنها النص الذي نقتطف منه:

حَبْل سرَّتي لطائرة ورقية
أرفعها وترفعني،
وخيطها يكتبني
أو يلتفّ حول عنقي؛[2]

تتمظهر الطفولة، باستعادة بصرية قصيرة ، في مشهد اللعب بالطائرة الورقية. استحضار البطلون القصير، إضافة إلى حبل السُرّة، يُعزِّز الإحالة إلى طفولة الشاعر. غير أن "الشعري"، في مشهد الطائرة الورقية، يتجلى ما يتمّ ترتيبه من مفارقات تصويرية: اليدان اللتان تقلبان غيمة، والرجلان الشبيهتان بمجذافين في

---

١ – **حاطب ليل**، ص. ٩٢.

٢ – نفسه، ص. ٤٨.

نهر، وحبل السرة لغسيل مدعوك فوق سطوح المنازل... إن الطائرة الورقية، وهي تُرفع من قِبل الطفل، إنما ترتفع بحُلْمه وخياله في النهاية...

وتستمر الطفولة بالحضور، ولكن بشكل أكثر امتدادا في النص، منه المقطع الآتي:

لُعابي الممدود
إلى طاولة لا يبلغها لساني
حلواي
ألتهمها بأي كثيرة،
بخشية بصاص
يتدلى من شرفة
فوق بيتي[١]

الشره إلى الحلوى، بموازاة مع الخشية من الـ"البصاص"، يوفران للطفل أكثر من يد ليلتهم بها الحلوى. من جهة أخرى، الطاولة البعيدة عن اللسان، وليس اليد، وكذا البصّاص المتدلي من فوق، وليس من خلف... يشرعان أبواب المقطع على التأويل. وإذ الذات تستعيد مشهد التهام الحلوى، بعد مرور عقود عديدة، هل يمكن الحديث عن استعادة "واقعية" لمشهد الطفل الذي كان؟ إلى أيّ حدّ يمكن الحديث عن ذات الشخص: الطفل الذي توارى، والرجل الذي أصبح؟ هاهنا، نجد أنفسنا، من جديد، بإزاء إشكالية التطابق، بين المؤلِّف والسارد والشخصية الرئيسة.

لنعد إلى البصّاص "من فوق"، ولنحاول تحديد هويته. عبارة "من فوق"، وليس "من خلف" أو "من أمام"، تطرح أكثر من استفهام. وبطبيعة الحال، يبدو أن بإمكان التفسير "الثقافي"، حمل العبارة المذكورة على "قوة عليا"، يوجد موقعها "فوق" بالتأكيد. وإذا افترضنا هذا الحمل، هل يكون للأمر علاقة بالطفل الذي كان، أو بالرجل الذي صار؟. ما من شك في أن البقاء عند حدود النص، يُسوِّغ طرح مثل

---

١ – **حاطب ليل**، نفسه، ص. ٥٠.

هـذا السـؤال. الخشـية مـن البصـاص "الخلفـي"، فـي صـورة الأم أو الأب أو الأخ الأكبر، لها ما يؤكدها في الواقع الحياتي (حياة الأطفال). غير أن ربط تلك الخشية بالبصاص "الفوقي"، وهو أمر حاصل من جهته الثقافية، يطرح سؤال العلاقة، سواء بالنسبة للطفل أم بالنسبة للرجل (الشاعر)[١].

تتقدّم مشاهد الطفولـة، بتـواتر، فـي عـدة نصـوص، مـن قبيـل "حصـى لصـبرها الصـاحي" و"حاطـب ليـل"، إضـافة إلـى "وليمـة قمـر" فـي "لا تبحـث عـن معنـى لعلـه يلقاك". واللافت أنـه غالبا مـا تتمّ استعادة مشاهد الطفولـة، في شكل صـور مبعثرة، يعمل الشاعر على مُواراتها بما تقتضيه الصنعة الشعرية (اللعب عند الشاعر). ألسنا نكون بصـدد مشـهد الطفل الـذي يلعـب بطائرتـه، فـي مقابـل الشـاعر (الرجـل) الـذي يلعب بقصيدته؟! إنه اللعب الذي يوازي الجد، مثلما يوازي الجد اللعب[٢].

بـالموازاة مـع مشـاهد مـن الطفولـة، تحضـر صـور مـن الحيـاة، فـي أزمنـة عمريـة مختلفـة. مـن ذلـك، نجـد صـورا مـن الحيـاة فـي المقهـى مـثلا. المقهـي يبـدو فضـاء مُتّسعا، حتـى لا تكاد الحركـة فيه تنقطـع، بالنظر إلـى كثرة الرواد من العابرين. إلـى ذلـك، يبـدو الفضـاء، فـي نـص "المقهـى جريـدة"، ضـاجّا بـ"الأصوات"[٣]. هنـاك "عين" تتابع أدق التفاصيل، المُتَّصلة برواد المقهى، المتناوبين على "احتلال" الكراسي.

تتطـابق الشخصـية الرئيسـة مـع صـاحب "العين" المترصـدة. إنهـا الشخصـية التـي تكشف عن "أناها" المتكلمـة، بين الفينـة والأخرى، لتتنـاول مشاهد من سير لشخص

---

١ – الشاعر، في الحوار السابق، يتحدث عن طفولتين: الأولى واقعية، مؤطرة بمكان الأهل والأجداد، لم تتح ما كان يرغب فيه الشاعر. أما الثانية، فهي طفولة الإمكان التي تتاح له. ولذلك، نجد الشاعر يعود إلى الطفولة في "**حاطب ليل**"، بهدف إجراء حسبة رمزية: "هكذا نصبت محلا لمحاكمة، أكثر مما عدت لذكرى أو استجبت لحنين". الكيلاني (مصطفى)، المرجع المذكور، ص. ١٩٩.

٢ – هناك مقتطف للمعري، من "**رسالة الغفران**"، صدَّر به الشاعر نص " جثة شهية"، من ديوان "**لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**".

٣ – نـص "المقهـى جريـدة" يعبـر، بصـورة مـا، عن حيـاة الشـاعر فـي بـاريس، منذ انتقالـه إليها فـي العـام ١٩٧٦.

مكرور: قارئ مياوم، قارئ غريب، جيران ضجر، نادل، امرأة، أشباح، كراس، طاولات، إلخ. يمكن تركيب مختلف المشاهد وتأليفها، لتصير مُعبِّرة عن سيرة واحدة: سيرة شخص الغياب نفسه. لا صوت، في المقهى، إلا لحركة العبور الدائم. حتى الشخصية، التي تتقمص الضمير المتكلم، تؤول إلى مجرد عين لاقطة، لا تهتم إلا بقراءة النظرات المتبادلة والمشاهد البصرية الصامتة[١]. الشخصية، بوصفها ذاك، تصير بمثابة "صياد في بحر نظر":

صياد في بحر نظر
له في شباكه سطور وحبكات،
وفي صنارته أكثر من خط
لهذه الوليمة المستلقية فوق بياضها،
لسمكة الحظ التي تختاره،
فيما يخال نفسه قبطان أسطوله العائم
في موج رغبات.[٢]

تتعدَّد الشخصيات/ الأصوات "العابرة"، لكن شخصية واحدة تتصدر المشهد. يحصل ذلك بوضوح تامّ، جراء تقمص الشخصية الأخيرة باقي الشخصيات. في حالات معينة، تُجرِّد الشخصية الرئيسة من كيانها ذاتين: واحدة (بضمير المتكلم) تحكي أخرى (بضمير الغائب). يمكن قراءة المعنى الأخير، في نصوص عديدة،

---

١ – البعد البصري (التشكيلي) قوي في النصوص، وهو أمر طبيعي، بحكم اهتمام الشاعر بالبحث في الفنون التشكيلية، والجمالية بصفة عامة. يمكن التمثيل لهذا الاهتمام، الذي يلتقي فيه الشعر بالتشكيل، بنص "مضاف إليه هذا اللهو"، من ديوان **(لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٦١.): "**أرمي لفظا فوق قماشتي المشدودة/ على أنني عثرت عليه فوق شاطئ:/ صدَفة لي أن أستصيخ السمع إليها، إلى أصوات غائرة، إلى مواعيد انقضت قبل تمام عيارتها؛/ ألتقطه لقيا أثرية،/ وأنقب فيه عما يسبقني ويلقاني، ما يكفي لتمضية نزهة على الأقلّ،/ لرسم مشهد قراءة؛/ أرميه لكي يستقبلني،/ لونا لجملتي الناقصة،/ وشكلا بحجم بيت/ لما يقع بين أصابعي وظلالها؛/ هكذا أقيم وأسافر في آن،/ في ما يعرض للنظر على أنه من رسمي**".

٢ – **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٨٢.

منها المقطع الأول من النص السابق:

هذا القارئ غريب

وحيد وقهوته باردة،

يسبقني من دون أن أتبعه،

فله عادات في التنكر، في المناورة، تناسب المُتسلِّلين عبر الحدود؛[1]

هذه الشخصية المنقسمة، هي التي مرت بنا، حين اختارت "شربل داغر" متقمصة إياه، ومحاورة له في "تعليقه الأسبوعي". أليس هي ذات الشخصية، التي تصير موضوعا للحكي الذاتي؟ لنقرأ "شربل داغر"، مرة أخرى، من وجهة نظر صاحب العين المُترصِّدة (الذي هو شربل داغر نفسه؟[2]):

المقهى مغلق بسبب التنظيفات

المقهى مفتوح منذ أول السطر،

ليلا ونهارا فقط؛

المقهى محجوز لشربل داغر كي يستكمل مقالته،

وللمتكلم كي يتدبر قصيدته،

وللبصاص أو القارئ أو الغريب وغيرهم

يخرجون من حيث يأتون، خائبين أو مزهوين،

ولعابر سبيل يعود في اليوم التالي

من دون جريدة.[3]

إن مختلف الشخصيات، وضمنها شخصية "داغر"، هي شخصيات للعبور الدائم.

---

١ – **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٨٢.

٢ – نجد معنى لصيغة الاستفهام، هنا، بحكم استحالة تناول شخصية داغر، بوصفها وحدة متماسكة ومنسجمة "فشربل الآن هو مجموع الإنجازات الحاصلة وغير الحاصلة كذلك".
الكيلاني (مصطفى)، المرجع المذكور، ص. ١٩٦.

٣ – نفسه، ص. ٩٦.

مهما يكن من تعدد لشخصياتها، فإنها تؤول إلى شخص"الغياب" في النهاية[1]. المقهى، ذاته، وهو الحيز الذي يتقدم إلينا باستقراره وثباته، يصير فضاء حاملا لمعنى الغياب بدوره. المقهى يجسِّد، بصيغة دنيا، معنى العبور[2]. تتعدد الشخصيات، و تتعدد الأصوات في إثرها..غير أن نفس السيرة هي التي تُحكى، على الرغم من كثرة الوجوه والحالات، الأحداث والتفاصيل.. "مقهى في جريدة"، نص طويل في صيغة سيرة لـ "داغر": السارد والمسرود، المتكلم والغائب، المؤلِّف والإنسان، الشخص والمكان، الذات والموضوع، الشكل والمعنى.

الأوطوبيوغرافي والسيرورة الشعرية

القصيدة موضوعا للقصيدة

إلى جانب شخص الغياب، تحكي النصوص سيرة "قصيدة"، في تطابقها مع سيرة "داغر" نفسه. القصيدة تأخذ مكانها، في صور منها، باعتبارها موضوعا. وبتعبير أدق، القصيدة تصير موضوعا للقصيدة، بحيث تكون الذات والموضوع في نفس الآن. الشاعر مجرد صوت "وسيط" بينهما، خافت في أغلب الحالات. من المفيد الإشارة إلى أن معجم القصيدة، في إطار ما يرادفها ويوحي بها، حاضر حضورا لافتا. وإن قاربت القصيدة "حميمية" التفاصيل، في العديد من الحالات، إلا أن الجنوح إلى موضوعة "القصيدة" يميل بالنصوص نحو التجريد. ويُشكِّل تعاطي الشعراء مع القصيدة، بوصفها موضوعا للكتابة الشعرية، علامة فارقة في الشعر الحديث بخاصة. فبقدر ما يقارب الشاعر موضوعاته، لا يستثني من ذلك "الوسيلة" التي يعتمدها في مقارباته تلك. إنه بحث مستمر في "الشعري" عبر الشعر نفسه. وإن كان لتفسير لهذه "الظاهرة"، فهو لا يبتعد عن المكون الثقافي (الأدبي والنقدي)،

---

١ – يمكن قراءة النصوص من منطلق موضوعاتي، بالتركيز على موضوعة الغياب. الموضوعة لافتة الحضور في غير قليل من النصوص، وفي طليعتها نص "المقهى جريدة".

٢ – يمكن أن يؤشر المقهي، بحكم الإحالة إلى العبور والغياب، على عبور الشاعر وغيابه الاضطراريين: عبوره من باريس الدال على غيابه عن بلده لبنان.

الذي غدا جزءا من كينونة الشاعر الحديث[١].

في هذا السياق، يمكن قراءة العديد من النصوص، من قبيل "وليمة قمر" و"مضاف إليه هذا اللهو" وغيرهما. من النص الثاني، نقتطف هذه الأسطر:

القصيدة تنتظرني،
والقارئ ينتظرها،
وأنا أنتظر ألقا لا يخبو
على أطراف أصابعي؛
أعشت كي أكتب؟
أأكتب كي أعيش؟
حياة تسري في دبيب حاء خلف باء.[٢]

ما من شك في أن السطرين، ما قبل الأخيرين، ينطويان على مفارقة قوية: العلاقة بين الكتابة والحياة، بين السيرة والواقع، بين القصيدة والمرجع. على كل حال، القصيدة هي التي تنتظر الشاعر، لكي يقولها أو يكتبها[٣]. إنها صاحبة المبادرة الأولى، وإن كانت تؤول إليه موضوعا، على أمل أن يتولى أمر "إخراجها". القصيدة تنتظر صاحبها كاملة وجاهزة، ولذلك فهي تتبادل المواقع مع الشاعر، بوصفها ذاتا لا موضوعا، من جهة أخرى.

---

١ – يمكن الإحالة، بهذا الصدد، إلى الثقافة الشعرية العميقة، التي يكشف عنها شربل داغر في كتبه ودراساته وحواراته. العودة إلى كتاب ، في هذا الموضوع، مفيدة: الكيلاني (مصطفى)، **شربل داغر: الرغبة في القصيدة**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢ – **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٦٨.

٣ – الخلاصة ترد، أحيانا، في صيغة السؤال التالي: "من يكتب من" على حدّ تعبير الشاعر، في "حاطب ليل"، ص. ١٥.

القصيدة ورحلة التيه والاندثار

الاستسلام لفعل الكتابة، هنا، يجرد الشاعر من أية سلطة[١]. ألم يقل صاحب المبادرة المزعوم افتراضا أو افتراء، بصيغة الخطاب "الخائب" إلى نفسه:

لا تبحث عن معنى:

لعله يلقاك[٢]

فقدان السلطة، من مؤشراته أن يخرج بغير ما يدخل[٣]. هذا، كما أن من مؤشرات الفقدان، العجز بصيغة أخرى:

لماذا لا يعبر لساني عما يدور فيه، عما يجول في وجهي، عما أنفثه

في الهواء، فلا أكتفي بلحس الشفتين وترطيب ريقي؟ لماذا لا يكون للساني إمالات وجهي، الذي يداور ويناور لكي يكون لكل ملمس مذاقه؟[٤]

ليس بغريب، في مثل هذا السياق الدلالي، أن ننتهي إلى هذه الخلاصة/ المفارقة:

تلدني كلماتي

بما لا يسعه قماطي.[٥]

الكلمات (أو القصيدة) هي التي تلد الشاعر، وليس هو الذي يلدها. الشاعر، هنا، مجرد منفعل بسيرورة دلالية- جمالية. والشاعر لم يعد مصدرا، بمعنى أخر، فنبحث للقصيدة عن معنى، بالإحالة إلى سيرة حياته. الحياة في القصيدة، نفسها، باعتبار لقاء

١- السياق يستدعي، بقوة، ما قاله رولان بارت في مقال له (سنة ١٩٦٧)، بخصوص كون اللغة هي التي تتكلم وليس المُؤلّف.

٢ - **لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**، ص. ٧٤.

٣ - العبارة فيها تحويل جرى على قول الشاعر:

حفظ المستند لبيت أشغله بعد حين فأخرج منه بغير ما دخلت إليه.

نفسه، ص. ٦٦.

٤ - نفسه، ص. ١٠٧.

٥ - **حاطب ليل**، ص. ١٦.

بين عدة أطراف: المؤلِّف الشاعر، السارد، الشخصية،...ومن ثم، فليس هناك من حياة غير ما يعتمل داخل القصيدة[١]. ما قد يبدو مرتبطا بالحياة، مجرد وهم واقعي. أين هي بيروت، بوصفها مكانا مخصوصا بفضاءاته وتاريخه، في قول الشاعر:

لنا أن نروي القصص التي وقعنا على عناوينها،

وأن نقود غيرنا في مرابع بيروت التي اطلعنا على أسمائها في "الشبكة"،[٢]

وأين هو "جبران"، وإن وقر لدينا أنه الكاتب الرومانسي، بمخاطبته عناصر الطبيعة، في قوله:

لنا أن نكح، وحدنا، في الحمام عند تدخين شتلة ذرة،

أن نعيد ترتيب شعرنا في غير شكل

وأن نجلس إلى صخرة، ساهمين، مثل جبران يحادث عناصر الطبيعة.

إن "بيروت" و"جبران" يستعيدان حياة جديدة، في إطار السياق الشعري الجديد الذي حلاّ به. ما من شك في أن الوقوف على السياق الجديد، يجعلنا في مواجهة سؤال الشاعر المؤجل: أعشت كي أكتب؟/ أأكتب كي أعيش؟[٣] لا يغدو النص الشعري، في تشكُّله وتكوُّنه، غير تراكم جيولوجي سحيق. ما يتمّ العثور عليه، في خضم هذا التراكم، لا يتعدى "لقى أثرية"، قد تكون لها صلة بواقع ما. بيروت، جبران، سلمان رشدي، شربل داغر، جرس القداس، نزار قباني... مجرد لقى ظلال

---

١ – يمكن الاستضاءة بما قاله الشاعر، في هذا المعنى، في أحد حواراته: "فالقصيدة ليست ترجمة، أمينة أو مباينة، لما كانته الحيتة نفسها. ذلك ان القصيدة بناء مخصوص، يتدبر ما يحتاجه في كيفيات شديدة التعقيد. والقصيدة قبل ذلك كله تجربة بالمعنى الحياتي للكلمة، مخصوصة ومبتكرة، لا يمكن اختصارها بما كانته تجربة بعينها في الحياة". الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ٢٠٤.

٢ – نفسه، ص. ٥٣.

٣ – هذا السؤال تمت الإجابة عنه، في حوار للشاعر عمر أبو الهيجا مع الشاعر شربل داغر، حين قال الأخير: "ففي الكتابة ما يثير أكثر من الحياة نفسها أحيانا (...) فالكلمات تتدبر مسالك لها، تثير شهيتي أكثر من فرص الحياة نفسها أحيانا" نفسه، ص. ١٩٩.

"واقعية" بسيطة في "ليل القصيدة الأعتم والسرمدي".

الواقع الحقيقي، هو الذي تصنعه سلطة الكتابة لا سلطة المُؤلِّف/ الكاتب[١]. ولعل من خصوصية هذا الواقع، أنه رهن التشكُّل باستمرار[٢]. لا معنى لهذا الحديث، غير الخضوع للعبة الكتابة "المترحِّلة" على الدوام. هذا، ما ينتهي إليه الشاعر في "حاسوبي، مجازي المحمول"، مستعيدا قصة فرنسية: "الشاعر هو غير "بوسيه الصغير"، إذ أن قامته هي في الترحال، وزمنه في الشرود، ووصوله في المتاهة"[٣]. هكذا، لا نتصور للقصيدة معنى واحدا، مفروضا من المُؤلِّف/ الإله (الشاعر)، وإنما سيرورة معان منذورة للتبخر بحسب تعبير "بارت"[٤]. والمؤلِّف (الشاعر)، لا يبدو، في حالاته هاته، مُتحكِّما في هذه السيرورة التدليلية[٥]. إن تداخل الشخصيات، بموازاة مع تداخل الأصوات، يطمس كل محاولة للتمركز حول ذات واحدة[٦]. لنقرإ المقطع التالي، في إطار ما يمكن أن يؤشر على "تشظي"

---

١ – الحديث عن سلطة الكتابة، في إطار ما كان يسمى النقد الجديد، جاءت ليحل محل الحديث عن سلطة المؤلف/ الكاتب بالمعنى الرومانسي. وفي سياق المعنى الأخير، يمكن قراءة ما قاله "أندرو بينيت": "ويتضمن مفهوم التأليف "الرومانسي" و"الحديث" افتراضا ضمنيا أن المؤلف يسيطر على عمله، ويعرف ما يعنيه نصه، وما ينوي أن يعرضه من خلاله، فهو قادر على توسع أفقه وتعريف تفسيراته" بينيت (أندرو)، المؤلف، ترجمة سرى خريس، مراجعة د. أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة والثرات، كلمة، ٢٠١١، ص. ١٩.

٢ – يقول الشاعر في سياق الحوار السابق: "المعنى قيد الكتابة والتجريب في القصيدة، ولا يستند بالتالي إلى تعيينات سابقة، وإلى الموروث الاجتماعي والعائلي والقيمي واقعا، أي إلى إرث تقليدي بالضرورة"، ص. ٢٠٠.

٣ – **حاطب ليل**، ص، ص. ١١٠– ١١١.

٤ – بارت (رولان)، المرجع السابق، ص. ٦٦.

٥ – نحيل، بهذا الخصوص، إلى مفهوم التدليل (أو الدلالية) (signifiance) بدل الدلالة (signification).

٦ – في هذا المعنى، ضمن حوار مع الشاعر عمر أبو الهيجا، يقول داغر في جواب عن سؤال:" هو (أي شربل داغر) ليس واحدا لكي أعرفه، وأتيقن منه. هو نفسه وغيره" ويضيف:"ما يمكنني قوله عن شربل هذا هو أنني تعلمت العيش معه بعد مجاهدات ومكابدات (...) أعايشه، إذن، ولكن من دون أن أعرفه بالضرورة" ، الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ١٩٨.

(التنازع والتخاصم بلغة الشاعر) ما سميناه "التمركز":

أناي
تنازعني في ما يعود لي،
في مكاني،
وأخاصمها في ما يعود لي،
في مكاني.
أناي الخفيفة،
الشغوفة بما يشغلها،
تذيعني
إن قعد الهواء،
وتغفو
فلا تستلقي أحلامي.[١]

إذا كان التشظي قدر الكتابة الأصيلة، فليس بوارد البحث عن موقع مرتفع، تُطل منه الذات، في وحدتها وتماسكها، لتحكي ما يجري ويدور. النبرة الشعرية، في معظم أحوالها، خافتة، بحكم تولّي الأشياء والأمكنة (الصامتة) مبادرة الحكي، في غير قليل من الأحايين. الذات، عبر مختلف أصواتها، مجر د عين/ ناقل بصري. التشظي والترحال، سمتان مقترنتان بكل ذات قلِقة[٢]. وإذ تنعدم الوحدة والتماسك عن الذات، في ظل انعدام الموقع العالي، نصير بصدد كتابة خاصة، موضوع اشتغالها المتعدد والعابر والمتلاشي (كتابة التيه). ليس هناك من حقيقة ثابتة أو نهائية، مادام "الموضوع" في طور التشكل باستمرار[٣]. تفترض القصيدة، في أثناء سيرورة تَشكُّلها، توليد احتمالات

---

١ – **حاطب ليل**، ص. ٨٤.

٢ – هناك قصيدة للشاعر بهذا المعنى، يعتبر فيها لحظة العثور على الذات مرادفة للحظة فعل السفر. القصيدة تحمل المعنى، بدءا بالعنوان الاستفهامي "أعلي أن أسافر لكي أجد نفسي؟".

٣ – القصيدة تصبح بحسب تعبير شربل داغر "محل إنتاج، محل تجريب، محل انصباب أصوات عديدة، ما يتيح لتعدد أن يكون". الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ٢٠٣.

بدل استعادة وقائع وحالات.

تكرر توظيف عبارة "القصيدة" في المتن المدروس. والجدير بالذكر أن الشاعر لا يكفّ عن إفراغ الأخيرة من محتواها التقليدي. القصيدة، في مفهوم الشاعر، مسرح إنتاجية وعمل دائمين. ولذلك، فإن ما يتهدد هذه القصيدة، هو أن تصير موضوع "جاهزية" واكتمال، نظير ما نجده في نماذج من الشعر العربي القديم. ولذلك، يبدو النص/ الخطاب الشعري، باعتباره فضاء حوار وتكالم، أكثر تعبيرا عن معاني التمزق والخفة والعبور والاندثار.[١]

هل هناك من سيرة، يمكن تعرية ذاتها، بقراءتنا للنصوص؟

بعد كل هذه المسافة من القراءة، نستطيع الحديث عن وجود سيرة لـ "ذات كاتبة"، منقسمة إلى عدة أصوات متنازعة. ما يظهر أن له علاقة بـ "شربل داغر" الواقعي، مجرد وهم كبير لا ينبغي إغفاله[٢]. القصيدة، بوصفها سيرورة لعبية، تؤكد وهْم التطابق بين الكتابة والواقع. إن كان هناك من حديث عن التطابق، فهو ذاك الحاصل بين الذات الكاتبة وذات القصيدة. ووجه التطابق، هنا، لا يخرج عن إطار التشظي والاندثار. يمكن الحديث، في هذا الخضم، عن النفي: نفي الاسم، والأمكنة، والطفولة، والماضي، والواقع.. أما المستقبل، فهو للقصيدة، باعتبارها سيرورة متاه ومجهول.

= والملاحظ أن هذا التصور للقصيدة (والأدب بصفة عامة) يلتقي مع بعض طروحات النقد الحديث، ومنها طرح الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، الذي يمكن ترجمته من خلال هذه المفاهيم المتقاربة: التناص (Interttextualité) والدينامية (Dynamique) والإنتاجية (Productivité).

١ – كل هذه المعاني، بما فيها "التكالم"، تجد لها صدى في كتابات الشاعر وحواراته.

٢ – شربل داغر يستعمل، بصورة ملحوظة، مفهوم الذات الكاتبة في حواراته بشكل خاص. وهو لا يتوقف، في أثناء ذلك، عن تحذيرنا من مغبة مطابقة الذات الكاتبة بالذات الواقعية. المسافة بين الذاتين واسعة، قدر المسافة بين الوهم والواقع. وأتصور أن هذه المسألة هي التي دفعته إلى أن يفكر في استبدال استبدال اسمه العائلي باسمه الفني.

الكيلاني (مصطفى)، المرجع السابق، ص. ٢٠٢.

الشعر غموضاً وغياباً

صلاح ستيتيه

يتوجب علينا إيلاء اهتمام كبير للعناوين التي يطلقها الشعراء على كتبهم[1]. «عتمات متربصة» واحد من هذه العناوين العامرة بأسرارها المكينة. العتمة، هنا، مدعاة لخشية مرتين: لما هي عليه، وخصوصاً لتوثبها، إذ أنها تتهيأ للانقضاض على فريستها. الهم ماثلٌ، إذن، وبما أننا أمام عمل يقوم على التفقد الشعري، فإن هذه العتمة لها طبيعة داخلية. ولكن ما الذي تحفه المخاطر إذ يصدر عن باطن الإنسان الغامض؟

الاختصاصيون يجمعون على معرفة الجواب، ومنهم الشعراء أنفسهم، لألفتهم الشديدة مع هذه العتمة: ما يهدد الإنسان، ما يهدد الشاعر، هو اللاوعي. هذه العتمات التي بالمرصاد، تراقب بعضها البعض، وهي القوى التي تبني اللاوعي بتناقضاته كلها، فينشأ من هذا البناء القولُ الشعري، وربما القولُ المنقذ، سعياً لإزاحة هذه العتمة.

كتاب شربل داغر عامر بلاوعيه: اللاوعي الشخصي واللاوعي الاجتماعي، ذلك أنه يتوجب على شاعر من الشرق، من لبنان، في المأساة التي يعيشها أهل هذا البلد، منذ عقود، وفي حروب عديدة، يتوجب عليه أن يجعل اللاوعيين هذين يتحاوران.

المأساة العمومية لا تتمايز دائماً عن المأساة الشخصية، وتقول لغةُ هذه لغةَ تلك،

---

١ – شاعر وكاتب بالفرنسية، من لبنان.

نشرت جريدة "**الحياة**" (لندن) النص بترجمته العربية في ٢٣ حزيران–يونيو من سنة ٢٠٠٥، قبل أن يصدر في صيغته الفرنسية، في مجلة "أوروبا" (**Europe**)، الفرنسية الدورية، باريس، أيار–مايو، ٢٠٠٦.

فضلاً عن أن العكس صحيح بدوره. لهذا يمكن الحديث، في هذا الكتاب، عن شكل إنساني مغفل، كما لو أن المتكلم في القصيدة، بعيداً عن عيشه المخصوص، يحمل كلام غيره أيضاً المشدود إلى كلام أحدهم والمدرك لتعدده. هكذا يتعين القول الشعري في منظور، في عمق الكائن، في الشاعر، الذي أطلقَ عليه الشاعر بيار جان–جوف تسمية «القائل»، إلى غيره من ركاب المغامرة. وأجده ماثلاً، في صورة جلية، في هذه الأسطر من قصيدة «رشم»:

«وإذا بي لا أقيم في حدودي،

فالريح تملي

والشراع ورقة الهبوب،

ما يجعلني احتمالات في جسد،

بل احتماله الأصفى" (من المختارات الفرنسية، ص ٣٦).

هل أجعل المشهد معتماً؟ هل أجنح إلى تفسير مأسوي لهذا الشعر المصنوع من كلمات بسيطة، من نداءات مباشرة، من أسئلة أساسية في نهاية المطاف على قدر ما هي بسيطة؟ لعلي أفعل ذلك، لعلي أُحمِّل هذا الشعر ما لا يسعه، إذ أنه لا يتوانى عن قول الخفة كذلك، وإن في جنازة، وفي هبوب الريح:

«فكيف أستنفر جوقاً للهوه

وأرفع فوق شجرة

مرقصاً لأشباح من دخان!؟

مَن يكتب مَن

أو

هل يكتب عن؟

أللريح أن تضع النقاط على الحروف

أم لها أن تكنس أمام بابي؟» (ص ٥٢).

للشاعر فانتازيا مخصوصة، ولحسن الحظ، وهي تسمح، إزاء القدر المأسوي

الذي أشرت إليه، والذي يمثل خلفية أي شعر جاد في العربية، بل تبقي هذه الفانتازيا على حرية اللعب الخلاق، وعلى سحره الأخاذ خصوصاً:

«لكونه غائباً

يندس في خفائه

في فراش من لمعان مؤرق

لكونه غائباً

يتداركها بخفة لاعبِ كرة السلة

(...)

تلدني كلماتي

بما لا يسعه قماطي» (ص ٥٤).

ولا تكتمل دورة هذا الكلام إلا إذا انتهينا إلى الفهم بأن الغائب الذي يجري الحديث عنه، والذي له «خفة» لاعب كرة السلة، هو الموت، الذي يحتفل به الشاعر. هذا ما يزيد من غموض القول، الذي يتردد بين الجرح ونوع من المحاكاة الفانتازيبة، وذلك لإظهار الشقة في حال إنسانية نزاعية لا تخلو من فصام. هكذا ترون كيف أن الشاعر هو نفسه غرض الشعر، لا الفريسة، بفعل لعبته المزدوجة، حيث ضمير المتكلم الفردي في الفرنسية يختلف قليلاً في تركيبه (je) عن لفظ فرنسي آخر (jeu) يشير إلى اللعب. هكذا يستتر المتكلم خلف »حاطب ليل«، حسب قوله، لكي يفلت منا، ويفلت من نفسه. لعبة مزدوجة، وأنا مزدوجة: ازدواج الإنسان مع نفسه، ازدواج الميت مع الحي، والواحد مع الآخر. هذا هو ما تلمسه، بشكل سري، هذه المختارات الكثيفة، على ما أرى.

يتساءل الشاعر: "كيف لي أن أسافر من يدي إلى يدي؟«: لا أحسن جواباً عن هذا السؤال الذي يطرحه داغر. وحدهم الشعراء يطرحون مثل هذه الأسئلة المستحيلة، التي تجيب عنها قصائدهم إن استطاعت، ولا تجيب عنها في الغالب. أهذا في القصائد كلها؟ لعل قصائد شربل داغر تتعين في هذه الأسطر القليلة، والتي

تنضح بعذاب خفي، وساخر طلباً للتحدي:

«هذه عروسي، أعرفها،

لها ساق من دون موسيقى،

وقوام أخضر،

وعينان تزهران علي شباك الضجر،

ألا تكون حَبَقَةً لا يشمها

إلا من يمسك بها؟» (ص ٧٤).

ومن يُمسك بها، ومن لا يُمسك بها أيضاً، يحتفظ في سره بوديعة عطرها العريق. على أية حال، هذا العطر العريق الذي للغائبة، للغائب، للغياب، الذي يشيع في جنبات مجموعة القصائد الأخيرة في المختارات، له عنوان »قصيدة الغائب«، وهو أبلغ توصلات الحالة الشعرية، على أن تعود إلى كل واحد منكم، مستعيناً بمفاتيحي المتواضعة هذه، لذةُ اكتشاف هذا الشعر، وتنشقُ هذا العطر بمحبة.

المشهد اليومي وسلطة الإيحاء

عبد الرحيم سليلي

هل يكتب الشاعر لإرضاء نفسه أم لإرضاء الآخر [1]؟

سؤال يبدو أننا لو فتشنا كل دفاتر الشعراء والنقاد لن نجد له جواباً نهائياً، لأن إيجاده سيعني حل إشكالية التواصل التي تعتبر آفة الشعر العربي المعاصر من الماء إلى الماء، مذ حاول حفدة السياب في شبه جنون جارف التزلج على رمال الصحراء، ظانين أنها ندف ثلج أصفر أخرجها رسل الحداثة الوهميون؛ ومن سار في ركبهم من الشباب المتعطشين للتغيير من رفوف النسيان، حيث أصبحنا نشعر بالارتباك أمام تراكمات نصية لا تجد من يقرب غياهبها، من جهة، وأمام قارئ غاضب لا يجد أدنى متعة فنية في ما يقرأه، من جهة ثانية.

لقد شوهت الحداثة المستهترة النص الشعري وأخرجته عن مداره الكوني، وجعلت

---

١ – شاعر من المغرب.

المقال منشور في مجلة "**كتابات معاصرة**" (بيروت)، في العام ٢٠٠٧؛ وقدَّم له رئيس تحرير المجلة الشاعر إلياس لحود بهذه الكلمات:

"اقتناص المشهد الشعري عند شربل داغر يتمُّ في بعض الأحيان بعفوية مراوغة، تُخفي وراءها رغبة كبرى في صدم القارىء ومفاجأته، عن طريق توظيف مقاطع تبدو للوهلة الأولى قادمة من خارج الشعر. لكن من شأن النظر المتأني فيها أن يكشف سيلاً لا يتوقف من الدهشة. وهو أمر يجعلنا نقرُّ بأن الشعر، من منظور داغر، يتجاوز كلَّ شيء حتى نفسه. ويبدو الأمر جلياً من خلال حرصه على الخرق اللامتناهي. خرق يطال كل شيء، كما يرى المغربي عبد الرحيم سليلي في البحث التالي: من لغة الشعر إلى سلطة المجاز، إلى بناء التوقعات لدى القارئ، الذي سيجد نفسه يعود إلى نقطة الصفر، حيث الحيرة في موضعة هذه الشعرية ضمن خانة محددة تخص الشعر وحده دون باقي الفنون الأخرى من الرسم إلى التأمل الفلسفي إلى التصوير الفوتوغرافي".

منه مجرد قطعة جامدة لا تجد حركيتها إلا في ذهن الشاعر الحداثي المسكون بهوس الغموض واللامعقول، ورغبة التجاوز والانطلاق صوب الفضاءات العذراء دون أن يحاول استكناهها. في حين نجد الكلاسيكية المتحجرة لا تستطيع أن تخرج عن دائرة محاكاة القديم رغم استعمالها لشكل القصيدة الجديدة، لأن الشكل وحده لن يحسم في قضية تصنيف العمل الأدبي، ما دام المضمون لا يختلف عن سابقه الذي أنتج في عهد كان فيه الإنسان العربي لا يحلم بأكثر من ناقة وجواد ومسافات تتناسل على طول الصحراء، وخيمة تضيئها امرأة في غيابه.

باختصار لقد صرنا أمام فصيلين متنافرين يسعيان لاعتلاء عرش كل ما هو متعلق بالشعر داخل حدود إمبراطوريتنا الإيحائية التي تستحق منا رغم شساعتها وغزارة أسمائها أن ننعتها بلقب إمبراطورية الأنقاض، لأنها لم تعد تقدم لنا إلا حروباً وخرائب مصحوبة بقليل من الشعر، نادراً ما يكتب له أن يبرح خنادقه، ليصل إلى القراء الموجودين دائماً خارج حدود هذه المملكة.

يبدو أن محاولة إعطاء إجابة ما، انطلاقاً من هاتين التجربتين، تشبه إلى حد بعيد قطف الجمرات المنطفئة من حقول الرماد، لأن أيا منهما لم تستطع، حتى الآن، أن تفرض نفسها على جمهور الشعر الذي أخذ يتهاوى في معارك القرف اليومي بشكل ينذر بانقراضه النهائي.

لكن ما الذي سنفعله لنوقف زحف القصيدة نحو مهاوي التقهقر؟ هل سنقوم بتطوير أفق انتظار القارئ باعتباره بناء توقعات، أم أننا نحتاج إلى حلقات ترويضية للقصيدة نفسها حتى تستطيع تخليصها من سلوكاتها اللاتواصلية التي جعلتها "تدور خارج دائرة الشعور ولا تترك في النفس أي أثر" على حد تعبير خيري شلبي[1]؟

بدءاً لا بد من القيام بمحاولة لإضاءة بعض جوانب هذا السؤال المتعدد الأذرع. فهو بالدرجة الأولى سؤال تواصل يتوخى الكشف عن جذور الأثر الذي يحدثه

---

١ – خيري شلبي، حوار الحناجر البائسة، مجلة **الشعر** القاهرية، العدد ٧٧، يناير–كانون الثاني من سنة ١٩٩٥، ص ٥.

الشاعر في المتلقي من خلال قنوات متعددة تجمعها علاقات تواشجية، تدور في حركة مفتوحة وأبدية تولد لنا ما يمكن تسميته بلحمة النص، مع ضرورة الإقرار بأن هذا النص يكون، دائماً، مليئاً بالثقوب والمساحات الفارغة التي تعمل ملكة التأويل الجمالي على رتقها حينما نحركه بالقراءة، لكن حسب اتجاه الحركة الذي تتحكم فيه قدرة القارئ على النفاذ وسبر الأغوار العميقة: فحينما نكون أمام قارئ يتوخى الإنشاء فقط، يكون عمل هذه الملكة بسيطاً لأن النص غالباً ما يتمتع بدرجة عالية من النشوة الروحية، خصوصاً مع الذين تشبثوا بمقولة الجنون المتعقل لملارميه، في حين يتحتم عليها صد الشروخ الدلالية والارتقاء بها إلى درجة وعي القارئ العادي الذي ينتظر من الشعر سلسلة معان كبرى باعتباره سؤال وجود، كما يصر على ذلك المتعصبون للقصيدة الدلالية. أما في حالة توفر القارئ الشعري المثالي، وهو كائن نادر في أحسن الأحوال، فيتحتم على كل ملكة تأويلية أن تفجر جل طاقاتها الوشجية داخل مختبر الصورة الشعرية مع ضرورة استحضار هذه الأخيرة ببعديها، الصوتي والمشهدي، حتى تستطيع تسليط أضواء القراءة على جسد النص المكتمل وليس على عضو واحد، إن لم نقل العضو المريض منه...

إن حل أزمة التواصل التي تثقل كاهل الشعر لا يمكن أن يكون ثمرة لجهود فصيل معين؛ بل نتاج فهم واع وعميق لطريقة الكتابة. فهم ينبغي التأكيد على أن مفتاحه السحري ليس ملكاً لأحد، إنما هو مبثوث في أوصال المقولات الأكثر بساطة.

فحينما نقول الشعر كتابة بالصور أو تصوير بالكتابة، فإننا نعترف ضمنياً بأن الصورة الشعرية، وليس الوزن، هو الهيكل الرئيس الذي تتفرغ عنه باقي الأعضاء والظواهر المؤسسة لبنيان النص. "فالقصيدة لا تعدو أن تكون ملصقاً" قد يتكون من صورة واحدة، كما هو الشأن مع تجربة قصيدة الومضة أو قصيدة اللحظة الشعرية المكثفة. وقد يتكون من مجموعة مشاهد يجمع بينها سياق شعوري وجمالي موحد.

باختصار لا يمكن تصور أي تواصل مع أي تجربة شعرية ما لم تعتمد التصوير

وسيطاً بين اللحظة المعيشة واللحظة الإبداعية. كما لا يمكن التوصل إلى شعرية نص دون رصد قدراته التصويرية التي من شانها أن تمنحه سمة العمق والانفلات. لهذا سنعمل على توجيه أضواء دراستنا للمتن الشعري عند الشاعر اللبناني المجدد شربل داغر صوب بناء المشهد، متوخين الخلوص إلى ماهية الكون الشعري انطلاقاً من غناه التصويري ومن فنية الأساليب المعتمدة لتحقيق هذا الغنى.

بناء المشهد بين حضور اليومي وسلطة الإبداع

إن أهم سمة تميز كتابة شربل داغر تتجلى في إصراره العنيد على اقتناص اللقطات اليومية العابرة، والحرص على توظيفها توظيفاً شعرياً يخلصها من تقريرية الواقع، ويرقى بها إلى عنف الإيحاء الذي يميز اللحظة الشعرية عن غيرها. وبناء عليه تتحول الكينونة بكل حمولاتها وتجلياتها إلى رؤيا تستجلي أعماق الشعور المثخن بالجراح والخيبات أحياناً، والساعي إلى الانعتاق من ربقة المكان أحياناً أخرى، فتتحول الوقائع إلى أحاسيس مليئة بالأمل والأسى المقيم (من "تخت شرقي"، ٢٠٠٠):

"بشيكطاش وإسكودار
تتبادلان الماء
مثل جرائد الصباح
في مقهى الصيادين

يحط المسافرون
يغادر المسافرون،
وهؤلاء يتلقفون من أولئك
اسى مقيما
وأمنيات مرجئة" ("تخت شرقي"، ص ٢٤-٢٥).

يبرر حضور المينائين التركيين في بداية النص مرجعيته الواقعية. أكثر من ذلك نجد فضاء المقطع بكامله مؤثثاً باليومي (بشيكطاش، إسكودار، الماء، جرائد الصباح، مقهى الصيادين، المسافرون...). لكن طريقة التأثيث هذه منحته نوعا من السمو، وجعلته يدور في فلك الرؤيا والشعور. فالشاعر حينما اقتنص هذا المشهد الحي توخى من خلاله التعبير عن حالة من التشتت والحزن الذين يطبعان حياة تركيا بوصفها بلداً تشطره سلطة الماء بين قارتين وثقافتين؛ ولا يملك الإنسان فيه إلا أن يحتضن أساه ويمني النفس بما يأتي ولا يأتي. ويصل الاحتفاء باليومي ذروته في نص صغير يحمل عنواناً رقمياً (٥٠٥) في الديوان نفسه:

"**يصطفق الباب ورائي،**

وفراش ليلي المدعوك،

وتعبي المتحلل في ماء فاتر،

ورقمي المؤقت..." (في الديوان نفسه، ص ٩٦).

في هذا المقطع الوامض وصف دقيق لحياة شاعر يتعشق السفر إلى درجة أنه لا يفتح بابا إلا ليوصد خلفه من جديد. لكن ما الذي يفعله شاعر عابر خلف هذه الأبواب؟

د يكون الجواب التخلص من التعب، وقد تمضي عملية التخلص هذه إلى حد أبعد يربطها مباشرة بالعملية الإبداعية، كما يتجلى ذلك من خلال هذا البوح الشعري البسيط، الموسوم بتقارب عناصره البنائية المكونة للصورة تقارباً لا يغمم فضاء التلقي، بل يملأه نوراً:

"**أتخلص من نظرات علقت على معطفي**

ومن ثرثرات بلغتني في الممشى،

وأنسى لون الستارة

وأغفل عن نقر المطر على النافذة

ما أن أتحقق أن لساني حبري

وأن يديَ

إضمامتا كتاب" (في الديوان نفسه، ص ١١٠).

في هذا المقطع نرصد حركة تراتبية عميقة، لفعل الكتابة، تنحو منحى التصوف. ذلك أن الشاعر يبدأ بفعل التخلص مما يتركه الواقع عالقاً عليه، ثم يهتدي إلى النسيان باعتباره آلية متاحة لتدمير الواقع اللاشعري والخلوص إلى الكتابة بوصفها فضاء خلاقاً تلغى فيه الحدود بين الذات والكلام، بين لسان الشاعر الذي يقول وحبره الذي يخلد هذا القول فوق بياض الورقة.

إضافة إلى هذا، نجد اليدين تسموان فتتحولان من وسيط يمسك القلم ويخط ما توجد به دوالي الشاعر إلى حزمتين من أوراق كتابه.

كخلاصة أولى، يمكن القول بوجود علاقة متينة، تختفي فيها الحدود، بين الشاعر وإبداعاته التي تشبهه تماما في توقها الدائم إلى تجاوز المألوف تجاوزاً لا يلغي الواقع، كما دأبت على ذلك فصائل الحداثة، وإنما يسعى إلى إعطائه مكانة عليا تجعله شاعريا في معظم تجلياته. وقد وقف الشاعر المصري أمجد ريان على هذه العملية بقوله عن داغر: "كم يسعى هذا الشاعر لاصطياد الحياة في شباكه الناعمة، واصطياد تلك اللحظات الخاصة الغنية بالدلالات والمعنى، سواء أكان هذا المعنى حسياً أو روحانياً أو مازجاً بين المستويين، لأن هذه اللحظات الخاصة هي الحياة الحقيقية بالنسبة للشاعر وما دونها سراب"[١].

بانتقالنا إلى فضاءات "حاطب ليل"، الديوان الرابع في مسيرة الشاعر المليئة بالعطاء، نلاحظ أن العناوين لا تتميز عن المتن إلا في حجم الخط، وزد على ذلك هذا أنها تحتل، دلاليا وخطياً، مكان السطر الأول من النص! يقول في قصيدة بعنوان: "تعلونا صخورنا، بيارقنا":

"تعلونا صخورنا، بيارقنا

---

١ – أمجد ريان: "شعرية المشهد المجازي"، مجلة "**أبواب**"، لندن، العدد ٢٠، خريف ٢٠٠١/شتاء ٢٠٠٢، ص ٢٤٠.

من دون أن نسرج خيولنا
ونعب من ينابيعها بسلال من قصب،
أحجارنا عملتنا
نقايض بها من دون حساب،
دمى دهرية
نلهو بها وتستنفدنا" (في "**حاطب ليل**"، ٢٠٠١).

ينتظم العنوان هنا ضمن المتن بوصفه أول سطر من النص ليضعنا وجهاً لوجه أمام سلوك مميز من سلوكات الحداثة المولوعة بمحو الجاهز والخروج عن سلطته. ففي إسقاط العنوان من مكانه، إسقاط للكثير من هيبة النص/النموذج المترسخ في الذاكرة الجمعية، النص المهيب المحاط بهالة من التقديس تحفظ لمكوناته أماكنها وتجعل كلا من الشاعر والقارئ يشعران بالرهبة كلما ولجا مجاهله أو حاولا فك مغاليقه.

بالعودة إلى دلالة المشهد (أوظف هنا المشهد، بدل الصورة، لأنني أجد الشاعر يحرص على اقتناص المشهد بدل رسمه) نجد الشاعر يقدم الضمير "النحن" المستكين إلى ضعفه، والمجرد من كل حركة. فالروابي والصخور تعلو هاماتنا دون أن نقوم برفعها، فيما الخيول والينابيع يصبح وجودها سلبياً ما دامت أيدينا لا تطالها لتخرجها من لا جدواها.

هكذا هو حال هذا "النحن" الخامل الذي لا يفعل شيئاً سوى مقايضة أحجاره بدمى دهرية يستعملها للهوه ولكنها تستنفده!

إن ضمير "النحن" في هذا المقطع يضم فئتين: فئة موجودة على المسرح سلفاً، لكنها محرومة من كثير من مقومات إثبات الوجود؛ كالخيل باعتبارها رمزاً للقوة، والماء بوصفه ضامناً للبقاء والاستقرار، فئة لا سلاح لها سوى حجر لم يعد يؤدي رسالته على الوجه الصحيح: فبدل أن تستعمله للدفاع عن حقها في البقاء، تبذله للحصول على حكام يمثلون الفئة ألأخرى، التي تمثل الدمى مزدوجة الأدوار معادلاً

موضوعياً لها في كينونة النص.

الصورة بين الإمكان التواصلي والتأثير الجمالي

لقد ذهب شلوفسكي إلى أن "الصورة لا تهدف إلى تقريب دلالاتها من فهمنا، ولكن إلى خلق إدراك خاص للموضوع، إلى خلق رؤيا له وليس إلى التعرف عليه"[١].

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الإدراك الخاص يجانب الفهم السطحي ويختلف عنه. فإذا كان الفهم العادي يضعنا أمام رؤية واقعية للمشهد الشعري فإن الإدراك المقصود لا يعطينا هذه الرؤية الثابتة؛ بل يقدم لنا رؤيا حالمة لا تتأسس على الوعي العقلي فحسب بل تتجاوزه إلى استخدام وسائل أخرى سرية تؤسس لما يمكن تسميته حبل تواصل سري بين القارئ والقصيدة. وقد أشارت الشاعرة الاسبانية المجددة كلارا خانيس إلى هذا الترابط غير المعلن قائلة: "إذا كان الشعر تعبيرا عن كينونة الشاعر فمن الطبيعي أن نتواصل معه عبر هذه الكينونة بالذات، وذلك بطريقة سرية وغامضة لا يمكننا تفسيرها في أغلب الأحيان"[٢].

من هذا المنطلق ينبغي التأكيد على أن قصائد شربل داغر– رغم قناع البساطة الذي ترتديه أحيانا – تبدو معاندة ومنفلتة، يصعب على القارئ أن يحصر قدرتها الكبيرة على استنبات المعاني، ويضبط بوصلتها المفتوحة على أكثر من جهة جذب مغناطيسي:

"لا يفيد الكلام، بل يميل
أقبلت على الطريق
باتت طريقي

---

١ – انظر **نقد النقد** لتزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي ، الطبعة الأولى: بيروت ١٩٨٦، ص ٣٢.

٢ – كلارا خانيس في تقديمها لمختارات من الشعر الاسباني لمجلة "**مواقف**"، ترجمة: عيسى مخلوف، العدد ٦٩، خريف: ١٩٩٢، ص ٢٣٠.

ما إن ترامت أصابعي
وصففت أوراق الشجر
دفترا لألفتي الغربية.

دلالتي بين خطواتي،
لا تحت حجر وداع
في الغفلة،

لا يصل الكلام، بل يسير
ولا يستقيم سطري
قبل مران حواسي" (في الديوان نفسه، ص ٦٧).

في هذه القصيدة القصيرة التي تحمل عنوانا واصفاً: "لا يفيد الكلام، بل يميل"، يحدثنا شربل داغر عن الطبيعة التواصلية للقول الشعري الموسومة بالميل، أو مراوغة الإدراك: فالدلالة لا توجد في الثابت، بل في المتحول؛ إنها بين الخطوات المشتعلة حركة وتحرراً، لا تحت حجر وادع يجتر جموده في الغفلة. من هنا كان لا بد من الخلاصة القائلة بأن الكلام لا يصل أبداً بل يسير، وأن القراءة لن ترسو على شط النهاية ما دام المتن المقروء يراهن صاحبه على رصد الوقائع والانزياح عنها في الآن ذاته.

اقتناص المشهد عند شربل داغر يتم في بعض الأحيان بعفوية مراوغة تخفي وراءها رغبة كبرى في صدم القارئ ومفاجأته عن طريق توظيف مقاطع تبدو للوهلة الأولى قادمة من خارج الشعر. لكن من شأن النظر المتأني فيها أن يكشف سيلاً لا يتوقف من الدهشة، وهو أمر يجعلنا نقر بأن الشعر، من منظور هذا الشاعر، يتجاوز كل شيء حتى نفسه. ويبدو الأمر جلياً من خلال حرصه على الخرق اللامتناهي، خرق يطال كل شيء: من لغة الشعر إلى سلطة المجاز، إلى بناء

التوقعات لدى القارئ. هذا الأخير سيجد نفسه يعود إلى نقطة الصفر، حيث الحيرة في موضعة هذه الشعرية ضمن خانة محددة تخص الشعر وحده دون باقي الفنون الأخرى من الرسم، إلى التأمل الفلسفي، إلى التصوير الفوطوغرافي!

قصيدة الحياة

جورج شبلي

عندما نطيلُ الإطراقَ الى مَنْ تفتَّقت ريحانةُ مواهبِهم عن الإبداع، هؤلاءِ الذين سرى الجَمالُ على حَدِّ حبرِهم كاللَّهبِ في العروق، وشعَّ مصباحُ فكرِهم ترياقاً لسُمِّ الأيام، تَنسَلُّ من خبيئةِ إعجابِنا دهشةٌ تؤكّدُ على أنّه لا يزالُ، في عالمِنا العربيّ، مبدِعونَ أُعينَ بهم عَمْيُ بُؤبُؤِ الزّمانِ، فَنَظَر[1].

لقد دعاني حِسّي النّقدي إلى استخراجِ ضُروبِ الإبداع من مجموعاتِ الشّاعرِ الدكتور شربل داغر. وهو، في الشِّعر، من طليعةِ الوفود، وليس من الحاشية، فأحسَستُ بأنّني بُعِثتُ في بلادِ الأنبياءِ، حيثُ الكهانةُ محرَّمة، ومُحَرَّمةٌ، أيضاً، عبادةُ الأَصنام. لم يكنْ قلقي من أن أغرقَ في ناسوتِهِ، وأن أتَبَتَّلَ فلا أفضحُ خطاياهُ وكأنّها مؤيَّدَةٌ بروحٍ من فوق، لكنّني كنت أخشى أن تَشِحَّ رعايتي إيّاهُ بالبهتان، فأُضطرُّ، صائغاً، لِلَومِ قلمي، وكأنّه أَهملَ واحداً من الأئمَّةِ الصّالحين.

لم أسألْ شربل داغر: مِن أينَ لكَ هذه الحِمَمُ الإبداعيّةُ المتمرّدةُ على المألوف؟ وقد فاجأني وأجاب: "**النهرُ يتقدّمُ مثلَ الأرجلِ المتدافعةِ في شارعِ المحاولة، الى بحرِهِ...**" (من مجموعة: "**أيها الهواء، يا قاتلي**"). لقد لسعَني نَسَمُ محاولتِه، وفاضَ ماءُ عِقدِها في جدولي، فما عادَت ضِفّتاهُ تتصلَّبانِ أمامَ ذخائرَ هي من سِماتِ الكِبار. وعرفتُ، بعدَ جولتي في أَكُفِّ صفحاتِه، أنّ داغر استنارَ بنَصيحةِ أبي حيّان التّوحيديّ، الذي رأى أنّ الكلامَ لا يستجيبُ لكلِّ إنسان، ولا يصحبُ كلَّ لسان، قائلاً: "إذا حاوَلتَ فرشَ المعنى، وبَسطَ المُراد، فَاجْلُ اللَّفظَ بالإستعاراتِ الممتعة، وبَيِّنِ

---

١ – كاتب وناقد، ودكتور في الآداب العربية الحديثة من لبنان.

المعاني بالبلاغة، لأنّ المطلوبَ، إذا ظُفِرَ به على هذا الوجه، عَزَّ وحلا". أمّا نَمذَجَةُ عالَمِ الإبداع، فقد بناها داغر على حَدِّ قَولِ الجُرجانيّ في "**أسرارِ البلاغةِ**"، بأنّها (أي البلاغة) تمنحُ قدرةً تُخرِجُ من الصّدفةِ الواحدةِ عدَّةً من الدُّرَر، وتجني من الغصنِ الواحدِ أنواعاً من الثَّمَر.

شربل داغر، في الشّعر، لم يدفنِ الوزنات، لكنّه حرَّكَ الجناحَين ليكون له الفضاءُ مجالاً لتذَوُّقِ الجَمال، ولإنشاءِ الدهشةِ في القلوبِ، وفي الأذواق. وأتى شِعرُه حارّاً، فيه الصّفاءُ، والجودةُ، وصحّةُ الفطرة، واتّقادُ الخيال، وبهاءُ التّمثيل، وسِعةُ تصاريفِ التَّعبير، والجَوَلانُ في الإشتقاقات، ولُطفُ الكنايات، وصَبوةُ التّصوير. ولهذا، لم يكن شِعرُ داغر، مرّةً، عَمودَ دخانٍ تهدمُهُ الرّياح، فهو إذ "**باتَ يمشي في عمرِه**" (من مجموعة: "**أيها الهواء، ياقاتلي**")، يغدو دنيا تَهفو على سطورِها أحلامٌ من النَّدرَة، مزيّنةٌ بالنّقوشِ لتبدوَ كألواحِ الصّباح، وهو سياحةٌ خفيفةُ الوطأةِ في وادي الحياة، من دون استئذانِ شَيخِ الجِنّ.

كان شربل داغر يلبسُ، في مقطوعاتِهِ، ثَوبَين: البلاغةَ والفكر. فمن ناحية، عرفَ أين تقعُ حوادثُ عاداتِ الجَمال، فكان من أشياعِهِ، ووشَّحَ تعابيرَه بإزارٍ منه، ففاضَ عليها رَجَحانُ الصُّوَر، ربّما لأنّ داغر أَيقَنَ أنّ الله فضَّلَ الجَمالَ على كثيرٍ من خَلقِه، لذلك، خلقَه أوّلاً، ومنه تحدَّرَ كلُّ شيء. واللّافِتُ، في دواوينِه، أنّه كلَّما وقعَ خصامٌ بينه وبين الفكرة، انبرَتِ الصّورةُ لِعَقدِ الصُّلحِ بينهما، أمّا ما سيقَ من نَقدٍ لبعضِ الإسرافِ في المحسّنات، فمتى لم تُبهِرِ الحِليَةُ الأصيلةُ معصمَ حسناء؟

أمّا الفكر، وهو الحلّةُ التي لا تَبلى، فجَلِيٌّ أنّ داغر لم يكنْ مُنشِئاً بِقَدرِ ما كان وارثاً لنعمةِ الإبداع. فعندما يكونُ ملكوتُ الكلمةِ في داخلِ الشّاعر، يُبنى البديعُ بالبَرَكة، وهكذا يتمُّ التَقَلُّتُ من أقفاصِ العاديّةِ ليضمحلَّ سلطانُها، إلى سياقاتٍ فكريّةٍ تدمجُ في صُلبِها تزاوجاً رشيقاً بين عملِ العقلِ والإفهام، وبين عملِ العواطفِ والأَخيلة. من هنا، فإنّ ما يتوهَّجُ في نصوص داغر من نشاطٍ بلاغيٍّ هادِف، يهتمُّ ببيانِ الجِدّةِ والأسلوبِ المتين، يحوّلُ كلَّ قصيدةٍ، له، آيةً فنيّة.

لم ينشأ شِعرُ شربل داغر في يومٍ وليلة، وبقَدرِ ما كانَ طليقاً، ينضحُ عن طبعيّةٍ سخيّةٍ تعوّدت الإجادةَ بلا تكلّفٍ، ولا عناء، بِقَدرِ ما كان يأنسُ بعنايةِ صاحبِهِ الذي لم يشأْ أن يبدّدَ أحواضَ الزّهرِ المُهَندَمَةَ في حدائقِ الشِّعر، فأَهَّبَ عدّتَه للإتقانِ والتّجويد، وهي عدَّةٌ ما هَمَّها لو قيلَ إنّ داغر قد أَسهَرَ على أبياتِهِ جَفناً.

في الذَّوق، الحقيقةُ، دائماً، نسبيّة، لأنّ مواقفَ النّاسِ تتباينُ وإنْ وُضِعَ للنّقدِ قواعدُ رصينةٌ، وأصول، ليصبحَ عِلماً متحرّراً من التّماثيلِ الجامدةِ التي كانت غِبَّ الطلب. فالإنطباعيّةُ ليسَت حيثيّةً سفسطائيّةً تُضَلِّلُ الذّهنَ عن الوجهةِ الصحيحةِ للحقائقِ، والأحوالِ المقبولةِ في العقل، وإنْ لم نقترعْ للقَولِ بأَنْ لا نقدَ خارجَها. من هنا، وبقَدرِ ما كان الشّعرُ، مع داغر، ينحو صوب الانفعال، بقَدرِ ما كانتِ الواقعيّةُ المألوفةُ تشكّلُ إيقاعاتِ نصوصه، حتى لَيُظَنَّ بأنّ موادَ هذه النصوص تنبعثُ من فوّهاتِ اليوميّاتِ ذاتِ الحُمَمِ الحارّة، ما يؤكّدُ على أنّ الشّاعرَ لم يكنْ في جزيرةٍ مهجورة.

إنّ المسائلَ التي قاربَها داغر في شِعرِه، تنتمي الى عِلمِ الواجباتِ الإجتماعيّة، ولا تطلبُ تعليلاً لأنّها تشاكلُ الواقعَ، وليسَت مجرَّدَ افتراضاتٍ، أو أوهاماً تخييلية، فكلّ مقطعٍ هو "مُخبِرٌ" دقيقٌ لحادثةٍ، أو لسلوكٍ إنسانيٍّ ممكنِ الحصول، أو بالأحرى واجبِ الحصول.

إنّ أنجحَ ما في النصوص هو تقرُّبُها من المَعيوش، بطابعِها شبهِ الحِكائيّ، ما يبعدُها عن العشوائيّة، ويَصِلُها بالموضوعيّة. فهي ليسَت طلاسمَ أو ألغازاً غريبةً، بالرَّغمِ من تنسيجِها وفقَ أسلوبِ التّلميحِ والمجاز، لكنّها مستنداتٌ ثبوتيّةٌ لحالاتٍ حيويّةٍ، أو سردٌ موجزٌ لحدثٍ حقيقيٍّ من دون إرباك، ومن دونِ تحريفٍ أوتضخيم، ما يجعلُها جديرةً بالثّقة، من هنا يقول: "**تمشّيتُ على ضفّة نهرٍ يجري بين ضفّةٍ موصولةٍ بشقّةِ أهلي، وأخرى مترامية في بعيدِ النّظر**" (من مجموعة: "**أيها الهواء يا قاتلي**"). ومردُّ ذلك، إلى كَونِ داغر محترفاً، يتمتَّعُ بدقّةِ الملاحظة، وبتنوّرِ العقل، وبقدرةٍ على اختزالِ الواقعةِ أو الحدث، عفواً أو عَمداً، ما يدلُّ على ابتكارٍ مُشَوِّقٍ يدفعُ الى الإعترافِ بأنّ مقطوعاتِهِ نُسِجَت بِفَنّ.

إنّ المُستَنخَبَ من شِعرِ داغر، لم يكن خابيَ المصابيحِ في خطراتِ الوجدانِ، والنّزعاتِ الإنسانيّة. فالحياةُ، في قصائدِهِ، طيّبةُ الخير، وكأنّها، معه، اتّجاهٌ ذَوقيّ، يُوفي في وصفِها، وإنْ خَلْفَ الكلمات، ما شاءَ من تغريدٍ على أغصانِ الأحاسيس. إنّه وَلوعٌ بها، وشَرِهُ الوجدِ، قدَّمَ معارضَ مختلفةً عنها، حين نستعرضُها نرى موادَها معروفةً له، مستأنَسَةً إليه بطولِ ما صادقَها، فكأنّ وشاحَ وجهِها يلفُّ خطوطَ قصائدِهِ.

الحياةُ، معه، ليسَت محاولةً تقومُ على تكرارِ مقاطعِها، برتابةٍ. إنّها موجاتٌ، بعضُها محبوسٌ، وبعضُها طليقٌ يأبى التَحَجُّبَ، وهذا بالذات، هو أصلُ الصيانةِ والبقاء. وإذا كانتِ الموسيقى تجعلُ السَّماعَ يُقيمُ في عالَمِ الإرتياح؛ وإذا كانتِ الخَطابةُ، في ديباجتِها، تفرضُ سِحرَ التأثّر؛ فشِعرُ الحياةِ، مع داغر، يحتلُّ، في بدائعِه، موقعاً مرموقاً في الجَمعِ بين السّماعِ، والقراءةِ، والإنفعالِ أو ردّةِ الفعل، لِما في ثناياهُ مِمّا يخطفُ، ما يُثبتُ أنّ الحياةَ هي زوبعةُ الشِّعر. والحياةُ تمرُّ مع داغر بمرحلةِ عبورٍ الى نفسِ الفنّانِ فيه، أولاً، لتتماهى معها في زواجٍ إحساسيٍّ، وبذلك تُصَحّحُ ما قالَه ديكارت بِـ "أنا أحسُّ، إذن أنا موجود".

لقد نجحَ شربل داغر في جعلِنا نتسلَّلُ خارجَ ذواتِنا، على غفلةٍ منّا، لنتذوَّقَ مَنارَ وجهِ قصائدِه، وكأنّه أسدى إلينا معروفاً هو حَثُّنا على تمرّدٍ جريءٍ يتحدّى طقوسَ رزانتِنا، فلا نرضى بأن يدغدغَ شِعرُه شهوةَ السّمعِ فيأنس به، ويتوقّف الأنسُ عندَه، ويتحاشى ما عداه من نعيم الحواس. ولمّا كان أقصى ما يُطلَبُ من الشِّعر، هو أن يضعَ القارئَ في حركةٍ مُستَفِزّةٍ متّصلة، ليهتزَّ عطفُهُ بالإعجابِ، والإدهاش، كانت نصوص داغر أرضاً رشيحةً أنبتَت زغردةً رُفِعَت لها الأَسماع، وأقبلَت عليها القلوبُ والعقول، وأصابَت سِهامُها ملاعبَ الدّهشةِ بسلاسةٍ، وعمق. هذه القيمةُ التي لا تخالطُها شُبهة، وكأنّ داغر أرادَ، بها، أن يُناقِضَ الثّعالبي وسواه مِمّن وجدوا أنّ الكثيرينَ من الشّعراءِ وقفَت بهم هِمَمُهم عندَ مَضغِ الكلامِ، ليس إلّا.

إنّ الثّقافةَ هي سُنَةُ الأذكياء. لذلك، كانت همّةُ شربل داغر، إليها، قاطعة، وهو

الشَّغوفُ إلى المعرفةِ، لم يَقنَعْ بما حصَّلَ في اختصاصِه، لكنّه افترشَ بساطَ المعارفِ في مذاهِبِها، فكان من سُلّاكِها، وكانت له، معها، أحوال، وكأنّه، فيها، من جماعةِ الورّاقين أصحابِ الفكرِ النيّرِ، والذّاكرةِ الواسعة، والذين لم يبقَ من نُظَرائِهم، في زمانِنا، إلّا القليل.

وما التنوّعُ اليَقِظُ في ما عالجَ من قضايا، وموضوعات، وحوارات، في قصائدِه، سوى الدّليلِ على أنّه من الشُطّارِ المُحتَسَبينَ في دائرةِ الثقافةِ التي اتَّسمَت، معه، بدقّةِ الفكر، ولُطفِ النّظر، ونَفاذِ الخاطر. والثقافةُ الغنيّةُ يدعمُها، دوماً، الذّوقُ الرّاقي، والذكاءُ اللّاقط، ما يجعلُ روحَنا، ونحن نقرأ داغر، تستيقظُ وتتحرّك، فترتاحُ وتهتزّ، وتكتشفُ أنّ الحياةَ فرحٌ بالوجودِ وليسَت مجرَّدَ مأساة.

في مجموعةِ شربل داغر "**ترانزيت**"، يُقيمُ حواراً بين الصّوتِ والصّمت، يسوقهُ "المتكلّم"، وكأنّه مسرحُ استجوابٍ مُطَوَّلٍ له دويُّهُ بانتقالِهِ من مشهدٍ إلى مشهد، يتنازعُهُ المسموحُ والمحظور، ويركّبُ عيناً في الخصبِ، وعيناً في الفلاة، ويفرشُ الأمكنةَ فإذا بها رقّةٌ أو كَرَب. لكنّ واحداً، فقط، يشكّلُ جمهورَ هذا الحوارِ الذي جنى على أذواقِنا دهشةً، وإعجاباً، وتأثيراً، وتَوَقُّعاً، وإحساساً بأنّ أبطالَ الحوارِ أحياء، هم ضيوفٌ في ذهنِنا، وشهودُ عِيانٍ على أشياءَ راهنة، ليُثبِتَ ما قالَه بوخ من أنّ الحوارَ هو معرفةُ ما هو معروف.

لقد تحوَّلَ شربل داغر، في بَكرَةِ الشّعر الرّافِعَةِ، الى "إنسانٍ عاملٍ" بحَسبِ تعبيرِ برغسون، عندما نظمَ الشِّعرَ في وَجهَيه، الطَّلِقِ والمنضبِط، بلباقةٍ مُطَعَّمةٍ بالإيقاعِ الخافِتِ، من دونِ حياء، كَفَوحِ العطرِ "على السَّكتْ". فالموسيقى ليسَت ضجيجاً، وتأثيرُها إستماليٌّ غيرُ ممجوج، وداغر لم يعتزلْها ليُقالَ كَم كان خَجَلُ شِعرِهِ عظيماً، لأنه قَبَعَ تحتَ رَدمِ النّثرِ، ولم يُغَمَّس في عهدةِ النّغمة. من الواضحِ، تماماً، أنّ داغر لم يكنْ كَلِفاً بالشِّعرِ الغنائيّ، بمعنى أن تنتسبَ منظوماتُهُ الى أحسابِ الأَلحان، لكنّهُ أودَعَ واسطةَ قلبِ قصائدِهِ شيئاً من نفنافِ الموسيقى، وكأنّه قطراتُ نَدىً تذرفُها العَشايا لتتلقَّفَها رعشاتُ نورِ الصّباح.

إنّ قلمَ شربل داغر هو ارتباطٌ بمجالِ الإبداعِ المُتَظَلِّلِ بِكُوَمِ القِيَم، لا يُكَدَّرُ ماؤُهُ في ما افترشَه على بساطِ الشِّعر الحرّ، وكأنّه نسجَ على منوالِ شكيب إرسلان في "أنّ أيَّ إنسانٍ لا يمكنُ أن يشعرَ بوجودِه، أو يحقّقَ أهدافَه، إلّا إذا كان يَخزنُ في ذاتِهِ مبادئَ الأخلاق".

لحظة الفتك العظيم

يوسف عبد العزيز

تعدّ تجربة الشاعر اللبناني شربل داغر[1]، واحدةً من التّجارب المتميّزة في الشّعر العربي الحديث، وهو ومنذ مجموعته الشعرية الأولى (فُتات البياض) التي أصدرها في العام ١٩٨١، حتى مجموعته الأخيرة، اختار لنفسه مناخاً خاصّاً، ومساراً مختلفاً في الكتابة. لم يعجبه السّائد الشعري العربي، ولا تلك القصائد المنبرية التي تتصبب بالصراخ والشّعارات الجاهزة. بدلاً من ذلك أمسك بطرف غيمة، وسافر في الأمداء البعيدة، لا ليصل إلى غاية ومستقر، بل ليبقى حائراً ومُلَجْلَجاً أمام القصيدة. ولعلّ في شعره ما يوضح هذا التّيه الجميل، حين يقول:

"**لا يصل الكلام، بل يسير**" (من "**حاطب ليل**"، ص ٦٦).

اللعبة الأثيرة

ولذلك، فعليك حين تذهب إلى تجربة شربل لتقرأها، أن تتخفّف من تصوّراتك المسبقة حول الشعر، عن سببه وغايته، عن الرسالة التي يحملها أو لا يحملها. وبدلاً من ذلك أن تمضي مع الكتابة إلى لعبتها الأثيرة، وضلالها البعيد. شربل هنا لا يريد من القصيدة سوى أن تزلقه إلى طفولته، ليشاغب بحرية، ليتسلّى ويعيد تشكيل العالم. ولعلّ الطفولة هي المنبع الرحب لكتابته الشعرية. في الواقع تمثّل العودة إلى الطفولة بالنسبة للشاعر حلاً سحريّاً أمام تهدّم الجسد في مرحلة الكهولة، فالشاعر غالباً ما ينتبه وهو يمشي في طريق الناس إلى ما ينتظره من يباس وجمود،

---

١ – شاعر من فلسطين. كلمة في الندوة التكريمية للشاعر داغر، في ٩ كانون الأول–ديسمبر من سنة ٢٠١٧، في عَمان، بتنظيم من "**بيت الثقافة والفنون**"، و"**مؤسسة عرزال الثقافية**".

فما يكون منه غير أن ينعطف باتجاه الطفولة، ويعانق الطّفل الذي فيه. ها هو يقول في قصيدة له، وهي بعنوان (حاطب ليل):

"حُلُمٌ مبهَمٌ يدرج
في بنطلون قصير،
يداه تقلّبان غيمةً،
ورجلاهُ مجذافان في نهر" (من "الديوان نفسه، ص ٤٨).

مثل هذا الحلم لا يناسب غير أولئك الشعراء الأوائل (الأطفال)، الذين يهدمون الكون ويبنونه بخيالهم الهائج المجنّح. فالطفل هو الشاعر الأوّل، الذي يرى العالم بالدّهشة التي لا تبارحه. لنلاحظ هنا البناء المتقن للحلم، والذي يقترب حدّ التطابق مع رؤيا الطفل: حيث يدرج الطفل في بنطاله القصير، فيمد يديه ليلعب بالغيمة، بينما رجلاه تجدّفان به في الماء.

حين تكتب القصيدة نفسها

من الأفكار الأخرى المهمّة التي تتّصل بفكرة اللعب في الشعر، والتي تطرحها تجربة شربل داغر، فكرة تدور حول الطرف الآخر الشريك في الكتابة. هنا قد يتبادر إلى الذهن أن هناك ناقداً ما، أو جمهوراً معيّناً يحضر لحظة الكتابة، ويوجّه الشاعر إلى غاية معينة، لكننا حين ندقّق النّظر فيما يكتبه شربل، فإننا نجد أنّ الشريك الذي يكتب معه ما هو إلا النّصّ نفسه. كيف يمكن أن يكون ذلك؟ بعبارة أخرى: كيف تكتب القصيدة نفسها؟ في العادة تتسبب في الكتابة فكرة ما، حدث، تذكار. هنا ثمّة شرارة تنقدح في الرأس، فترتعش تلك الظلال الغريبة وتتموّج. ثُمَّ شيئاً فشيئاً تفسح تلك الظلال عن ظهور شقوق دقيقة، دهاليز وممرّات. كلّما أردنا أن نضع حجراً في جدار النّص، كلّما تطلّب النّصّ منّا أن نختار ذلك الحجر ونبنيه كما يريده هو، أي النّص. أعجبتني مرةً عبارة للفنان ليوناردو دافنشي، الذي يقول فيها: "المنحوتة موجودة في الصخر، وما على النّحّات سوى أن يقشّر تلك الطبقة السميكة التي

تحيط بها". ولذلك فالنّحّات يقشّر تلك المنحوتة بناء على طريقة معيّنة تناسبها. وهكذا فالشاعر ما هو غير وسيط بين الطبيعة والقارئ. إنه لا يُقحِم الأفكار والصور الشعرية التي يبتكرها في كتابة مقصودة تشبه خطبة السياسي. الشاعر إذن نسّاج رؤى، يكتب وهو متصالح مع النّص، ويلعب معه تلك اللعبة القائمة على الدهشة.

لكن لنفترض أنّ العكس هو الذي حدث، أعني أنّ الشاعر تدخّل بشكل سافر، فلجم اللغة وطوّعها لغاية ما في نفسه، فما الذي يمكن أن يحدث معه؟ ثمّة قصيدة مدهشة تجيبنا على هذا التّساؤل، وهي بعنوان: (نصيحة)، في ديوان آخر للشاعر بعنوان ("**القصيدة لمن يشتهيها**"):

"لا تطلب استنطاقها

لا تدعْها تُرافع

لأنّه –إن فَتَحَتْ فمها بكلام–

سقطتْ الوردةُ من بين شفتيها،

وبقيتَ في توقيف احتياطي" (ص ٧١).

هنا نلمس خراب الشعر في حالة قصد الشاعر قول أفكار محدّدة، يتوجّه بها للنّاس، لأنّ القصيدة في هذه الحالة، إذا أرادت النطق تسقط الوردة من فمها. وسقوط الوردة هنا يعني فراغ القصيدة من العنصر الجمالي الذي تتمتّع منه. حيث يتشيّأ الشعر، وتنطفئ جذوة ناره اللاهبة.

وفي مثل هذه الحالة فالنتيجة ستكون قاسية: (وبقيتَ في توقيف احتياطي)، أي أنّ الشاعر سيتوقّف عن كتابة القصيدة، فلا تكتمل لديه.

الشّعر عملٌ صعب

ثمّة صعوبة واضحة في قراءة شعر شربل، وألم يتفصّد من شقوق غائرة في لحم النصوص التي يكتبها، وعلى الرغم من وجود الطفل الذي يلعب، ويحتفل بما ينجزه خياله من صور ساحرة، إلا أننا نلاحظ هنا القسوة البالغة التي تحتل المشهد،

والمأساة التي تتدحرج على سفوح النصوص. ربّما يعود السبب في ذلك إلى اللغة العاجزة عن البوح. ولذلك فقد:

"تقّرتُ على شبّاكِ البياض"

"حتى طفر وجهي

الذي تاه في هبوب الخطى وغبش الظّنون

فكيف لا أسبرُ الهيئات العابرة، وأجلو تجوالي؟" (في "**حاطب ليل**"، ص ٥٥).

في الواقع فإنّ الشاعر يكتب ويتوجّع. إنّه يغوص في مشاكل الوجود وأسئلة الحياة والعدم. وهذا ربّما عَكْسُ ما يحسّه القارئ حين يقرأ النّصّ. فالقارئ الذي يطالع النص يحسّ بجماليات الكتابة، ويعتقد أنّ الشاعر كتب نصّه دفقة واحدة دون مشاكل تُذكَر..

الجسد كساعة رمليّة

أمّا مأساة الوجود كلها، فتتكثّف في قصيدة له بعنوان "ساعة رمل"، إذ يقول فيها:

"ساعةُ الرّمل

تضيقُ بحبّاتها الأخيرة

تغصُّ في نزولها الضّيّق

في عنقي

في حنجرة الخفاء" (في الديوان نفسه، ص ٧٦).

يا للرعب! فالجسد هنا أصبح مجرّد ساعة رملية، أمّا حبات الرمل الأخيرة فيها، فهي تشي بالوقت الضئيل المتبقي من الحياة. والحبات تهبط من خلال العنق لتسقط في حنجرة الخفاء. هنا ثمّة رعب من نوع خاص، فربط الحنجرة بالخفاء يثير لدينا السؤال التالي: ما الذي جعل هذه الحنجرة التي تندلع بالصّراخ، تصمت على هذا النحو، بل وتمحو أيّ أثر لردّة الفعل التي يمكن أن يقوم بها هذا الكائن المغلوب على أمره؟

إنه قوس الحياة المشدود على الرعب، إنها اللحظة المواربة في الحياة، أو لنقل إنها لحظة الفتك العظيم التي تقدح نارها على حين غِرّة، ليسيل الوقت بذلك الضوء الثخين، وتتلجلج العبارة بالذهول. وهكذا فكتابة الشعر بحدّ ذاتها، عذاب من نوع خاص، حيث يطلّ الشاعر من خلال الكتابة على المأساة.

قصائد كثيرة كتبها شربل داغر تفصح عن هذا الرعب الذي يسم الحياة، والعمر الذي يتشظّى، وتتناقص سنواته، سنةً بعد سنة، حتى يصل الشاعر إلى هذه الحالة المواربة، والتي تتضح في قصيدة له بعنوان (وليمة قمر)، يقول الشاعر:

"لا يسعني الوقوف
حيث تنتظر أمّي استقبالي
فدرجي لا يصل
يفضي وحسب إلى فجوة
هي أقرب إلى منفذ نجاة
لا إلى نجمة ميلاد" (من "**لا تبحث عن معنى لعله يلقاك**"، ص ٥٤).

لنلاحظ هنا الوضع المأزوم الذي وصل إليه الشاعر، وذلك حين أراد زيارة الأمّ التي تتأهّب لاستقباله، فوجد الأمر عسيراً، وذلك حين قال: "فدرجي لا يصل". كأن الطريق انقطعت به فجأة، وعلى الرغم من أنه وجد منفذ نجاة من خلال فجوة كما يقول، إلا أن ذلك المنفذ لن يشكّل له أملاً بازغاً بالفرح، وقد عبّر عنه بقوله: "لا إلى نجمة ميلاد".

الهروب باتّجاه القصيدة

نتيجةً لهذا الوضع القلق الذي يعيشه الشاعر، فإنّه يهرب باتّجاه الشّعر، فلعلّه يجد فيه قليلاً من الراحة، ويستردّ في فضائه بعض الأنفاس، التي تمكّنه من الحياة وتفتح أمامه أبواب الأمل من جديد. ثمّة مجموعة شعرية كاملة كتبها الشاعر احتفاء بالشعر، ونقصد بها مجموعته التي بعنوان: (**"القصيدة لمن يشتهيها"**).

لعلّ العنوان هنا يثير مجموعة من الأفكار، فالقصيدة لمن يشتهيها تشي بضرورة اللهفة التي ينبغي أن يكون عليها الشاعر حين يريد الكتابة. وبذلك تصبح القصيدة ملك بنانه. فالكتابة تتطلّب عشقاً من نوع خاص. أمّا الشاعر الذي يكتب وهو يلوي عنق النّصّ، كأنه يؤدّي واجباً مفروضاً عليه، فإنه سيفشل حتماً في كتابة جميلة ومعافاة.

في هذه المجموعة يحتفل الشاعر بالشّعر كمخلّص، ويجد فيه الوسيلة الأقوى لمجابهة الأزمة الوجودية التي تفتك بالإنسان. الغريب في الأمر أنّ صورة القصيدة في نصوص هذه المجموعة تتماهى مع صورة المرأة، ممّا يجعل الشّعر يبدو زاخراً بمعاني الحب والنشوة، ولعلّ الشعر والحب شيء واحد كما يؤكّد على ذلك الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث في كتابه (اللهب المزدوج)، فكلاهما الشعر والحب يمتحان من الينابيع نفسها، ويتبادلان الأدوار، يقول شربل في قصيدة له بعنوان (لمن يشتهيها):

"القصيدة لا تنام، ولا تواعد أحداً
تتمشّى أمام مرآتها
من دون أن تمسك بضفيرتها
لعوب، وجسورة:
تعطي قبلتها
لمن يشتهيها" (من "**القصيدة لمن يشتهيها**"، ص ٥٣).

اللغة بيت الوجود، والشاعر قبل غيره

كريم عبد السلام

شربل داغر[1] شاعر له مذهب خاص. فمنذ ديوانه الأول، "**فتات البياض**"، ١٩٨١، اختار أن يتمهل فى "سباق الشعر، بينما أقرانه يشاركون فى المارثون ملوحين بالأغنيات والأناشيد والسرديات المرصعة بالكلمات الملفتة والتراكيب المبهرجة والدوال الحداثية، التى تربط البحر بنوارسه، والصحراء بنجومها، والوقت بالأماكن التى تختفى، بينما يحمل هو مجموعات من الحروف والكلمات والتراكيب، ويستهدف أن يشق طريقا فرعية بلا فأس، وكلما ناداه شاعرٌ رفيقُ دربٍ، لماذا تقف هكذا يا شربل وتحمل كلماتك بدل أن تنضم إلينا فى الماراثون؟ يجيبه: أريد أن أكون، وينابيه رفيقٌ ثانٍ: تعالَ يا شربل، طريق الحداثة واضحةٌ ومفهومةٌ، فيرد عليه شربل: أريد أن أوجدنى، وإذ يخاطبه ثالثٌ، وماذا تفعل باللغة وبالكلام الذى تحمله على كتفك؟ يرد شربل: أشق طريقا لأعرف كيف تعلم آدم الأسماء كلها، هل تعرف متى تشرق الموجودات؟

"لهذا تراه يُمعن في التنقيب عما خفي عنه ولم يره أو لم يعلم بوجوده أساسًا. يُمعن في مخالفة السير، في مخاطبة غائبِين، لعله يجد مبررًا أو مسوِّغًا لما شرع به من دون علمه مثل لعبة مسلية، محتاجًا لغبطة بلغتْه لمّا وجدتْ المعلمة في الصف الابتدائي أن جملته جميلة فأسمعتْها لرفاقه...

"المعلمة غابتْ لكن جملتها ترنّ"، وهو يسعى وراء رنين من دون أن يجده ("**يا**

---

١ – شاعر وكاتب من مصر.

"**اليوم السابع**"، القاهرة، ٨ شباط– فبراير من سنة ٢٠١٩.

حياة، أتوق إليكِ... فتجيبنى: أتوق إليكَ"، ص ٢٦).

منذ ديوانه الأول، "**فتات البياض**"، ١٩٨١، الذى استغرق سنوات من البحث عن زاوية نظر للقصيدة، واكتشاف دور اللغة الجوهرية فى وجود الشاعر الحداثى، أصدر شربل داغر عدة دواوين ومختارات شعرية (...).

ويشتمل الديوان الذى بين أيدينا، "**يا حياة، أتوق إليكِ، فتجيبنى: أتوق إليكَ**" على سبع وسبعين قصيدة بين ومضات ولمحات خاطفة ومطولات سردية ومنولوجات وديالوجات. تبدأ بقصيدة "**قد نكون فى تدافع ماشين ، دون أن تتلامس خطواتنا**" (ص ٥)، وتنتهى بقصيدة "**قفل كتاب**" (ص ١٣٠)، وجميعها تقريبا تتقصى القصيدة أثناء خلقها وتنتظرها فى اكتمالها على الورق، لتحتضنها وتندغم بها فى محاولة لكشف أسرار تشكلها وصناعتها، لأنها نفسها أسرار تشكل الشاعر ووجوده المتنامى. فالنحات الذى يجذب الحصان من الصخرة الصماء هو نفسه الشاعر الذى يستخلص الكلام من اللغة، ويخلق القصيدة فتعيد القصيدة خلقه، بأن تضيف إليه عينين كاشفتين لقشرة جديدة من الوجود.

فى حوار خاص مؤخرا أشار داغر إلى بعض منطلقاته فى صناعة الشعر بقوله: "اجتماعية الشعر، هى فى حسابى، الفقيرة المبعدة، فيما أرى أن الشعر اجتماعى فى طبيعته، ما دام أنه، عند شاعره، احتياج إلى البث، إلى التلفظ، وعند متلقيه، احتياجٌ إلى التقبل والانفعال... وفى ما يخصنى تنحو الاجتماعية فى شعرى وجهة أخرى، تتعين فى المتكلم بطبيعة الحال، لكنها تتعين فى لحظوية منشودة، حيث التكلم يعنى تأكيدَ الذات فى وجودها، فى عيشها. تكاد جملة: "هكذا أكتب"، تساوى أو تعين جملة: "هكذا أكون". ففعلُ الكتابة لا يتوسطه شاغل خارجي، ولا يتوجه به إلى آخر، مطلوب، وإنما هو استحضار للكائن فى المتكلم، وتموقع فى تدافعات الزمن الجارى" (موقع "**اليوم السابع**").

بين دى سوسير وهايدجر

رأينا أن نستضيئ، فى قراءتنا للديوان الذى بين أيدينا، بعلمين وثيقى الصلة بشعر شربل داغر عموما وقصائد هذا الديوان خصوصا. الأول هو رائد علم اللغويات فرديناند دى سوسير، والثانى هو الفيلسوف الألمانى مارتن هايدجر ومؤلفه الأساسى "**الوجود والزمان**" وخاصة رؤيته لعلاقة الشعراء ومسئولويتهم تجاه اللغة الجوهرية. أما دى سوسير، فنجد أن تمثلاته الأساسية لدى شربل داغر كثيرة وجوهرية من حيث النظر إلى اللغة بوصفها نسقا ونظاما من العلامات والرموز الصوتية الاصطلاحية فى أذهان الجماعة اللغوية تحقق التواصل فيما بينهم. كما يفرق تفرقة واضحة بين اللغة واللسان والكلام، فاللغة هى ملكة بشرية عامة أما اللسان فهو جزء محدود من اللغة وهو إنتاج مجتمعى ناتج عن اتفاقيات يقرها المجتمع ويشير إلى لغة معينة كالعربية مثلا ، بينما الكلام هو الإنجاز الفردى لقواعد اللغة بوعى واختبار.

أما مارتن هيدجر فهو من يرى أن الشعر يعنى صناعة الكلمات من صمت الصوت، وهو ما يبني بيت الوجود وان الشاعر حقاً، هو من يدع صمت الصوت يُسمع من خلال الكلمات، وترك شيء يظهر ويضيء في بياض الصفحة وبين العبارات والكلمات. كما يؤمن هيدجر بالشعراء كمخلصين وحيدين للإنسانية، بعد أن يؤمنوا أولاً بوجودهم المتحقق عبر اللغة، وليس عبر وسيط سواها، عبر مطلق اللغة التي يسميها "بيت الوجود"، وسيدة الانسان وليس كما يشيع أحيانا من لغات زخرفية أو جامدة أو استخدامية. إنها اللغة التي عندما تتجلى، يتجلى وجودنا وتظهر علاقتنا بالعالم، وقبلها، اي قبل تجلي اللغة، لا نكون حقاً ولا نعرف أنفسنا، ولا نقيم علاقات حقيقية مع العالم، وفى كتابه "**الوجود والزمان**"، يرى هيدجر إن المعنى هو الذي يؤسس اللغة، والقول هو تحديد عيني للكلام. وبدون اللغة لن تكون الأشياء ما هي عليه، ذلك أن اللغة تستدعى الأشياء، وتعطينا القدرة على استدعائها. وبالمثل فإن الكلام ينبغي أيضا ان تكون له من حيث ماهيته طريقة كينونة متصلة بالعالم

على نحو خاص، بل إن مفهوم الوجود فى العالم وفق وجدان ما إنما يفصح عن نفسه ويظهر من حيث كونه كلاما.

وهنا لا بد وأن نسمع لشربل داغر وهو يقول فى قصيدته الأولى بالديوان "قد نكون فى تدافع ماشين، دون أن تتلامس خطواتنا":

"هناك من يظنُّ أن اللغة تنتظره بمجرد أن يفتح بواباتها الكثيرة: سيدةُ بيتٍ مطيعة، بعد أن رتَّبته لقدومه في أي لحظة

هناك من يظنُّ أن ما قاله لها، أو ما سيقوله لها، يحلُّ حيثما يشاء، من دون استئذان، مثل مَلك في مملكته، أينما يشاء

هناك من يظنُّ أن الكلمات تنتظره راضية مَرضية مثل عكّازتَين قرب سريره، أو قفَّازًا لتسديد لكمات مستحَقة... أو أنها شرشف لسرير أو بطانية في ملجأ

لكَ أن تسألها أن تنزعَها من أصابع غيرك أن تشغلها بما يديم أصابعها في راحة يدك" (ص ١١).

ويقول أيضا فى القصيدة نفسها:

"إذ إن لكَ تجوالًا هو الذي للمحبِّ يبسط سندسًا أو بساطًا لشراكة

وهو الذي للأعمى يهجس بما سيلقاه، ويتحسس الموجودات قبل أن يجسُّها ويشمُّها ويذوقها، قبل أن يقتنصها بقوةِ نسر

فهي ليست طريدة وأنتَ لست قنَّاصًا ما دام أن بينكما ما يشمُّه الحبيب في الحبيبة، والحبيبة في الحبيب، قبل أن ينعطف الخصر إلى الخصر وتلتقي الشفتان بأوسع مما تسعان" (الصفحة نفسها).

شربل داغر يؤكد أن مسعاه إلى اللغة هو مسعاه إلى القصيدة، وهو القصيدة نفسها. ولنا أن نقف لحظة هنا أمام هذا الوجود الجمالي الذى تتكامل فيه الهواجس الفكرية في ذهن الشاعر مع المنطق الجمالي والمدخل إلى الشعر، وهى نفسها، أيهذه الهواجس الفكرية والجمالية، تصير عدة الشاعر وقصيدته، فالهاجس الفكري والمنطق الجمالي لا ينطرحان على شيء خارجي لينتجا القصيدة، بل توجد القصيدة

من مشقة التفكير فيها كقصيدة بعيدة مشتهاة. يسعى الشاعر إلى أن يتكبد المشاق فى سبيل الوصول إليها، ولكنها مشاق مختلفة عما بذله عنترة من الغربة والأسر في أرض النعمان بن المنذر بحثا عن النوق العصافير مهرا لحبيبته عبلة، مشاق في أرض ملكة آخرى هي اللغة، ومغامرة كبرى محفوفة بالمخاطر وغير مضمونة السعي، إلا ببذل الكثير من المحبة والفهم.

وهو يؤكد هذا المعنى مرارا بين قصائد الديوان التي تتحول في أحيان كثيرة إلى تجليات المسعى نحو القصيدة، أو الفرح باكتشافها، أو استعراض صدها ونزقها، أو لحظة تجليها للشاعر أو تمنعها عليه:

"**يمدُّ الطفل أصبعه إلى حجر مثل نحات**
أو إلهٍ يفكر في صُورِ مخلوقاته...
يمدُّ الشاعر لسانه إلى ألفاظ فلا يجدها
بل يجد غيرها
مما يرتق به فتوقًا
بين عبارة وفجوة."

"**بين طفل وشاعر**" (ص ٢٤).

وفى قصيدة بعنوان "لذاذات"، يقول:

"**لذاذات لذيذة ألتذُّ بها**
لا تقرُّ بها القصيدة
لا تُدوِّنها
ما دام أنني أُديرها مثل طائرة ورقية
بعيدة، وفي متناول يدي
ما دام أنها تُظللني
مثل غيمة تَعِدُ بمائها المحتبِس...

في مرةٍ تغار القصيدة من شاعرها

في مرةٍ يمدُّ الشاعر لسانه للقصيدة" (ص ٣٣).

كما يؤكد داغر هذا المعنى نفسه تصريحا في الحوار الخاص المنشور على موقع "**اليوم السابع**"، والمشار إليه سابقا إذ يقول: "لا تخلو بعض قصائدى من ثلاثى، هو: الشاعر بوصفه إنسانًا، والشاعر بوصفه متكلمًا فيها، والقصيدة بينهما. ففى قصائد مثل هذه تنعقد علاقات – بعضها نزاعي، وحزين – بين هذه الأطراف الثلاثة، وتبدو فيها القصيدة هى الأبقى – إن بقيتْ – بينها.... فى أحيان أتكلم عن غربتى مع قصيدتى، بعد أن تخرج منى، فى عهدة قارئ، أو إذ أزورها بعد وقت، أو أتفقدها بعد النشر من جديد.... فى أحيان، لا أتورع عن الكتابة، أو عن التصريح، أن ما يعنينى من القصيدة هو وجودها، معناها الذى يتعدانى، لا شخصى. إلا أن أقوالى يشوبها ألم أكيد، وهو أن القصيدة قد تبقى ناقصة، بعد خروجها إلى القارئ: ناقصة عما انطلقت منه، وناقصة، إذ إنها تكون – نهائيًا – من دونى"

الصورة الذهنية والصورة الصوتية

إذا كان هيدجر يدعونا إلى الابتعاد عما يسميه بالكلام الزائف وعدم الاعتداد به، قاصدا كلام المحادثات اليومية باعتباره يمثل انهيارا للمعنى الأصلى للوجود من حيث هو لغة، والذى لا يتجلى إلا فى القول الشعرى، التعبير الأصفى للشعراء، تجليات الحالات الداخلية للإنسان فى قمة تعبيره، حيث يمكن القبض على المعنى الباقى، وعلى ما يمكن أن يتداول من جيل إلى جيل، فإن دى سوسير يدعونا بدوره إلى ضرورة الالتفات إلى الصورة الذهنية للمعنى. فاللفظ لا يشير إلى مسمى مباشر فى الواقع الملموس، وإنما إلى صورة فى الذهن عن هذا الواقع الملموس تتكون بواسطة اللغة. بمعنى آخر فإن العلامة اللغوية أى اللفظ ومعناه، تتكون من وجهين، هما الصورة الصوتية "دال" والصورة الذهنية "مدلول"، وهذان الوجهان لعملة واحدة ينعكسان على الشيئ المشار إليه فى الواقع.

وما بين مسعى هايدجر للانفصال عن الكلام الزائف، ودعوة دى سوسير للالتفات إلى الصورة الذهنية للمعنى، لأنها أدق مما نعتبره مسميات الواقع الملموس، يقدم شربل داغر فى ديوانه الأخير مجموعة من التمرينات والتساؤلات البحثية من داخل اللغة الشعرية الجمالية، حيث القصيدة تختبر نفسها، واللغة تفكر فى ماهية تشكلها وتزن ألفاظها مثل الصائغ الذى يفحص مجوهراته. يقول شربل فى قصيدة بعنوان "مفردات ذات هيئة":

"**كل شيء بمتناولك / يكفي أن تمدَّ يدكَ، أينما تشاء، لتعثر على أناس يتكالمون فيما بينهم: هذان شاعران يتناظران فيما ينصرف عابرون وصيادون عنهما باحثِين عن دُمى يجدون فيها هيئات بقيت محتجبة عنهم وراء ستائر مسدلة**" (ص ٦٣).

وفى قصيدة "أقفل النثر جملته":

"**كان النثر يودُّ بدوره مجالستهم في وليمتهم المنصوبة، إلا أنه امتنع عن ذلك بعد أن وجد أكثر من واحد فيهم يَجمعون في صحونهم أكثر مما يحتاجون، ويزدردون فلا يذوقون**" (ص ٦٠).

وفى قصيدة "تشبيه ساكن يكاد أن ينقطع":

"**مفردات في معجم**
كأنها مشدودة بحبل دقيق
في بئر
في انتظار أن يسحبها أحد
قبل أن تسقط تمامًا في عتمة الغفلة" (ص ٦٥).

ويقول فى قصيدة "بين شعب وشغب وشغف":

"**- وماذا عن الشعب والشغب؟**
= قد يكون بينهما جناس ناقص.
- هناك قربى غير ذلك... لا تلبيها بلاغة بالية

= ما تكون؟

– تأتيني فكرة قديمة أجد أنها مناسبة في هذا التكالم، وهي أن بعضهم كان يفضِّل الخاصّة على العامّة، بل يجد في الدهماء ما يقلق مجلس الخليفة والفقهاء والعلماء والأدباء.

=أأنتَ قانع أم يائس؟

–لا، أنا في مكان آخر

=أين؟

– في نقطة

=أيها؟

–ما جعل الشغب ينتهي إلى: شغف

= تستحق أن تبدل وجهة القبلة" (ص ص ٧٠–٧١).

هل يمكن القول إذن إن شربل داغر فى قصائد ديوانه الذى بين أيدينا، يسجل موقفا فلسفيا وجماليا، يحمل فيه راية هيدجر محذرا من انهيار الوجود بسبب طغيان اللغة الاستعمالية الشائعة على الشعر بدلا من الإنصات إلى اللغة الجوهرية والإمساك بالصمت بين الألفاظ أو السعى نحو العلاقات العصرية بين الألفاظ والتراكيب؟

هل يمكن القول إن شربل داغر اختار الموقف الرافض لكل ثرثرة لغوية غير منضبطة، ولكل تداع أو تهويم شعرى لا يعرف شعراؤه ضبط العلاقات بين الكلمات ويتعاملون مع الكلمات تعامل النهمين الذين يزدردون ولا يتذوقون؟

هل يمكن القول إن شربل داغر ينعى حال اللغة المهجورة من أصحاب الألسنة والمتكالمين، الذين يديرون ظهورهم إلى ما يمتلكون من ثروات بينما يعيشون على الكفاف؟

هل يمكن القول إن شربل داغر ينعى نقص الشغف فى العلاقة مع اللغة والقصيدة والذى ينتهى إلى إفقار الوجود وحرمانه من أهم مقوماته ، وينتهى إلى نوع

من الوجود المتكرر فى الزمان والمكان ، معاش سلفا ومختبر قبلا ولا إضافة فيه ، رغم الأصوات العالية والشغب الذى يثيره الموجودون؟

البحث عن الحوار، البحث عن الوجود

يرى شربل داغر أن الشكل معنى فى المقام الأول، وهو يعمل على الشكل من بناء الجملة إلى بناء النص الشعرى وعلاقة الجملة بالسطر الشعرى وكذا علاقة السطر الشعرى بسابقه والذى يليه ، والشكل الحوارى أو الديالوج من أكثر الأشكال التى ينحو شربل إلى إيجاد متنفس لها وسط قصائده ، وكأنها بقعة الضوء المفسرة لطبيعة العلاقات داخل القصيدة أو كأنها نوع من السعى للمعنى الشعرى عبر مسرحته ، والمسرحة هنا فى جوهرها بحث عن التواصل الذى هو أثر جوهرى لكل حوار ، تواصل يعنى الاكتمال بالآخر بالانفتاح عليه والاحتكاك به واختبار أفكار بأفكار وبعث الحياة فى ألفاظ خاملة ومتروكة وشائعة بعد وضعها فى علاقات جديدة ، وهو ما يجعل مفهوم الشكل لدى شربل بناء ثقافيا وجماليا أيضا.

يقول شربل داغر فى قصيدته "قد نكون فى تدافع ماشين، دون أن تتلامس خطواتنا" (ص ص٧-٨):

= هل في إمكاني تعليق أحمالي فوق هذا الجدار؟

- لا، إنه جداري.

= أفي مقدوري محو ما كتبتَ لكي أكتب فوقه؟

- لا، ما كتبتُه قد مضى. ما ستكتبه سيمضي بدوره.

= أترانا في موج كلام؟

- قد نكون في تدافع ماشِين من دون أن تتلامس خطواتنا.

= لو نرتّب لقاء بيننا...

- ها نحن نتلاقى من دون أن نتبادل حتى تحية.

- لماذا؟

= يكون أحدنا ينعطف في المجيء لمّا ينعطف الآخر في الذهاب.

– كلانا ينعطف... لماذا يكون الواحد يجيء والآخر يذهب؟

= أتريد أن تقول إن كلينا يجيئان أو يذهبان؟

– ربما، لكنهما لا يسلكان الشارع عينه.

= بلى... نتلاقى في عينَي آخر قابعٍ في عتمته".

حوار إذن، لكنه مفتوح على التساؤلات المعرفية والوجودية، وتحريك الذهن بشأن غاية القصيدة فى وجودها وحياة الألفاظ في علاقاتها داخل الجملة والسطر الشعريين وفى الخيال الشعرى العام الذى بات نوعا من الجزر المنعزلة التي تفتقد الحد الأدنى من التواصل، أو كما يعبر هو ،طرق لا تؤدى إلى تلاقى السائرين فيها لأنهم لا يسلكون الشارع نفسه وينتظرون أن يتلاقوا فى عيني آخر قابع فى عتمته ومكتف بها

ويقول فى قصيدة بعنوان "شفتان للسان واحد":

–إن لم تَسَع القصيدةُ اللغةَ، فمن يتكفل بها؟

=لا عليكَ. أبعد من أن تصل إليها... قصائد عديدة في خدمتها

–لا، من دون القصيدة تكون مجموعة في معجم... مبعثرةً في موتها الرخامي.

=أتحكي عنها أم عن الشاعر؟

–عنها، بين يديه.

=أهو يصنعها لكي يتلقفها بخفة خبّاز من عجينه؟

–لقد وجد من السبل ما يؤلفها: هي في هيئات مختلفة

=أهي اللغة في القصيدة أم القصيدة في اللغة؟

–شفتان للسان واحد فيما القصيدة تحملها وتطلقها

=لعلك لا تصف، بل تُسوّق

–ولِمَ لا؟ من يُروِّج للغة أفضل من القصيدة؟ من يُحييها إذ يَدرج معها أينما

كان: في وصفها، وحوارها، وتتابعِها في انحدار عبارة، وشغفها بما تدعو غيرها معها للاحتفاء به؟

=أتريد القول إنها محظية اللغة؟

– قد لا تكون محظية قط، وإنما تفرح في ما تقوم به من دون دعوة من أحد" (ص ص ٥٦-٦٦).

نعود إلى هايدجر وتفضيله للشعراء باعتبارهم مخلصين للإنسانية بشرط إيمانهم أولاً بوجودهم المتحقق عبر اللغة، بيت الوجود وسيدة الانسان وليس عبر وسيط سواها، اللغة التي عندما تتجلى، يتجلى وجودنا وتظهر علاقتنا بالعالم، والقصيدة هنا ليست محظية اللغة ولا خادمتها ولا أداتها الاستعمالية وإنما هى الكاهنة فى معبدها التى تبذل ما تبذله كاهنات باخوس عن إيمان لا عن عهر وعن محبة فرحة لا عن تكلف وقصدية دعائية جامدة

كما يدعو هيدجر إلى التواصل بالحوار: "بالحوار نكون واحدا، مترابطين في تركيباتنا الأساسية، أنا ما أقول، ونحن معا ما تعبر عنه كلماتنا، كما أن التواصل بالقول، هو حالة خاصة من التواصل المدرك على نحو وجودى، ففي الديالوج، خصوصا الإبداعى، تتعين كينونة الذات الفاهمة مع الذات الأخرى الشريكة فى العالم ويحدث اقتسام الوجدان معا ومشاركة الوجود، وهو ما يمكن مراقبته فى قصيدة "فذلكة" حيث يقول داغر:

– ما الصلة بين الكلمة واللكمة؟

= مبعثَرة في كلمات متقاطعة

– هذا ما قلتَه سابقًا: بين شارع وشاعر، من دون أن أجد جوابًا شافيًا عن ذلك

= أما فرحتِ باللقية؟

– بلى. لكن اللقية أثرية: تفيد عما فات، تبقى عنه علامة وإن مكسورة أو... مبعثرة

= هناك جَرَيان قد جرى... هناك خطوات قد تقاطعت مع خطوات أخرى بالصدفة أو إثر موعد مرتَّب

– ها أنت تلعب من جديد

= من قال إن اللعب لا يليق باللغة، أو بالشاعر، وهما – معًا – يناوران فيما يلهوان: يُسدِّدان مِشية حروف، أو ضربة على الفكّ .

– كلمة بمثابة لكمة... لكمة بمثابة كلمة أليس كذلك؟

= ما يتغير ليس نهاية اللفظ: مة، وأنما أوله: لك أو كل

– ما يعني هذا؟

= يعني أن هذا: لك. ويعني أيضًا أن هذا: كل

– كيف وجدتْها هذه؟ أكنتَ تعرفها قبل أن نبحث في الصلة؟

= لا. كنت ألهو... لكنني سعيتُ ووجدتُ ما يجنِّبُني السكوت في حوار معكِ

– أكنت تفيدني أم تغريني؟

= جِدِي الجواب على طرف لساني" (ص ص ٦٧– ٦٨).

يهرب شربل داغر مما يسميه "الرثاثة اللغوية" التى باتت تتحكم ببناء العبارة فى الشعر والأدب عموما، كما يعارض رد الفعل الآلى الذى يتجلى عند الإتباعيين من الكتاب والشعراء الذين يلجأون إلى لغة خشبية جامدة أو إلى جر ألفاظ المعجم من ثباتها وجمودها إلى ثبات وجمود جديدين دون خيال أو جهد أو تفكير فى اختبارها بعلاقات جديدة تمنحها هواء مختلفا لتتنفس وتضعها فى جدليات مثيرة للتساؤل والقلق والتفكير، وهو بين هؤلاء وأولئك يلوذ بالتجريب واللعب والاختبار والتمرينات الحرة داخل الجملة والسطر والقصيدة، آمنا فى بيت اللغة المقدس من كل خطر مادام فرحا بلقياه ممنا بمهمته الهيدجرية كمخلص للإنسانية من خلال اللغة الشعرية وابتكاراتها وأسئلتها الجمالية والوجودية

فاعلية القصيدة في الوجود

ماري تريز عبد المسيح

تأسس الشعر العربي[١] قديما على الفحولة حيث تمركزت القصيدة العربية على الأنا سواء تكلم الشاعر العربي بوصفه فاعلا أم مفعولا به. ربما يكون الاختلاف الرئيسي بين الشاعر العربي في الأزمنة القديمة والحديثة هو تبعية الشاعر لمؤسسة ما في الماضي، بحيث كان دائما مفعولا به على الرغم من خطابه الذكوري الذي أوحى بالتفوق، بينما خرج الشاعر عن المؤسساتية في الأزمنة الحديثة، ليكون فاعلا، رافضا التنازل عن أنيته. ومنذ نهايات القرن التاسع عشر – حتى مع ظهور إرهاصات الحداثة في الشعر العربي – تلاءمت تلك النظرة المركزية للأنا والسياق التاريخي آنذاك، حيث اتسمت قصائد الشعراء المجددين بالتفرد إزاء المؤسسات السلطوية، سياسية كانت أم اجتماعية. كان إنماء الذاتية خير دليل على تفعيل الإرادة، وإن لم يع الشعراء الرواد في هذه المرحلة تآلف الرؤية الفردانية في قصائدهم مع الخطاب السياسي السائد الذي دعم مركزية الحاكم، وعمل على انتشار السلطوية في المعاملات كافة.

وقد أدى تغير الأوضاع التاريخية في السبعينات إلى زعزعة الاعتقاد المطلق في الذات الواعية، وانتعشت قصيدة النثر لتضفي على الشعر عنصر الحكي، الذي يعتمد بالأساس على تعدد الأصوات. وإن تعددت الأصوات تكاثرت الرؤى، مما يدحض مركزية الشاعر، ورؤيته المطلقة. ويتجلى لنا ذلك في قصائد شربل داغر

---

١ – أستاذة النقد الحديث في جامعة القاهرة، من مصر.

مقدمة مختارات شربل داغر الشعرية، "**وليمة قمر**"، التي أصدرتها "هيئة قصور الثقافة"، سلسلة "آفاق عربية"، القاهرة، ٢٠٠٩.

التي بدأ نشرها في الصفحات الأدبية بالمجلات الثقافية في السبعينات، حتى ظهرت أولى مجموعاته "فتات البياض" في ١٩٨١، لتتوالى بعدها عدة مجموعات شعرية، من بينها: "رشم" (٢٠٠٠)، و"تخت شرقي" (٢٠٠٠)، و"حاطب ليل" (٢٠٠١)، و"غيري بصفة كوني" (٢٠٠٣)، و"إعرابا لشكل" (٢٠٠٤)، و"لا تبحث عن معنى لعله يلقاك" (٢٠٠٦)، و"تلدني كلماتي" (٢٠٠٧)، والأخيرة في هذا العام: "ترانزيت".

وتمثل المجموعة التي بين يدينا، "وليمة قمر"، مختارات من القصائد التي نشرت في فترات متفاوتة من اشتغال داغر بالشعر، ومع ذلك فهي تبين التواصل في تجربته التي تتجاوز التأريخ الزمني. فما هو لافت للنظر أن القصائد الأخيرة من المختارات ("لماذا ارتجفت في الليل؟"، و"فتات البياض" و"أينعت أزهارنا")، والتي تعود إلى شعره الأول، قد أفرزت الشتلات التي غزلت نسيجه الشعري فيما بعد، وهو فيما يبدو يدرج القصائد التي تنتمي إلى المرحلة الأولى من إبداعه في نهاية المتن حتى يصير تصفح الكتاب مماثلاً لتفحص الآنية العربية الفنية، فأي اتجاه أدرته أتاح إليك مشاهدة أخرى، تنجم عن تنسيق جديد لمفردات الإطار.

وهذه التقنية ليست غريبة على شاعر مولع باللغة وبجماليات الفنون في آن، حيث يعد داغر من أكثر الشعراء إدراكا بالمرئي وعلاقته بالكتابي، حتى أن له أعمالا مشتركة مع بعض التشكيليين من بلدان عربية مختلفة. وتتمثل بعض التجارب الشعرية الفنية المشتركة في مجموعة "شغف" التي أقامها مع الفنان المصري محمد فتحي أبو النجا، و"تواشجات" (٢٠٠٣)، وهي مجموعة من قصائد شربل داغر وأعمال فنية لمجموعة من الفنانين العرب. هذا، إلى جانب كتاباته في مجال الفنون التشكيلية، حيث أن له مؤلفات في الحركات الفنية على مدار العصور ومن مختلف الثقافات كما يتضح من قائمة مؤلفاته، وقد أطلعت على معظمها ، وأجدها دراسات نقدية فاحصة مؤسسة على منهج معرفي، وترجم بعضها إلى لغات أجنبية لأهميتها.

وتفسر لنا الخلفية المعرفية الواسعة التي يمتلكها الشاعر تنوع قصائد المجموعة

في طرحها، وتنوع الرؤى للتجارب الذاتية التي اتخذت سمة الجمعية. فنجد أن قصائد "حصى لصبرها..." و"حاطب ليل"، و"وليمة قمر"، و"الشارع"، و"المقهى جريدة" تستند إلى السيرة الذاتية، ولكنها تختلف عن تجارب رواد الحداثة، حيث تتحول الذات في النص الشعري إلى فضاء للكتابة الشعرية:

"يعيدني والدي إلى المدرسة التي خرج منها
من دون أن يتخرج منها،
ويعيدني المعلم إلى حروف
خلَفها أخوتي لي
أو لغيري" ("حاطب ليل").

ومن هذه الجهة، تمثل تلك القصائد التفاعل بين القصيدة العربية القديمة والحديثة، فيما يختص بموضع الذات في القصيدة. فالقصيدة تتمحور حول الذات وتشكيلاتها، فيتضح من الأبيات السابقة والتالية تناول الشاعر للذات وكأنه يمتلكها، فدوره يماثل دور القارئ حيث يعد مشاهدا لتحولاتها:

"اسمي عنوان
لباب يفضي ولا يفضي
تدخل منه وتخرج منه أيضا" ("إعرابا لشكل").

تنشد القصيدة مسارا مغايرا لقصيدة جيل الخمسينات، فسرعان ما تتخذ الذات المتكلمة دور المخرج لنص يؤدي به بعض الأدوار دون احتكار النص، تاركا مكانا شاغرا للقارئ ليشارك في الأداء الشعري باستجابته:

"خشبتان من دون كراس
لعروض من دون مخرجين، لممثلين من دون مؤلفين،
لكوني أنصب شاشة
تتقافز فوقها صور غيري
ما أن أدير ظهري لها" ("الشارع").

لم يأت هذا الشكل الشعري الجديد من فراغ، بل هو نتيجة وعي الشاعر بتفكك ذاتيته: "أسكن في عيني/ في صالة عرضها" ("الشارع")، وكأن القائم بفعل التلقي يغاير القائم بفعل التدوين. هناك استحالة لاكتمال الذات في القصيدة، أو حبسها في جسد:

بيتي جسدي،

جسدي بيتي:

يتعايشان في المناكفة،

أهذا شبه ذاك أم بدله

...

أسكن في خطواتي، لا فيه

في انتحاء زاوية تعرش حول شعري،

في حفرة تفضي على سرداب أتهجى فيه رسوم الغائبين" ("الشارع").

يتمرد المتكلم على وجوب حبسه في مكان، فهو المتحرك دائما الذي يجوب الزوايا ويخترق الحفر، ويبتعد عن ذاته ليتعلم من "خبرات أصابعي، وإيقاع خطوي، ودفق لساني".

وينحصر وعي الشاعر في تعرفه على حاجته إلى نص شعري يتيح له منافذ إلى قارئ يشكله ويتشكل به:

"**هذا القارئ غريب**

وحيد وقهوته باردة،

يسبقني إلى حيث لم أجلس بعد،

يتقدمني من دون أن أتبعه،

فله عادات في التنكر، في المناورة، تناسب المتسللين عبر الحدود" ("الشارع").

بل أحيانا يلعب المتكلم دور القارئ: "**أقرأ لشربل داغر في تعليقه الأسبوعي**" ("الشارع").

وإن كان المتكلم قد ابتعد عن ذات الشاعر، فذلك لأنه لم يعد على يقين بامتلاكه للغة مثلما كان من سبقه من الشعراء. فقد أيقن ان اللغة التي يجيدها ما هي سوى: "حروف سبقوني إليها فوصلتني أحجارا مبنية" ("عَبِّرْ قبل أن تَعبُر"). ولأنه مدرك أنه لا يمتلك اللغة فلا يأنس لولائها، واحترافه اللغة لا يعني تمكنه منها، وإن لعب بالكلمات، فهو يدرك أن الكلام قد يفضحه، قد يكشفه أو يواريه:

"يفتح لي الكلام مصيدة
لا قصيدة،
ويُطبق على في ورطة ملتبسة" ("نميمة إلكترونية").

ففي صياغته للكلمات تصوغه اللغة في عملية تبادلية، أدت بدورها إلى إعادة تشكيل العلاقة بين المتكلم والقارئ، لتغدو التجربة الشعرية عملية تفاعلية، أو كما يصورها في "عتبات":

"ورق الانتظار
مدعوك
وله ألق الكتاب خارج المطبعة

هكذا
يعلونا أو يسبقنا،
فنصبو إليه
وهو بمتناولنا،
مثل رسالة مفتوحة
يجلوها قارئ قبل كاتبها.
ونثرثر طبعا
لطرد أشباح تحوم فوق مقعدينا،
ولبسط كلام مثل خبز أو مخدة

نتقاسمه في وحشة ما يصبح سقفا لنا" ("عتبات").

بحق هناك علاقة تبادلية متواترة ومتوترة لأنها تقاوم الاستكانة إلى حال: "وما أن أرسو/ أبحر/ وما لي بوصلة، ولا تواقيت".

هذا ما أنجزه معظم الشعراء السبعينيين في العالم العربي، وما يميزهم عن جيل الخمسينات الأسبق، المعروف بالجيل الحداثي. يشاركهم داغر في هذا، إلا أن قصائده تتميز بإمكانية استبطان المرئي – عبر وسائطه المتعددة – في الكتابي:

"**أرصف صورا فوق شاشتي،**

أكواز رمان لمصور،

فاخلط في تماريني

بين طبيعة صامتة ومشهد انطباعي:

أأكتب لكي أرسم؟" ("الشارع").

تدل الأبيات على أن فعل الكتابة مواز للمعالجات الرقمية، أو تغدو الكلمات بمثابة ضربات فرشاة لتشكيل عناصر تكوين لوحة زيتية.

لذا، تهيئ لنا نصوصه الشعرية احتمالية استقراءها عبر آليات قراءة وسائط جمالية أخرى، كقراءة اللوحة الحروفية والزيتية، أو مشاهدة التلفاز والمسرحية، أو الاطلاع على الصورة الضوئية. كما يمكننا التعامل معها مثلما نتعامل مع شاشة الكومبيوتر، فهي كتابة متعددة الوسائط:

"**نقوش تلقائية،**

ما أن أرمي نظري عليها

تستفيق،

فوق خشبة طافية على زبد

وتباشر يومها على شاشتي" ("الشارع").

بل أحيانا تتطلب مطالعة القصيدة اللجوء إلى الآليات المستخدمة في قراءة الجريدة اليومية أو فنجان القهوة:

"**المقهى جريدة ما يأتي للتو،**

...

المقهى نوافذ تفضي على شرفات

وقراء يختصمون في سواد فنجان" ("المقهى جريدة").

نخلص من ذلك إلى أن الخطاب الحواري الذي يفترضه النص، والذي يشترك الشاعر والنص والقارئ في نسجه، قد جعل من القصيدة فضاء مرتادا مثلما المقهى للمؤانسة، أو المسرح للمشاركة.

ولهذا تحول فعل القراءة الشعرية الذي كان القراء فيما قبل قد تعودوا مساره الخطي النابع من صوت الشاعر والموجه إلى مستمع سلبي، تحول إلى أداء يتبادل فيه الشاعر وقراؤه الأدوار. وبناء عليه يتغير مفهوم القصيدة بوصفها نوعا أدبيا له خصوصيته التي تعزله عن النصوص الأخرى. صار النص الشعري يستدعي مشاركة القارئ في أدائه مثلما المسرحية التي تتفرط أحداثها كل يوم بشكل جديد اعتمادا على جمهور المشاهدين، فلا يقع العبء على الممثلين وحدهم.

وقصيدة "جثة شهية" هي نص شعري ممسرح يلعب فيه المتكلمون دور الممثلين، وهم يشاركون في الحدث، والمشاركة عينية وليست مجرد تفسير عقلي. والحدث يتأرجح، فهو يبدو أحيانا كلعبة، وأحيانا أخرى كجريمة، وأحيانا كبث تلفزيوني، ليكتشف المتكلمون في النهاية أنهم مشتبكون في خيوط من نسج الكاتب. مسرحة الشعر وتأديته نتاج متوقع في زمن تداخلت فيه الرواية والفيلم، واندمجت فنون الكتابة بتكنولوجيا الرقمنة. لم تعد القصيدة قادرة على إدعاء العزلة، فالشعر بوصفه نوعا أدبيا لم يتواجد بوصفه أصلا يسبق وجود الشاعر، لكنه نتاج للمتغيرات التاريخية التي تشكل اللغة، ويتشكل بها كاتب النص.

ولقد قال شربل داغر، في "عتبات للرحيل... وللوصول أيضا" (٢٠٠٦)، وهو العمل المشترك بين شعره وشعر التونسي سالم اللبان، والذي تكفل بإخراجه المسرحي اللبان نفسه وفرقة "الجسر الصغير"، في كلمة مرتجلة بعد العرض في مدينة

المنستير التونسية: "كنت أعرف تمام المعرفة بأن للقصيدة – أي قصيدة – سياقا مسرحيا أكيدا، ومن دون مخرج يديره غير الشاعر نفسه. وكنت أعرف كذلك أن القصيدة يمسك فيها في الغالب "متكلم" أو عدة متكلمين"، وهو ما تقوم عليه أي مسرحية إذ يتبادل الكلام فيها ممثلون يؤدون أدوارا... و لكل قصيدة ما يؤسسها في علاقتها بغيرها... و مع قارئ يقف أمامها مثل شريك ملازم لها." (جريدة "**الصباح**"، تونس، ٢٧ أبريل ٢٠٠٦).

وحين يتداخل المرئي والكتابي، حين يصبح فعل القراءة نوعا من المشاهدة التي تسمح باستقبال القارئ في النص، وتتيح له أدوارا متبادلة مع كاتبه بوصفه الفعل والفاعل في آن، تغدو القراءة أداء، وتفضي هذه التفاعلات إلى تغير مفهوم الزمن. تجتمع الأزمنة في لحظة الحضور، لحظة انبثاق القصيدة:

"**الآن الحياة، هنا**

في لهوها الصفيق، في لحنها الخفيف،

في قيام القصيدة بنفسها،

على طرف لساني:

أمده

وإن في الخمسين" ("الشارع").

ينجم تداخل الأزمنة عن الازدواجية المتضمنة في عملية الكتابة والقراءة، وفي التداخل بين القراءة والمشاهدة، والتي تفضي إلى تعدد الأدوار وتبادليتها بين منتجي النص، مما يستحدث لا زمنية الزمن، وتواجد القائم أو القائمين بالأداء في أمكنة متفرقة. هنا يبرز التناقض بين زمنية المتكلم والمؤدي، مما يقوض أي تتابع خطي مفترض. ففي بعض الفقرات/المَشَاهد يحدث انشطار بين المتكلم والمؤدي، فتتكشف لنا تحولات الذات عبر التورية في النص، والتلاعب بالصورة وتبديلات الأداء، وهو تلاعب يفضي إلى إذابة الفواصل بينها.

وإن كانت هناك تورية، ولعب بالكلمات والمشاهد، فذلك ليس من باب اللهو، بل

القصد منه إثارة التساؤلات حول المفاهيم المترسبة في الثقافة العربية عن ثبات الهوية – هوية الشاعر صانع اللغة، ورسوخ اللغة – وكأنها نظام أبدي لا يتأثر بالمتغيرات، ويقع خارج التاريخ:

هو أنا، أنا هو: يبقى في جواري،

غيري هو أنا، أنا هو غيري: يبقى في جواري

...

أكتبه، يكتبني، نكتبها: تبقى القصيدة بيتنا الحواري" ("الشارع")

عدم ثبات الهوية لا يعني الانشطار ومن ثم فقدانها، بل تبديلاتها وتعدديتها تعنى احتواء الأنا في الآخر، وتزامن الحضور والغياب، لاحتواء الذات على الجمع، فلا تتكامل الذات إلا بانشطارها، ولا تتحقق الفردية سوى بجمعيتها. تحقق الذات ليس في ثباتها بل في تبدل مواقعها، وتحولاتها المستمرة نشاط ضروري لتكاملها. وهذا التكامل بالانشطار لا يعد نكوصا كليا بالمشروع الحداثي الذي تبناه الرواد، والذي أنبنى على مركزية الذات، إنما ما زال يحمل في طياته التطلع الرومانسي نحو التكامل، والإيمان بالقدرة على لملمة الذات المنشطرة في التواصل مع الجمع.

وفي أحد حواراته يعلق شربل داغر على تأكيد الأنا وتشعبها على شكل أنوات في مجموعته الشعرية "حاطب ليل" – وهو ما قد يسمه بالمركزية مما يتنافى مع التوجه المعاصر في الشعر قائلا: "إذ يتحدث الأنا فهو الأنت، فهو لا يخاطب غيره وحسب، وإنما يخاطب أيضا طيفه أو صوته أو وجهه المحتمل والمشتهى... لا أسعى من خلال ذلك التخفيف من غلواء الذاتية المستشرية في النص الحديث – والذي يبدو بهذا الفعل بعيدا عن الحداثة نفسها التي تعيين فردية الكائن و"خفته" حسب كونديرا – ، وإنما تعيين الذات نفسها، حيث أنها مبثوثة في غيرها، في خارجها، قبل تحققها، قبل إقدامها على الكلام والتعبير. فالآخر هو ما يسبقني إلي، وهو ما يتحدثني ويتلفظني قبل إقدامي المخصوص على الكلام" (مجلة "الحياة الثقافية"، تونس، العدد ١٣٩، ٢٠٠٢).

تؤكد هذه الكلمات على وعي داغر باحتواء الآخر في الأنا، وبصعوبة الفصل بين الفرد والجمع، أو بين الشاعر والقارئ، فهناك تفاعل دائم بينهما، وأداء مشترك في معالجة النص الشعري.

قدم شربل داغر شكلا شعريا مغايرا ينبع من علاقته بالآخر وبموقفه من العالم، حيث يصعب فصل إنتاج اللغة وأدائها بمعزل عن الحس بالمكان والزمان. وفي عالم اليوم يستحيل على الشاعر التسليم بأنه المتكلم، حيث صار الكلام الشعري يقيم فصلا لا بين الشاعر وذاته وحسب، بل بين الشاعر ولغة الكلام – أي اللغة المتداولة. أصبح الشعر الفضاء الذي تغدو فيه الذات الفاعلة للشاعر في اللامكان، لذا فتتشتت وتبددت مثلما تعددت الأمكنة المعاشة ولغة الكلام، لتنقض المزاعم السالفة عن محورية الشاعر في القصيدة، وأحادية اللغة، وثبات المكان.

لا يعني هذا انتفاء الشاعر، بل تغير آليات استخدامه للغة. لا يتكلم الشاعر الآن كما كان سالفا بوصفه الناطق الرسمي، والمرجع الأصلي للكلمة، بل على العكس من ذلك، فهو يعي محاولته لاقتناص اللحظة الراهنة وتعيينها، ويعي أن نصه بات فضاء تتلاحق عليه، وتتصارع فيه، وتتحاور معارفه وتجاربه. يعي الشاعر أن نصه لن يتحقق سوى بإيجاد اللغة التي تناغم ذلك التزاحم، وهو أداء يستدعي التوفيق بين اللغة والذات بوصفها ذاتا تحتوي الفردية والجمعية قادرة على اقتناص اللحظة، مثلما تفيض اللحظة الآنية بحشد من تجارب الزمن الماضي التي تتواتر بين الأمكنة.

جمالية التعالق بين الشعري والسردي

محمد صابر عبيد

يقاربُ كتابُنا هذا[1] واحدةً من التجارب المميّزة في الشعريّة العربيّة الحديثة، تخصُّ الشاعرَ شربل داغر، وهو الشاعر والناقد والأكاديميّ والمثقف اللبناني الذي قدّم للمكتبة العربيّة مؤلّفات بالغة التميّز والنوعيّة والخصوصيّة. وتجربة شربل داغر الشعريّة لا تشبهُ غيرَها في التعامل مع اللغة والفكر والرؤية والثقافة. فنّصهُ الشعريُّ يعوّلُ على مفردات الحياة بأعلى درجات كثافتها وغناها وثرائها ويحتفي بالحياة احتفاءً بهيجاً،

وقد وجدنا أنّ تجربته الشعريّة في هذه المجموعة الموسومة: "**أنا هو آخر صحبة ويتمان، بودلير، رامبو، ونيتشه**" (دار مومنت للنشر والتوزيع، لندن، ٢٠١٩) تدخل مدخلاً شعرياً آخرَ في هذه التجربة العميقة، إذ يؤلّفُ الشاعرُ نصَّه الشعريَّ هنا على أربعة نصوص لأربعة شعراء هم "ويتمان، بودلير، رامبو"، والفيلسوف الشاعر نيتشه. وهي تجربة كتابيّة تتفاعل وتتحايث وتصاحب وتترافق وتتماهى وتتعاضد وتتوازى مع تجاربهم، نصٌّ على نصوصٍ وتجربةٌ على تجاربَ، في نظامِ صوغٍ لغويٍّ ينتزعُ الشعريَّ من قلبِ النثريّ على نحوٍ بارعِ الجمال والألفة (...).

موسيقى الطبيعة، مَرَحُ الكلام

تنتظم علاقة الشعر بالفلسفة في سياقٍ ملتحمٍ يبدأ من أقدم الأزمنة الغائرة في

---

١ – شاعر، جامعي وكاتب من العراق.

من كتاب محمد صابر عبيد: "**جمالية التعالق بين الشعري والسردي**"، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢١.

أعماق التاريخ، حين كان الشعر ضرباً من ضروب الفلسفة، أو كان التفلسف ضرباً من ضروب الشعر. كلاهما ارتقى أعلى مناصب الحياة ومقاماتها وقممها في مراحل الرخاء والتحضّر والمدنيّة والحقّ والعدل والثقافة. وتعرّضا لحربٍ شعواء حرّمتهما على العيش والحريّة في مراحل أخرى ساد فيها التخلّف والظلاميّة وإهدار حقوق الإنسان والحيوان والطبيعة والحياة بأجمعها. وبين هذا وذاك كان الشعر ينمو ويتطوّر ويزدهر ويتمدّد ويدافع عن ذاته، مهما تعرّض لنكسات حضاريّة حاولت إجهاض مشروعه الجماليّ والثقافيّ والفكريّ في الحياة. والفلسفة تنمو بدورها نموّاً طبيعياً لا يخفى على الطبيعة، ولا على المعرفة، ولا على الإبداع، على الرغم من حملات التشويه والتكفير والتسفيه وخلط الأوراق. وكلّ منهما يغذّي الآخر عن بُعْدٍ أحياناً، وعن قرب أحايين كثيرة أخرى، لأجل مزيد من الحياة والجمال والمعرفة والأصالة والحريّة التي ينبغي أن تستمرّ في أبهج صورها.

بين الشعر والفلسفة

الفلسفة قبل الشعر أم الشعر قبل الفلسفة؟ هذا سؤال يتحوّل إلى سؤالين مشتبكين لا يحسم أحدهما الآخر على نحو واضح وأكيد ونهائيّ. بل يضاعف أحدهما من حيرة الآخر في مناخِ صُحبةٍ شعارها الأوّل الطبيعة وشعارها الآخر المرح حسبما يضيف نيتشه إلى هذه المدوّنة الجدليّة الفتّاكة. البداية تكون دائماً مع الكلام، بصرف النظر عن جنسه ونوعه وطبيعته المعرفيّة والأدبيّة. فحين يكون ثقيلاً ممتلئاً يهبط إلى الأسفل، ويؤلّف خطاب الفلسفة، وحين يكون شفافاً سماويّاً يتحرّك بأجنحة ملوّنة، ويحلّق في الفضاءات المتاحة ليؤلّف خطاب الشعر.

هل يبدأ الشعر حين تتوقّف الفلسفة أم لا تبدأ الفلسفة إلا حين يتوقّف الشعر، أم هل بوسع أحدهما أن يتعايش مع الآخر داخل حاضنة واحدة تبرّرها الموسيقى، موسيقى الشعر وموسيقى الفلسفة وموسيقى الحياة نفسها حين يبلغ المرحُ أقصاه؟

لا أحد من الشعراء، ابتداءً من أقدم شاعر في العالم، تبادرَ إلى مخياله أوّل

مشروع لتأليف قصيدة وصولاً إلى شربل داغر الشاعر اللبناني المعاصر الذي نحن بصدد مقاربته[1]. ولا أحد من الفلاسفة القدامى، في أعماق التاريخ وصولاً إلى الفيلسوف نيتشه، كان بوسعه أن يجيب على هذه الأسئلة، أو يتداولها، أو يُعنى بها كثيراً. فهي أسئلة كونيّة، دائمة التداول والحراك والمقاربة، لا تقف عند حدّ، ولا تنتهي عند إجابة مُعيّنة، أو إجابات متعدّدة. لكنّها، على أيّة حال، تؤكّد هذه العلاقة وتكرسّها، وتخصّب أدواتها في السبيل إلى طاقة أكثر ثراءً لهما معاً.

لا يكتمل الشعر من دون خميرة فلسفيّة تؤهّله لارتياد طُرُقٍ لا يسعه ولوجها من دون أن يختمر بالفلسفة. مثلما هي الفلسفة لا تنضج على النحو الخالد من غير أن تتلوّن بأوهاج الشعر وتمثّلاته الوجدانيّة الإنسانيّة الرفيعة.

يوقد الشعرُ الأسئلةَ مثلما تفعل الأسئلة على نحو أشدّ فتكاً لأنّ السؤال هو فسحة مناسبة لعدم يقينية الأشياء وعدم حتميتها، بما يعني أنّه في الشعر لا بدّ من الأسئلة، لكنّ الأمل لا ينتهي عند حافة أحدهما من دون حافة الآخر، حافتان لا غنى لإحداهما عن الأخرى، بين الذات والآخر، والأنا والهو، هكذا تتكوّن قصائد هذا المنوال الأخير في رحلة شربل داغر الشعريّة وهي تتغنّى بالصحبة "صحبة نيتشه" وتغرف من مَعينِها أندر ما يمكن من هواء قصيدة النثر، زاعمة أنّ المدى أوسع ممّا كان يتصوّره الشعراء العرب القدامى والمحدثون على حدّ سواء.

ينتقل المنوال الرابع من اشتباك الشعريّ بالنثريّ في تجربة شربل داغر نحو فضاءات نيتشه ضمن عنوان هو: "بصحبة نيتشه، الصياد الأكثر خبثًا وقسوة"، بما يتبدّى من آفاق وأسئلة وتجلّيات ورؤيات داخل هذه الرؤية النيتشويّة، في سياق تمثّلات فلسفيّة تجعل من شخصيّة نيتشه شخصيّة جدليّة غير مُتّفَق عليها على أكثر من صعيد.

---

١ – ينقل داغر، في كتابه الشعري "**ترانزيت**" (٢٠٠٩)، ابتداء من "**ما الفلسفة؟**" لهايدغر هذا الاقتباس: "بينهما، بين الفكر والشعر، تسود ألفة خافية في الأعماق، لأنهما معاً يعملان في خدمة اللغة، ويتفانيان من أجلها".

لا شكّ في أنّ هذا التعارض والاختلاف والتناقض حول هذه الشخصيّة الفلسفيّة من شأنه أن ينعكس إيجابياً على شعريّة الحالة، ولاسيّما حين تكون حساسيّة العمل الشعريّ قائمة أساساً على اشتباك أجناسيّ بين الشعر والنثر فيما اصطُلح عليه "قصيدة النثر".

يتحوّل الصراع التقليديّ بين الشكل والمضمون، أو الخارج والداخل، في مقطوعة عنوانها: "زاد مقدّد" إلى رؤية شعريّة تتقصّد الصورة أكثر مما تتقصّد المعنى، بما تؤديه الصورة من دور جوهريّ أساس في عملية الإنتاج الجماليّ الشعريّ من حيث بناء الفضاء الذي يسمح للمتلقّي بتلمّس العنصر الأكثر قرباً من فعاليّة التلقيّ والتصوّر والتمثّل:

"لا تنظرْ إلى هيئتي؛

لا تتأففْ من تلعثمي؛

دعْكَ من عدِّ الأوراق المتساقطة من لحيتي؛

لا تُقدِم على دفعي إذ أتمهلُ في مَشيي

فقد أكون شجرة يبستْ غصونُها، لكنها مديدة الجذور، لا تزال تغتذي من زادها المقدَّد،

وتتنفسُ فيها الحياة من دون تقطع."

يتحرّك المسار الشعريّ باتجاه خلق نوع من الالتباس الصوريّ في المرئيّ الظاهر والمضموم المضمر في خفاء الاحتمال وإشكال خياراته. فالهيئة والتلعثم وتساقط أوراق اللحية والتمهّل في المشي هي صفات تتحرّك خارج القدرة على التحكّم بها. وقد تقدّمُ صورة كبيرة لشجرة يابسة الجذور، كما يتوهّم الرائي البصير حين يعاينها من زاوية نظرٍ محدّدة. إذ هو لا يمكنه رؤية الجذور العميقة غير المنظورة التي تغتدي من زادٍ مقدّدٍ، ولديها استمراريّة هائلة وخالدة في تنفّس الحياة بلا توقّف. ففي الجذور تكمن طبقات التربة الثقيلة التي تحوي بين ذرّاتها حكمة الخصب والنماء وبعث الحياة إلى الأعلى. وصفتها: "مديدة الجذور" تحيل على طاقة وقدرة وفعالية

خلاقة قادرة على الثبات والاستمرار وإنتاج السعادة الأصيلة، ومن ثمّ منح التعبير الشعريّ إمكانيّة الكلام في الأشياء وفيما حولها وعلى ضفافها وظلالها.

تعيد هذه الصورة الشعريّة إنتاج موسيقى الطبيعة وتزّينُ مرحَ الكلام على النحو الذي يتمنّاه نيتشه، وهو يكرّس مفهومه للحياة في درجة ما من درجات الفلسفة التي يشتغل عليها، بالمعنى الذي يحيل على دلالة فلسفيّة لا تنتصر للنظريّة بحمولتها الكثيفة قَدْرَ انتصارها للإجراء على صعيد الفعاليّة الحيويّة الناجزة. فالزاد المقدّد متاح للجذور دائماً بفضل الطبيعة التي تمرح وتنجز موسيقاها بلا تردّد ولا توقّف، بما يؤهّلها لصناعة الحياة انطلاقاً من الجذور. فلا حياة يمكنها إنتاج حضارة بلا جذور ضاربة في أعماق الأرض تجتهد في إعادة الحياة ليباس الغصون، لأنّ الغصون تابعة للجذور ومرتبطة بها ارتباطاً مصيرياً يستحيل فهمه خارج هذه المعادلة.

اختلال التشبيه

إنّ الرؤية الفلسفيّة للأشياء، في المنظور النيتشويّ، كما يراه شربل داغر هي كما تقول عنونة مقطوعة من مقطوعاته: "أداة تشبيه من دون وجه الشبه". إذ حين تستقرّ قناعة الرائي على حضور المشبّه، فهي لا تحتاج قطعاً إلى إثبات طاقة التشبيه فيه بحضور وجه الشبه في نسخته البلاغيّة التقليديّة[1]. ويقترح في هذا السياق سبعة صور تشبيهيّة بلا وجه شبه ظاهر أو واضح يُعتدّ به، كي يغادر القاعدة البلاغيّة التقليديّة المعروفة نحو فضاء شعريّ غير معروف:

"ماذا لو كنتُ مثل نسرٍ ينتظر متربصًا... مثل خفاء حيّة في تجوالها... مثل عنقود كرمة يتحرق لأكثر من كأس... مثل غصن يتدلّى من دون أن يصافحه أحد... مثل برعم أقحوان يبتسم من دون موعد... مثل فوهة مسدس باردة، بل

---

١ – ينقل داغر، في كتابه الشعري "**ترانزيت**" (٢٠٠٩)، نقلاً عن نيتشه هذا الاقتباس: "ليست الحقائق سوى أوهام نسينا أنها كذلك، واستعاراتٍ مستعملة فقدت قوتها المحسوسة، وقطعٍ نقدية فقدت طابعها، وباتت محل تقدير من جديد، لا بوصفها قطعاً نقدية، وإنما بوصفها من المعدن".

مستكينة لعَفَنِها... مثل ليونة كيسٍ في تجواله الهيّن في الخلاء؟"

إذا كان لا بدّ من البحث عن وجه شبه في هذه الصور التشبيهية التي تتمطّى على بساط الطبيعة/المكان بحريّة وسيولة، فلا بأس من الارتقاء فوق الصورة المتفتّحة بين يدي اللغة والانتقال نحو فحص العلاقة التشبيهيّة بين الرائي والمرئي داخل فضاء الاستفهام:

"لكن أين وجه الشبه بيني وبينها؟!"

لأنّ اللغة في القصيدة التي يروم الشاعر صوغها هنا لا تتلبّث في الكلمات حيث اللغة في تعاليها المنفصل عن الأشياء فقط، بل في الحياة بكلّ صخبها وعنفوانها وتحدّيها وتمرّدها أيضاً، حين تكون الذات الشاعرة جزءاً من حساسيّة العلاقة بين المكتوب والكاتب لا بين تفاصيل المكتوب فقط، وهي علاقة جدلية مصيرية ينبغي الالتفات إليها الآن:

"ماذا لو كنتُ مثل ألفاظ تستقبلُني في بهوِ كَرَمها؟

أأكون –إذّاك– هيئة لها؟

أأخرج من شارع كلمات إلى كتاب وجوه؟"

تُسهم كثافة الأسئلة في تقريب المسافة بين "شارع الكلمات" حيث المعاني متناثرة على أرصفته، بحسب رأي الجاحظ في قولته الشهيرة: "المعاني مطروحة في الطريق"، و"كتاب الوجوه" الذي يطلقُ الوجوه كي تتعامد على كلمات الشارع وتحرّضها على الحركة بين يدي الشارع، بالاستناد إلى ما يفرزه كتاب الوجوه من طاقة تشبيه ممكنة.

تساعد فلسفةُ نيتشه شاعرَ قصيدة النثر على نحوٍ خاصّ لاستعادة حبّات "عَقْد منثور"، وإنجاز اشتباكها وتماسكها من جديد. وهي عمليّة شعريّة تختفي وراء النسق الشعريّ الظاهر القائم على علاقات اللغة في تشكّلاتها المختلفة البالغة الترابط والهندسة والتلاؤم. وهو عنوان مثير يزيّن هذه اللقطة من لوحة الشاعر المتفتّحة في حاضرة نيتشه:

"هناك جُملٌ تَتَتالى من دون رابط، مفروطة مثل عقد منثور، حتى إنني أقوى على نقلِ هذه إلى جانب تلك من دون إرباكٍ لسِلْكِها الغائب.

هناك غيرها، ما لا أقوى على تبديل مواضعه، مثل خيط يرتدُّ على نفسه، فأعرف أن له بداية، لكنه ينعطف ويدور على نفسه، وأرى في نهايته مطلعَه: في الشاعر حِرفيٌّ قد يستعيدها بثقةِ اليدِ في ذاكرتها، وقد يُقبِل عليها مثل نحّات أمام حَجَره في أول ملامسة، أو مثل عاشق في موعد غرامي أول."

تمثّل هذه القطعة، البالغة الرهافة والحساسيّة والاحتشاد والتفاعل والتماسك، تركيز الانتباه نحو فضاء آخر لا يمكن القبض عليه أو إيهامه بسهولة. يختفي وراء فضاء اللغة الشعريّ الظاهر، ويعمل على إعادة إنتاج صورة العقد المنثور كي يكون مترابطاً في النسيج الواحد. فالشاعر/النحّات/العاشق يتخطّى حاجز اللغة التعبيريّة التقليديّة إلى فضاء اللالغة حيث تكمن قصيدة النثر. إذ الشاعر الحِرَفيّ يستعيد العلاقة الخفيّة بين اليد وذاكرتها؛ والنحّات يموسق لحظته اللمسية الأولى لحَجَرِ التمثال القادم؛ والعاشق يرتبك ارتباك اللحظة الغرامية الأولى التي لا تنقذها الكلمات ولا المعاني.

ثمّة خصوصيّة في قصيدة تنوجد هنا في التعامل مع "عقد منثور" يثير شبكة من الأسئلة الشعريّة والنحتيّة والعشقيّة بلا أجوبة حاسمة. فالتعليق هو الذي يثير الحساسيّة الشعريّة في هذه القصيدة، ويثري فضاءها بما يجب من الموسيقى والمرح بين يدي فلسفة نيتشه.

لا يتمّ اللقاء بين شربل داغر ونيتشه سهلاً في ظلّ مفارقة النظريّة وتموّجها وتعاطيها التقانيّ المجرّد، بين وجهة نظر الشاعر في فلسفة الأشياء، من ناحية، ووجهة نظر الفيلسوف في شعرنة الأشياء، من ناحية أخرى. ففي مقطوعة عنوانها: "ذلك أن الأشياء تريد أن تسافر على كتفيك" يحصر الأشياء بصرف النظر عن كينونتها في رؤية واحدة تتعلّق بالسفر. وهذا السفر نحو الكتفين هو ما يعني السفر نحو الأعلى. فالكتفان مكانُ رفعةِ النجومِ حيث يتميّز بها بعدد النجوم لقياسِ من هو

أرفع رتبةً من الآخر، والكتف هو الجبل كما يراه شربل داغر في فلسفة نيتشه:

"هذا ما أفادني به نيتشه، من دون أن أصعد إلى سطح القصيدة لكي أُنادي بِما نادى به، ما دام أنه لم يقصدني حصرًا، عدا أنه اعتاد، بخلافي، على السفر ما يشاء، ثم البقاء في عالي جبله ما يشاء.

قد يكون، في قوله، إشارة أولى إلى حمولة الصاعد إلى مغارته، إلى الاعتكاف فيها ما يكفي، لكي يقوى على استفراد الأشياء، كمن يفحص مؤونةَ جعبته بعد أن أنزلَها عن كتفَيه.

قد يكون، في قوله، إشارة ثانية، إلى هوايته: الرقص، بل التجاوز والتخطي صوب ما هو "أعلى". وهو ما يمكن قبوله في التفسير ما دام أنه طلب للأشياء مصيرًا آخر: أن تكون في صيرورة، هي الأخرى، فلا تركن إلى جمادها المكفول والمحجوز، سواء في تهافت النظرية الدينية أو في غياهب الفلسفة.

قد يكون، في قوله، إشارة ثالثة إلى تصدُّر الماشي في مسارٍ للمعنى: زرادشت له القدرة، من دون غيره، على أن يَحْمل الأشياء، ويرفعَها مثل فلاحٍ يرفع زوّادتَه معه، فوق عصاه، إذ يتنقل للعناية بزرعِه يومًا إثر يوم.

قد يكون، في قوله، استعارة تُحمِّل القول على محمل الصورة، فتكون الأشياء تستعير من الصاعد عصاه وحمولته، على أنها ما تطلبه من زرادشت. فهو أعلى من أن يَحمل؛ مسافرٌ تحطُّ فوق كتفيه الأشياء طمعًا منها بمصاحبته؛ فترتفع إليه، إلى سنده الأكيد، إلى كتفَيه، حيث إن هامته لها قوة القادر على الصعود بحِمله الثقيل إلى الرفعة والألق.

فمن أين لي أن أتدبر معنى، أو مَقعدًا أسكن إليه في تردد الخطى فوق هذا المسار؟

تكمن الأشياء النوعيّة والأثيرة المحلوم بها كلّها في الأعالي دائماً، ولاسيّما حين تكون في مقام الشعر أو مقام الفلسفة بالقدر الذي يتمّ رصدها والتقاط صفاتها من الأسفل. والجبل دائماً هو البقعة الأرجوانيّة الأعلى في لوحة الطبيعة؛ وهو الكَنَفُ

الذي يلائم التطلّعات والتأملات والغوص في كنه الأشياء ورصد تحوّلاتها الغامضة. إذ يفترق الشاعر عن الفيلسوف في اختيار وجهة السفر بحسب طبيعة الرؤية: "عدا أنه اعتاد، بخلافي، على السفر ما يشاء، ثم البقاء في عالي جبله ما يشاء"، تحت رحمة الاعتياد والسفر والبقاء والحرية في الأعالي، حيث تصلح هذه المفردات كلّها لكيفيّة الأداء الفلسفيّ في إنتاج طاقة التفلسف مع الأشياء.

استفراد الأشياء

تمثّل الإشارة نقطة الانطلاق الأولى والأبرز نحو صناعة النظام وصناعة الكلام: "إشارة أولى إلى حمولة الصاعد إلى مغارته، إلى الاعتكاف فيها ما يكفي، لكي يقوى على استفراد الأشياء، كمن يفحص مؤونةَ جعبته بعد أن أنزلَها عن كتفَيه"، إذ إنّ مسافات الإشارة الحاملة للصعود نحو المغارة تتعدّد بتعدّد البقع الأرجوانيّة المنتشرة على خيط الإشارة وهي "الاعتكاف/الاستفراد/الفحص/المؤونة/الجعبة/الكتفين"، ولكلّ بقعة منها دور وصورة ووظيفة وأداء وإنتاج[1].

ما أن تستقرّ الإشارة الأولى عند هذه الرؤية حتّى تنطلق "إشارة ثانية، إلى هوايته: الرقص، بل التجاوز والتخطي صوب ما هو "أعلى"، حيث تمتدّ بقع أرجوانيّة أخرى أكثر وضوحاً على خيط الإشارة الثانية هي "الرقص/التجاوز/التخطّي/الأعلى". أما الإشارة الثالثة فتغتني ببقع أرجوانيّة هائلة تثري الخيط الرابط بين الإشارات وتخصّبها: "إشارة ثالثة إلى تصدُّر الماشي في مسارٍ للمعنى: زرادشت له القدرة، من دون غيره، على أن يَحْمل الأشياء، ويرفعَها مثل فلاحٍ يرفع زوّادتَه معه، فوق عصاه، إذ يتنقل للعناية بزرعِه يومًا إثر يوم". وهو ما يتأكد حين يظهر زرادشت بكلامه المشحون بطاقة الشعر كي يصير السؤال الذاتيّ الشعريّ للراوي على هذه السعة من الإحساس بالضياع: "فمن أين لي أن أتدبر معنى، أو مَقعدًا أسكن إليه

---

١ – يتتبع داغر، في هذا الكلام وغيره، حراك زرادشت، في كتاب نيتشه، في عودته إلى جبله، واستشرافه للعالم من قمته.

في تردد الخطى فوق هذا المسار؟".

فما أن يشعر الراوي الذاتيّ الشعريّ بضياع المعنى أو تشتّته أو انفلاته، أو ضياع المكان أو تلاشيه حتّى تكتسب الإشارات الثلاث حضورها القطعيّ في المسافة الراهنة بين الشعر والفلسفة. وتكون قصيدة النثر – وليس غيرها – هي من تصلح لهذه المهمّة على الوجه الأكمل، لكي يكون بوسع رغبة الأشياء السفر إلى أعلى الكتفين. فهي تتيح للشاعر مزيداً من السعة الكلاميّة لقول ما لا يمكن أن يقال بوسائل تعبيريّة أجناسيّة أو نوعيّة أخرى.

تكون المراهنة على صوت الاحتمال في الشعر مراهنة أصيلة بوصفها لا تتطلّب نتائج ماديّة تقلّل من الزخم العاطفيّ والوجدانيّ والخياليّ للغة الشعر. واللقطة الشعريّة التي عنوانها: "لا يعدو أن يكون..."، تتكوّن من حساسيّة مشبعة بروح الاحتمال الغامض الذي ينتظر تفسيراً ما ممّا يأتي من كلام في قابل متن النصّ لتحتشد نقاط الفراغ بمعنى منتظَر:

"لا يكون الأفق أمامكَ غير مشهد: مرآة مقلوبة في أحسن الأحوال.

لا تطلب ما يقع أعلى من رأسك: السماء قد تكون طبق طنجرة، فلا تنتظرْ عشاءً منها.

حتى نجومها مشهدٌ، هو الآخر، لا يعدو أن يكون متعةً معروضة إذ نعلو برؤوسنا أطفالًا، عندما نكتفي من اكتشافاتنا بما يغري عيوننا، أشبه بصور متحركة بتنا معتادين عليها، وطالبين لها، مع دخول التلفزيون إلى البيت شريكًا للسينما ومنافسًا لها".

تحاكي الذات الشاعرة نفسها في محاورة ذاتيّة مونولوجيّة تجمع حلقات متناقضة ومتنافرة ومتفاوتة مع بعضها في سياق تحدّي التناقض والتنافر والتفاوت. فالأنا الشاعرة تحاكي ذاتها المنفصلة رمزياً عنها؛ ترسم لها الخطوط وتقرّبها من الصور لكي تدرك حجم تفاعلها مع الأشياء المحيطة بها. ثمّة ما يحيط بنا ولا نراه دائماً؛ وما يتدخّل في تفاصيل حياتنا ولا نُعنى به كما يجب. ولعلّ جملة العنوان: "لا يعدو

أن يكون..."، تشير إلى معاني المهمل في حياتنا ممّا لا يلفت الانتباه لكنّه على قدر كبير من الأهميّة. هنا تتدخّل قصيدة النثر لتستوعب المهمل وترفع من شأنه كي يرتقي إلى مقام المركزيّ والمحوريّ والفاعل الأساس في مساحة العمل.

تمكث الطبيعة، بحسب نظرية نيتشه الفلسفيّة، في الأشياء الظاهرة والمغمورة بقوّةٍ وحداثةٍ وتجدّدٍ وحساسيّةٍ لا تنتهي ولا تهدأ ولا تستقرّ في ذلك على حال واحدة غير قابلة للتغيير. ففي مقطوعة شعريّة نصيّة تعادليّة عنوانها: "بين صنوبرة وسنديانة"، يتبادر إلى الذهن القرائيّ مباشرة عامل الفرق بين مفردتي الطبيعة، ليس في الصورة أو الهيئة فقط بل في المعنى أيضاً:

"صنوبرة، تسريحة مهندمة، من دون أن يبادرها أحدٌ في حفلٍ راقص، على الرغم من وقفتها، ومن ابتسامتها الرائقة.

فيما أطالت السنديانة أظافرَها، وتركتْ شَعرها منكوشًا، وإن خرجتْ من سريرها من دون أن تغمض عينَيها في الليلة المنصرمة.

بينما أُحمِّل الشجرة ما أشاء، وأستعير منها ما أشاء: مطيعة، لكنها لا تعطي غير ما هي عليه.

أبادلُ الحجر أدوارًا، وأجلوه مرآة أو لوحًا، من دون أن يبدر منه امتعاض."

لا يكتفي النصّ الشعريّ باستعمال آليّات الوصف المجرد للتفريق بين الدالّين الطبيعيين المتنافسين على الهيمنة على عتبة عنوان القطعة، بل يتجاوز ذلك إلى فرض إرادة تشكيليّة خاصّة تعمل لحسابها بعيداً عن حساسيّة المفاضلة والموازاة بين "صنوبرة" و"سنديانة". وتستجيب الطبيعة في مختلف مفرداتها لتحرّشات أدوات الشعر، وهي تسعى إلى بثّ الحياة في الجماد لإسعاده. والجماد، هنا، هو الحجر. والحجر هو شكل من أشكال الكلمات التي يتقصّد الشاعر استثمارها لتكون جاهزة للتحوّل إلى شعر في فضاء شعريّ يعيد إنتاج المعنى. ومثلما يحتاج الحجر ليكون صالحاً لأدوار متعدّدة أن ينجلي ويتكيّف، كذلك هي الكلمات بحاجة لأن تخضع لتكييفات كثيرة حتّى تكون صالحة للشعر في مقام مقبول للمزاج الشعريّ والمرح

الشعريّ والسعادة الشعريّة.

تحضر الطبيعة بكامل سعاداتها قرب صوت الشاعر الواعد بالخضرة والموسيقى لأجل أن تكون حكاية الأنا الشاعرة هي نفسها حكاية القصيدة. إذ يتحرّى الشاعر في غير نبذة من تشكيلات هذا المنوال أن يزاوج بين ذاته وذات القصيدة:

"هذا الخلاء يبيح للشجر أن يتأهب بأصابعه المُمسكةِ بنصالها، ويتيح لصوتي المبحوح أن يجد في عشبٍ دفترَه الموسيقي.

هكذا لا أختلي بها، وإنما أجتمع فيها بما أنتخبه من أجل مجد الاستعارة، وبما يليق برنين التشبيه."

ليس ثمّة بلاغة شعريّة أرفع من هذا الانتخاب، وهو يعزف موسيقى الطبيعة المنتظَرَة، ويغرّد بالصوت المبحوح بإيقاعه الفريد. فالعلاقة الصورية في: "هذا الخلاء يبيح للشجر أن يتأهب بأصابعه المُمسكةِ بنصالها"، من حيث سعة "الخلاء" حين يمنح "الشجر" حرية ممارسة الحياة الحرّة في أرفع درجاتها، لينعكس على المجال الشعريّ للذات الشاعرة، "ويتيح لصوتي المبحوح أن يجد في عشبٍ دفترَه الموسيقي". وهذا، لكي ينتعش الصوت بالحرية التي تناسبه ويحتاجها ويتوق إليها. وهو ما يضع الفارق المناسب بين سريّة الاختلاء وحساسيّته وبين عمومية الاجتماع ورسميّته في انتخاب مجد الاستعارة اللائق برنين التشبيه، وهو يلوّح للإيقاع من بعيد.

قراءة الخطى

القطعة الشعريّة الموسومة: "كتاب يقرأ في خطاي" يوفّر حلقات صوريّة سرديّة يقودها الراوي الشعريّ الذاتيّ نحو مساحات جديدة في لعبة الزمان والمكان الشعريّة. وتبدأ بمعادلة فضائيّة ذات طبيعة إشكاليّة لا توفّر فرصة اللقاء، قدر ما تحرّض على الاختلاف في درجة خطيرة من درجاته. ولا تألو جهداً في تسخير كلّ ما هو متاح لخدمة اللحظة الشعريّة في أعلى درجات تخطّيها:

"كتابُه، فوق الدروب الصاغرة، يقرأ في خطاي؛

ما يقول غيرُ ما أقول:

أهو حوار في نزاع أم نزاع في حوار؟"

وما بين حدود الحوار وحدود النزاع كثير من الأشياء التي ينبغي أن تُعالَج قبل التفكير في محاولة حلّ هذا التعاشق بين الحوار والنزاع. فالكتاب "كتابه" المعدّ أساساً للقراءة من الآخر القارئ يتحوّل إلى قارئ يقرأ أثرَ الجسدِ على الأرض: "يقرأ في خطاي". وفي هذه القراءة ثمّة ما يُقال خارج المعايير المتداولة للقول بحيث ينتج مزيداً من الأسئلة التي تتحرّك في المجال الشعريّ بحريّة، وهي تهدف إلى إثارة الثابت، لا البحث عن إجابات جاهزة ليس بوسعها أن تضيف.

لكنّ الحوار في طبقة أخرى من طبقات هذه القطعة الشعريّة يتمركز في منطقة الأنا الشاعرة ويتمترس فيها على نحو أكيد. وهي تجتهد حراكاً في فضاء الاحتمال من دون ما يستوجب ذلك، لا على صعيد المناسبة، ولا الحالة، ولا الحاجة الشعريّة:

"من دون أن أمسك بيده، إذ يهوى الصعود دومًا، فيما أستحسن الطرق المتعرجة

من دون دليل يسبقني، ويشدُّ حزامي، بعد أن يتأكد من جعبتي، ومِمّا فيها من مؤن الترحال.

لا شكّ في أنّ الطريقين مختلفتان في المنهج والرؤية والمسار الشعريّ الذي يقود نحو المقصد والهدف والغاية. فالآخر: "يهوى الصعود دومًا" بحثاً عن منصّة يشرف منها على تفاصيل الحدث برؤية أفضل، في حين تنتخب الأنا طريقاً أخرى: "أستحسنُ الطرق المتعرجة" تبحث عن زوايا مهملة تمكث فيها الأشياء الغامضة التي لا تمكن رؤيتها بوساطة المنصّات العالية.

لا يحتاج الآخر إلى "دليل" كي يُكمِل دائرة الصورة بآليّة دراميّة تلخّص الحكاية في أربع إضاءات صوريّة متداخلة ومتعاقبة في آن: "يسبقني/يشدُّ حزامي/يتأكد من جعبتي، ومِمّا فيها من مؤن الترحال"، لأجل أن يتيقّن من أنّ القطعة أوشكت على أن تثمر. حتّى تنتهي الصورة عن حافة المكان، فتمكث في جدواه، وتهيمن على

مساحاته المتاحة داخل فضاء المنوال، تاركة الجدل السقيم غير المجدي حول المتضادّات. فتؤول الكتابة، بعد ذلك، إلى عتبة، والبيت لأكثر من ممرّ ونافذة في أحسن الأحوال:

"لكتابه عتبة، ولبيته أكثر من ممر ونافذة."

هنا، تتوقّف الحركات حين يكون لكلّ شيء مصير ونهاية. وربّما تكون هذه الجملة أو شبه الجملة ذات معنى يتشظّى على أكثر من مجال حيويّ شعريّ، بما تفرزه الدوال من اكتظاظ اسميّ "الكتابة/العتبة/ البيت/الممر/النافذة"، تحتلّ فيه الدلالة المكانيّة الجزء الأوفر من التشكيل لتفسير العلاقة بين الأنا الشاعرة الراوية للحدث الشعريّ وما يحيط بها من مساحات.

تقترب القصيدة من أفق المناجاة المتكاملة بينها وبين شاعرها حين ينوي التوجّه إليها بما يحمله لها من حبّ انتماءٍ مطلقٍ يسمح لعنوان نبذة شعريّة في هذا المنوال عنوانها: "كونيني، أيتها القصيدة"، بِالتماسٍ أو تَوسّلٍ أو تَمنٍّ أو أمرٍ يجعل القصيدة ذاتاً للشاعر في صورة تدنو كثيراً من صدق الغوص في حفلة انتماء غزيرة، تنفتح فيها الرؤية الشعريّة على مصاريعها لتعبّ من كأس الحبّ الشعريّ الكبير بين الشاعر وقصيدته في دعوة باهظة الثمن:

"دعيني أزهو بما غابَ أو غارَ في مواكب خاشعة، وأتبخترُ أمام هيصة ما يصيح في حنجرة كلام.

كونيني بما لا رجعة منه، من دون أسفٍ أو استعادة."

الفعلان: "أزهو/أتبختر" ينحوان نحواً ذاتياً لاكتساب ما يمكن أن تضيفه القصيدة لشخصية شاعرها من علوٍّ في المقام والصورة والمكانة، على مستوى الظاهر الخارجيّ أو ما يصطلح عليه فلسفياً "العَرْض" في صورة "مواكب خاشعة"، أو على مستوى الباطن الداخليّ فيما يصطلح عليه فلسفياً "الجوهر" في صورة "حنجرة كلام"، حتّى تكون "الكوننة" حاسمة ونهائية لا تقبل العودة، من جهة، "بما لا رجعة منه"، ولا تقبل الندم، من جهة أخرى، "من دون أسفٍ أو استعادة."

لا يكتفي الشاعر بهذا القدر من الانتماء الذي حققته الصورة السابقة على مستوى التفاصيل والإجراءات الجزئية القابلة للتشكيل المكانيّ فحسب، بل ينتقل نحو فضاء أكثر احتواءً وتمثّلاً لجوهر الاندماج المطلق على المستوى التاريخيّ الزمنيّ بينهما:

"كونيني كما لم أكنْه

ولن أكونه...".

إذ تمضي صورة الانتماء المطلق على طرفَي الزمن المحيطَين بصورة الزمن الراهن المتمركز حول الحدث: الزمن الماضي على امتداد الطرف الأيمن: "ما لم أكنه"؛ والزمن المستقبل على امتداد الطرف الأيسر: "ولن أكونه"، في صياغة لا تدع نقطة مهما كانت صغيرة من نقاط الذات الشاعرة بعيدة عن عرس هذا الانتماء.

لا تتوقف مناجاة القصيدة عند هذا الحدّ بل يمضي الشاعر في توسيع حدودها الصوتيّة والصوريّة كي تبلغ مديات تفاصيليّة أكثر صورةً وحدثاً وأمنياتٍ. تتدخّل في التكوين المضمونيّ والمعنويّ للشخصيّة على نحو تندلع فيه الحكاية السيرذاتيّة الاعترافيّة لتدوّن رغبتها الجارفة بلا خجل، وتعيد إنتاج صورتها على النحو الذي تصنعه الرغبة:

"كونيني مُسنًا تفترُّ ابتسامته عن مراهق نسي في الزحام نزقَه، وفي علو الصوت تنهيدتَه البرتقالية...

كونيني من دون إبطاء؛ ففي الطريق خطواتٌ معدودةٌ أستطيع أن أنقلَها مع هذا الغبار الموحِش...

الريح التي تفتكُ بأوراق الشجر المتهادية في غصونها، لا تسوّي شيئًا في حبات الحجر، إذ أدارتْ لها ظهرَها من دون أن يلامسَها أيُّ خجل".

لا تستقرّ جملة: "كونيني"، البالغة، الذاتيّة، من حيث التكوين اللسانيّ والدلاليّ والشعريّ على حال واحدة في تمثيلها الحكائيّ السرديّ. إنّما تتقلّب في أكثر من مدى وأكثر من ساحة وأكثر مسار وأكثر من صحيفة كي تروي قصّتها المتهادية بين حدثها وزمنها ومكانها وحبكتها الشعريّة. ثمّة حراك شعريّ دائريّ يجري بمهارة

ومعرفة وإتقان وكفاءة داخل الصورة الكليّة التي تقولها اللقطة الشعريّة بحساسيّة فنّان تشكيليّ[1]، يرسم بيدٍ، ويروي باليد الأخرى، لبلوغ تكوين هارمونيّ تتفاعل فيه اللغة مع الصورة مع الإيقاع، وتقيم فيه الطبيعة من جديد مرحها النيتشويّ اللائق بها بلا تردّد ولا خجل.

روح الشعر في الكلمات

ما يميّز قصيدة النثر الحديثة من ضمن ما يميّزها من إمكانات وقوى وتحدّيات تاريخيّة وتداوليّة ولغويّة وتشكيليّة هو القدرة على إيقاد روح الشعر في الكلمات، على نحوٍ تفور الكلمة الواحدة المنتخَبَة فيه وتتكاثر وتتخصّب وترتفع إلى أعلى درجات التسامي والتعدّد والتنوّع والتشظّي والانفتاح والامتداد والتوسّع والتعمّق والتمفصل، وتسخّر ما لديها وما حولها من إمكانات وطاقات واحتمالات لأجل دعم النفوذ الشعريّ لهذه القصيدة في الزمان والمكان والفضاء العام والجوّ العام، بحيث تجعل من صورة الشعر صورة نادرة تبدو وكأنّها تحدث للمرّة الأولى داخل فضاءها التشكيليّ والتعبيريّ.

تعدّ قصيدة: "حصاتي، استعارتي" نموذجاً أمثل لاستثمار مفردة "الحصاة" بهذا القدر الكثيف من الحضور والتدليل والترميز، بما يجعل الذات الشعريّة الراوية في طريقة عرضها الشعريّ ملتحمة مع مرايا المفردة وتشظّيها النورانيّ المدهش:

"أتحسسُ الحصاة، فيَسري في لفظ الحصاة ما يتعداها.

الحصاة باردة أو ساخنة، بحسب ما يحيطها ويشملها، بخلافي لما أمسِّدُ وبرَها الخفي، أو حينما ألقِّنها درسًا لمّا تتساقط من دون أن تتساقط معها حبةُ جوز.

إلا أن ما يَخفى في الحصاة أشدُّ مكرًا مما يسري في الألفاظ، التي واكبتْ الحصاة لَمّا سعتْ إلى الإمساك بها. وأشد غموضًا أيضًا، ما دام أنني أروم

---

١ – لداغر معرفة، وبحث، في نطاق الفنون البصرية، بل يتسلل هذا إلى بناء الجملة، بل القصيدة، عنده إذ يكتب في قصيدة: "إذ أرى، أكتب".

الاندساس في ألفاظ، في بيت آخر، أشدَّ جمالًا من بيتي، فيما تبقى الحصاة مطروحة فوق دربي حتى إن الجاحظ حَدَجَها منذ البصرة.

استعارتي أبعدُ مدى من حصاتي؛ متهاوية إذ أشدُّ قبضتي على حصاتي."

تتجسّد العلاقة بين ذات الشاعر وذات اللغة ممثّلة بمفردة: "الحصى" منذ الجملة الشعرية الأولى التي يفعل فيها الفعل: "أتحسسُ" فعله الاستثنائيّ داخل صورة التجسيد[1]. فالتحسّس طريقة نوعيّة خاصّة في الأداء الجسديّ، ولاسيّما حين تُشعرَن فتخرج من كونها المحدود إلى عالم مفتوح: "أتحسسُ الحصاة، فيَسري في لفظ الحصاة ما يتعداها". هكذا تشتبك العلاقة الفعليّة في هذه الجملة الشعريّة بين الفعل: "أتحسس" والفعل: "يسري" داخل تشكيل صوريّ حيّ يحوّل "الحصاة" من الوحدة إلى التعدّد، ومن الضيق إلى التوسّع، ومن الكمون نحو الانطلاق، بين حدّين لا يوصل بينهما سوى الشعر.

تنطلق مفردة "الحصاة" في أفقها الشعريّ داخل النصّ في أكثر من احتمال: "الحصاة باردة أو ساخنة"، استناداً إلى وضعها بين فعلَي التحسس والسريان، "بحسب ما يحيطها ويشملها". وتنتقل إلى مرحلة جديدة من الصورة الاستعاريّة بخضوعها لأفعال الراوي الشعريّ الذاتيّ: "بخلافي لما أمسِّدُ وبرَها الخفي"، في احتمال شعريّ أوّل بتدخّل الراوي وهو يروي حكايته معها؛ وفي احتمالٍ ثانٍ أكثر اتّساعاً ومرونة في تشكيلها الشعريّ: "أو حينما ألقِّنها درسًا لمّا تتساقط من دون أن تتساقط معها حبةُ جوز"، لتوطين المعنى الشعريّ في دائرة الطبيعة وما تنفتح عليه من مرح.

تنتقل الفعالية الشعريّة إلى مرحلة أعقد في بنيتها الاستعاريّة المعلّقة في عتبة عنوان القطعة الشعريّة: "حصاتي.. استعارتي"، إذ تحصل مفردة "حصاة" على أعلى

---

١ – يعود داغر، في أكثر من سطر وقصيدة إلى: الحصاة، ومنها قصيدته الشهيرة (المترجمة إلى أكثر من لغة): "حصى لصبرها الصاحي" (في "**حاطب ليل**"، ٢٠٠١)، وهي مفردة–مكوِّن من المشهد الطبيعي، البيئي، لقرية ميلاد داغر، وعيشه، في مرتفعات جبلية في لبنان. ولم يتأخر داغر، في حفل تكريمي له، أن يقول (في ما يشبه حياة قادمة له): "سأكون حصاة، سأكون هناك".

قدر من الانتماء الممكن للذات الشاعرة في الانتساب لها: "حصاتي". وفي السياق الخطيّ نفسه تُناظرُها شبيهتُها: "استعارتي" التي تعمل بوصفها بدلاً منها في أكثر من مستوى. وتتجلّى قيمة هذا كلّه في صورة: "إلا أن ما يَخفى في الحصاة أشدُّ مكرًا مما يسري في الألفاظ، التي واكبتْ الحصاة لَمّا سعتْ إلى الإمساك بها". فما بين الخفاء والتجلّي وبين المكر والمباشرة ومواكبة الإمساك بالحصاة وتحسّسها، تصبح الحصاة أكثر قدرة على إنتاج مزيد من الطاقة الاستعارية في التشكيل الشعريّ الصوريّ، "وأشد غموضًا أيضًا، ما دام أنني أروم الاندساس في ألفاظ،"، وحتّى على صعيد المكان الذاتيّ "في بيت آخر، أشدَّ جمالًا من بيتي"، كي يتصاعد المنسوب الاستعاريّ إلى مستوى طبقة عتبة العنوان.

الحصاة، الاستعارة

لا تكتفي الصورة الاستعارية التي اكتسبتها الحصاة بهذا بل تمتدّ في فضاء التاريخ الأدبيّ وصولاً إلى الجاحظ كي تستعيد مقولته الشهيرة في المعنى "فيما تبقى الحصاة مطروحة فوق دربي حتى إن الجاحظ حَدَجَها منذ البصر"، ليحصل التفاعل المطلوب في أعلى درجة من التلاحم التي توحّد عتبة العنوان وتختزلها إلى مفردة واحدة فقط:"استعارتي أبعدُ مدى من حصاتي؛ متهاوية إذ أشدُّ قبضتي على حصاتي". وهنا، يتحقّق المطلوب من شعريّة الاستعارة المتمركزة في الحصاة ضمن إحالة نوعيّة على ما حصلت عليه من فلسفة شعريّة داخل الدائرة الاستعاريّة.

تبقى فعاليّةُ الاستعادة الشعريّة في هذا الفضاء النيتشويّ جزءاً من طبيعة الصحبة العائدة نحو الطبيعة والمرح وهما يتمثّلان في سيرة الطفل الذي كانَهُ الشاعرُ، في نصّ عنوانه "الإنسان جسر" يحاول الشاعر فيه اقتناص اللحظة الهاربة وتقييدها ونقلها مخفورة من بداية الجسر حتى نهايته، أو حتّى النقطة التي يختارها على منصّة هذا الجسر المتحرّك:

"تأكيد الحياة في القصيدة، بين مواجعها وأفراحها، فيما الحياة أقرب إلى حلم،

إلى وهم، منها إلى حقيقة.

ما يَفعل الطفل إذ يَضحك؟ هذا ما لا يقوى عليه الإنسان في رشده، طوال عمره، كما لو أنه لا يقوى على استعادة الانفجار الحار، المجاني، لمخزون السعادة الذي فيه، والذي يأمل بحدوثه أيضًا.

ماذا يطلب الطفل إذ يُقْدِم، فوق الرمل، على بناء بيت، أو على رسمِه، مع شمسٍ ساطعة في عالي الورقة؟

ماذا يطلب غيرَ تقليد الحياة، والعبثِ بها، ما دام أنه لا يتردد في هدم ما بناه، مرفقًا ذلك بضحكة مجلجلة؟"

تتدافع المفردات الطافحة على مرتقى الجسر "الحياة / القصيدة / المواجع / الأفراح / الحلم / الوهم / الحقيقة / الطفل..."، حتّى تصل إلى الصورة التي تقيم لها في الذاكرة مكاناً أصيلاً في ظلّ السؤال: "ما يَفعل الطفل إذ يَضحك؟"، ليظهرَ مخزون السعادة كي يصل إلى نقطة المرح، وصولاً إلى تمثيل الصورة الأزليّة الفاعلة في جسد الماضي الطفليّ باحثاً في السؤال أيضاً "ماذا يطلب الطفل إذ يُقْدِم، فوق الرمل، على بناء بيت، أو على رسمِه، مع شمسٍ ساطعة في عالي الورقة؟"، وهي الصورة التي تنتهي إلى ضحكة مجلجلة لا يستمرّ في المدى سوى إيقاعها المشبع ببهجة هدم البناء الشامخ تقليداً وعبثاً "ماذا يطلب غيرَ تقليد الحياة، والعبثِ بها، ما دام أنه لا يتردد في هدم ما بناه، مرفقًا ذلك بضحكة مجلجلة؟"، ويستمرّ السؤال على "الإنسان جسر" مناجياً تلك الضحكة الأبديّة الغائرة في غيم المستحيل:

"أيتها الضحكة، يا ماضيَّ المنهدم، يا مرتجاي الذي يبتعد مثل حبيبة تبتعد وإن لا تزال تحت ناظري".

حيث ليس بوسع الماضي المنهدم في صورة بيت فوق الرمل أن يجيب على النداء مهما كانت الضحكة مجلجلة وإيقاعها يخترق جسر الحياة، حتّى وإن كانت الصورة التشبيهيّة محاطة بالمشبّه والمشبّه به ووجه الشبه في إشكاليّة الابتعاد والمثول تحت النظر، هذه هي الصورة في حضورها وغيابها، ابتعادها وقربها،

سعادتها وشقائها، بنائها وهدمها، حياتها وموتها، لا سبيل إلى حلّ هذه المعادلة الإشكاليّة المأساويّة بين طرفين لِجِسرٍ يتواصلان ولا يلتقيان.

تشغل الذاكرة والعودة المفترضَة إلى عالم الطفولة الفضاءَ الشعريّ لشاعر قصيدة النثر على نحوٍ ضاغطٍ، يجعل من هذه الذاكرة وسيلة آنيّة عن الحالة المنتخَبَة بوصفها طاقةَ استعادةٍ نوعيّةٍ تحتاج أعلى قدر من التأمّل والتذكّر والاسترجاع. ففي قصيدة عنوانها: "لو أنني..."، وتعقب عتبة العنوان عتبة تصدير درج عليها الشاعر في كثير من قطعاته الشعريّة ونصّها (وهي تعود إلى أحد الشعراء الأربعة): "إعادة غرس الإنسان في الطبيعة"، تؤكّد حساسيّة العلاقة بين شبكة من المراكز الإنسانيّة الداخلة في صميم الحراك الشعريّ وهي أنا الشاعر والذاكرة والطبيعة ضمن كينونة موحّدة.

تستعيد جملة التمنّي العنوانيّة حالة التوجّه الصميميّ نحو مجال الذاكرة والانفتاح المطلق على الطبيعة في صورتها الطريفة المستعادة، لأجل أن تتجلّى الذات الشاعرة في رواية حكايتها تجلياً استذكارياً تتفوّق الطبيعة فيه على ذاتها الإنسانيّة، لأنّ الذات تغيّرت وتحوّلت مقاصدها نحو أهداف أخرى فيما بقيت الطبيعة على حالها:

لو أنني استلقيتُ عشبًا
واستقَمْتُ صنوبرة
ونزلتُ بجذوري مثل أرزة،
لما عدتُ إلى ما كنتُ عليه،
في طفولتي،
حينما كنتُ أحاكي الطير في تحليقه، والواوي في تخفِّيه.

يضع الشاعر أناه في قلب صورة التمنّي التائهة وسط سيولة الاستعادة الذاهبة باتجاه محاولة استرجاع صورة لم تحدث سابقاً. إذ إنّ جملة التمنّي العنوانيّة دليل على أنّ الحدث الشعريّ الماثل في تجربة القصيدة الاسترجاعيّة هو حدث مُعلّق:

"لو أنني استلقيتُ عشبًا". فتدخل أول علامة من علامات الطبيعة إلى مسرح الحدث الشعريّ وهي "عشباً" بما تنفتح عليه من شساعة في المعنى المستجدّ، وخضرة في اللون الأرضيّ الممتدّ على مساحة الرؤية، وأفق مطلق لعمق الدلالة الطبيعيّة وسعتها وجمالها وسحرها. وداخل هذا الفضاء الشاسع المستقيم أفقياً "استلقيتُ" في الصورة الأولى تحضر صورة ثانية ذات فضاء مستقيم عمودياً على قاعدة الصورة الأفقيّة الأولى "واستقَمْتُ صنوبرة"، وهنا تتعامد الصورتان الأولى والثانية أفقياً وعمودياً فوق سطح الأرض.

تهبط الصورة الثالثة تحت سطح الأرض على نحو انتشاريّ غير منضبط، ولا يمكن رصده ووضعه تحت النظر المباشر: "ونزلتُ بجذوري مثل أرزة"[1]، وذلك لكي تتّسع الصورة أكثر بأجزائها الثلاثيّة فوق الأرض أفقياً وعمودياً وتحت الأرض في انتشار عموديّ وأفقيّ لا يمكن معرفته بدقّة. وطالما أنّ هذه الصور تتحرّك في دائرة التمنّي فهذا يعني أنّها لم تحصل سابقاً على النحو الذي يؤكّد عذريّة الطبيعة وحياد الذات الشاعرة. ولو كان هذا التمنّي قد حصل في ذاكرة الحكاية لما حصل ما حصل، ولكانت وجهة الذات الشاعرة في فضاء مغاير غير هذا الفضاء "لما عدتُ إلى ما كنتُ عليه، في طفولتي"، لأنّ الطبيعة كانت ستؤثّر في المفردات المؤلِّفة للعلاقة بين الذات والطبيعة وتسير بها في مسار آخر، إذ سيكون الماضي العفويّ واللاقصديّ "حينما كنتُ أحاكي الطير في تحليقه، والواوي في تخفِّيه" شيئاً مختلفاً ومغايراً على مستوى الفعل والسلوك والحاضر والمستقبل.

بين الذات والآخر الأنثويّ

تستقطب القصيدة الموسومة: "وجدتُني..." حالة رمزيّة خاصّة تنشطر الذات الشاعرة فيها على شطرين منفصلين: أحدهما يبحث عن الآخر كي يسعى نحو

---

١ – من المعروف أن الأرزة (الشهيرة في لبنان)، تنتسب إلى فصيلة لا تمتد جذورها إلا في اتجاه عامودي، أي نزولاً وعلواً، بعكس فصائل أخرى لا تمتد جذورها إلا في امتدادات أفقية.

الاكتمال معه والعودة إلى وحدة الذات التي من دونها لا يمكن للقصيدة أن تقوم. وتتصدّر القصيدة، بعد عتبة العنوان مباشرة، عتبة تصدير تنافس عتبة العنوان على حلّ الإشكال الذاتيّ، مكتوبة بخطّ صغير يتمايز عن خطّ القصيدة وهو: "وجدتني أجلس وحيدًا داخل ذلك الصمت الكريه الماكر".

تتحوّل الحالة الرمزيّة التي أرسلتها عتبة العنوان هنا إلى صيغةٍ أقلّ إشكالاً وعتمة ورمزيّة، حين تعترف الذات بالوحدة داخل صمتٍ كريهٍ ماكرٍ. هذا ما يسمح لكلمات القصيدة بالتدفّق بما يناسب عتبة العنوان وعتبة التصدير معاً في ظلّ دخول شخصيّة جديدة إلى ميدان الحدث الشعريّ، وهي شخصيّة مؤنّثة تترقّبها شخصيّة الراوي الشعريّ الذاتيّ بوصفها ذات أهميّة كبيرة واعدة، يشكّل حضورها المُنتظَر حدثاً سعيداً تبرّره صورة الترقّب:

وجدتُني أترقبُ مجيئها،

تربتُّ يدي اليمنى على يدي اليسرى،

وبالعكس؛

يعمل الجسد ممثلاً بحركة اليدين اليمنى واليسرى على الإيحاء بحالة الترقّب والانتظار التي لا تخلو من وَجَلٍ ومن عدم ثقة بالحضور. فالجملة المتموّجة الصورة: "تربتُّ يدي اليمنى على يدي اليسرى، وبالعكس"، تدلّ دلالة واضحة على حجم القلق الذي وجدت الذات نفسها في خضمّه، حتّى وإن تحوّل الحدث الشعريّ إلى معادلة حكائيّة في سياق مكانيّ آخر:

وجدتُني قد مضيتُ، وعُدتُ، ومضيتُ من جديد

في جلستي المحكمة

من دون أن أفارقها؛

فالحركة الفعليّة ذات المدى الدراميّ الماثل في الصورة تعكس كثافة حركيّة تتمركز حول ذات الآخر الأنثويّ، بكلّ ما تتحسّسه الفعاليّة من عدم يقين باللقاء أو الوصول أو الحصول على المطلوب في ضوء ما تتعرّض له الذات الشعريّة الراوية

للحدث من مفارقات:

وجدتُني أُسابقها، من دون أن تصل،

أبادلها جُملًا أعددتُها من دون ترتيب،

فلا تُمسك بأيٍّ منها،

كما لو أنها متفرِّجة وحسب، في مقعد بعيد؛

تتمحور الحكاية في هذا المفصل الحيويّ الرئيس من مفاصل الحدث الشعريّ حول جدليّة الاتصال والانفصال بين الذات والآخر الأنثويّ، في مجموعة من التشكيلات الشعريّة تتحرّك جميعاً على سكّة هذه الجدليّة. فمثلاً في جملة: "وجدتُني أُسابقها، من دون أن تصل"، يحصل السباق من دون نتيجة الوصول، وفي جملة: "أبادلها جُملًا أعددتُها من دون ترتيب، فلا تُمسك بأيٍّ منها"، يحصل تبادل الحوار العفويّ لكن من دون نتيجة الإمساك بها. كأنّ الانفصال بين الطرفين هو أصل الصورة بعيداً عن حصول الحركة المتفاعلة التي تنوي بلوغَ نتيجةٍ: "كما لو أنها متفرِّجة وحسب، في مقعد بعيد". وهي إشكاليّة تعيد إنتاج معادلة الشعريّ في النثريّ، أو العكس، بين التفرّد المجرّد والجلوس في مقعد بعيد عن مساحة الحركة، بحيث لا يحصل الاشتباك الممكن الذي قد يقود إلى اللقاء والتواصل لتحقّق جملة العنوان: "وجدتني..." على النحو الذي يضع حلاً للحكاية في نهاية الأمر.

تتحوّل الصورة الشعريّة نحو مسار آخر من مسارات التشكيل يمعن في مباركة الجدل الحاصل بين الحضور والغياب والضوء والظلّ والأمام والوراء، والصورة تعمل شعرياً على نحوٍ مُتداورٍ في صياغة جملها الشعرية وأدواتها التعبيريّة، حيث تتموّج اللقطات وتتحوّل من منطقة إلى أخرى ومن حال إلى حال في حساسيّة مرآويّة ظاهرة:

وجدتُني معها، من دونها،

ظلٌ من دون قامة،

أصوات تسعى وراء وجه،

وكرسي تتعثر في عتمتها؛

تستعيد الجملة العنوانيّة حضورها اللافت في حساسيّة جدليّة أكثر تغوّلاً في الغموض: "وجدتُني معها، من دونها"، إذ إنّ "مع/من دون" لا تفضي إلا إلى مزيد من التعقيد المنعكس ضرورةً على جملة العنوان الحاضرة هنا: "وجدتني". وتسندها ثلاث صور متوازية ومتعامدة تحكي قصّة الانفصال: الأولى: "ظلٌ من دون قامة"، والثانية: "أصوات تسعى وراء وجه"، والثالثة: "كرسي تتعثر في عتمتها". وهي تعمل كلّها في فضاء يحيّد الأصل ويسمح للقرين بالظهور والتبنين داخل متاهة الصورة، داخل انعكاس صوريّ مرآويّ يقدّم اللقطات من زوايا مختلفة.

تنتقل المعادلة الجدليّة نحو مرحلة أكثر تعقيداً حين تتحوّل ثنائيّة التشكيل الجدليّ التقليديّة إلى محاورة رباعيّة متدافعة في حراكها الجدليّ المتعاقب. تتحرّك أفقياً وعمودياً بما تسمح به حركة الأفعال من حيث الشكل والدلالة والقيمة والرؤية والمناخ الفعليّ:

إذ أتفقدها، أفتقدها،

إذ أفتقدها، ألتقي بها.

فثّمة أربعة أضلع متشابكة تحصل على صعيد دلاليّ وإيقاعيّ يشبه المربّع السيميائيّ الذي تتناظر أضلاعه الأربعة داخل قوّة تدليل خاصّة. وتبدأ الحركة الشعريّة من الثنائيّة الأفقيّة: "أتفقدها/أفتقدها"، يضيء المجال السيميائيّ بين حالة البحث المتقصّد والدقيق في فعل التفقّد، وفعل الافتقاد بحسّه الوجدانيّ العميق الذاهب باتجاه حلم اللقاء. ومن ثمّ تخرج ثنائيّة أخرى تكمل أضلاع المربّع بين "أفتقدها/ألتقي بها" حيث تنتهي الصورة نهاية إيجابية يكتمل بها المنوال الجدليّ.

غير أنّ الصورة الأخيرة التي تقفل حدث القصيدة تنتقل إلى لوحة بالغة الجدل لا تكتفي بالثنائية التقليديّة في رسم صورة الحدث، بل تكشف عن طبقة رمزيّة موغلة في حساسيّتها القائمة على جدل الغياب والحضور بما يجعل الراوي الذاتيّ الشعريّ أكثر حيرة وقلقاً:

وجدتني أجالسها من دونها...

تستعيد الجملة العنوانيّة "وجدتني" حضورها المتكرّر في فضاء الحراك الشعريّ حول جدليّة الحدث في ظلّ ثنائيّة رمزيّة تقوم على التضادّ والتمويه والغياب: "أجالسها/من دونها"، للحصول على قمّة العلاقة بين الحضور الماديّ الماثل في: "أجالسها"، والغياب الكليّ المطلق: "من دونها"، كي تكون جملة العنوان: "وجدتني..." فاعلة ومتحقّق بذاتها من غير آخر أنثويّ حضر في احتمالات القصيدة وغاب في خاتمتها وانسدل الستار على مسرح الحكاية الشعريّة.

بقعة ضوء أخيرة

يعود الكلام الموضوع بين هلالين إلى كلّ شاعر، في "كتابه" الخاصّ، إلا أنّ هذا لا يمنع داغر من الاندساس في جوف هذا الكلام، أو في التماهي معه، أو في اختطافه عن غرضه، وهو ما يبلغ درجات عالية من التماهي بين داغر ورامبو، فيما تتناقص هذه مع الشعراء الثلاثة الآخرين.

قد يعني الحوار مع الآخر، التباعد، أو الاختلاف، وهو ما يظهر أحياناً بين داغر وويتمان على نحوٍ أخصّ.

تلتقي لعبة الضمائر مع انتقالات المواقع الذي يرى منها داغر إلى الشعراء الأربعة: قريب، بعيد، يمشي معه في شارع، أو في جبل، يصحبه الى مقهى، أو إلى جحيم هزيمة... لهذا نرى داغر ينصرف، في قطعة، إلى ما يشبه البحث الصرف، المركّز والمشعّ، والمبتكر في جوانب النظر إلى هذا الشاعر أو ذاك، في صنيعه الفلسفيّ أو الشعريّ، أو ترى داغر يصف، ويسرد، ابتداء مما حدث للشاعر، أو له مع الشاعر، في صيغ سردية مبتكرة ومتخيّلة طبعاً...، أو تراه يحاكي صنيع الشاعر، لدرجة أنّه يكتب ما يسميه: "من مسودة مجهولة لرامبو"، أو تراه يندسّ في عبارة هذا الشاعر أو ذاك، لينفذ منها الى حياته الخاصة، إلى تجاربه، إلى تخيلاته، إلى قصيدته هو ...هذا يعني أنّ لداغر مسالك ومسالك في كتابه، ومع الأربعة، ما يقترب من التمشي في غابة،

معتمة ومشعة...

تتشبه الكتابة، لدى داغر، في كتابه، بالتمشي نفسه. هو يقصده حالةً من حالات الجسد في حركته، في التدافعات التي يُحدثها في العقل والمخيلة. وهو ما خبره عند كتابته كتابه، في صيف قريته، على ما روى، حيث تقافز أمامه، في التمشي، عدد من القطع لم يلبث أن سجلها على هاتفه الجوال، على ما روى ايضاً.

إلا أنّ التمشي استعارة، مجاز، محاكاة لما ستكون الكتابة عليه في الكتب الأربعة، مع كلّ شاعر فيها: ففي التمشي، نتحرّك في درب واحد، على الأغلب، إلا أننا نحيد عنه بغير شكل وشكل: نداوره، وننعطف عنه، ونحلّق فوقه، أو في طبقاته الجوفية... التمشي يتقدّم في الكتابة، والكتابة تتقدّم في التمشي.

مرة، في قطعة، تتّجه الكتابة عمداً صوب قصيدة، صوب فقرة في حياة أو كُتُبِ هذا الشاعر أو ذاك، المصاحب لداغر في سيره. مرة، في قطعة أخرى، يبتعد عنه، يختلف معه، يخاصمه، يتخلّف أو يتقدّم عنه. مرة أخرى، في قطعة أخرى، تحلّق الكتابة في فضاءاتها الخاصة، من دون صاحب أو رفيق، في دروب قصيدة داغر الخاصة، لهذا تراه قريباً وبعيداً، في الوقت عينه، في قصيدته، ومع غيرها.

كتاب داغر يحاور فيه غيره، ويبني مفاهيمه، ويقترح نماذجه. لهذا هو كتاب عن قصيدة النثر، وعن احتمالات الكتابة بها... وهي احتمالات متنوعة، متعددة، كما نلحظ في كتابه. احتمالات يعود فيها إلى الأشكال الأولى في كتابة قصيدة النثر، عند بودلير خصوصاً، مثل: الحوار، والوصف والسرد... لكنّه يحاول تجريب واقتراح غيرها، في التداخل الخصب، بين الفلسفة والشعر، بين معاينة الحياة في عيشها اليوميّ والتحليق بها صوب فضاءات أخرى. فالقصيدة عنده، هي: هنا، والآن. تبتعد عن الغنائية، بل تتجنبها، وتذهب في مسالك اخرى، قد يكون التأمّل والتخيّل جناحَيها الوحيدَين في التقريب والتبعيد.

القصيدة هنا والآن، عنده، لأنّها فعلُ وجود: يخصّه في كينونته، في تموقعه، في شواغله، في مواجعه، في معاينته الحارقة لما يعيشه مع غيره في عالم عنيف وبهيم.

هكذا تكون القصيدة فعل حياة، وما يتعدّى التعبير نفسه. أشبه بحياة أخرى في الحياة. وجد أنّ الشعراء الأربعة "خرجوا على الطاعة"، وهذا أوثق ما يجمع بينهم، في حسابه. فكتابة القصيدة لدى كلّ واحد منهم لا تقوم على الامتثال، على التقيّد، بل على ابتكار سبل جديدة. وهو ما يعمل عليه داغر بدوره: الخروج على ما هو متّبع.

أما ما يجعله مرتبطاً بقصيدة النثر فهو أنّها عنوانُ عنفوانٍ وتمرّدٍ وعصيانٍ.

الشعر خطفاً

إيتيل عدنان

شعر شربل داغر[1] عامر بعلامات وجود، شرارة، مسار برق في فضاء مضطرب. لا يتوانى الشاعر فيه عن مباغتة الهارب، والذكريات المتوثبة، والحاضر المجبول بالنار. إنه شعرُ مسافر، وقد بات الشعور بالتغرب في أي مكان مفقوداً في السنوات الأخيرة. هكذا يلتقط الشاعر في أسفاره، خطفاً، نتفاً من رؤى متطايرة. وفي هذا العالم السريع، قصيدة داغر مبنية على إلحاحات، على تناثر، على توقفات. هكذا تنعدم المناظر، وتبقى الصور التي يمتزج فيها الماضي بالحاضر.

لا تنبني القصيدة على أفكار، وإنما على أحاسيس، هي التي تفسر حضور الجسد الآسر في القصيدة. ذلك أنه هو الذي يلتقط بحواسه لحظات الحاضر، وعيش العين واليد، وعيش السمع. هكذا لا يكون الشاعر إلا في الحركة، وغير متعينٍ إذا طلبنا التأكد من وجوده (...).

في هذا الشعر افتتان بالطفولة، وبالحب، حيث لا يقول الشاعر مباشرة، كما في قصيدة غزل، وإنما يطلق القول الشعري في شكل مائل. وفي هذا العالم الخصوصي، في عالم القرية في الجبل اللبناني، في عالم أحجار الشاعر، تصفر الريح من دون توقف، مثل الشاعر في نفاذ صبره الذي يودي به إلى الفراغ، إلى اشتهاء الفراغ. حتى أن الشاعر يرسم صورة فجة عن هذا العالم الطفولي في القرية.

---

١ – شاعرة وكاتبة بالفرنسية والإنكليزية، من لبنان.

كلمة مترجمة عن الفرنسية ألقتها إيتيل عدنان في لقاء في "مكتبة المتوسط" الباريسية، في مناسبة صدور مختارات داغر الشعرية بالفرنسية، في ٢ أيار–مايو ٢٠٠٥: عن جريدة "**النهار**"، السبت ٢١ أيار– مايو من سنة ٢٠٠٥.

هكذا يتعين عليه في القصيدة أن يعاين، أن يلتقط من الموجودات تفاصيلها الدقيقة، المستقاة من تجربة الشاعر (...).

هكذا يجدد داغر حداثة الشعر العربي، وعلى طريقته: باستعماله العربية في عبقريتها المخصوصة، المتعينة في كثافتها، في سرعتها، في إيجازها الشديد. كما يجدد هذه الحداثة إذ يعطي الأفضلية لأحاسيسه الملحة، مستعيناً بالألفاظ نفسها مثل علامات وجودية، مثل عروض دالة، فلا ينبسط المعنى وإنما يشير وحسب إلى وجهته. كما يجدد داغر هذه الحداثة بابتعاده عن الكلام الفخيم، محتفظاً بسخرية وبلهو أكيدين: اللهو بالصور لتحويلها، فلا تتعين في المأسوية التي تنضح منها. ومع ذلك، هذه الحداثة، أي هذا الزمن الحاضر المحيط بنا، مجبول على الخوف، وتشير إليه قصائد بقوة، لا في عمومياته، وإنما في بين–بين، في غفلة الشهيد عن نفسه، في غيبة الجسد عما هو وعما له أن يكون (...).

اللغة في مواجهة العالم

رضا عطية

تُمثِّل تجربة الشاعر اللبناني شربل داغر[1] ركنًا مهمًا في فضاء قصيدة النثر العربية. ينتمي داغر إلى الموجة الثالثة من موجات شعر مابعد الحداثة العربي؛ ذلك الجيل الذي بدأ محاولاته الشعرية في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين وأوائل الثمانينيات، باحثًا عن طريق آخر، مختلف وجديد عن الطريق الذي سلكه شعراء الموجة الأولى من قصيدة النثر؛ ذلك الجيل المؤسس برموزه الرائدة مثل أنسي الحاج ومحمد الماغوط وغيرهما الذين اعتمدوا على طروحات مجلة "شعر" اللبنانية، والموجة الثانية التي من أبرز رموزها سركون بولص ووديع سعادة وبول شاوول، تلك الموجة التي حاول شعراؤها التخفف من طرائق التعبير البلاغي للجيل السابق في إيغاله في التغريب اللغوي خصوصًا كالذي كان عند أنسي الحاج، والتخفف من وطأة الأيديولوجيا وتصدرها الخطاب الشعري كما كان عند الماغوط.

في خطاب داغر، ورفاق مرحلته من شعراء الموجة الثالثة من قصيدة النثر، يبدو الشعر نفسه سؤالًا، حول ماهية الشعر. سؤالُ هدمٍ في الأساس، عمّا يجب أن يتركه الشعر ويتخلى عنه، قبل أن يكون سؤال كينونة، عما يكونه الشعر. ثمة بحث عن طريق مطوِّر يسلكه الشعر في قصيدة النثر، مع نزوع إلى التجريب في الشكل والتنويع في المضمون، محاولة لتقديم رؤية جديدة للعالم وقراءة مختلفة للواقع، ونص يتخفف من هيمنة البلاغة الصوتية القديمة.

---

١ – جامعي وناقد من مصر.

قراءة نقدية في الندوة التكريمية لشعر داغر، التي نظمها "المجلس الأعلى للثقافة"، القاهرة، ١٥ أيلول– سبتمبر من سنة ٢٠١٩.

توتر الذات وقلق اللغة

يتبدى أنّ الهم الشعري الأبرز والقضية الجمالية الملحة عند شربل داغر هي علاقة الذات بالعالم عبر جسر اللغة. اللغة هي وسيلة الشعر وأداة الشاعر في إدراك العالم والتعبير عنه، اللغة وسيلة تمكين الذات من العالم.

في الخطاب الشعري لشربل داغر تبدو الذات متوترة، والشعور بأنّ اللغة قلقة في علاقتها بالعالم. ثمة نزوع ميتافيزيقي إلى تجريد العالم الفيزيقي، وتمثُّله في نسق إشاري، وترجمة مكوناته الفيزيقية عبر جهاز تأشيري إلى علامات ترميزية، من خلال الإرجاء الإحالي للدوال وتمددها اللانهائي ولامحسومية المدلولات، حتى إنّ هناك ما يشبه القطع بين الدال والمدلول. فإذا كانت اللغة الشعرية، في اشتغالها المعتاد، تقوم على تحويل المدلول إلى دال آخر جديد يحيل إلى مدلول ما مستتر أو مدلول ورائي، فإنّ قصيدة شربل داغر تعمل على أن تشوّش من البداية على العلاقة بين الدال والمدلول.

لذا تكون الإشكالية الجمالية في خطاب شربل داغر: كيف للغة أن تمكِّن الذات في أن تعبّر عن العالم الذي تتمثّله موضوعًا لعياناتها؟ لكن، من أين يأتي توتر الذات؟ أليس من الإحساس بضيق اللغة عن استيعاب العالم الذي تعاينه الذات وتتمثله؟ إذن، هي إشكالية الشعر وقضيته. والشعر هو لغة الذات أو بالأحرى هو استعمالية الذات للغة في تمثُّلها العالم أو بالأحرى في خلق الذات للعالم.

يحضر كثيرًا في الخطاب الشعري لشربل داغر علاقة الشعر ودور اللغة بالعالم والعمل على محاولة تمثله واستيعابه:

البحر مجازٌ

لا يبلغه الوصف

وإيقاعٌ خامل

إن لم يبلغه النثر (شربل داغر، **المجموعات الشعرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩، مج١، ص ٢٩٥).

ثمة إحساس ما أو وعي ما بعدم إمكانية اللغة (الوصف) أن يبلغ العالم وأشيائه، كالبحر. يبقى العالم وأشياؤه مجازًا، عيانًا عائمًا ومنفلتًا من التحديد، بالتواشج مع الإحساس بخمول العالم الذي هو موضوع الذات والشعر بدون النثر، فالنثر يمنح الشعر والعالم حيوية ويعالجما من الخمول، ويبدو ذلك الهم حاضرًا عند شعراء ما بعد الحداثة العربية كسركون بولص الذي يقول:

على النثر أن ينشب مخالبه

في رقبة الشعر الهزيلة.

فثمة تشارك رؤيوي بين داغر وبولص كتمثيلَين للوعي المابعد حداثي بدور قصيدة النثر في تنشيط الفن الشعري وتجديد دمويته ومعالجة هزاله وخموله، ثمة وعى ما بأن إيقاع الشعر خامل وهزيل وبحاجة إلى النثر لتقويته وبث حيوية في أوصال القصيدة.

وإذا كان هناك شعور ما، ابتداء من ديوان شربل داغر الأول، "**فتات البياض**" (الذي تتركز فيه هذه القراءة)، باتساع العالم عن اللغة فإنّ ثمة شعورًا آخر باتساع الذات عن العالم نفسه:

أمسى الحزن رتيبًا

الحب مقننًا.

أنتِ وأنا تتشعب أشواقنا حتى الأفق.

مزيدًا من الرغبة كي تُستوعب بنا الأرضُ.

متسعًا من الوقت كي أحبكِ. (مج١، ص ٣٠).

ثمة شعور رومانسي بكآبة وجودية وآلية الحزن ورتابته، بسبب صرامة العالم وتقنينه حتى للمشاعر والعواطف (الحب)، وفي المقابل تشعر الذات بأنّها أكبر من يستوعبها العالم ومن تحب، فتحس الذات بأنّها أكبر من العالم نفسه، وهو ما يحيل بالتبعية على إحساس ضمني بأنّ الذات أكبر من اللغة التي تحسها أنّها لا تستوعب العالم الذي تعاينه.

يكشف الخطاب الشعري لدى شربل داغر عن حالة جدل ما قائم بين حدود متقابلة، في تشكيل العالم:

أرى شجرًا مضربًا، ألوانًا تتشاكَس، و"الباء" أضاعت مظلتها في الشتاء.
خرجت من طوق ضفيرتها. أسرجتْ الليلَ وتعرَّتْ، أسرجت الريح وتدلَّتْ...
خَدَرٌ يَسرِي، جسدٌ يمحو.
بقع تبحث عن قاتلها
وأنا أبحث عن كلماتي، عن طلقاتي، عن رعشاتٍ تَضبِطُ
صمتي. صمتيَ حفلٌ بالأقنعةِ
وأنا الصوتُ
الصوتُ
الصوتْ. (مج١، ص ١٣).

تستشعر الذات تمرد أشياء العالم ومكوناته: "**أرى شجرًا مضربًا**"، فهل يكون ذلك تمثيلًا لشعور الذات باضطراب العالم أم شعورها بعدم ألفتها له أم أن ذلك انعكاس إسقاطي لتمرد الذات نفسها على عالمها؟ ثمة جدل بين عناصر العالم ومكوناته كما يتبدى في (تشاكس الألوان)، حيث يمسي العالم لوحة سوريالية تتشاكس على رقعتها الألوان؛ وهو عالم يستعصي على التحديد.

ترى الذات في العالم حركة محو، وفي الآن تبحث الذات عن الكلمات التي هي طلقاتها، وما بين الصمت المشحون بكلام لم يطلق لذا يكون الصمت كأقنعة للذات والصوت الذي تكونه الذات تنعقد المواجهة. ويبدو في تكرار لفظة (صمتي) لمرتين متتاليتين كأن الذات تتحرش بالصمت لتطلق الكلام وتنزع الأقنعة عن هذا الصمت، وهو ما يتبدى في تكرار لفظة (الصوت) لثلاث مرات، وكأن الذات تريد أن تغلّب الكلام على الصمت. وتأتي المرة الثالثة ساكنة كأنها لتأكيد ترجيح الصوت وحسم وجوده في مواجهته للصمت. فتستثمر الصياغة الشعرية بلاغة التكرار التدويري، كما في لفظة (صمتي)، والتوقيعي كما في لفظة (الصوت)، على إبراز ترددات

الذات والجدل النفسي المعتمل داخلها وتوتراتها، ترسيمًا لإيقاعاتها النفسية من خلال الاستعمال المادي لإيقاعات التلفظ الصوتي.

تبدو علاقة الذات بالعالم وبأشياء الوجود علاقة معقدة وكاشفة عبر الخطاب الشعري لداغر عن حس اغترابي يلازم الذات في عالمها:

من أين تأتيكِ الحماسةُ أيتها البعوضة؟!

هذه الأزهار اصطناعية،

هذه الحروف تتخاطف بياضَكِ،

كيف تأتيكِ الدهشة لرقص البهلوان؟! (مج١، ص ١٣).

في تعبير الذات عن رؤيتها وشعورها بالعالم وأشيائها تعتمد الاستراتيجية الشعرية لدى شربل داغر بلاغة الإسقاط الإحالي، أي أنّ الذات تصبغ عناصر العالم وأشياءه بمشاعرها وانفعالاتها ليستحيل هذا العالم وأشياؤه قناعًا للذات أو مرآة ومنعكسًا نفسيًا لوعي الذات.

يدفع العالم الذات إلى تفجير أسئلة حوله، أو أن شعور الذات بلاجدوى العالم يدفعها إلى التساؤل المندهش حول ما تراه من حماسة بعض كائناته: **(من أين تأتيكِ الحماسةُ أيتها البعوضة؟!)**، إنّها بلاغة السخرية المقنعة، بلاغة إسقاطية تبث الذات من خلالها شعورها بجمود العالم وفقدانه القدرة على تحريك حماسة الذات إزاءه.

ثمة ما يشبه الرثاء لما تحسه الذات من "اصطناعية العالم،" كما في رؤيتها لاصطناعية الأزهار، إحساس بفقدان العالم وأشيائه طبيعيتها وحيويتها، ثم هناك ما يشبه الإدانة لعمل اللغة، اتهام لفعل الحروف بسلب الأزهار بياضها، وكأنّ الذات الشاعرة تدين اللغة المستعملة في أنها تفقد العالم طبيعيته. ثمة أزمة ما تشعر بها الذات إزاء اللغة المستعملة في التعاطي مع العالم وموجوداته.

ثمة استعمال لبلاغة الالتفات الضمائري، بالانتقال من ضمير الغائب في الإشارة لـ(الأزهار)، إلى ضمير المخاطب، وكأنّ الصوت الشعري المتكلم في القصيدة،

يتحول متضامنًا مع العالم وأشيائه (الأزهار) في مواجهة اللغة (الحروف) التي تسلبها لونها/ هويتها وطبيعيتها. استعمال ضمير المخاطب هو فعل تذويتي، أي أنّها يهب للأشياء (الأزهار) ذاتيةً ما، وكأنّ الذات الشاعرة تريد أن تستعيد لأشياء العالم طبيعيتها وتمنحها كينونة حيوية وهوية ذاتوية. ثم يعاود الصوت الشعري استعمال الاستفهام: **كيف تأتيكِ الدهشة لرقص البهلوان؟!** في مختتم المقطع الذي بدأ باستفهام كذلك، وكأنّ حركة الخطاب الشعري تتبنى على دائرية التساؤل، وإن كان الاستفهام يغلب عليه الطابع التحريضي. وكأنّ الصوت الشعري يقوم بعمل استنهاضي لأشياء العالم ويستشعل ثوريتها بمثل الرغبة المناهضة لما تلمسه الرؤية الشعرية من جمود اللغة أو بالأحرى تجميدها أشياء العالم، فاللغة لم تعد مناسبة، بحسب الرؤية الشعرية، للعالم الذي تريد لها الذات الشاعرة أن ينبض بحيوية وطبيعية.

يلوح عند شربل داغر سؤال حول الشعر وحول ماهية الشاعر الذي ينشده ويريد أن يكونه:

هذا الشاعر يتبنى قطيعًا
لكي يصير كرازًا؛
ويبسط العشب بين الدرجات الأولى،
لكي يقوى على الصعود
وحده،
إلى رأس النبع...
وأنتَ؟

= لعلّي أنتسب إلى ألقِ الماء، إلى وميضِ
الدهشة الغامضة،
التي تبقيني يَقظًا

في خدمتها. (مج ٢، ص ١٤٦).

يتبدى، هنا، التمثيل لدرامية الوعي، وعي الذات الشاعرة بموقفها الفني من الشعر في البنية الحوارية التي تتأسس على مبادلة حوارية بين صوتين يترددان بداخل الذات: صوت يشير إلى شاعر ما، ربما يكون شاعرًا نموذجًا للشاعر النبي، قائد الجماعة وكرّازها، ليسائل الصوت الآخر، الذي يبدو أنّه يعرض عن دور الشاعر النبي بحثًا عن غموض يولّد الدهشة، باعتبار أنّ الفن إعادة إنتاج العالم والأشياء بحس مندهش، ووعي مغاير للوعي التقليدي.

تشعير الوجود وترميز العالم

في نص شربل داغر الشعري في تعامله مع عناصر الوجود وأشياء العالم ثمة نزوع إلى تشعير الوجود بتجاوز مبذولية الأشياء نحو جعلها علامات على علاقات رمزية وتمثيل لفلسفة الوجود، فالرؤية الشعرية لدى شربل داغر تنهض بعناصر العالم من حضوراتها الشيئية إلى وضعية مثالية:

أيُّ نومٍ يجعل الأبيضَ يستكين إلى حمامةٍ هرعت من آخر الأفق إلى أول الزنبق؟ أين تنظف الحمامة خطيئتها وقد اشتبكت بالسواد العالق في دوريّ كان ينقر شجرة تتهيّأ لاستقبال الشفق؟

كانت صفرًا
فأصابتها الأرقام.
كانت نقطةً
فتورّطت بالخطوط وإشارات السير

***

خرجتْ يومًا من سكينتها وكانت ضوءًا منتهيًا. التقتْ بالحجر صدفة وتورطت بالظل.

لا تخرج إلا خلسة في الليل توزع رسائلها على الطيور المهاجرة.

-ماذا يفعل الأبيض عندما تعاكسه كل الألوان؟

=يتورط.

[لماذا لا يحدو الرمادي بياضًا فتنجو الأشعة من قبضة الظل!؟ لماذا الظل يحارب سريًا فيجعل الشمس تحتشد!؟]. (مج١، ص ١٤).

يبدو الشعر، هنا، في تمثّل ميتافزيقية الأشياء ومجاوزة ما هو فزيقيّ إلى تعالياته الفلسفية، فالشعر يستحيل فلسفة تحرر الأشياء من تعيناتها الهوياتية وتسترئي عللًا للعلاقات التكوينية للعناصر، فتنتقل بالعلاقات بين العناصر ومكوناتها من اعتباطيتها إلى تلمس غرضية ما لها، فيمسي اللون الأبيض للحمامة إنما استكانة للون كأنه نوم، ويصبح اختلاط الحمامة البيضاء بالدوري الأسود الذي يراه الصوت الشعري أثرًا للخطيئة بمثابة إشكالية، فالرؤية الشعرية تلتقط أو بالأحرى تسقط تمثلاتها للتكوين المعقَّد للنسيج الكوني من ثنائيات ضدية وحدود متقابلة تتجسد في العناصر والكائنات. ولكن هل ترمز الحمامة، لا سيما في التأكيد على لونها الأبيض، إلى الروح في انطلاقها الوجودي؟

ولا تكتفي الرؤية الشعرية بتمثّل مفلسف لعلاقات الموجودات بعناصرها المكونة بل تعيّد تمثّلها في تحولاتها الوجودية في عملية تجريد، كما في رؤية الحمامة في حركتها بالصفر الذي تصيبه الأرقام ويخالطها أو بالنقطة المتمدِّدة في الإشارات وخطوط السير، فثمة إنتاجية منوعة في تشكيل التصوير الشعري لعناصر المشهد في تكوين شجري كما في تمثيل الحمامة بعديد من العناصر المشبهة بها والإحالات المتنوعة.

في تشكيل الصورة الشعرية في نص شربل داغر ثمة تمثيل درامي لجدلية اللون، في اشتباكات اللون وتداخلاته وأثر التشابكات اللونية، وخصوصًا اللون الأبيض، الذي يمثّل الأصل اللوني لأشياء الوجود:

-ماذا يفعل الأبيض عندما تعاكسه كل الألوان؟

=يتورط.

[لماذا لا يحدو الرمادي بياضًا فتنجو الأشعة من قبضة الظل!؟ لماذا الظل يحارب سريًا فيجعل الشمس تحتشد!؟].

فنجدنا، هنا، إزاء تعددية صوتية، تتبنى على تنويعية الجمل بين الإنشاء (السؤال) والخبر (الإجابة) ثم توليد الإجابة للتساؤل مجددًا، وكأنّنا إزاء بولوفونية صوتية، أو إزاء صوت ورجعه في تمثيل لدرامية الذات في وعيها الوجودي المتردد في تفسيره لعناصر العالم واستيعابه لتشكلات أشيائه.

يلوح في الخطاب الشعري لدى شربل داغر بالتوازي مع إشكالية اللغة في تعبيرها عن الذات وفي استعمال الذات لها في التعبير عن العالم، تساؤل حول "الكتابة" التي هي استعمالية الشاعر للغة في التعبير الجمالي بفاعلية التخييل عن الذات والعالم، فالكتابة هي إعادة تخليق العالم عبر اللغة.

وهناك في خطاب داغر الشعري جانب سلبي، وحس مأساوي في رؤية الذات استعارية عناصر الوجود وأشياء العالم عبر اللغة:

المجهول ما عاد جميلًا وشهيًا: مسوّرٌ بعلامات الدمار.

ألأن الكلمات اتسخت، ومفردات اللغة صارت (ربما ما عدا حروف الجر والعطف...) استعارات ("الفجر" صار يعني "القبر"، "التردد" صار يعني "الهلاك"... وإلا "الهلاك"، لا يعني إلا "الهلاك")؟ مساحيقُ الغسيل مغشوشةٌ والثياب اهترأت.

خاف من القمع العاري. خاف من قمع الكلمات حين لا تغيّر أو تغسل ثيابها بعد التظاهرات والعروض.

ارتدى أرسطوفان قناعه القدري،

ابن المقفع لم يترك الثعالب ترتاح.

أما نجيب محفوظ فقد استلقى في حاضرة الكناية.

هل يحتفظ بالدمع خلف القناع؟

ماذا يقول القناع؟ (مج١، ص ١٧).

ثمة شعور ما برهبة المجهول ومخافة العالم الذي أمست اللغة التي تكون كلماتها بمثابة علامات إشارية على أشيائه (دواله) بوصفها مدلولات بمثابة أقنعة عن مآلات موحشة ومصائر مهلكة، ثمة إحساس بفجوة ما بين اللغة والكلمات باعتبارها مفاهيم دالة على معان وأشياء، والعالم بما يولِّد في الذات إحساسًا ما بزيف اللغة أو بالأحرى المآل المأساوي لكلماتها التي أمست استعارات دالة على وحشة العالم. فيبدو الشعر في تعاطيه للعالم كنص يقوم على إرجائية الدوال ولا نهائية المدلولات.

يساكن الوعي رغبة في ضرورة أن تغير اللغة جلدها في ظل قمع الكلمات وكأنّ الشعر هو مسعى لتفجير ثورية اللغة، فيستدل النص الشعري على ثلاثة نماذج في تاريخ الكتابة بوصفهم أيقونات للكتابة الإشكالية على امتداد التاريخ، والثلاثة أرستوفان وابن المقفع ونجيب محفوظ قدموا فنًا كونيًّا يحاكي الأساطير الكبرى في تمثيل الوجود، فكانت مسرحيات أرسطوفان نصوصًا تراجيكوميدية تقابل مأسي المجتمع بالسخرية، وابن المقفع كانت كتابته أدبًا فلسفيًّا متقنعًا بالأمثولة التي تستلهم رمزية الحيوانات في الإحالة إلى بنية المجتمع واختلالاته، أما نجيب محفوظ فقدم تمثيلًا جماليًا لتاريخ البشرية والشخصية المصرية في نصوص روائية ملحمية، والثلاثة قوبلت كتابتهم بمواجهة من المحافظين والمتشددين، ودفعوًا ثمنًا باهظًا لقاء كتابتهم حد الحكم بإعدامهم فعليًا أو رمزيًا. وكأنّ الشاعر يستلهم هذه النماذج الثلاثة دليلًا له نحو كتابة تتيح للكلمات المقموعة حريتها في التعبير الثوري عن رؤية الشاعر للعالم.

ضيق اللامنتمي بالعالم

في شعر شربل داغر يتبدى اتخاذ الذات موقف اللامنتمي من العالم الذي يضيق بعالم لا يتوافق معه، في شعور اغترابي متماد يكاد ينحو بالذات إلى اختيار موقف الانعزال الوجودي:

بصدقٍ أقول لكم أنا أتعبُ وما تَعِبَ العالم مني.

أتهجى ملامحي عبر الشارع الطويل، أفتقد الناس الطيبين، أبحث بين الوجوه اللاهثة، عن وجه أرتديه:

بلا تكلف، بلا عناء، قفي أيتها الحركة

لو تسمعونني دقيقة

...

من يحمل أحزاني ويختفي فلقد سئمت معاشرة الشوارع.

أنا مرهق لا تحتويني الأمكنة.

يابسٌ صدري.

خطواتي حبالٌ من الهم والنوم.

في آخر الليل

يصبح الزمان لزجًا،

تتكورُ الطرقات المستقيمة

فلتتهيأ امرأة ما! (مج١، ص ص ٣١- ٣٢).

ثمة إحساس يتسرب إلى الذات بأفول الألفة إزاء الآخر والعالم. شعور بالسأم من العالم وأماكنه، بالتزامن مع شعور آخر بلزوجة الزمن، وجموده بما يدل على فقدان الشعور بحركية العالم. ومع إبداء الذات تعبها من الآخرين ونفورها منهم ثمة دعوة لامرأة ما للتهيوء والتلاقي، وكأنَّ الذات التي تضيق بالعالم وتأخذ في غلق أبوابها في وجهه تبقي بابًا مواربًا لامرأة ما، وكأنّ المرأة هي ملاذ الذات الذي تلجأ إليه بعد انسحابها من العالم. فعند داغر العالم أكبر من أن تستوعبه اللغة والذات أكبر من أن يستوعبها العالم.

ثمة بعض ملامح الشفاهية في نص شربل داغر الشعري تتبدى في مخاطبته

للجماعة: **(بصدقٍ أقول لكم/ لو تسمعونني دقيقة)** في إعلان الذات عن انسحابها من العالم، كما يبدو أيضًا من اعتماد قصيدة شربل داغر ضمير المتكلم الفردي وتمثيلها لصوت الذات مقابل العالم أنّها قصيدة فردانية النزعة، حتى في حسها التعبيري، في موقفها اللاانتمائي من العالم، فالذات تبحث فقط عن خلاصها الفردي ونجاتها الشخصية.

شعرٌ على الشعر

أسامة عميرات

إنّ الكلام على الكلام صعب. قال : ولم؟ قلت: لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها، التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحسّ، ممكن، وفضاء هذا متّسع، والمجال فيه مختلف. فأمّا الكلام على الكلام فإنّه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شقّ النّحو وما أشبه النّحو من المنطق، وكذلك النّثر والشّعر وعلى ذلك".

(أبو حيان التوحيدي: ***"الإمتاع والمؤانسة"*****).**

"القصيدة تُعدّل مزاجي في هذه الأيام:
سِرّي ودوائي.
تبتسمُ وردتي في رتاج بابها من دون أن تنبس ببنت شفة، إذ إن
شفتها السفلى كانت منشغلة بما تتذوقه في صمتها، وتتخفى عنه.
(**شربل داغر: *"أيها الهواء يا قاتلي"*).

تتزاحم الخطابات وتتصارع الرؤى داخل عوالم وفضاءات جمالية ترسمّها اللغة وتزينّها الصورة الشعرية. هذه الأخيرة يتفنّن الشعراء وأرباب الكلّم تركيبَها وتجويدها وتزيينها وتقديمها للقراء في أجمل حلة وأبهى طلّة، تنقُّل أحاسيسهم وآمالهم وآلامهم، التي تتقاطع –لا محالة– مع آمال وآلام جمهور القراء، وخاصتهم من النقاد وأصحاب الصنعة والدراية[1].

يقترن الوعي الشعري بالحس النقدي داخل النص الأدبي، فينتجان خطابا واصفا ميتا–لغويا métalangue لعالم القصيد، العجيب والغريب، الذي يجمع بين جودة العبارة ودقة الإشارة وبعد النظر والإصابة. وهذا ما ينجلي للناقد أو القارئ المتمعن

---

١ – بحث أصيل، غير منشور.

ناقد وأستاذ جامعي في المدرسة العليا للأستاذة، سطيف، من الجزائر.

في شعر المفكر والأديب والناقد الخبير شربل داغر.

تنفتح القصيدة عند شربل داغر على لانهائية الدلالة، وتقوم على فلسفة التجاوز لكل ما هو سكوني ثابت، وامتلاك القدرة أيضا على الجمع بين الأجناس الأدبية والخطابات المعرفية، في علاقة حوارية ومساءلة شعرية ونقدية، تعكّس البعد الرؤيوي للشعر في ترجمة نوازع العقل ومتطلبات الوجدان وشروط المعرفة، فنجده يتخذ من الكلمات والعبارات والتيمات ملتقى للحوار والمناظرة والحجاج بين الحمولات المعنوية والامكانات الاستعارية والانزياحات الجمالية لهذه الوحدات الكلامية.

تسعفنا مقولات وآليات المنهج الوصفي أو الميتا نقدي في محاورة الخطاب الميتا شعري عند شربل داغر، من خلال الوقوف عند مستويات التنظير النقدي للفعل الشعري داخل متن القصيدة وهامشها، فتدخل القصيدة في امتحان حقيقي تكشف أسرارها وتبدي عجائبها لمن يعرف قدرها ، وتظهر قدرتها على احتواء واختزال الخطابات المختلفة؛ الفكرية والمعرفية والنقدية. إذن تشتغل القصيدة في مراجعة ذاتها، وتصحيح مسارها وتقويم مخرجاتها نحو مكاشفة الحقيقة والتماس فرص جديدة للتجريب الشعري والتنظير النقدي على متن القصيدة.

الميتا في الشعر: التأثيل والتمثيل

تشترك في تشكيل الكتابة الميتاشعرية، ثلاث مقولات مهمة: التعبير والتنظير والتقويم، أي تقوم على إنتاج كلام أو إبداع يدل على وجود الإنسان، وعلى تكوين إبداع آخر يكون واصفا للخطاب الأول، وعلى تقويم حضور هذه المعرفة في الحياة. هو "خيار أول، وقد يكون الخيار الأخير الذي انتهت إليه القصيدة، لما نعلمه عن أحوال النص الشعري، ولا سيما الحديث منه، بين انطلاقته ووصوله الختامي، إذا جاز القول، ولما نعلمه عن العمليات التي تصيب النص الشعري في مراحل إنتاجه المختلفة"[1].

---

١ – شربل داغر: **القصيدة والزمن، الخروج من الواحدية التمامية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط٠١، ٢٠١٥، ص ٤٢.

إذن، هناك مرحلة مخاض عسير للنص الشعري، تتمثل في سلسلة المحاورات والمراجعات والمساءلات الجوهرية لجهاز الكتابة الشعرية، من جهة المورد العذب لهذه الذات الشاعرة، والبحث والنبش في المعجم اللغوي عن الكلمات التي تصاحب الشاعر في رحلته أو مغامرته. يكتب أدونيس: "الشاعر العربي بامتياز هو الذي يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة – بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي. هكذا يعيد اللغة إلى براءتها وعذريتها، وتتهيأ الكلمة كي تكون مغامرة وكشفاً، وتصير فضاء ماديا وروحيا، تصير إشارة وحركة وفعلا"[١]. هكذا تنضبط إيقاعاتها وفق تحديد نظري، أو تنظير نقدي، يقيم معالمه ويرسم خطوطه المبدع أو المؤلف داخل النص الواحد، وهذا كلّه يدخل ضمن مدار ومجال الضبط الذاتي والتنظيم الداخلي للنص الشعري، قصد تحقيق الإفادة المعرفية من الكاتب والمتعة الجمالية لدى القارئ: "الكتابة أجساد أرض تتحرك فاعلة متفاعلة، تمشي فيها الأشجار، وتزهر الجثث حركة حروف في اليقظة، ترسم في فضاءات الورق عوالم سطور، تشدُّ العين بنتوئها وضمورها، فتبني شعريّتها بفيزياء المبصر، إيقاعها هيئة ولون لا ترجيعة سجع"[٢]. وهذا في الحقيقة راجعٌ إلى تكوين الشاعر أو الشخصية الشعرية؛ فهي "بمعناها الاستقلاليّ كفيلة بتكوين متن شعريّ ينتمي انتماءً حاسماً إلى الطبيعة الشعرية الخاصة لهذا الشاعر، في قدرته على تأصيل نموذجه في سياق النماذج المهيمنة على المشهد الشعريّ والإعلان عن تفرّده"[٣]. وهذا يدخل ضمن الأفق الجمالي الذي يؤطر المخيلة الشعرية للشاعر، ويجعلها في مراقبة مستمرة لما يكتب، ومساءلة نقدية عن الأسباب الدافعة لفعل الكتابة، والأثر الناتج

---

٢ – أدونيس: **فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٣.

٢ – محمد خريّف: **في النقدية العربية، من سرد المفهوم إلى سرديّات المفاهيم**، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط ١، ٢٠١٣، ص ٣٢.

٣ – محمد صابر عبيد: **عضويّة الأداء الشعريّة**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٠١، ٢٠١٦، ص ٢٩.

من ورائها. هي أسئلة تحوم حول تخوم القصيدة. والإجابة عنها وعن غيرها، تحتاج من الشاعر إلى شدّ الهمة وأخذ مزيدٍ من الحذر والحيطة، عند البوح والكشف عن أسرار الذات والقصيدة. تُعد محاورة "أيون" من أهم مؤلفات أفلاطون في النقد الأدبي. تكلمَ فيها عن إلهام الشعراء، وطبيعة الشعر. لذلك يكتب الناقد تايلور: "إن فكرتها الجوهرية تتلخص في الإجابة عن هذا السؤال: هل يبلغ الشعراء والمنشدون والممثلون النجاح عن طريق مهارتهم أو تخصص علمي، أو ينجحون بسبب عبقرية أو إلهام غير واع؟"[١]. من هنا تبدأ رحلة المراجعة الذاتية لمواضعات الكتابة الشعرية عند الشاعر أو الأديب؛ عبر الاختيار الواعي لمناهل الإبداع والإلهام، والاختبار النقدي للأساليب الشعرية والنفاذ إلى طاقاتها وانزياحها، والبحث المستمر على طرق استمالة القراء نحو الشعر ومزاحمة الأجناس الأخرى في صناعة التأثير والفاعلية الجمالية. يرى ستوفر stuffer الناقد الأمريكي المعاصر "إن الشعر كله معقد، وتعقيده على درجات، أما القصيدة فمثل الانسان، لها شجرة نسب، وهي مهمة، لا بسبب أسلافها، بل بسبب انفرادها. والقصيدة ليست أكثر من محاولة تبلور مثالي لتجربة ما، تمثل من حيث الكيف حياة مضنية شاقة، وتتطلب من حيث الكم سنوات من التفكير والاستعداد والمران"[٢].

فالأمر قائم، إذن، على الاختيار والاختبار، يضعهما الشاعر–الناقد في مخيّاله الشعري وأفقه الجمالي، عبر تشكيل رمزي وبناء لغوي متماسك، تتكامل فيه الرؤية الفنية مع المرايا النقدية التي يرى من خلالها الشاعر مآل تجربته، وأهم العتبات والمحطات التي ينبغي له أن يتدرج عليها داخل متنّه الشعري، وفتح فرص جديدة للتجديد والتجريب الشعري، وجعل النص الشعري متعدد الخطابات والروايات.

أما من حيث التأصيل لمصطلح الميتا meta، فإنّه "إذا ما كانت اللسانيات

---

١ – سامي منير عامر: **وظيفة النّاقد الأدبي بين القديم والحديث، دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٠١، ١٩٩٨، ص ١١.

٢ – يوسف حسين بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢، ص ٧١.

سباقة في اجتراع مصطلح "الميتا" هذه من خلال مقولة الميتا لغة –meta language أو الميتا–لسانيات meta–linguistics، (أي اللُّغة الواصفة، أو اللسانيات الواصفة على التعاقب)، فإنّ هذا التناسل سرعان ما انتشر أفقيا وعمودياً، وهو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات"[١]. فهو، أي الميتا، خطاب meta discours مكون جوهري لمراقبة الحركية الداخلية للأجهزة المعرفية المنتجة للخطابات المختلفة، النثرية منها أو الشعرية. لذلك نجد "بعض الشعراء يحاولون التحدث في شعرهم عن الشعر والشعراء: أي أن يخلقوا شيئا سمي الشعر الحديث عن الشعر meta–poetry مثلما نتكلم عن لغة الحديث عن اللغة .ويهتم هذا الشعر الذي يتحدث عن الشعر بتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسالته. ولا بد من ربطه بالتساؤل الحديث حول مكانته كصاحب رؤيا، ككاهن أو حكيم. وقد أعاد هولدرلن في ألمانيا التأكيد في الشعر على قدسية رسالة الشاعر، وطلب ريلكه في وقت ليس بالبعيد من الشاعر، في المرثية السابعة من مراثي دوينو، أن يعيد تشكيل العالم المرئي برمته إلى قضاء داخلي"[٢].

ومن أمثلة ذلك، أيضا ما كتبه مالارميه في قصيدة "النخب الحزين" Toast» «funebreلتيوفيل غوتييه أعاد فيها التأكيد بلهجة التحدي اليائس على وظيفة الفن المخلدة "عن طريق التحريك الرزين لهواء الكلمات". أما في الشعر الأمريكي فمن الممكن الاستشهاد بقصيدة والس ستيفنز"ملاحظات من أجل عالم خيالي علوي"، أو قصيدة "فكرة النظام في كي وست"، التي تخاطب ناقدا فرنسيا هو رامون فرناندز لتمدح "ذلك الحماس المقدس للنظام (...) وحماس الصانع لنظم الكلمات". أو قد نستشهد بقصيدة آرجيبولد مكليش "فن الشعر"، بخاتمتها التي غالبا ما يساء فهمها،

١- فاضل ثامر: **المبنى الميتا – سردي في الرواية**، دار المدى، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣، ص ٧٠-٨٠.

٢ – رينيه ويليك: **مفاهيم نقدية**، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ١١٠، فبراير ١٩٨٧، ص ٣٤٥.

والتي تقول : "القصيدة يجب ألا تعني بل أن تكون"[١].

إنّ مراقبة الشعر لحركيّته الداخلية والذاتية في آن واحد، تكون على مستوى المحور الأفقي للشعر، أو ما يطلق عليه بمصطلح الميتا–شعر، عن طريق أوليّة المراجعة والتحكيك الشعري، ووضع القارئ الافتراضي في المخيّلة الشعرية للشاعر، ما يجعله يتخيّر الكلمات اختيارا واعيا، تحمل في أحشائها حساً جمالياً، وفي طياتها بعدا معرفيا أو نزوعا نقديا. يكتب شربل داغر في قصيدة بعنوان: "**القصيدة تنظر**"، في ديوانه الشعري "**على طرف لساني**":

"**القصيدة تنظر من وراء رؤوس حروفها إلى ما يقع عليه نظرها**

فيما يقع نظرُه عليها

غريباً

أمام بوابتها الموصدة"[٢].

هذا الوصف من الشاعر لعالم القصيدة، وبيانُ بعض أسرارها وخفاياها ووظائفها وزوايا النظر منها وإليها، التي تشمل الظاهر اللفظي والمتستر المعنوي أو الماورائي، أمام هذه القلاع المحصّنة والمصونة التي تقيمها القصيدة، وهذه الأبواب الموصدّة في وجه قرائها ونقادها؛ لأنّ المعنى من منظور ميتا شعري، زمردة نفسية في بطن القصيدة تحتاج إلى غواص بارع، يحسن الغوص في بحر المعاني والتنقيب في شواطئ الألفاظ. "غالبا ما تنبعث نزعة الميتاشعر، أو الشعر على الشعر، عبر انشغال الشعراء بوسيطهم أم أدائهم، وحاجتهم المتواصلة إلى فحصه وتبرير استخدامه. وهذا هو السبب في أن العديد من المنظومات الميتاشعرية غالبا ما تعبر عن قلق الشاعر إزاء دوره ومكانه من التقاليد. ولأن الوعي الذاتي، لاسيما الوعي بالعلاقة بين الذات والذوات السالفة عليها، خاصية لا مندوحة عنها من خصائص الشعر المكتوب في كنف الحركات الحداثية، فإن نزعة "الميتاشعر" غالبا ما اقترنت

---

١ – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص ٣٤٥.

٢ – شربل داغر: **على طرف لساني**، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٤، ص ٦٧.

بالشعر في القرن العشرين"[1].

هذا المنحى الحداثي الجديد على عالم الكتابة الشعرية ناتجٌ عن قلق وجودي إزاء مستقبل الشعر، جرّاء تناسخ وتناسل المواضيع والقوالب والمواويل الشعرية، الداعية أساسا وجوهرا للرتابة والسكونيّة في الإنتاج والتلقي. أي "أن القصيدة العربية الحديثة كانت تبحث في تجارب العديد من شعرائها عن تجديد مشروعها التعبيري، عن رسالة أخرى تعيد صلتها من جديد بالجماعة وبحاجاتها وبتطلعاتها، فيما كان ينفصل عدد آخر من الشعراء عن هذا المشروع طلبا لقصيدة "قائمة بنفسها ولنفسها"[2].

إنّ مساءلة النص الشعري لأركانه الأساسية (اللغة والصورة والإيقاع) قمين بتجديد النسق الخفي في عملية الإبداع، وفتح آفاق جديدة للكتابة الحداثية، منها ما يطمح إليه الشعراء من بنائهم لعالمهم الشعري الخاص وفق المواضعات النقدية المعروفة والمعروضة في أدبيات الدرس النقدي الحديث والمعاصر. هذا ما يمكن تسميته بشعرية النقد أو النقد المنظوم؛ وهذا الأمر في الحقيقة ناتج عن مزاولة بعض الشعراء لحرفة النقد والاطلاع الواسع على مناهج النقد الأدبي. فما يسكن هؤلاء الشعراء من أفكار ومشاريع حداثية في الكتابة والرغبة في إحداث الفجوة في التلقي والاستجابة، يتبعه بيان توضيحي وتنظير ميتاشعري لما ذهب إليه الشاعر ودعا إليه.

حقيقة الشعر وجدواه

تتميز اللغة الشعرية عند شربل داغر بانفتاح نوعي على مكامن النفس الإنسانية، وعلى غوامض العقول البشرية، وعلى مجريات الوقائع اليومية أو التاريخية المعقّدة

---

١ – هدى فخر الدين: **مفهوم الميتاشعر في العصر العباسي**، تر: عمرو زكريا، مجلة **فصول** المصرية، ع ٨٣–٨٤، م ١٢، ٢٠١٣، ص ١٥٩.

٢– شربل داغر: **الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ١٤٩.

والمتأزمة. هي توضح المستشكّل منها، وتبيّن حيثياته ومآلاته، وتؤلف بين المختلف فيها، وتقدم فرص التلاقي والائتلاف بينها، في توليفة متميزة ومتفردة. ومنه "قد ينصرف شاعر الميتا شعر إلى انشغالات الشاعر بإشكاليات صياغة الخطاب الشعري الأثيري والزئبقي الذي يصعب الإمساك به أو وضعه داخل شبكة النص الشعري"[١]. وهذا ما يتلمّسه القارئ لهذا الديوان "**أيها الهواء يا قاتلي**"، الذي تتناسل فيه الكلمات والتيمات والعبارات لتكوّن قصائد وقلائد وفرائد شعرية، لا تقدم نفسها كنص قابل للتذوق والتجاوب اللحظي، بل تتوارى الدلالة فيها وتنحجب إلى حد الإلغاز والتعمية، لتطل هذه القرائن اللفظية والمعنوية والتلميحات والتوضيحات الميتاشعرية لهذه المساعي التجريبية والمشاريع الحداثية. ولمقاربة هذه الخطابات النقدية المتضمنة داخل النصوص الشعرية، حريٌّ بنا أن نقف على جملة القضايا النقدية التي شغلت بال الشاعر شربل داغر، ودفعتْه إلى التنظير النقدي داخل المتن الشعري.

الشعر عند شربل داغر اشتغالٌ ميتا لغوي بامتياز، تتضافر فيه جميع موارد الشعر وطاقاته اللفظية والمعنوية لصناعة التأثير وإحداث صدمة التلقي عند المتلقي، أثناء عملية البحث عن الخيط الناظم بين الوحدات الشعرية والمقاصد والمرامي والدلالات الظاهرة والمضمرة؛ التي هي "عبارة عن حشود من الأبعاد المتناوبة. بعضها يطفح به السطح. فيما يظلّ البعض الآخر رابضاً في العمق، متستّراً يستعصي على المسك وينتظر الكشف"[٢]:

"أيها الموت، يا جاري الأليف
هذا الساعد الذي خرج مقطوعًا من الركام
تحت نظر الكاميرات،

---

١ – فاضل ثامر: **ميتاسرد ما بعد الحداثة**، مجلة الكوفة، السنة ١، ع ٢، ٢٠١٣، ص ٦٤.

٢ – محمد لطفي اليوسفي: **كتاب المتاهات والتلاشي، في النقد والشعر**، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص ٧٠.

مدَّتْ القصيدة إليه ساعدَها

ورافعاتِ مجازها...

هذا الساعد أمسك بيدي

أعادني إلى البيت الذي طار،

إلى الأخبار والصور التي تآكلت في عفونة الركام"[1].

بدءا بالعنوان الافتتاحي لهذا السفر الشعري، تطالعنا العتبة النقدية الأولى منه، "**أيها الموت، يا جاري الأليف**" كعتبة استهلالية واصفة لما يعترض الشاعر من عقبات ومزالق في الكتابة الشعرية عن عالم الأشياء والأحداث والأفكار، واستحالة مقاربتها برؤى واقعية، وبأوصاف مباشرة، بل المدد في ذلك لمجازاة القصيدة التي تملك القدرة على تقريب المسافات البعيدة بين الأشياء المتناثرة والمتناحرة في سماء هذا الوجود الشعري ومحاورة الفضاءات الممكنة للقاء والتحاور، وإن كانت مستحيلة في عالم الحقيقة.

هذه النظرة الدقيقة من الشاعر لأدوات الكتابة الشعرية، وبيانّه للوسيلة الأكثر فاعلية في إعادة الحدث الحاصل أو المتخيل إلى نقطة البدء، وإمكانية فتح باب الحوار مع الصور والأخبار التي كانت سببا في الشتات والدمار؛ عن طريق فتح المجال وترك العنان لمجازات القصيدة في إحداث حالات الانتظام الداخلي في القصيدة ذاتها، وتقريب الصور والاستعارات بعضها إلى بعض، "فيؤثثها بما يطيب له من خشب الاستعارة ومعدن التشبيه" (نفسه، ص ٢٥) ما يكون مدعاة للانفتاح الدلالي والتحرر الزماني والمكاني. "يعد الانفتاح، بالنسبة لامبرتو ايكو، شرط المتعة الجمالية وشرط تشييد المعنى. إنه وحده ما يسمح لقصيد، للوحة رسم، لرواية بخرق الكتابة الاصطلاحية، الصور السائدة، التعلمية، لكي ينتج أنساق علامات تستطيع إعادة الإحساسات"[2]. ففي قصيدة: لا أحنَّ من الشعر!"، يكتب:

---

٢ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، خطوط وظلال، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٢١، ص ٩٠.

١– رشيدة التريكي: **الجماليات وسؤال المعنى**، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط١، ٢٠٠٩، ص ٦٠.

"لا أحنَّ من الشعر، حتى حين تجف الكلمات في ينابيعها،
وتبدو واقفةً، أشجارًا يابسة في نهر...
يبقى وحيدًا، من دون أن يَطرق الباب أحد...
وحيدًا في عليائه
المكابِرة، المتشبّثة بما يليق بالكلمات حين تُطبق على شفتَي
المحاولة أو الرغبة...
لا تقنطْ من الشعر، وإن غدرَ بك.
راوِدْه، وإن تَمَنَعَ في عالي وحشته.
ففي ابتعاده قربى، وملامسة، لما يَكُون عليه حين يُمسك بالهواء
في ضمة، ولجميلِ ما له أن يكون في أصفى الاحتمالات"[1].

هناك تنظيرات نقدية مهمة متضمنة داخل هذا النص الشعري الرؤيوي. منها ما يتعلق بذكر خصائص الشعر ووصف أهم لحظات الإبداع وأعسرها؛ من لحظة امتناع الذات المبدعة وجمودها على الإنتاج والإبداع؛ وهي لحظة يصفها الشاعر بالطبيعية والاعتيادية على من يقف في باب القصيد، وعادته في تغيير مفاتحه ومداخله، والحسرة والخيبة التي تصيبه أول الأمر، ولكن في الامتناع يحصل الإمتاع؛ إذ من رحم القصيدة يتحقق النص ويستوى عوده وسلطانه، والدليل والمرشد الميتاشعري في ذلك هو المحاورة وإعادة المحاولة والوقوف على عتباته وجنباته والحوم حول أرجائه. فهو، أي الشعر، إن أعطيت كلّك الوجودي والشعري يعطيك بعض إشاراته ودقيق معانيه وجوهر مقاصده. "فالمعروف أن الإحالات على المعاني ليست واحدة وتختلف من علامة إلى أخرى. فعلى الرغم من أن الدلالات لا تكترث للمادة الحاملة لها، فإن أشكال وجود هذه الدلالات لا يمكن أن تكون مفصولة عن السيرورة المولدة لها"[2]:

---

١ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، ص ٢٢٤.

٢ – سعيد بنكراد: **مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية**، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٦٣.

"أمشي في السطور قُدُمًا
يكفي أن أرفع إصبعي المبللَ بلُعابي لكي أُحسن تحديد وجهتي،
يكفي أن أستنير بما يَلمع فوق رؤوس الحروف المحتشِدة من
تلقاء نفسها،
في اشتداد إلحاحها،
لكي أدفعَ الصور المترامية في ابتعادها،
فتتهاوى بيُسر،
كما لو أنها تنتظر لمسةً طرية وحسب،
التفاتةً رقيقة،
لكي يدبَّ فيها شعاعٌ تلو شعاعٍ،
وعضوٌ إثر عضوٍ،
في استكانة العناصر
وخمود الهيئات"[1].

في هذا النص الشعري قضية نقدية بالغة الأهمية وشديدة التعقيد وعصية على التحديد، تتعلق أساسا بأوقات الكتابة الشعرية وأدواتها وأهم السبل الموصلة لاستدراج الكلمات على البوح ومحاورة الغياب الكامن وراء الصور والمجازات. "فيعلّم الناقد عبر النص ولغته كيف بُني هذا النص، وماذا يخفي في نسيجه، وكيف يراوح أو يسوق في تضاعيفه معارف لها في ذاكرة المتلقي أثر ما، كما يضيء في النص بما يدعو للإمتاع والإقناع، وإلى البحث والاكتشاف في هذا المجال أو ذاك"[2]. ويشير كمال أبو ديب، في هذا الصدد، إلى أنّ "العملية الشعرية هي دائما عملية علائقية، حركة مستمرة بين عوالم متمايزة. وإذ أشير إلى ذلك فإنني أقصد ضمنيا إلى أن

---

١ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، ص ٣٠.

٢ – فاروق مواسي: **نبض المحار، دراسات في الأدب العربي**، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، باقة الغربية، فلسطين، ط١، ٢٠٠٩، ص ٢٨– ٢٩.

طبيعة الشعر تقوم بالضبط على هذه الفجوة: مسافة التوتر التي يكتشفها بين كونين لغويين، أو رؤيويين"[١]. وهما محل اختبار واشتغال دائم ومستمر من الشاعر– الناقد شربل داغر.

التجريب وآليات القراءة المنتجة

تعد قضية التجريب الشعري من أهم القضايا المركزية عند الشاعر شربل داغر، لما يرى في ذلك حياة للقصيدة واتساع في مداها التعبيري والتفسيري للحياة ولقضايا الشعر المسكون بالحركة والتجديد؛ والرغبة في إحداث ثورة في الكتابة الشعرية، بما ينسجم ويتوافق مع رؤى العالم وموقعية الإنسان فيه، كطرف فاعل (مفسر/ مؤول) أو منفعل (ملتزم/ ...)، وما يستدعيه هذا النزوع الفكري الرافض لأشكال السلطة والوصاية، المنفتح على عوالم الطبيعة والشعور بالحرية والمعاني اللانهائية. "والتجريب في ارتباطه بالثورة على الوعي الجمالي السائد لا يقدم إجابات، بقدر ما يطرح التساؤلات التي تظل مكمنا لتلمس خطو جديد، ووعي جمالي مفارق، يتأسس على وعي الجماعات القليلة التي تبدع في إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات في وعيها. ومن هنا يعتبر التجريب رؤية وتغييرا في العمق وليس تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها"[٢]:

"**صوتي، شبحي، إذ يطوف حيثا يحلو له.**
يكون حيث لا أكون،
من دون وجهي.
صوتي، في قصيدتي، ما يمرّ ويعبر ويتمدد ويتلاشى في ما هو
أبعد من لساني.

١– كمال أبو ديب: **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص ١٣٠–١٣١.

٢ – محمود الضبع: **غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠١٤، ص ٥٠.

صوتي، انتقالي، ما لا تحفظه مرآة، ولا هذه القصيدة"[1].

فهي دعوة لتثوير الأسئلة وتغيير الأمكنة واقتحام عوالم مجهولة لا تسعها العوالم الممكنة، لا المرايا ولا القصائد في حد ذاتها؛ فما السرّ في ذلك يا ترى؟ وما المخرج من هذا المأزق في الكتابة والمضيق في الرواية عند أهل الصنعة والدراية؟

"سِّري المُرجَأ

-ما الفارق بين الصمت والسر؟

=الصمت قد يعود، أما السر فيبقى في لُجّتِه.

هكذا تستفيق القصيدة من دون أن تتأنق في مشيتها.

ألهذا تنام من دون أن تسكن تماما؟ ألهذا أغطّ في سرِّ القصيدة،

مثل غطّاسٍ لا يقوى على البقاء طويلاً من دون هواء؟ ألهذا

أتمددُ، أعومُ، ثم أعاودُ البحث، لا عن مفتاح، أو خريطة، أو

خزنة؟ ألهذا تكون وُجهات القصيدة مختلفة، بينما مقصدُها واحد؟

هكذا أقصدُ السرَّ، أُداوره، من دون أن أبلغَه :قصيدتي، سرِّي

المتدافع، المرجَأ!

-ألهذا تنتظرُك القصيدة؟

=لا تنتظرُني، بل أبحثُ عنها"[2].

فالسر مرجّأٌ إلى حين استفاقة القصيدة من غفوتها، وبداية صحوتها دون تحديد إحداثيات لها أو مواقع ارتكاز تثبُت عليها. فهي تخضع أساسا ومآلا لثنائية الحلّ والترحال، والتجوال بدون دليل ولا منوال؛ "**فالقصيدة منطاد تعلو كلما خفَّت حمولتها**". هكذا تريد القصيدة اللاستقرار واللاتحديد، فتُوهم مريدها بالوصول، ولكنّه في أول الطريق وبداية القصيد. عندها عليه بالبدء من جديد في مغازلة الحرف

---

١ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، ص ٧٤.

٢ – م. ن، ص ٢١٩.

ومطاردة الطيف المنبثق من شظايا القصيدة.

"لعل قصيدتي تعرفني أحسن مني، بدليل أنني ما أن أرخي
كلمة أو ثلاث فوق بياض الضوء، حتى تنقاد كلمات وشخوص
وأوضاع، قبلي، إليها، ما يجعل قصيدتي تشتاقني أكثر مني لها:
ما إن أفتح كوة، حتى تبسط لي بيتًا"[1].

هذا البيان الميتاشعري من الشاعر، لكيفية الورود والنزول في ضيافة القصيدة، بعد عمليات واسعة ومتواصلة من التقصي والبحث عن مداخل مناسبة لبيوت الشعر، لكنّ الكلمة الأخيرة للقصيدة: هل تنظر إليك بعين حانئة أو مشفقة، فتروي غليلك وتهدئ من روعك ببيت من الشعر، يكون لك بلسما ونبراسا لباقي الرحلة الشاقة والممتعة في آن واحد؟ أما القصيدة فجمعتْ أغراضَها، والكؤوسَ، وزهرةَ الشغف، وسريرَ الاستعارة، وأتلفتْ وجبات الانتظار فوق طاولتها... (نفسه، ص ١٣٧):

دعني أتدبرْ قصيدتي

رأيتُ في قصيدة ما لم أره في فيلم؛
وفي دمعةٍ ما لم أسمعه في حكاية؛
وفي ضربةِ قلمٍ لبيكاسو ما لم أجدْه في انحناءة جذعها على جذعي...
لعلي أمضي إلى حيث لا أصل،
وأستعيد الخطى عندما لا أحتاج إلى حذاء...
لعلي أبلغ ما لا أقصد،
وأرتب نزولاً لي إلى حيث لا أتوجه...
دعْني، إذًا، أتدبرْ قصيدتي بعد الانتهاء منها، فلا أنظر إلى حيث لا
تنظر، ولا تستدركني في خطاي مثل تائهٍ باحثٍ عنها في الدروب،

---

١ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**: ص ١٦٦.

فيما تتمايل في الهبوب"[1].

يحيلنا الشاعر في هذا المقام الشعري إلى قضية تلقي الشعر وتدبر القصيدة وكيفية إنتاج قراءة واصفة لها، عبر ملامسة خيوطها الدقيقة ومساراتها الرفيعة؛ ما يستوجب عدّة معرفية ونقدية تكون قادرة على فهم معانيها وفتح مغاليقها وكشف مستورها وتأويل مُشكَّلها. وهنا تَظهر العلاقة الجدلية بين النص (القصيدة) والمتلقي / المؤول؛ "والعلاقة أيضا، بالإضافة إلى كونها جدلية، فإنها "بندولية". فهي لا تنخلع من وجودها بوصفها علاقة، ولكنها تتراوح بين هذين القطبين في حركة دائمة إقبالا وإدبارا، ميلا ونبواً، ظهورا واختفاءاً، تحيزاً وإعراضاً. ذلك لأنها ما أن تذهب إلى طرف فيظن كل الظن أن لا شيء بعد ذهابها، حتى تؤوب منه إلى الطرف الآخر فيظن كل الظن أن لا شيء بعد إيابها"[2]. فالشاعر أول متلق لها بعد انتهائه من كتابتها، تاركا لها المجال في التوجيه والغواية والإثارة. فهي التي تقول لي اقرأني بهذه الطريقة ولا تقرأني بهذه الطريقة، عن طريق البنيات النصية المتواجدة في متن القصيدة. فقد "وجد إيزر في مفهوم "القارئ الضمني" le lecteur implicite، الذي أسس له، الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، لأنه يستطيع أن يبيّن لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي. إنه مرتبط عضويا ببنية النص وببناء معناه، ومن هنا تنجم إجرائيته وقدرته على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ والكيفية التي يوجه بها هذه المشاركة فيمنعها من الاعتباطية في تحديد المعنى الذي يقصد إليه"[3]. فهذا التوجيه الشعري من القصيدة لإدراك المعنى وفهم

١- شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، ص ٢١٤.

١ – منذر عياشي: **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط١، ١٩٩٨، ص ١٠.

٣ – عبد الكريم شرفي: **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٨٥.

المقصود يدخل ضمن اشتغال الميتاشعر داخل هذا الفضاء النصي.

نظرية "القصيدة بالنثر" في قصيدة داغر

انفرد شربل داغر عن باقي الشعراء والنقاد بهذه التسمية المبتكرة، المتعمقة في النقدية الاصطلاحية، الجامعة بين الأجناس الأدبية، والناظرة بعين ناقدة ثاقبة في هذه الوسيلة النَثرُ –شعريَّة، وامكاناتها في تجديد وتطوير القصيدة الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة:

"ليس لي غيرُ هذا الطيران: بعزمِ النسر في سماء النثر": يكتب شربل داغر. وتأكيده للبعد الحواري والعلائقي بين الأجناس الأدبية، وإثبات مقدرة القصيدة بالنثر على احتواء الخطابات المختلفة في توليفة رؤيويّة خلاقة، تتمثل في إدخال "عناصر غير شعرية (مع القصيدة العمودية والنص التفعيلي) وحولتها إلى عناصر شعرية، مثل السرد بعناصره من: – راوي (رؤية) بمستوياته– تحولات الضمائر– بنية الحدث– تشكلات زمن – وصف –تعدد خطاب– تحدد مكاني – تعريف الشخصيات بسمات وأفعال وأسماء– تنظيم سردي. أليست هذه العناصر بنى سردية في الأساس (عناصر غير شعرية) اقتبسها الشعر وأكسبها صفة الشعرية"[1].

مثل قصيدة بالنثر

لينة وعصية
تلك النظرة التي تقودني في طريق غير نافذ في منتهاه؛
تلك الدعسة التي تلي الدعسة بإصرارٍ وتمهلٍ،
فيما تظن أنها تستعيده، وهي مثل ورقة الدلب التي تختلف
بين ربيع وآخر، وإن ظَهرتْ في برعم مشابه.

١– محمود إبراهيم الضبع: **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٩٧–٢٩٨.

لينة وعصية مثل قصيدة بالنثر"[١].

فهي تجسّد الطموح الحداثي والتجريبي في عالم القصيدة، المفتوح على احتمالات تجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، واتساع زوايا النظر إليه، من القريب إلى البعيد، ومن البسيط إلى المركب والمعقد، ومن اللّين إلى التمرد والعصيان، ومن الممكن إلى المتوقع، ومن المتوقع إلى اللامتوقع. "في ظل هذا المناخ من البحث الفوضوي وقابلية التحول، ستتطور روح شعرية جديدة، تؤدي إلى تقنيات جديدة وإلى تأسيس متبادل أكثر تطوراً بين موضوعات الإلهام وأدوات التعبير للنثر وللشعر"[٢]. ويمضي الشاعر في تنظيره الميتاشعري لهذا النموذج الجديد "قصيدة بالنثر" داخل متن القصيدة وهامشها، عند تسميتها بمصطلح واصف آخر، هو: القصيدة المنثورة، عند قوله:

"هذا الجبل لن يسع قصيدتي المنثورة،
ولن يعيدني إلى حيث مضيتُ.
فالهواء شريكي،
وعصاي من دون شيخوخة..."[٣].

فالشاعر يتخذ من هذا المقام الشعري فرصة سانحة للدفاع عن توجهه الشعري الجديد وتنظيره النقدي الدقيق، من جهة الكشف عن خصائصه النوعية المختلفة عن باقي الأجناس الكتابية الواحدية؛ أي "ذلك الضرب من الكتابة الذي يتضمن أثناء مساره آلية إنتاجه، حيث في الوقت الذي يساهم في ميلاد كتابته يقترح تخييل ميلاده الخاص. يظهر ذلك جليا لما تتخلل النص من حين لآخر تدخلات المؤلف، يبرز من خلالها عن أفكار نقدية تلامس جوانب الكتابة التي هي ومضات لا تندرج ضمن اقتصاد المحكي، بما هي جزء منه، بل تشكل أيضا محطات استراتيجية يستريح فيها

---

١ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، ص ٢٠٠.

٢ – سوزان برنار: **قصيدة النثر، من بودلير حتى الوقت الراهن**، تر: راوية صادق، ج٢، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٥٠.

٣ – شربل داغر: **أيها الهواء يا قاتلي**، ص ١٧٧.

السرد من اشتغاله ليمارس نوعاً من التنظير والتفكير النقديين حول نفسه."[1]وبيانه الميتاشعري على أنّ القصيدة المنثورة تقوم على جملة من المفارقات الشعرية التي تدفع القارئ أو المتلقي إلى ملاحقة المعنى ومدّ جسور التواصل بين المحسوسات أو الموجودات والمدركات، وجعل ذلك ممكنا في هذا الفضاء النصي والمنجز اللساني. وهو اعتراف نقدي ضمني من الشاعر على شرعية هذه الكتابة الشعرية الجديدة على الذائقة الشعرية والنقدية العربية.

الخصائص والميزات

تتفرد القصيدة بالنثر عند شربل داغر بجملة من الخصائص الجوهرية، والتي تتولى القصيدة بيانها وتوضيح أهم ميزاتها:

- التشكيل اللغوي المختلف
- المجاز والبعد الاستعاري
- الايقاع المتجدد:

"في نبضي الذي هو إيقاعه.

نثري، أينا كنتُ، مها طلبتُ، يكون الحصانَ، والفارسَ،

والمهمازَ، والصوتَ، من دون خباء أو وتد، من دون نشيج أو رثاء، فهو يلاعب الهواء من دون صرامة

قافية، ويعبثُ بباحات الانتظار من دون هوادة...

نثري، لي، من دون واجب أو مراسيم، إذ يقع أبعد مني بينما

أظن أنني أتنفسه، أو يتنفسني...

نثري الذي يحملني، في خطوه البطيء، أو تمشيه القضائي، من دون قماط في مهد القصيدة.

بلى، نثري، طفلي الذي لن أكون إذ أكون، وعكازُ خطوي الذي يحيلني عدّاءً

---

١ – عبد الكريم جمعاوي: **الخطاب الواصف، النقد والقراءة**، مجلة **علامات**، النادي الأدبي جدة، المملكة العربية السعودية، ج ٥٥، م ١٤، مارس–آذار من سنة ٢٠٠٥، ص ٤٠٣.

في الرغبة والتجربة"[١].

كما أنّ للشعر داخل قصيدة النثر "إيقاعه الذي يتسق مع لغته الموحية؛ في سياق يوشك أن يحطم المحدود ويزلزل المسلمات والثوابت المنطقية؛ بتفعيل الخيال لخلق منطق جديد؛ يسبح في عالم المطلق والمجرد، وفق تقنيات مختلفة ترتقي بالخطاب إلى الصورة الذهنية؛ حسبما يقع عليه سياق كل عصر، بينما تبقى خاصية الانفعال هي جبلة الإبداع الأول والأخير، ومحور التواصل بين المبدع والمتلقي بما تمخضت عنه وما أفضت إليه من إيقاع"[٢]. ومنه تصحيح مسار الفهم وتوجيه مجال البحث في القضايا التي تعلّي من قيمة الإبداع والتجدد وإحداث ثورة شعرية ونقدية تدخل في السجل الذهبي للثقافة الأدبية والنقدية العربية المعاصرة.

في ختام هذه الرحلة الشاقة الشائقة الشيّقة، نورد كلاما نفيسا للشخصية المحتفى بها، تلخص بكل كفاءة واقتدار، الرؤية النقدية للكتابة الميتاشعرية في القصيدة العربية: "أيمكن القول إن في هذه النصوص دفاعا نظريًّا أو إبانة نقدية لما تقوم عليه القصيدة، وقصيدتي؟ ربما، إذ إنني ساجلتُ في هذه النصوص وناقشتُ واعترضتُ ودافعتُ وأكَّدْتُ على ما يمكن أن يكون نظراتي في الشعر، في القصيدة، في قصيدتي. إنها ممّا صدر عن انهمام بالشعر، وبالقصيدة، ينطلق من غرفة مجاورة لها، من معايشتها، من خبرات محصَّلة، ومن سكنى قلقة وملتَذَّة معها، ما يتعدى قصيدتي أحيانا. بل يمكنني القول: يعنيني الشعر أكثر مما تعنيني قصيدتي"[٣]. فمنه البدء، وإليه المنتهى.

---

١ – عبد الكريم جمعاوي: **الخطاب الواصف، النقد والقراءة**، مجلة **علامات**، النادي الأدبي جدة، المملكة العربية السعودية، ج ٥٥، م ١٤، مارس–آذار من سنة ٢٠٠٥: ص ٢٠٩.

١– عزت محمد جاد: **الإيقاعية، نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر**، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ٢٩.

٢ – شربل داغر: **أثناء القصيدة**، منشورات مومنت، لندن، ٢٠١٩، ص ٦٠.

صوفية الطفولة

راشد عيسى

على الرغم من كل ذلك الانفتاح اليقظ على أسرار السرد وسلطان الصحافة وأعالي الأكاديمية ومنتجعات النقد وفراديس الفن ومنابت الفلسفة، إلا أنه، في تصوّري، ومن خلال متابعتي لفاعليته الثقافية الغنية أراه منحازاً إلى ربّات الشعر[1] وجنيات التخييل وأحابيل اللغة الشعرية. لكأنني رأيته في مرائيه ومراعيه ومراقيه شاعراً يرى في الشعر سادناً للفنون جميعاً وحارساً لملاعب الشجن الإنساني المتواصل.

فالشعر عنده مغامرة فنية خلّاقة، إذ القصيدة مقترح موهوب للمخاطرة، ومنذور للخروج على المنوالية السائدة والنمطية الشكلانية المستسلمة للتقليد والثبات.

لشربل داغر وجهات نظر بليغة في هذا المجال، وقد سمّى قصيدة النثر "القصيدة بالنثر". فهو ليس نزّاعا إلى حداثة الشكلانية الشعرية فحسب، بل هو متجاوِز ذلك إلى ما بعد حداثة الحداثة. والمستبصِر قصائده يقف على ملحوظة واضحة، وهي أنه صوت شعري أحاديّ، نابت من أرض بكر، استطاع أن ينفلت من الأستذة الماغوطية والأدونيسية ليبتكر مغامراته الشعرية. وهي – فيما أرى– كتابة شعرية لنخبة النخبة؛ كتابة مبهّرة بالنكهات الفلسفية التي تُخرج اللغة عن مزاجها المألوف، وتذهب بلذة التخييل إلى أقاصي الغياهب؛ لكأن القصيدة مشروع يبدع الحرية ويكايد الحياة ويتحالف مع أسارير البلاغة المستجدة.

---

١ – شاعر وناقد وأستاذ جامعي من الأردن.

كلمة في الندوة التكريمية للشاعر داغر، في ٩ كانون الأول–ديسمبر من سنة ٢٠١٧، في عَمان، بتنظيم من "**بيت الثقافة والفنون**"، و"**مؤسسة عرزال الثقافية**".

أعترف بأني، في أثناء قراءتي الأولى لمجموعة من قصائده، تلبّستْني نوبة من الفزع الجميل. فأنا كائن غنائي بالغريزة، اعتدتُ أن أطبخ قصيدتي بماء الموسيقى وهسهسة الكلمات الموقعة بالحفيف والرفيف وحشرجات الناي وأنات الكمان، فكيف سأستطعم النثيرة الشعرية؟ كيف سأتذوق ملذاتها الجارحة؟ أي شجاعة أحتاج لأبني جسراً بيني وبين القصيدة بالنثر التي لم أجرّب كتابتها. لذلك قلبت أوراق موقفي منها فوجدتني منحازاً ومنشرحاً لتجربة الماغوط، وغير مؤتنِس بتجربة أدونيس في نثرية الشعر. وتذكرت أنني أقول دائماً: أنا مع التجريب الشجاع في شكلانية الشعر والفنون جميعاً. القصيدة بالنثر أحرجت الذائقة السمعية التطريبية التي ألفتها الأذن العربية حدّ الوثنية. وخلصتُ إلى الاعتقاد بأن استهجان المتلقي للقصيدة بالنثر هو ندرة الجيد المتميز منها، وليس العيب في عمارتها الفنية المتحررة من سلطة الموسيقى، كما هو الحال تماماً مع كمٍّ كبير من شعر الشطرين الذي يبنى على ضجيج من الهندسة الموسيقية الصاخبة برنين الخطابة والصراخ المنظم. فالعبرة، إذا، في أسلوب إدارة الكلمات ونجاح تحالفها في ابتكار المعاني وإبداع الاستعارة واستفزاز الخيال العذب الجسور. فبعض الومضات النثرية المتوهجة أرقى بدرجات عالية من النظم الاستهلاكي ذي الموسيقى المجانية الجاهزة.

شربل داغر شاعر متطهّر من أصداء شعر الآخرين، وحدّاس ذكي يشكك الشمعة بنورها، والنهر بمجراه، والمرأة بمرآتها. كاهنٌ في بلاغة الانزياح والمفارقة. بارعٌ في حراثة الحقول الدلالية للتراكيب اللغوية المتلبدة. تبدو ربة شعره مشغولة بتوريط القلق اللذيذ بطراز المغزى المطمئِن. فشعريته نافرةٌ، مغايرة، مكابرة، تصنع فضاءاتها التعبيرية بمزاج طفل يتحدى بزورقه الورقي عواصف البحر الهَرِم.

ذلك لأنها شعرية صافية معنية بالمجسّات الشعورية بصفة الشعر نوعاً من أحلام اليقظة بعيداً عن منطق الذهنية الصارمة.

في ديوانَيه "**حاطب ليل**" و"**وليمة قمر**" ثمة طفل ضَجِر من الألفة الأسرية، ورتابة المكان، فسرى بخياله الحاد إلى ملكوت الليل يحتطب الأسئلة، ويرسم بشهية

سوريالية لوحات فانتازية مضادة تؤنس ما هو معنوي ببساطة صعبة:

"حلمٌ مبهم

يدرج في بنطلون قصير

يداه تُقلِّبان غيمة

ورجلاه مجذافان في نهر" (من "**حاطب ليل**"، ص ٤٨).

تلك صورة لطفل خرافي يعيد صياغة الواقع ويحتج عليه بجنون فني باهظ يربك سلطان المنطق ويكسّر أسنانه.

وعندما نكمل قراءة المقطع تذهب المخيلة إلى ما يشبه الهستيريا الممتعة:

"حبلُ سرتي لطائرة ورقية

أرفعها وترفعني

وخيطها يكتبني

أو يلتف حول عنقي

حبل سرّتي لغسيل مدعوك فوق سطوح باردة"

وبطول حبل حماري نهق في مرج مشمس" (الصفحة نفسها).

فحبل السرة بات في خيال الطفل الشاعر أو الشاعر الطفل ثلاثة أنواع من الحبال المعروفة: حبل الطائرة الورقية، وحبل الغسيل، وحبل الحمار. كأن حبل السرة احتج على وظيفته البيولوجية في تغذية الجنين ليمارس وظائف حياتية أخرى، فمارس حبل السرة حريته ليتشكل كما يشاء هو لا كما تشاء البيولوجيا. فالطفل في أغلب شعر داغر خارج على هندسة التكوين، كأنه كائن لا علاقة له بالأرض، متفلتٌ من أنظمة المعقول الدنيوي بمهارة صوفي وجودي منتم للذاذة الشعور بعبثية الكون. وفي أحايين أخرى نرى هذا الطفل مغتبطاً بمناسك الزهد وتحولات الحدوس القلبانية التي تنبض بعبارته المطمئنة: "**لا تبحث عن المعنى لعله يلقاك**".

إنية الفن الشعري وبراعة جماليته

جويدة غانم

كلُّ ما له إنيةٌ، له حقيقة وتوكيد وثبات[1]. هكذا رسم علماء المسلمين مفهوم "الإنية" باعتبارها أساس الوجود ومضمونه، كما طورها هيدغر في فلسفته الكينونية وألحقها بمجد الوجود الإنساني الواعي لواقعه وأحلامه ومكانه وزمانه، وأضفى عليها شربل داغر من المرونة والتركيب بين أجزاء الخلق الشعري ما جعل من هويتها خطوة مركزية في الكتابة الشعرية، وأن يفصح عن الصور المبدعة لروح الشعر الأنطولوجي ويبدع بتوليفاته اللانهائية اهتزازات المعنى وتحولات الرؤية.

يغدو التحليل الفلسفي للشعر، بمثابة حجر الأساس لاستنطاق الكلمات والحروف التي كوّنها الشاعر على خلفية تمثيلية لغوية مركبة، تسفر عن الواقع الحقيقي للأشياء والمعاني، التي أعاد من خلالها بناء النصوص بالموضعات السردية وتمثيله بمسارات شيقة في ترجمة مغاليق اللغة والمعنى، على ضوئها يمكن للشاعر أن يقدم نصوصه المشفرة التي قد تُربك التأويل من رسم معانيه، ويمكن أن يشكل موضوع القصيد العتبة الأبرز في التجربة الفعلية للعبارة، التي تكون أساساً في بناء هيكل القصيد، من حيث التزاوج في التعبير، وتلازم معانيه مع ألفاظه. من هذا المنطلق تظهر الحقيقة الشعرية عند شربل داغر وكأنها "تجربة خالصة شبيهة بتجربة الجذب عند المتصوفين، ويبعث عن فرحة مطلقة، تتجاوز كل الحدود التي فرضتها الطبيعة على الكلمات"[2].

---

١ – البحث أصيل، غير منشور سابقاً، لأستاذة الفلسفة في جامعة محند آكلي اولحاج البويرة، من الجزائر.

٢ – عبد الغفار مكاوي: **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر**، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، القاهرة، ص ١٨.

إن العناصر الدلالية للقصيد، تغوص ضمن المنظور العقلي والفلسفي للشاعر، الذي يُكسب أجزائها نماذج مختارة من الصور التمثيلية للرؤية الكونية الإنسانية التي يتمناها، ويحدد لنفسه أسهماً جديدة ومميزة في الكتابة، تجعل النفس تتوق إلى أن الذوق هو الحكم التحليلي والتركيبي للهوية الشعرية ومقاصدها، من حيث أنها وعي للوجود وفي الوجود، وقد عبر إدموند هوسرل (Edmond Husserl) في ذلك أن "الوعي الذي يُساوق وجوده الوجود الغائي والمثالي للوعي نفسه بما هو قدرة على الحدس بالموضوعات والمعطيات، والذي يتبع زمانية الوعي، الذي يبلغ استظهار مقوماته الصورية، كالذكر والانتظار"[1].

يقتحم شربل داغر نظرية المعرفة الشعرية، وينازع ما رسمته النزعة الرومانتكية للشعر باعتباره أغراضاً ذاتية خاصة، يعبر به عن الوجدان الذي ارتسم في لغة أخرى من العاطفة والعقلانية، جعلته أن يرسم طقوساً استثنائية من المهجة التي فتنت مضجع وجوده ومنطلق كتاباته.

التعامل مع الشعر الداغري بأشكاله وصيغه السحرية، يُـــلزم القارئ، أن يقرر معرفة واكتشاف وجود القصيد الحقيقي، والتفكير في طبيعة الكلمات والأصوات التي تصدرها بواطن الكلم والحروف لمعرفة النظرية المتناسقة التي يستجلبها من إطارها البنيوي ويبحث بها عن دوافع مغايرة للشعور والحب والواقع، وكثورة تبحث في تجاوز كل ما هو مأساوي والانطلاق نحو الشعر الذي يأتي بنشوة العبور إلى حيوات بديعة من المتخيلات والاستعارات الفنية، قد تملك بداهتها في الحرية التي ينطلق منها، ويتحدث بها كقوة مقنعة من التضمين والتفسير أو التقديم والتأخير. فعلى أي أساس نقرأ الفلسفة الشعرية عند شربل داغر؟

كيف عبّر عن أنطولوجيا الشعر وتساوق مضامينه بين الذوات والموضوعات من خلال مخيلته الحرة؟

---

١ – إدموند هوسرل: **فكرة الفينومينولوجيا**، ترجمة: فتحي أنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، آب– أغسطس، ٢٠٠٧، ص ٢٨.

باعتبار إبداعات شربل داغر أول دراسة في حقل الفلسفة فإنها تنحو إلى تحقيق الأهداف التالية:

– استنطاق مفهوم النص والإبداع واللغة في النسق الشعري الداغري.

– معرفة المنطلقات الفلسفية للشعر الوجودي كتجاوز للقلق والمعاناة.

– تغدو هذه الدراسة محاولة للكشف عن البناء الهندسي للإلهام الشعري الداغري، وكحقيقة دالة عن اللامفكر فيه، عبر أساليبه ووسائله المتداخلة كأستيطيقا خاصة في العقل والوجدان.

إن التفكير في الشعر لا يستقل عن مهمته العظمى، ألا وهي السعي لتغيير الحياة والبحث عن واقع جديد وأفضل، يكون معاصراً للذوات والموضوعات والأحداث والتجارب والآلام والآمال، لذلك فصورته التوزيعية تقتضي في هذه الدراسة أن نستخدم المنهج الاستقرائي كونه مجموعة العمليات العقلية التي تجعل التفكير في أبنيته العقلية والسردية تنطلق من الصور العامة، ويتجه فيما بعد إلى البحث في خصوصية نهاياته كنتائج تركيبية لمختلف صوره وأشكاله، باعتباره ضرباً من التصوير والتخييل في صوره الناطقة.

وعي الكتابة جمالاً وجلالاً

قبل الكتابة يجب أن تكون اللذة والمتعة تترصد معالم الحروف والأرواح، الصادرة من تذاوتية تراندستالية، أرست للجمال معنى متشابكاً من العلاقات الفاعلة بين تأولات الموقف والحدث والشعور والحب والتخيل والمسافة. في هذا النسق تتداخل كلمات شربل داغر في حسها وصمتها مع استعارات مُلفتة من الزمكانية المطلقة التي أرست في كتابته العجيب المدهش(*) أن يكشف به عن متعالية فلسفية خاصة تتموقع بين محور التراتيب (ع عَ) و(س سَ)، في تنمية الإدراك الحسي لكل من أعماق الحرف والمعنى والصورة والمتخيل.

(*) هو السهل الممتنع في تفكيك وتأويل سرديات شربل داغر.

تبدو نظرية الجمال الشعرية الداغرية، تؤسس إلى رسم معني حياة جميلة جديدة، تكاد كلماته تتجاوز بما أعلنه بول سيلان (Paul Celan) في رومانسياته، كونها قد أعلنت في وقت ما عن الانفصال بين الواقع والفكرة، وبعد ذلك أعادت عودتها للتمازج والاتحاد، وهذا ما تجاوزه داغر الذي رسم في كتاباته مَسحة تذاوتية بين الذات والموضوع وبين العقل والقلب، في حركة إرادية قائمة على ما يلي:

– اللانظام: في تطرقه للموضوعات المختلفة والكلمات المتلونة بمعان مختلفة، التي تجابه بعضها البعض في محاولة لتجنب الجفاء الاعتيادي لاستخداماتها، والبحث عن عالم الرؤيا الخارقة لها، لجعل الشعر والفلسفة صنوان لا ينفصمان.

– التماثل: حيث يظهر التمثيل الشعري كرد فعل عن مختلف الحاجات الحقيقية التي مثلتها العديد من الأحداث في طفولته وشبابه وعنفوانه.

فالانسجام الشعري بينهما تؤديه الوظيفة العينية للهوية التي أربكت داغر في وجدانه، فلفظه هو الذي منحه المبرر الجيد لذلك الشمول في الكتابة الشعرية الذي يشكل موقفاً مرتبطاً بظروف تعطيه ما لانهاية من الفصاحة والخيال والتوليد، يتجاوز بكل أريحية النظرة العدمية للوجود والأشياء، ويفتك من جاك دريدا (Jacques Derrida) الحضور لما يقدم الاسم في صورة مُلفتة إلى الموجودات بقوله: "فوق الموائد تقتات مما تلفظ "[1].

غير أن دريدا يرى في الاسم "أسير دائم في سلسلة أو في نظام من الاختلافات، ولا يصبح تسمية إلا عندما يمكن تسجيله في داخل تشكيل"[2].

يكون داغر في خط واحد مع مارتن هايدغر (Martin Heidegger) في اعتباره الشعر مواكباً التخييل وصانعاً لسياقه المنطقي، وصانعاً للوجود ومبتكراً لجمال وملهماً لجلاله، كون "التفكير في اللاوجود هو التفكير نحو اللاتحجب أو الإنارة

---

١ – شربل داغر: **دمى فاجرة**، دار العين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٦، ص ١٩.

٢ – جاك دريدا: **علم الكتابة**، ترجمة: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٨، ص ١٩٥.

(...) ومهمة اللغة هي إنارة الوجود، أي التفكير في الوجود من خلال الإنارة"[١].

إن محاكاة الجمال في صورته الفنية الرائعة، يتخللها من وجهة نظر شربل داغر ذلك الإحساس الصاعد بتطابق الجميل مع الجليل، الأول، في صورته الكمية المتعددة الصور والموضوعات والأماكن، والثاني، في هيئته الكيفية المعبرة عن العظمة والكبرياء والدهشة والخوف والرجاء، حينما يرسم مشهده في ديوانه (دمى فاجرة) كالتالي:

"هذه جارية وجدتها

تخرج فجأة من طرف جملة بيضاء وتسحب من أصابعي

ما كانت تتوجس منه وتطمع في مواقعته

دفعتني فوق دروب لا مرئية محاطة بزنبق مشتعل"[٢]

من هذا الأخير تتبلور قيمة الحس الشعري في سردياته وكأنها مرايا تستجلي بعناية فائقة مقامات الذوق لإدراك الجوهر، عندما يقول في مقدمته عن كتاب الوصية لريلكة: "أين ينتهي الشعر وأين يبدأ؟ وأين تنتهي الحياة وأين تبدأ؟ تظهر التداخل بين حالي الإبداع والحياة وبين الشعر والحب"[٣].

في هذا الحال تظهر دعامة قوية للجماليات، من حيث أنه يمارس نقده لملكة الحكم التي من خلالها يوضح أنه لا يدعي الموضوعية ولا الحدية، وإنما يبحث الإيحاء في المعاني، ويريد أن يُبيأ بانتقاء أخلاقيات محايثة للجمال، باعتباره مقاماً في الأخلاقية، ويظهر ذلك في ترجماته الحرة لهذا الموضوع الذي أضفى عليه من الإبداع والتفوق نصاً جديداً مضاعفاً بتأويله النص الأصلي والذي يُرهنه أن يحقق المطابقة مع الإحساس والشعور بالمتعة، لإشباع شهوته الحسية الحاضرة في صور

---

١ – إبراهيم أحمد: **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هايدغر**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ٦٤.

٢ – شربل داغر: **دمى فاجرة**، ص ١٠.

٣ – راينر ماريا ريلكه: **الوصية**، ترجمة وتقديم: شربل داغر، كولونيا، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٥.

حياته الفاعلة، بشيء من المتعة والازدراء والحسرة، ولكن رغم هذا ينظر إلها كطائر يحلق من عل.

بالتالي يشكل شعره حالة إيقاعية، تلج في حركة توليفية، يكتب بصورة متجددة حكايته الخاصة بنصوصها على أنغام ورقصات كل من الحرف والمعنى.

الإيقاع فضاء أعلى وأشمل

يتمثل في الموسيقى الداخلية والتناغم الموجود في لغته المتعددة والمتنوعة، بالتالي لا يعد شعره قولاً فقط وإنما هو تجربة حياتية منبثقة من الانفعالات التي أرست نسقاً جديداً لمتابعة وعي اللفظ في القصيد، متجاوزاً الحدود الضيقة في الشعر ومعبراً في آن عن لا محدودية التخيل في كتابته، ضمن معادلاته الموسيقية الثائرة التي تستحضر الزمكان، بتمدده وأجزائه التي تستسيغ العذوبة والجمال لوجدانه الصافي العميق، المتكرر في بكارة لغوية لمفهومه (الليلة) في قوله:

"لليلة كهذه يبكي الغصن في انتظاراته

وينفرد صوتي

لليلة كهذه أخرج مصغياً أكثر مني متكلماً

من دون أن أظهر

من دون أن أجتمع بأحد"[1]

تبدو الفلسفة الشعرية لشربل داغر، لا تقتصر على القصيد فقط، وإنما إيقاعاته متداخلة في الثروة الجمالية للظاهرة الصوتية في شعره، التي أصبحت تتوج في كل مرة بعوالم سردية جديدة مميزة، تكون كارتكاز مجاوز للصمت في الموقف الذي يريد تمثيله وتصويره، بالتالي يظل نصه الشعري مشدوداً للوقائع والأحداث الجارية، ضمن تشريحه لقضايا الوجود ومنطق علاقاته المفاهيمية والمعنوية، حيث نلمح التقاء مادته الشعرية مع تراجيديا اليومي الذي ينتفض عليه داغر كشاعر ومؤرخ

---

١ – شربل داغر: **ترانزيت**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٢.

بالقصيد، لأرصدة ثقافية بالية وموجعة، قد أسهمت في تشويه اليومي بقيم أكثر فجاجة. وهذا ما يظهره في ديوانه (على طرف لساني) من قصيدته (للقصيدة جرس) كالتالي:

"للقصيدة جرس

وفانوس أمام بابها

ما يكفي للوقوف على عتبتها..

لأن الداخل إليها يحتاج إلى معاشرة الظلال

وإلى تبيين الداكن من الحالك"[١]

الطبيعة، الوجود، القيم، الواقع، النص، كلها مجالات للتأمل وإعمال العقل، فالنثر لا يُسمع مثلما يُسمع الشعر الذي يعتبر كإبداع للذات مُبدعة في موضوعها، حيث أن الشعر يمثل في ذاته أداءً جماليّاً، جمع فاعلية العقل الفنية مع ما طرحه ذلك الانسجام بين ما هو شعري وما هو فلسفي في الصوت والصدى والصورة، لمفهمته الهواجس والأحلام، وربطه بسؤال الكينونة، في خيال موحي خلاق، ترى أن الشعر مع داغر يفكر "في تفكرات نظرية تفسح بطبيعة الحال مجالا للتفسير كما أنها تصلح متى تنقل إلى لغة قارئ فيلسوف على غرار تفكرات سارتر وفوكو ودريدا ورانسيير"[٢].

يغدو الإيقاع بألفاظه، هو تأليف بين مجموعة من العناصر السردية، يجمع بين النسق والخروج عليه ويُقيم بين عناصره علاقات تناظرية بين أجزاء الكَلم ومُنتهاه، رغم أن الإيقاع قد شاع في الشعر الموزون، فإن قوة الإحساس وغريزة المزاج جعلت من كلمات داغر نُظماً خاصة لاحتواء إيقاع يمتثل لمزاج العقل والعاطفة معاً.

---

١ – شربل داغر: **على طرف لساني**، دار العين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٤، ص ٥٩.

٢ – كريستيه دوميه: **الجنوح الشعري**، ترجمة: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، أيار–مايو، ط١، ٢٠١٣، بيروت، ص ٢٥٦.

التذاوت الشعري: تطابق واختلاف

إن التذاوت (intersubjectivity) في سرديات داغر الشعرية، يعني إدراك الفهم لعلاقة الوعي الشعري، بحالات الانتماء الذي يُعبر بها في اللحظة نفسها، عن النسق الروحي لعتبة المفاهيم، التي يغازلها داغر ضمن دوران تأويلي خالص للحقيقة والوجود.

تغدو التذاوتية، حلقة خاصة في المثالية التأملية للشعر الداغري، كونها نسجت علاقة الهوLe Même في الفهم المشترك الذي يعول عليه الشعور الفردي، ضمن مُبتدأ الهوية الذي يتوسط طرفي النص، لاعتبار أن اللفظ ومعناه يستغرقان فعل الكينونة، للتحرر من المحنة الراهنة في نشيد الفكر الخاص بالقول الشعري التالي:

"استعذب الكلام

وما أن اندس بين الساهرين

أسمع الخيالات التائهة

وأحلق مع استعارات الغبار

لأحصي الأنفاس قبل الحركات، والظنون قبل الأفعال"[1].

يطرح سؤالاً ضمنيّاً متعلقاً بكيفيات فهم روح القصيد، وكشف ملامح سير القصيد واندماجه مع الأحداث والأحلام والآمال والمآل، فعن أي زمن يتحدث داغر؟ وإلى أي إدراك حسي للمدة الزمنية وإلى أي شعور اتجاه الأيام والفصول والسنوات تنتمي هذه القصيدة دون أن تفصح مطلقا عن ذلك؟[2].

فليس من باب الصدفة أن يسعى بالتذاوتية إلى توسيع التناص في تأكيدات عارضة لأبيات الشعر التي يستجليها من بول سيلان (paul celan) وهولدراين (Hölderlin) باستشعار الزمن الجمالي الذي أخذ حيزاً معتبراً وأساسياً مع الرومانتكيين، وإنما لتوسيع النغمة السحرية التي لفت ملفوظاته الثورية العذبة من خلال تفاعل اللفظ والمعنى

---

١ – شربل داغر: **ترانزيت**، ص ١٠.

٢ – المرجع نفسه: ص ٢٧٦.

والحدث، كمورد لتفسير المشاعر اتجاه متخيل أو رؤية ظاهرة عيانية، "تبدو كريشة راقصة، فيما تقول أن غايتها القصوى هي أن تتجاوز الشعر ذاتــه"[١].

لـذلك فـإن إرجـاع حقيقـة الشـعر عنـد داغـر تتحلـى بـوتيرة عاليـة مـن الصـفات والنعوت الجمالية من خلال:

- الأفكار والنماذج الطبيعية التي يختزلها في قوالب شعرية؛
- الماهيات والجواهر في القصيد، مبنية على خيالات لانهائية من الخلق والصورة، التي اختلقت اللفظ ووضعته في كل حالة شعرية في معنى يألمه بالضرورة.

ولكن تجربته الشعرية تُداخلها أنساق مُضمرة "يشعر القارئ بانجذاب نحو معنى دقيق، بينما يَعي أيضاً أن هذا المعنى محجوب، وربما أُخفي عن عمد"[٢].

ذلك لأن الجماليات حسب داغر تنظر إلى الفن على أنه ظاهرة ثقافية، تعبر عن التجربـة الإنسـانية، وتسـعى إلـى فهمهـا فـي التـأثيرات الممتعـة للعمـل الفنـي، أو نوايـا مبتكـر العمـل. كمـا يشـير داغـر فـي (الأبيـات أعـلاه). وإذا كنـا نعنـي بهـذه النظريـة الخاصـة فيمـا يتعلـق بالشـكل ومحتـوى التعبيـر الشـعري، ومحاولـة اسـتنطاقنا لنظريـة الشعرية، فإن الإشارة تكمن في أن مثل هذه النظرية، هي قراءة وجودية بالأساس، وقراءة قياسية شاملة للإدراك الذاتي لمختلف تراكيبها.

فالتفسـير الموضـعي الـذي يضـيع فيـه تفـرد العمـل الشـعري الحقيقـي، فـي نظـام التقييم الموضوعي والمؤسسي بالنسبة لتفكير داغر، سيكون تعامله مع فلسفة الشعر على أنه (أدب) و(فن) وثقافة ومُدرك عقل وتاريخ وجغرافيا أيضاً.

تجدر الإشارة إلى أن التراكيب اللفظية من حيث جوانبها الشكلية في الشعر، لا يمكن في الكثير من الأحيان تمييزها من قالب الشعر عن قالب النثر، الذي يعطي العمل الشعري شكلاً لحدوث الوجود بطريقة تسمح للوجود بالظهور في كل أسراره،

---

١ – فريدريك نيتشه: **ديـوان نيتشـه**، ترجمـة: محمد بن صـالح، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط٢، ٢٠٠٩، ص٢٦.

٢ – هانز جورج غادامير: **من أنا ومن أنت** (تعليق حول بول سيلان)، ترجمة: علي حاكم صالح، حسن ناظم، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط١، ٢٠١٨، ص ١٦٥.

ما يجب البحث عنه في عمله الشعري الحقيقي بمعرفة سياقه التاريخي، ولكن في تأول وفهم المنجز اللفظي، كبعد أصلي للوجود، والذي أشار إليه هايدغر بنفسه في فهم "نطاق التصورات الفلسفية الأساسية، فيما يتعلق بتصور الكينونة. وإدراك المفهوم بنفسه هو وحده الأحكام الخفية للعقل المشترك، وهو ما يجب أن يصبح وأن يبقى الموضوع الصريح للتحليلية"[1].

يبقى المنظور الشعري في هذه الحالة نوعاً من الاتفاق على فهم ثورة الشعر الكلية التي ترسم التأثرات العاطفية بشكل مواز مع تصوير الشيء كما هو من ناحية ومن ناحية أخرى مع محاكاته للممنوع والممتنع أو اللامفكر فيه في زمن وتاريه قائم على علة خاصة في محاكاته لليومي.

الغياب والحضور: "دازين" التاريخ التأويل والتأسيس

باعتبار النص الشعري يشكل تجربة خطابية، تربط بين الواقع المعيش والفعل السردي، فإنه يتخذ من وحدته اللغوية إمكانية ترندستالية على الخاصية الأساسية لفعل القصيد، يُهيئ العقل على أن يستقبل لغز الإبداع في صورته الاستحضارية للتاريخ وإنتاج عوامل منطقية جديدة، كتجربة انفعالية مُلتوية بحقائقها، ضمن العبارات المزدوجة في المعاني، التي يُفجر بها المبحث الغائب والذي يشهد حضوره بمايلي:

– التاريخي: تعتبر الشعرية ونظام القيم الثقافية المرتبط بها، مُكوناً مركزيّاً للتاريخ الفكري للشعر، حيث تحتل جزءاً مهماً من نظرية داغر للأشكال التاريخية للفن. تتوافق نواتها الموضوعية الأساسية مع العديد من المراحل في تطوير استقلالية الذاتية في العالم الحديث. ابتداءً من تطوير موضوع الشعرية من أصولها حتى إعادة صياغتها النقدية.

تترجم هذه الخاصية الوظيفة الخاصة للتاريخ، الذي أبرز السياق الشعري لجوهر

---

١ – مارتن هايدغر: **الكينونة والزمان**، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل مصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠١٢، ص ٥٣.

الفن، حيث يكون الهدف بالتوازي مع تحققه في الأبعاد البنيوية لعلاقة الذات بالذات والذات بموضوعها، التي لا نفهم رموزها إلا بتلك العلامات الثقافية الراسخة في لُحمة اللفظ الشعري من حب وألم وكراهية وأمل مستحق ومنبثق من تلك الأحداث الموجعة، التي رسمها التاريخ بفعل مُحقق أثناء التلفظ الصوتي (كظاهرة) أو التلفظ الكتابي (كتدوينة).

– التأويلي: يبدو من خلال التحليل المحايث لوحدة الوعي القائم كشرط ضروري للاستيطيقا الشعرية، من حيث أنه يحطم البنى الواقعة في المسرود الشعري، ويجعله في مستوى تجريدي لروح الفكرة التي يرسمها بلفظه، كما أنه يحيل التجريدات إلى وقائع متحققة وينظر إليها برؤى ثورية مناهضة لكل سخافة وتفاهة، بناءً على إيجاد الشكل أكثر ملائمة وإيلاماً لمنظوره الفلسفي، الذي سيجيب حتماً على مآل الذات الفاعلة في سلوك الأفراد، نتيجة لقصدية معينة من التصوير والتخييل إما لتفكيك الواقع أو لتركيب أجزائه.

– التأسيسي: لا غرابة في أن يصبح الاندفاع في الكتابة رغم التماس الاختلاف فيها، مندفعاً نحو فعل الخصومة في حواریاته السيميائية والتفكيكية التي غازلت التفاعل النصي (Intertextuality) مع الأنواع الأخرى من استعمالاته التي وظفها داغر لتعريف وتحديد الأشياء المندثرة والموجودة بالقوة في الوجدان والطبيعة، لتصبح ظاهرة وضع الكلمات داخل القصيد هي البداية التي يتم بها ترسيم المنجز الشعري رغم أن مفاتيحه التأويلية نجدها تتكثف من نص شعري لآخر، لا لشيء إلا لأن قراءة شعره لا يمكن على الإطلاق أن تستنفد تأويلاته وإمكانياته كحقيقة تاريخية لا تستنفد معانيه. كون "رؤيته الشعرية اكتملت وفَهِمَ أن الشعر لا علاقة له بالمتعة السهلة والترويح عن النفس، بل يجب أن يكون طريقة كاملة للعيش في العالم"[1].

من هذا المنطلق سيظل مشهد الخطاب الشعري عند شربل داغر، ينتفض على

1ARTHUR RIMBAUD: **Collected Poems** , Translated with an Introduction and Notes by MARTIN SORRELL, Published in the United States by Oxford University Press OXFORD UNIVERSITY PRESS,2001, P07

فترات طويلة من القصيد للخروج من البنية السائدة لتفكيك واقعه المؤلم وفهمه، ورغبته بالانفتاح والكشف عن مستويات الوجود الإنساني.

حيوات لمعنى ممكن

إن النظر في المدرك العام للقصيد عند داغر، يعزز السياق الخاص للنتاج الشعري للكلمات التي منح لها داغر حيوات عدة ومُمكنة، حيث أظهر كنوزه الشعرية وكأنها بحور موغلة في التجربة الفعلية والخبرة الذهنية التي تمتلك في جوهرها الوعي بزمكان خلود ألفاظه، التي من المستحيل أن تزول أو تتلاشى، كون مردها الذاكرة التي تستوعب كل الصور الحسية للألفاظ، التي يمنحها الحياة والانبثاق في قوله:

"وغرام الوجدان بالنسغ والثمر والقمر
قصيدتي تتدبر لهم حيوات غير ما يعيشون
في ذلك سريان المرتعش بين الفراشة والبسمة
بين حفيف الغصن واهتزاز جذعه فوق جذعها."[1]

الصور المتغيرة والمتخيلات المنبثقة للمفاهيم، هي الحيوات الممكنة لذلك المعنى المتواري في مشبك الطيات والفجوات كما يقول غادمير، والتي يقرأ فيها لغة المصير والشخصية التي تحيل إلى نتيجة مرئية، وهو وجود اللغة المتولدة كتعبير لا مناص له، بالاعتراف أن الشعر هو المعنى الكامل للقصيد أو للحرف. والجغرافيا والتاريخ والطبيعة في قوله البارع:

"وحدي معها، من دونهم
وحدي مع الشجرة، والهضبة، وصوت النهر...
وحدي معها مع عناصرها
من دون أنس

---

١ – شربل داغر، قصيدة وحدي، معها، من دونهم، من صفحة الشاعر في الفيس بوك، في ١٣ سبتمبر– أيلول ٢٠٢١.

قصيدتي هذه الآن

التي تتسرى في مكان دون قدمين

قصيدتي اللامكان الذي يستحيز له بناء غير معروف أو معهود"[١]

إن تبيان مجال حيوات المعنى، يُعد بمثابة الواقع الشعري، المعبر عن القراءات المتجددة لتلك المزايا التأويلية، التي رسمتها الحياة على قوانين السرد الذي خطته نقاط مفصلية للبدايات التأسيسية لكينونة الشعر، ليسير على ضوء الشعرية النيتشوية التي ترى أن الشعر فن، يُحرك الخيال بواسطة الألفاظ، ومهمة الشعر أن يُترجم عن الصور بالرسوم المجازية التي تقولها اللغة المجازية[٢].

لم يكفي فعل المعرفة عند شربل داغر، أن يستجلي التعارض القائم بين الحضور والغياب، الذي يتضمن بموجبه التفوق الفكري لتلك الآفاق التعبيرية، التي لا تشاركه النظرة الضيقة في أن الشعر له منتهى وإلزامات ختامية في رؤاه، لكن احتضانه لمختلف الأشكال التعبيرية تفسح له أن يقتحم كل الحدود السردية التي تشكلها كينونة الذات، ويملكها الكاتب الشاعر كفاعل وكمُنفعل واعد مجدد متحدّ كل عوائق البوح، التي تغدو كأساليب جمالية تعبر عن نقاوة الأدب الذي يَقتات منه، وشكلاً مفتوحاً على ما لانهاية من البنى السردية التي رسمت قصيده أو قصيدته "لأن الشعر ليس نوعاً واحداً، وإنما عدة أنواع، يضم كل السمات اللغوية والجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر"[٣].

من ناحية أخرى، فإن التنوع الشعري يتفجر مع الأثر الأدبي الذي يخلفه من خلال عمليات تجريد الرموز اللغوية من الإيماءات المعقدة، والتي تجعل من الزمن الخطابي إيقاعاً موازياً لشخصية الشاعر التي لا تندثر مطلقاً من خلال عظمة

---

١ – شربل داغر، قصيدة وحدي، معها، من دونهم، م. ن..

٢ – فريدريك نيتشه: **ديوان نيتشه**، ترجمة: محمد بن صالح، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩، ص ١٥.

٣ – رشيد يحياوي: **الشعرية العربية: الأنواع والأغراض**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص ٦٠.

إبداعه وقيمة سردياته.

السرود الغابية: تدوينة الإبداع والبطولة والقيمة

إن قراءة المنجز السردي لشربل داغر، يقحمنا أن نذهب إلى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) ونستعير منه غابته السردية، التي جعلت من انشغالنا بتعدد المعنى وتكراره وتضاربه وتعانقه في النص الداغري، هو في ذاته استرجاع الفكرة التي فرضت على تصوره العقلي أن ينتج نصّاً بمواصفات يألمها ومعنى يألمه حال فهمه وتأويله.

إن القارئ في هذه الحالة يستجدي كل الإرادات الممكنة في التأول، وينأى بخاصية تأولية قد تكون في منزلة بين المنزلتين، تحاول أن تحقق في السردية الشعرية الداغرية من حيث كما يقول إيكو: "قواعده وتقنياته، عن صدقه وكذبه وأسراره، فهو يسحرنا ويثير فينا التقزز، كما أنه يرهبنا ويستهوينا، يقدم لنا العالم جميلاً مخمليّاً، واضح المعالم والمسالك والدروب، فنفرح داخله ونسعد، وأحياناً أخرى يقدمه لنا مركبّاً معقداً بلا كوى لا ونجوم نهتدي بها، فنظل داخله ونشقى"[1].

ينبغي تصور كل مفهوم من نصيات داغر على أنها متاهة وبداهة، فمن حيث أنه متاهة، فإنه يعتمد أكثر كما يقول (إحسان عباس) على المصطلح البلاغي اللغوي الذي يتجه إلى الغموض والتناقض والمجاز، أو يتجه في الكثير من الأحيان إلى المصطلح النفسي، الذي يعبر به عن وجدان متعدد متلون بأوضاع النفس الجارحة أو الفرحة السعيدة أو المقاومة التعيسة[2].

في قصيدته الجديدة التي كتبها حديثاً يغازل مفهوم (الغابة) وكأنها الفضاء الرحب لأحلامه وأمنياته، كما أنها الوضع المتشابك لواقعه وأحداثه، لا تنفك عن

---

١ – إمبرتو إيكو: **تأملات في السرد الروائي**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط ٢، ٢٠١٥، ص ٨٠.

٢ – إحسان عباس: **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥، ص ٨٠.

مشاهد العتمة والحزن والكآبة، والفرح والنشوة، يتجاوز ظلماتها بطفلة ملكية:

"غابتي التي فيها

هذه الغابة تشملني

وحدي مع الشجرة، والهضبة، وصوت النهر، وما يتطاير معها في سماء من دون غيوم[١]

وهذا ما يتشابه مع قصيدة نيتشه أميرة الغابة النائمة:

"في الغابة حيث تهمس القمم، تعالوا نسمع: طفلة ملكية هناك ترقد"

لينتقل إلى مقطع آخر مكمل:

"أيتها العذبة الناعمة، أيتها الملكية الرائعة أيتها الجميلة جميلة الغابة النائمة"

ثم يعلن بدأه لمعنى آخر ويقول:

"في الغابة حيث سيهمس السنديان"[٢]

من ناحية أنه بداهة، فإنه عندما يتكلم عن القصيد يفسح للقارئ ذلك العالم الرحب من المخيلة التي تلامس أفق الروح والواقع الذي يستجدي بالعبارات الرقيقة الواضحة العذبة معالم المكان والزمان والانتصار والانهزام والتقدم والتخلف، شكل الانطباعات المكتسبة لتلك الروابط المتكررة في الكلم التي أصبغت شعره بالقوة والبساطة والجودة. وقد عمل مثل بومجارتن (Baumgarten) لما وضع الشعر ضمن "نظرية الفنون العملية، لأنه كان يعتقد أن اكتمال الوعي الحسي يمكن أن يوجد في أنقى حالاته خلال الإدراك الفائق للجمال"[٣].

كما جمع بين مسارات الخيال الصافية وطرق الفهم الجياشة، المولدة للصورة وصانعة اللفظ المنبثق من خازنة ذاكراتية لا تتوقف في التوالد اللغوي، كون الخبرة عند داغر جامعة بين الجماليات الكلاسيكية والجماليات الفلسفية، التي طرقت

---

١ – شربل داغر: *قصيدة وحدي*، معها، من دونهم، م. س..

٢ – فريدريك نيتشه: **ما وراء الخير والشر** (تباشير للفلسفة المستقبل)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ص ٣٦.

٣ – شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني**، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، مارس–آذار، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١، ص ١٦.

موضوع الشعر من خلال التقاء علم النفس اللغوي مع الأدبي، والتي أطلق عليه (سيكولوجيا الفن الشعري) الذي أرسى كل من الإبداع والتذوق في صفته النقدية التجديدية، فجعلت العقل يقرر أنه من "الممكن أن نتصور أن شكل الرسالة في الشعر تلتحم بمعناه لتشكيل وحدة شبيهة بوحدة منحوتة"[١].

إضافة للعوامل السابقة تجد أن البيان الفني في جماليته الشعرية، يكتسي أصالة ذاتية وسعة مفهومية ثرية لا حدود لها، وهذا ما أكده هلال جهاد أن "الجمال الفني البياني في نظر العرب جمال إنساني فعل إبانه يتضمن فاعله الذات المبينة ومفعوله ما تبين عنه في آن معاً"[٢].

من ناحية أخرى يصبح الارتباط بين الشعر والفلسفة قد حُدد بالإيقاعات بينهما حيث أن "الإيقاعات الفلسفية والشعرية تزعزع في تحركها الفكرة القاضية بإمكان وجود نوع من الشفافية، بين قول ما أو الجُميلة (...) فتعمل هذه الإيقاعات وفق طريقته الخاصة على زعزعة الاعتقاد المطلق والمعتاد حول الاستعمال فيه، وعلى دكه إذا أمكن بغية إعادة بناءه بشكل مغاير"[٣].

تغدو الاستعارة في الشعر الداغري ليست مجرد (تشبيه) وإنما هي (حضور) إبداعي خالص "يظهر العالم الذي يعيش فيه الروائي والعالم الذي يطمح إليه في مصنفه الفني"[٤].

لا يسعنا إلا نحدد بلاغة داغر الإبداعية من حيث أصالتها المتجددة التي لم تندثر بنيتها ولم تتآكل استعارتها حيث أن إيلام المعنى يضفي عند داغر ما يلي:

- الإبداع:

وهو السعي نحو إظهار عالمه الشعري، وتقديم التعبيرات المناسبة التي تحاكي

١- بول ريكور: **الاستعارة الحية**، ترجمة: محمد الولي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، آذار-مارس، ٢٠١٦، ص ٨٥.

٢ - هلال الجهاد: **جماليات الشعر العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص ١٩٢.

٣- كريستيان دوميه: **الجنوح الشعري**: ص ٣٨.

٤-بول ريكور: **الاستعارة الحية**، ص ٦٠.

الواقع ضمن الأحلام الكبيرة، التي يحاول بها خلق أذواق متعددة تجوب عالمه العربي الأكبر، وتستجدي عواصم العالم الكبرى بألمعية المادة التي يخطها ويستشعرها من خلال الروح النظري والعملي في نتاجاته. التي تكمل في مداليله الشعر بالنثر، فيوطد أركان الشعر، والشعر يقوم الانتظام في مادته النثرية "لكون الانتثار والانتظام صورتان للكلام في السمع كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى (...) وليس الصواب مقصوراً على النثر دون النظم، ولا الحق مقبولاً بالنظم دون النثر"[١].

- **البطولة:**

تقتضي البطولة في الكتابة الشعرية، ذاك التميز في نحت الألفاظ واستجلاء المعاني التي تفرض بقوتها وغلبتها مكاناً لا يمكن زعزعته في السرد ولا يمكن منافسته بأي قصيدة من القصيد، ما يعطي من (فحولته) هي الغلبة على الأقران في توليد المعنى وعلى أنه بطل يبطل العظائم بسيفه فيبهرجها كما أن الأشداء يبطلون عنده[٢]، كما يرتفع حوله من الناس العاديين ارتفاعاً يملأ نفوسهم له إجلالاً وإكباراً[٣].

- **القيمة والقيم:**

الشعرية، تظهر القيمة في الكتابة الأدبية وخاصة من خلال الفنية الفائقة التي يستحوذ عليها الشعر، وترسم مكانته ضمن جملة من الأعمال الأدبية المنافسة له، فجوهره لا ينفصل عن فنياته المطلقة في معانيه ووجوديته متصلة حتماً بالواقع الذي يعيش فيه، فتولد قيمته قيمه المتعددة المتنوعة التي تلوح في أفق الكتابة، وتؤكد

---

١ – أبو حيان علي بن محمد التوحيدي: **أخلاق الوزيرين مثالب الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد**، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢، ص ٨٠.

٢ – مراجعة ابن منظور، **لسان العرب**، مادة بطل.

٣ – شوقي ضيف: **البطولة في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، د. ت، ص ٩٠.

على أن سرده لا يموت بموته مثلما أشار رولان بارت، بل يظل حيّاً صامداً مقاوماً الجروح والنكبات، الذي يعبر به عن روح أمته ويظل الشعر يعبر عن روح الشعب ومرشده.

لذا تصبح القيمة الأدبية معياراً لتطويع المادة الجمالية فيه، حيث لا تنفصل عن تفاعلات فن الحرف كخبرة قارة ضمن النص الشعري، الذي يجعل من الشاعر حذقاً أميناً في عشقه وحبه للحرف.

حينما يحيا الحب لفظاً: عشق الحرف

إن التمييز بين الظاهرة والعاطفة في تحولات الحرف حبّاً وعشقاً، يُجليه كثافة المعنى الذي يجعل من شربل داغر يقترب من ابن عربي في توليده للغة، وتطويع موروثها، تنبع في الحال لغة جديدة بين أصابعه تتدفق مثل الماء[1].

والإقرار بهذا الحال الكينوني الشائك والمعقد يُشكل حوار الآنية بين مرموزات الواقع وفجواته، وبالتالي يزداد التوالد في متنوعات لفظية استرسالية نتيجة للكثافة التخيلية التي امتازت بها مخيلته، وكأنه نبع ماء متدفق لا ينقطع، نظراً لتجليها في كل حين من كتاباته للقصيد، كما أن المواجهة الاجتماعية تدفعه أيضاً إلى التعبير أكثر بمزيد من الألفاظ المبدعة، هذا ما أدى إلى توسع شاعريته نتيجة لموسوعيته من جهة، ومن جهة أخرى نتيجة لميراثه الثقافي المزدوج من الفكر العربي الإسلامي المسيحي والفكر الأوروبي الغربي.

كما يستلهم من الانزياح اللغوي قدراً أكبر من الترحال في مناطق القصيد، وفي كل مرة يتحول معنى اللفظ الواحد إلى معان أخرى في مستويات أخرى من النص الشعري الذي يبدو "استفزازياً بطبعه لا يكشف عن سرائره بسهولة والكلمة في النص

---

١ – سعاد الحكيم: **ابن عربي ومولد لغة جديدة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،، ١٩٩١، ص ٣١.

أبعد من قامتها، وتستذكر أكثر من طاقتها في قراءة الماضي والهجس بالمستقبل"[١].

بالتالي فإن شربل داغر، يكتب في اتجاهات عدة ليمنح الكتابة ردة فعل متجاوزة في كتابة القصيد عند الكثيرين من أقرانه، حيث يعكس هذا الواقع خبرة الشاعر باللغة عندما يحاول أن يخترق الأعراف الراسخة في الاستعمال والقرقرة الفارغة"[٢].

بما أن المسرود الشعري لا ينفصل عن الإرادة الحرة في الوعي بألفاظه ومعانيه، فإن تجاوز المعتاد في الكتابة يأخذه إلى حقل ألفاظ مغيبة عن المسرود الرسمي، ويجعل منه متعة جمالية يعيد به صياغة روح الشعر، ضمن الممنوع والممتنع عن التفكير فيه كما أشار إليه علي حرب.

المتعة الجمالية لنظرية المهمل من اللفظ

يعود بنا مبحث الألفاظ عند داغر إلى ما جاء في كتاب "أخلاق الوزيرين" للتوحيدي في حوار بين أبو الفتح وابن فارس المعلم في سؤال لغوي يتعلق بم أقره الجاحظ حول الكلام الذي قد يكون في لفظ الجد ومعناه هزل، كما يكون في اللفظ هزل ويعني به الجد[٣].

كما لا يعتبر البيان بياناً والبلاغة لا تصير بلاغة إلا إذا خاض المتكلم أو اللغوي في كل واد، قادحاً بكل زناد وجب أن يدخل الهزل في الجد والجد في الهزل إمتاعاً واستمتاعاً اقتداراً واتساعاً[٤].

لكن المهمل من اللفظ في كتابات داغر ليس كما هو شائع في العربية، ويقول في ذلك: "ليس من مهمل عندي، اللغة بتصرفي، حتى أنني نحتّ كلمات غير

---

١ – نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي: التناصية، النظرية والمنهج**، سلسة كتابات نقدية، الهيئة العلمية لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٩١.

٢– هانز جورج غادامير: **من أنا ومن أنت**، ص ٩٧.

٣ – أبو حيان علي بن محمد التوحيدي: **أخلاق الوزيرين مثالب الوزيرين الصاحب ابن عباد وابن العميد**، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢، ص ٤٤٧.

٤ – المصدر نفسه، ص ٤٤٨.

مستعملة في العربية"[١].

لذا نلحظه يقوم بتحيين المهمل من الألفاظ ويستعملها في قصيده، إيماناً منه بأن ضرورة مناسبتها تقتضي استدعاء هذا الحرف وتوظيفه داخل البنية، بالتالي فإن السياق يفرض الذهاب إلى هذا الركن اللامفكر فيه ويستدعيه ليكون معبراً أكثر على شعوره ووضعه وإحساسه، الذي يرى فيه أنه بحاجة إليه ليصوغ تجربته الشعرية نحو العمق أكثر من أن يتناول ألفاظاً عادية مستعملة.

إذا كان هيرقليطس يقول لا يمكن أن تستحم في النهر مرتين، فإن داغر يتجاوز هذا الغطاء الرمزي بأكثر من تجاوز، يرسم به مفهوماً لغوياً جديداً يقول فيه إن "اللغة العربية حية بكل ألفاظها مستعملة أو غير مستعملة، ويمكن أن نسبح فيها مرات عدة بالنحت والتوليد، وهذا ما يجعل استمراريتها وبقاءها حية لا تموت، ويؤكد لنا أن "كل الأدب له وجود متزامن ويكون نظاماً متزامناً"[٢].

ما يعني أن شرعية استخدام المهمل في جوهرها ليس إساءة للكتابة الشعرية أو النثرية ذاتها، وإنما يأخذنا داغر إلى اعتناق مبدأ الصيرورة والاستمرارية في الإلمام بكل أصول العربية. وأصول اللغة وإمكانية تداوالها مادمت صفتها الجوهرية هي التوالد فلا مانع من التوليد والاشتقاق.

---

١ – حوار مع شربل داغر حول مفهوم المهمل من اللفظ، ٠٥ أكتوبر–تشرين الأول ٢٠٢١.

٢ – نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي: التناصية، النظرية والمنهج**، ص ٩٦.

خاتمة

أولاً: إعادة تأصيل القاعدة الشعرية عند شربل داغر تستمد ضرورتها من زوايا مختلفة يأخذ الصراع اللفظي أفقاً مزدوجاً بصيغه التاريخية والواقعية من حيث مواجهة الاغتراب اليومي بكل تفاصيله حيث عبرت قصائده بشكل جيد عن صور الشعر الحقيقية وملازمته لأشكال وألوان مختلفة لم تخرج عن مصدره الأعمق في تعابيره الرمزية.

ثانياً: لم يفشل الشاعر في رؤية ذلك بشكله اللغوي والاجتماعي والتاريخي والسياسي ليجعل من الحب والجمال انعكاساً لامتناهياً هما من علامات الشاعر في ذلك الوقت التي تنذر بالمستقبل المنتظر في شكل ولادة جديدة لحياة تبحث في نفحات عطر الورد على أساس فلسفي آمل في التجديد.

ثالثاً: الفلسفة الشعرية عند داغر، هي أقرب إلى المذهب الفينومينولوجي الذي يستخدم القصدية كاتجاه قوي لتعليل علاقة الذوات بالموضوعات، والتساؤل عن العناصر المكونة في الصور والرموز اللغوية، التي أصبحت في المفهوم الداغري لغة أحداث وأحلام، يغلفها الوجدان بمباهج الطبيعة كي تصير على إيقاع روح العصر الايجابي.

رابعاً: يبدو الشعر في أطره التاريخية والفلسفية، يتوقف على مكانة الشاعر ومصادره الثقافية الغزيرة والمتنوعة، التي جعلت من شعره أن يرسم له (لقب الفيلسوف الشاعر) أو (الشاعر الفيلسوف) الذي يكشف عن أبعاد حياتية موغلة في إشكاليات اتساع الدلالة براهن يربطه بين الشعر والفلسفة لكل أنماط التلاقي والحوار القائم على مدار قصيده.

نزاع الأصل مع التوق

سرجون كرم

نشر شربل داغر[1] قصيدته الأولى في العام ١٩٧١، ومجموعته الشعرية الأولى في العام ١٩٨١، من دون أن ينقطع، حتى صدور هذا الكتاب من شعره، عن التجديد والتجريب في نطاق قصيدة النثر، بل يعدّه نقاد عرب وأجانب رائدَ ما بعد قصيدة النثر. فقد دعا، منذ مجموعته الأولى، «**فتات البياض**»، إلى «الكتابة المتعدّدة»، أي اشتمال القصيدة على أساليب تعبير متنوّعة، متأتية من الشعر وغيره، ومن فنون مختلفة. هكذا خرج داغر على النَّظم بوصفه نظاماً قديماً للشعر والجمالية، وأفاد من هذا الخروج لكي يُدرج شعره في الأزمنة الحديثة، كتابة وتخييلاً وقيماً. هكذا تكون كتابة القصيدة، في حسابه، أكثر من تعبير، ما يتعدّى التخاطب، إذ هي إعادة تشكيل للعالم بأدواته المناسبة.

القصيدة، في ذلك، نصّ مفتوح على غيره، وعلى خارجه أيضاً. وهو ما جعل بعض شعر شربل داغر خشبة قولٍ وتكالمٍ وعَرضٍ في الوقت عينه. هكذا تكون القصيدة واقعاً وجودياً مختلفاً، كياناً تعبيرياً قائماً بنفسه، إذ تستدعي، إلى خشبتها الداخلية، عالماً إحساسياً، فيه نكهة الوجود، وفيه إمكانٌ جديد له.

هكذا يبدو شعر شربل داغر اجتماعاً لفنون، وخلاصة لها، ما يجعل للكلمات ألواناً وأشكالاً وحضوراً وتمايلات وأصواتاً، فتكون القصيدة بذلك أعلى تجلٍّ ممكنٍ

---

١ – شاعر، وأستاذ جامعي في بون (ألمانيا)، من لبنان.

من مقدمة الأنطولوجية بالألمانية لشعر داغر (**Mein anderer Leib**)، "**جسدي الآخر**" (2016)، التي أعدَّها وترجمها مع الدكتور الألماني سباستيان هاينه.

منشورة في جريدة "**البناء**"، بيروت، ٢٩ أيلول–سبتمبر ٢٠١٦.

لتعبيرية الإنسان، كما يقتنع بذلك داغر فكراً وشعراً. وهو اجتماع التعدّد الأسلوبي في بناء كتابي واحد، ما أخذَه داغر من خبرته الكتابية المتنوعة (ابتداءً من الصحافة وصولاً إلى الرواية)، وما خبرَه في دراساته الجامعية العالية: سواء للشعرية اللسانية، أو للجمالية وفق لسانية الخطاب.

القصيدة، في شعر داغر، تعبيرٌ عن قلقه الوجودي، عن عيشه بين الحدود (بأكثر من معنى): الحدود «الداخلية» لبلده (لبنان)، وحدود البلاد المختلفة التي عاش فيها (ما يزيد على ١٨ سنة قبل عودته من جديد إلى لبنان)، وحدود الثقافات والفنون والأنواع والأساليب التي عرفها ومارسها، هو الذي قال: «الحدود ليست ما يفصلنا، بل هي ما يجعلنا نتلامس كذلك».

ففي شعره نزاعُ الأصل والتوق إلى التملّص منه، وفيه صعوبة أن يكون الشاعر متكلماً، ما دام الموقع، والاسم، والدور، «محجوزة» بصورة مسبقة، و«تتداولها أصابع الغائبين». هكذا تكون القصيدة عنده خروجاً على «مجتمع الأهل»، بحيث يقوى المتكلم على القول: «تلدني كلماتي»، و«لا أدرك رحلتي قبل تمام كتابتي».

هكذا عنى الخروج عنده دخولاً متعدد الخطى: في التجارب، في القيم، في الانفتاح على الغير، في شعر الآخرين، ما ظهر في ترجماته الشعرية المتعدّدة، من رامبو إلى ريلكه مروراً بشعراء «الزنوجة» الأفارقة. كما عنى أيضاً دخولاً إلى عوالم النصّ: في تكوينه، في أبنيته، في مقاصده، ما تمرس به في درسه في جامعة السوربون، أو في كتبه وبحوثه العديدة بين درس الأدب ودرس الفن، أو في تجاربه الشديدة الغنى والاختلاف مع فنانين تشكيليين ومسرحيين، في أعمال عديدة بين معارض وعروض، وفي أكثر من مدينة عربية وأوروبية. هذا ما يمكن أن يلخّصه عنوان العرض المسرحي المستوحى من شعره: «عتبات للرحيل و... للوصول أيضاً» (٢٠٠٦).

هكذا تنخرط قصيدته في جدل اللحظة، فتستحضر قضاياها، حتى إنها تقلب الواقع أحياناً على قفاه، إذ تستبدله بغيره، وتفتح النصّ على إمكان آخر للوجود. وإذا

كان شربل داغر لا يكتب، «إلا حين يرى»، فإن قصيدته تتحوّل أحياناً إلى شاشة إلكترونية، وإلى خشبة تتداخل فيها أصوات وأصوات.

هكذا خرج شربل داغر من النظام القديم، من دون أن يخرج على العربية، بل جعلها عنواناً لشغف شديد بها، وبما تتيحه له في التعبير، بل في إعادة صوغ العالم. لهذا تبدو قصيدته شديدة التجذر في اللغة، طالما أن الشاعر، في حسابه، «حبيبُ اللغة»، لا يستعملها، بل يُحييها ويستولدها من جديد. وهو، في ذلك، جعل من القصيدة، من تكوينها، موضوعاً للشعر، على غرار شعراء ألمان وجدوا في القصيدة «جارةً» للفلسفة، وجمعوا بين الغناء –الخافت خصوصاً عند داغر– وبين التأمل. وإذا كانت اللغة «بيت الكائن»، حسب هايدغر، فإن له نافذتين متجاورتين عند داغر: للفلسفة كما للقصيدة.

قال داغر في لقاء حول شعره في برلين، في ربيع العام ٢٠١٤: «هكذا أزور قصيدتي في هيئة ضيف غريب، على أنه يلتقي بمن يشاركونه متعة الاستقبال والضيافة»؛ كما قال: «هناك من الشعراء من ظهروا في هيئة المتصدّر في القصيدة، فما ميّزوا بين الشاعر بوصفه علامة اجتماعية، وبين المتكلّم بوصفه وظيفة شعرية، وبين الصوت بوصفه نَفَس القصيدة. ذلك أن بين العلامة والوظيفة والنَّفَس علاقات ملتبسة ومتداخلة أستحسنُ الفصل بينها: فلا تعمل القصيدة في خدمة الشاعر –الاسم، ولا تعمل في خدمة الوظيفة المرتجاة أو المكتسبة، وإنما تعمل القصيدة، بين أصواتها، في خدمة نفسها، بما يقيمها في بنائها الذي يتكشف في كل مرّة عن شكله المخصوص. صفحة القصيدة –لو طلبتُ تشبيهها– ليست في حسابي منصّة لمنبر، ولا لمرآة، وإنما هي خشبة داخلية، معروضة على غيرها».

ومما ورد في صفحة الغلاف الأخيرة: «شربل داغر، شاعر من لبنان، له أكثر من عشر مجموعات شعرية بالعربية، وأنطولوجيات عديدة لشعره، بالعربية وبلغات أخرى، فضلاً عن مختارات شعرية عديدة إلى الألمانية، قبل هذه الأنطولوجية التي تُعدّ الأولى لشعره في الألمانية. شاعر مجدّد ومبتكر، تمثلُ تجربته تحوّلاً في قصيدة

النثر العربية، سواء لجهة أشكالها البنائية المميزة، أو لجهة موضوعاتها المبتكرة، أو لجهة التناول الحسّي والفلسفي في آن للوجود وللإنسان فيه: القصيدة، معه، جسد آخر للجسد، ووجود آخر للوجود.

الرغبة في القصيدة

مصطفى الكيلاني

إن مسار الكتابة لدى الشاعر اللبناني شربل داغر أشبه ما يكون بِحكاية[1]، يتحدّد بدؤها الأوّل بدهشة الطفل، الّتي سرعان ما أثمرت رغبةَ الحلم الرومنسيّ في أحضان طبيعَة بدائيّة، بمعنى الاكتشاف الأوّل، حادثةً بدلالة الوعي المختلف[2].

وعند تراكُم الخبرة حدثت ولادة الشاعر الثانية. إلاّ أنّ هذه الولادة هي ولادة موجود (étant) مختلف، رافدة للوجود الطبيعيّ البَدْئيّ، إذ سرعان ما أنشأت عالماً جديداً، صِيغَ بالحروف والذكريات والمشاهد المتخيَّلَة، وأطيافِ صُوَر ضاربة في قِدَم زمن الأحضان الأولى، وخيالاتِ حياة الرضاع حيث بدَائيّة الاسم، الذات، الأنا، الشخص، الشخصيّة، الجسد الكاتب والمَكتوب، بمختلف طاقاته وقُواه وأبعاده...

كذا بَدْء الحكاية في تاريخ شربل داغر/الموجود الّذي تزامن وَبَدْء الفرار من ذاكرة البدايات واليُتْم الكارثيّ الأوّل (فطام المشيمة، ثمّ فطام الرضاع) إلى طبيعة المكان، ومنها إلى زمن الشعر. لذلك راهنت الكتابة الشعريّة، منذ لحظات الوعي الكِتابيّ الأولى، وفي اللاّحق، على نقيض الذاكرة باندفاع الطّفل الثائر وُجوداً، المتردّد بين

---

١ – ناقد وكاتب، وأستاذ النقد الحديث في جامعة سوسة (تونس).

ما يَرِدُ، هنا، مأخوذ من كتابه: "**شربل داغر: الرغبة في القصيدة**"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢ – انظر "الرغبة بالقصيدة" في كتاب "**رشم**"، دار الورد للنشر، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٧.

يميز داغر، عملاً بلطائف لغوية في العربية، بين "الرغبة في القصيدة" (وتعني اشتهاءها وحبها، وأن اللذة موجودة فيها)، وبين "الرغبة بالقصيدة" (وتعني تمييزها وتفضيلها على غيرها).

ويقول داغر في حوار مع الشاعر عمر شبانة (٢٠٠٤): "ما توفره الحياة للقصيدة، بعيداً عن أحداثها ووقائعها سواء السعيدة أو الحزينة، الرتيبة أو المفاجئة، هو الرغبة في القصيدة، في الإقبال عليها".

التمرُّد على الآخر (الأمّ)، وبين الحُبّ العميق الجارف لَها، ولِلُغة الكتابة، آنَ المراهنة الجَسُور على "ما وراء اللغة" و"ذاكرة النسيان".

يقول داغر:

"تلدني كلماتي

بما لا يسعه قماطي"[1].

وإذا الكتابة الشعريّة، منذ تشكّلاتها الأولى لدى شربل داغر، فرار من اللغة إلى اللغة، ومن الشعر إلى ما وراء العادة، ومن القصيدة إلى الشعر، ومن الشعر إلى الشعريّ: هذا الذي به يكون الشعر شِعْراً، لأنّ الّذي حدث قد حدث باسم اللّغة، باسم منطق الاجتماع والتداوُل، وبحُكْم الفرع الّذي حَلّ مَحَلّ الأصل، والاستثناء الّذي تقادم فأضحى "قاعِدة" آيِلة، هي الأخرى، كغيرها من القواعد والاستثناءات، إلى مقبرة العدم الهائلة.

أليس الفطام الأوّل، ثمّ الثانِي، بهذا المعنى، إعلاناً مُشتركاً ما قبليّاً للموت الماثل في الوجود ذاته، وللهلاك القادم المُؤجَّل؟!

فالكتابة الشعريّة، بهذا المنظور، إحالة دائمة على زمن شبه مُطلق، هو مجمل خبرة الذات الشاعرة في الوجود. لذلك يتنازع فِعْل الكتابة قتام الوضعيّة القديمة والحادثة المُضْمَر وإرادة الأمل والحلم بالشعر عند رفض العادة والتكرار. فكان الالتزام بحداثة الشعر، وتحديداً "القصيدة بالنثر"[2].

وإنْ بحثنا في مُعْلن الكتابة بظاهر بناء النص، ومُنكشف معناه، بدت اللحظة

---

١ – شربل داغر: "**حاطب ليل**"، بيروت، دار النهار للنشر، ٢٠٠١، ص ١٦.

٢ – اعتمد داغر، منذ عدة سنوات، في دراسات مختلفة له، ترجمة هذه القصيدة بـ"القصيدة بالنثر"، واجداً أن ترجمته موافقة أكثر للمقصود في التسمية الفرنسية، من جهة، وللطبيعة البنائية لهذه القصيدة، من جهة ثانية.

ويمكن العودة، لقول تفصيلي في المسألة، إلى دراسته: "القصيدة العربية المتأخرة: الشاعر بدلاً من النظام"، مجلة "**حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة البلمند**"، جامعة البلمند، لبنان، ٢٠٠٦، عدد ١٣، خصوصاً صص ٦٠-٦٤.

أساساً ومرجعاً، كأن تتصيّدها الذات الشاعرة، وتستأصلها من لحم الكيان، كي تعمل على تسكينها بَدْءاً ثمّ شحْنها بِرُوح حياة جديدة مُتوهّجة.

وإنْ خُضنا أيضاً في العالم الجُواني، بَدَا الانتقال من رقيق اللحظة وشفيفها إلى كثافة الزمن، هذا النهر العظيم الهادر حيث تتجمّع كُلّ الوُجودات السالفة والحادثة، المتحقّقة والمُمْكنة. لذلك يتّصف النص الشعري الداغري، عند قراءة مختلف الأعمال، منذ "فتات البياض" (١٩٨١) وإلى "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك" (٢٠٠٦)، بمُمارسة "اللعب الجادّ"، بلغة هانس جورج غادامير (Hans Georg Gadamer) في تسمية العمل الفنّي[1]، إذ يُكسب اللاّ–معقول بعضاً من المعنى، ويُحوّل الوجود– الكارثة من وطأة جحيم الوضعيّة إلى إمْكانٍ للأمل، للحُلم بالرغْبة وإرادة الرغبة، كما أسْلفْنا.

فليس الوجود، في منظور شربل داغر الشعري، وتبعاً لمُجمل نصوص الكتابة، عبثاً محضاً، بل هو العدم يستلزم من الموجود فِعْلاً. ولأنّ هذا العدم، الفراغ، الخواء خضمّ هائل من الصدفة واللاّ–مُنْتظر والمجهول فإن الفعل، كما يتحدّد بَدْءاً وفي الأثناء بالكتابة، أشبه ما يكون بتخبّط أعمى في ليلٍ مُعْتم يستبدّ بالحالات والوقائع، إذ تبدو كينونة الموجود الشاعر موسومة في كلّ المواطن والمواقف "بالعمى"، واللّغة عجزاً آخر يشي بعجز اللّغة ذاتها، وعجزِ الموجود أيضاً عن تسمية ذلك المُعمّى الغامض الطيفي. فلا إبانة ولا إغماض بِلُغة الشعر، ولا إرواء للرغبة ولا إنهاء، بل هو فعل الكتابة والموجود يستدعي فعلاً آخر، بل أفعالاً، إلى آخر لحظة في عُمُر الكائن.

وما الشعر، بهذا السعي الإشكالي إلى الإبانة والإغماض، إلاّ تدرُّب خاصّ على التذكّر والنسيان مَعاً، وممارسة الموت الذاتي بفَضْح كارثة الوجود، ومهزلة الهلاك المُؤجَّل الماثل في مغالبة واقع الفناء. وما الشعر أيضاً إلاّ انتهاج واعٍ لسبيل الإفناء

1 Hans Gorg Gadamer, « **vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique**», Paris: Seuil, p. 30.

عند ممارسة حرّية التماهي مع أقصى حالات تَبَدُّد الذات بالشعر، وفي الشعر، ومن أجل "الغيريَّة" باعتبارها، في الأصل والأساس والمرجع، عشقاً ذاتياً منفتحاً على الآخر الجاذب حيناً، والنابذ أحياناً، الحريص على التموقُع والمغامرة أيضاً في السفر، وبالسفر، عند الفرار من المكان إلى المكان، أو نُشدان اللاّ- مكان عبر تغاير الأمْكنة في الظاهر، وتشابهها، أو تماثلها بالتداخُل في عميقِ الحال الشاعرة.

أليست الزمانيّة، في معرض هذه النصوص، ذلك الوجه الآخر للشعر، بدلالة الشعري()، وبالمتعدِّد الفنّي الّذي يتحدّد بالقصيدة، ومُختلف أجناس القول الأدبي وتغايُر ا'لفنون؟

ونتيجةَ السعي إلى مقاربة المفتقَد القديم (طفولة الاسم)، وتجسيد حال الفقدان لما انقضى، ولما لا يمكن أن يُسْتعاد، تُمسي الكتابة استعارة أمّاً تنشأ بَدْءاً، لتتولّد عنها كل الاستعارات، بحدوث الكتابة ذاتها وإمكان القراءة/القراءات. لذلك أمكن الجزم بأن كتابة الشعر، في منظور شربل داغر، آثار دالّة على معنى العبور، لا تعني واحديّة القصد والأسلوب والاتجاه، وإنّما هي التعدُّد اقتضتْه حال الموجود وَوَضْع الوُجود. فلم يختَرْ مسطور السُبُل، بل ضرَبَ كالأعمى في ليل العتمة[٢]، ليطُوّف في أقاصي الحرف، ويُخوّض في تلافيف اللون، ويجرّب ألوان اللغة الممكنة داخل معتاد اللّغة، مروراً من الشعر إلى الرسم، وَعَوْداً إليه، ويخترق المواطن المشتَركة والمختلفة بين الفنون واللّغات، بمُحاولة الترجمة، رغم الإقرار المبدئي باستحالة ترجمة الشعر في الواقع الكينوني[٣](...).

---

١ – ترجمة لـ Dichten، المصطلح–المفهوم الهيدغري.

Martin Heïdegger, « **Approche de Hölderlin** », Gallimard, 1992.

٢ – يقول داغر: "ما همني! يقودني الأعمى إلى بيتي": شربل داغر: "إعراباً لشكل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–عَمان، ٢٠٠٤، ص ١٤٣.

٣ – شربل داغر، "**رشم**"؛ وهو ما شدَّدَ عليه في دراسات مختلفة له عن الترجمة، أو في تقديم عدد من الترجمات التي قام بها. فلقد عاد، في كتابه عن الشاعر راينر ماريا ريلكه ("**الوصية**"، دار الجمل، ألمانيا، ٢٠٠١)، إلى الأصول اللغوية لمعاني "ترجم"، التي تجمع بين الانتقال من لغة وأخرى، وبين=

جَادٌّ قبل انتهاء الحكاية واحتجاب الكائن

"لهذه العلامات خيالاتٌ على حيطان بيتي
أمشي بمحاذاتها
تنغمس في عتمتي
ما إن أقفل بابي"[١].

بين علاميّة الشكل، والحرف، واللون، تتنزّل تجربة شربل داغر الشعريّة، بضرب خاص من التشكيل، الذي يسعى إلى المؤالفة بين الشعر والرسم، في بنية أيقونية واحدة مشتركة: كأن يستقدم الشعرُ إليه جماليةَ اللون، وتثنّيَات الخط، ووهج المشهد المرئي، واستيهامات الصورة المُتخيَّلة بنسق تعبيري مخصوص، هو من اللغة وإليها.

وكذا هي الاستعارة الشعريّة، في "إعراباً لشكل"، تبدو منذ الوهلة الأولى استمراراً في نهج "فتات البياض" و"تخت شرقي" و"رشم" و"حاطب ليل"، ولكنّها في واقع القراءة مذاق آخر للثمرة ذاتها، بإيقاع الفصل–النبض، الذي يحدث من غير أن يتكرّر، كمن يبحث له عن مذاق آخر للثمرة، فلا يجد منها إلاّ طيف ونُثار ذكريات.

إنّ شهوة الكتابة لدى شربل داغر، هنا، هي من دون شك "شهوة الغائب عن ملكه"، ذاك الذي يصف ذاته بالتباعُد أحياناً، والتعالى أحياناً، كي يُقارب اللحظة الهاربة، كمن يغيب عن المشهد لـ"يبقى في عتمة مُقيمة"، بنوع خاص من اللعب، كـ"اللّعب الجاد"، أو "الجِدّ اللاعب"، أو "العيد المأتميّ"، أو "المأتم الاحتفالي"، في تقدير هانس روبرت غادامير[٢]وغيره، مِمن بحثوا في الحدود الهاربة بين العتمة

=ترجمة" الحياة نفسها، بما يعني السيرة الذاتية.

1 - شربل داغر: "إعراباً لشكل"، بيروت-عَمان: المُؤسَّسة العربية الدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٥٦.

H. G. Gadamer: Vérité et méthode, les lignes d'une herméneutique philosophique -٢:, Seuil, Paris, 1976, p. 30.

2 Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, P. U. F., Paris, 1989, p. 20.

ومُمْكن الضوء (المعنى)، كالذي يصرّح به شربل داغر، تقريباً، حينما يُعرّف الإبداع بكونه "لعبًا أكيداً (...) إذْ يتلهّى التشكيلي بألوانه، والشاعر بموادّ اللغة" (م. س.، ص ٦).

وكما يُحدّ اللعب، أيّ لعب، بالحدوث الآني والاحتمال، وبالقانون والصدفة، تبدو كتابة النص الشعري، لدى شربل داغر، حركةَ نفاذ بين علاميّة الحرف وعلاميّة اللون، وبما يتعالق بينهما من إمكان خاص للتدليل على وجود مفرد... وإذا الإبداع، في بيان الكتابة الشعريّة، كما يتّضح في النص الافتتاحي للمجموعة، "شهوة الغائب عن ملكه"، لَعِبٌ خاص بقوانين تجعله ينضمّ إلى غيره من الألعاب، ويختلف عنها في الآن ذاته، بما يجعله لَعِباً ليس كغيره من الألعاب. ففي الرسم، كما في الشعر، شمول وانتخاب، انتشار وجَدْولة، فيض وإنشاء، تماماً كاللّغة واللسان، وكالملفوظ والأداء، وكالحجارة والنحت، وكبُهمة الألوان واللوحة عند التشكُّل، وكالأصوات الطبيعيّة والمعزوفة الموسيقيّة.

ولأنّ القانون، أو النظام، أو النسق، قيمة ناشئة عارضة، وإنْ تقادم، في اعتقادنا الجازم، فهو يتّسع ويضيق، يتأسّس ويتقوّض بفِعْل اللعب ذاته، كالتسمية وإمكان التسمية، إنشاءً للقيمة وإلغاءً لها عند الاقتضاء بقيمة أخرى، أو بـ"الفراغ" (السلب) اللاّزم، استعداداً لتأسيس قيمة جماليّة مختلفة، سعياً إلى تسمية أكثر تدليلاً في كثافة العتمة المستبدة بالكائن والكيان. إنّ "سكن" الشاعر في "إعراباً لشكل" هو الحاسوب (الكمبيوتر)، بتصريح العبارة. وليس للكائن، أيّ كائن، إلاّ اللّواذ بسَكَنٍ ما[1]، ليساعده على فِعليّة الالتفاف حول الذات في مواجهة الظلمة الموحشة، وثورة العناصر الطبيعيّة، وأخطار الموت المُحْدقة بالكيان في أيّ لحظة. لذلك يؤثر الشاعر الانقياد إلى "إضاءة" شاشته الإلكترونيّة، مثل من "يهرب من إعصار مفاجئ، من إحباط مقيم" (م. ن.، ص ٧)، تعويضاً عن "صراخ" لا يقوى على البوح

---

١ – مقولة أساسيّة في كتاب "**الوجود والزمن**" لمارتن هيدغر، ومفادها وجودُ الموجود المقترن بوعي "الآن" والـ"هنا"، الذي هو وعي فردي زمني.

به في "الشارع" أو في "منتدى"، أو مع "سائق أجرة".

وما "سكنُ" الحاسوب، هنا، إلاّ بدافع الرغبة في الحياة والكتابة معاً، أو في الكتابة من أجل الحياة، وفي الحياة من أجل الكتابة، الّتي هي مرجع كلّ قيمة ممكنة، وأساس اللعب المبدع، ودافعُه القَصْدي.

وكما يطوف أوليس في الأقاصي كي يحلم بالرجوع، ويعود إلى البيت والأسرة، أو يبتعد عن البيت ليدرك سِرّ وجوده الدفين، يُقبل شربل داغر على الكتابة، التي هي مرادف البيت والحاسوب، باعتباره بعضاً من كُل، ودالاً على هذا الكُلّ، بفرح من يستعيد دفء الأحضان بعد غياب طويل، إذ يعود في كل مرّة مختلفاً مسكوناً، كأوليس هوميروس، بـ"شهوة الغائب عن ملكه"، ليُحوّل بيته الواحد إلى بيوت، بعدد الغرف فيه، والعالم المفرد إلى عوالم شتّى، بواسطة الكتابة–الحاسوب، هذا الفعل الواحد المُتعدّد المقاصد والأبعاد، وهذه الأنثى–الرمز يشاركها الحلم، ويحلم بها، ويبتغيها مطواعاً، وهذا الحوار الأنطولوجي الذي يُراد به التماهي مع الآخر، لحظةَ استقراء الذات لذاتها، بدافع ذلك السؤال الحارق: "كيف أتوجّه إلى غيري فيما أطمع في أن أكون لنفسي بالكتابة وفيها؟" (م. ن.، ص ١٦).

ذلك هو بعض من معنى التزام شربل داغر بالكتابة الشِعريّة خارج حدود المسبق الإيديولوجي، أو إملاء "الظرف"، لاعتقاده الراسخ بأنّ اللحظة الكاتبة هي سليلة الزمن، والزمن هو ذلك الوجود الذي يتحيّن ويتعيّن أنطولوجياً بـ "الدازاين" (dasein)، على حدّ عبارة مارتن هيدغر[1]، الذي أساسه التفرُّد والوعي الخاص بالفرديّة والاختلاف، كأنْ تكون الكتابة للشاعر، ويتقبّلها غيره، وكـ"الأنت" الماثل في الـ"أنا"، منذ تشكُّل الخطاب بالملفوظ والأداء أو ممكن الأداء.

كذا لم يَدَعْ شربل داغر نصّه الشعري، في "إعراباً لشكل"، يخضع للتجريب الكتابي المحض، بل أدرك في الأثناء الحاجةَ إلى أن نكتب عن الكتابة ذاتها لمقاربة "الشعري"[2](dichten)، دون الانزلاق في مطبّات المفاهيم المستعادة المتكرّرة، التي

١– مقولة أساسيّة في "مقاربة لهولدرلين" لمارتن هيدغر، يمكن ترجمتها بـ"الشعري".

تسلّم بازدواج الشعر والنثر تقليداً باهتاً ركيكاً، أو بِشعريّة النثر ونثريّة الشعر تحديثاً سطحيّاً باهتاً، وإنّما هو البحث المتوتّر عن ذلك "الشعريّ" الكامن في أقاصي الحرف، الّذي اتّخذ له شكلاً كِتابياً دون فقدان وهج صَوْتيّته الأولى، بأيقونة الازدواج العلامي (شعر–رسم)، بأن قطع الشاعر أشواطاً في التجوال داخل عوالمه المجهولة، بديلاً عن الازدواج التقليدي (شعر–نثر)، وبالتعالُق الحميم بين الشعر والحكمة، حرصاً على تعميق التجربة الخاصّة بـ "شعريّة الرسم" و"تشكيليّة الشعر"[1]. ذلك ما سعى إلى تِبْيَانه شربل داغر، ابتداءً في "إعراباً لشكل"، بدافع التنظير لسَكَن آخر في عالم الشعر، بعد سفرة أخرى في ليل الوجود، وبهاجس من يعتقد أنّ الكتابة في الأساس سؤال نقدي، يُبدّد أحياناً كثافة الوثوق، ويُربك "الحقائق" المخادعة، وينتهج بِكْر السبيل في العتمة المستبدّة بالكائن والكيان. إلاّ أنّ ممارسة فعل الكتابة ذاته يصطدم بعجز اللّغة. فكيف يمكن للاستعارة اللفظيّة بمُحصَّل ثقافة الفنون، والرسم وفلسفة الجمال تحديداً، مُغالبة هذا العجز؟ هل هو الاتّجاه إلى مُسمّيات جديدة كاسم بشّار بن برد، الوارد في "زهرة في قفل بيت" (م. ن.، ص ١٣٧)، أم هو التوسّل بالصدفة في كتابة التداعيات، ذلك الحدس الكاتب الذي لا يستبعد حضور الوعي عند محاولة رسم هذا "الشكل" المختلف عن غيره من "الأشكال" السابقة في اطّراد الكتابة الشعريّة؟

إنّ اللاّ–حَد، ذلك الفعل التقريبي اللاّ– مُنتهي، هو مرجع التمثُّل، إذ بالانقضاء يستحيل المعنى الذي تنشده الذات الكاتبة، فتُضحي الكتابة بذلك شِلْواً بلا روح، وإنّما الكتابة هي ذلك الذي يحدث ولا يكتمل، لأنّ الاكتمال يعني بالضرورة توقُّف النبض

---

١ – مصطفى الكيلاني: "ماهيّة الشعر من خلال قراءة هيدغر لهولدرلين"، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، العددان ٨٥–٥٩، تشرين الثاني– نوفمبر وكانون الأول– ديسمبر .١٩٨٨

٢ – انظر كتاب: "تواشُجات"، الذي صدر عن "المتحف الوطني الأردُني للفنون الجميلة" (عَمان، ٢٠٠٣)، في مناسبة معرض ضمّ أكثر من سبعين عملاً فنياً مستوحى من شعر داغر، وتعود لسبعة فنّانين عرب: وجدان (الأردن)، إيتيل عدنان وغادة جمال (لبنان)، جمال عبد الرحيم (البحرين)، فيصل السمرة (السعودية)، محمد أبو النجا (مصر) وهناء مال الله (العراق).

كأنْ "تبقى مُتوتّرة مفتوحة من دون وعدٍ احتمالاً مؤجّلاً بل خائباً كلّما لاح بصيص ضوء" (م. ن.، ص ١٢٩).

فتتعدّد الصور تدليلاً على اللاّ- مُنقضي، وبذلك يكون تواصُل الانقطاع، ذاكرة النسيان، كالاشتراك في الوجود والتناسي المشترك:

"أن تحيا إذ يحيا أن يحيا إذ تحيا

أن ينساها فتجده أن يجدها فتنساه" (م. ن.، ص ١٣١).

فتُضحي الكتابة بحثاً في "الشِعْري"، بتغيُّر الوجهة والانتقال من سبيل إلى آخر، خوفاً من السقوط في وهم امتلاك المعنى الجاهز. لذلك تتناءى العلامة عن الرمز، وتتعمّد إخفاء الوجه الأيقوني لإيمانها بأنّ الكتابة، شأن الموجود (étant)، كيان ناقص ينتفي حتمًا لوهم الاكتمال والصواب والاستواء والعقل المحض. فتبحث الذات الشاعرة لها عن وهج المعنى الممكن المختلف في النقصان، في علامات النزق والشهوة الجامحة بالتجوال في عالم "قصيدة مراهقة" و"أنوثة اللغة"، التي هي بعضٌ من أنوثة القصيدة المُتوحّشة الرافضة لمسطور السبل:

"غابة، لا قصيدة عموديّة

لكي تصل القافية قبل وصولها

وتستقبل حيث لها أن تودّع

(...)

أكتبُها تكتبني

تملي ما أحسبه ورقة منسيّة في كتاب محجوب

أنتظرها، تواعدني:

زهرة في قفل البيت" (م. ن.، ص ١٣٦-١٣٧).

وكأنّنا، بهذه النصوص الشعريّة، ننتقل من "شِعري" السؤال النقدي إلى "الشعري" الذي لا يخلو من وهج المساءلة النقديّة، بأَسْلبةٍ ترفض إقرار الفصل بين الشعر والنثر. وما اتّخذ له شاكلةَ التنظير الأنطولوجي للكتابة الشعريّة، والإبداع الفني عامّةً

في البدء، يتمَوْقع لاحقاً في "الشعري"، بما أسماه مارتن هيدغر "قصيدة القصيدة"[1]، ذلك الصوت المختلف. وما يُحدّ شعراً بـ"الشعري"، كسائر الفنون، ينتهج له سبيلاً آخر بالاستناد إلى "شعراء"، كتعريف الذات بذاتها، أو بالآخر الملازم لها، حينما تُحيل القصيدة على الشاعر، كما يُحيل الشاعر على القصيدة، بالمشترك بينهما، ذلك السفر الشبيه بالسفر الأوليسي الذي هو التطواف في عوالم السحر والموت والعذاب، بغيةَ الرجوع إلى نقطة البدء، حيث وهج المعني البدائي، أو إمكان المعنى الذي يلوذ به "المسافر" من وعثاء الطريق وأهوال البحر، لينعم براحة مؤقّتة في انتظار مغامرة سفر آخر. كذا هو الطريق إلى القصيدة عناءٌ كعناء أوليس المسافر عبر الأمكنة والأزمنة، أو كالجملة الشعريّة تختزل بضربة قلم واحدة زيارات مدن ومدن، أماكن وأماكن، هنا وهناك:

"في الطريق إلى القصيدة

يشقى الشعراء

ويتابعون" (م. س.، ص ١٣٩).

وكأنّ الشعر، وهو يحيل على الشعري، نشيدة يرتفع من خلالها صوت غنائي مُجلجِل، كاستطرادات "إلياذة" هوميروس الشعريّة تتغنّى ببطولات أوليس ورفاقه. إلاّ أنّ الشقاء في سفر شربل داغر هو اللغة تُغالب عجزَ اللغة، أو القصيدة تسافر في اللغة، وباللّغة، بحثاً عن القصيدة، ذلك "الشعري" القادر على تَجْلية بعض المُبْهم في الذات والكيان، رغم استفحال العتمة، وانحباس أفق العبارة، لولا الاستعارة بلون

---

١ – ينبغي التفريق، هنا، بين اللُعبة واللّعبة، وإن تلازمتا مفهوماً، إذ يُحدّ إمكان اللعب بمدى ما تمتلكه اللعبة من اقتدار على إلعاب الآخر اسمه التام، أو بالحروف الأولى، في أكثر من قصيدة ومجموعة، في مبناها التأليفي، كما لو أنه "الكاتب العدل"، كما يقول في "إعراباً لشكل"، الذي يتكفل بما يعهد إليه غيره..

ووجب التنبيه إلى أن الشاعر داغر أقام مسافة بين اسمه العائلي واسمه الكتابي، إذا جاز القول، بل جعل الاسم موضوع تأليف ولعب، منذ مجموعته الأولى، إذ تحدث فيها عن أن "شربل يشخر"، عدا أنه أورد اسمه التام، أو بالحروف الأولى، في أكثر من قصيدة ومجموعة، في مبناها التأليفي، كما لو أنه "الكاتب العدل"، كما يقول في "إعراباً لشكل"، الذي يتكفل بما يعهد إليه غيره

الحرف وشعر الحكمة وحكمة الشعر.

وكما ينزاح فعلُ الكتابة عن السؤال النقدي، الباحث في الكتابة، إلى كتابة الشعر بغنائيّة المسافر المغامر، يلتفت لينفذ إلى الضمير المفرد المتكلّم، لعلّه يستعيد بالحوار وهج اللغة البِدائيّة، منذ اللثغ الأول وآثار مرحلة مرآوية ضاربة في قِدم الذات، ذاك الضمير المفرد المضمر، "المتكلم وجوباً في ما يصدر عنه"، المنفصل بفعل الفِطام، الباحث له عن حَبل آخر، يستعيد به بعضاً من ذاكرة قديمة متلاشية، منذ "عهد المرآة":

"ضمير منفصل عن أغصان متدلّية:

رأسي تفّاحة جذعي،

وجُملتي لا تمشط شعرها أمام مرآة" (م. ن.، ص ١٤٢).

هو التيه، إذن، تستفحل أوجاعه بالإصرار على البحث عن طريق، ولكنّ للّيل وحشته، وللكيان بُهمته، وللبيت إمكان السكن والسكينة:

"– ما يهمّني! يقودني الأعمى إلى بيتي! " (م. ن.، ص ١٤٣).

ولئن اتّصف البيت عادة بالدفء، كـ"الجُحر" في مغالبة البروق والرعود والعواصف، وبالضوء الشاحب القادر على وقف العتمة في الفضاء الخارجي، فإنّ لبيت القصيدة، في "إعراباً لشكل"، بهرجاً خاصّاً هو وليد الألوان المترقرقة في عالم "الماكنتوش"، تلك الشاشة المزدانة بالأخضر والأصفر والأحمر، تحتمي بها الذات الشاعرة من وحشة العالم الخارجي، وتتناسى موتها القادم الذي يتحوّل، بالوعي الكتابي، من وشيكٍ إلى مُرجأ، بدلالة الإمهال الدائم وهماً ضرورياً للحياة والكتابة. وكما يتلهّى الطفل بلعبته كأنْ يداعبها حيناً، ويهشّمها حيناً آخر، برغبة إفناء الغيْر الذي هو جزء من بقائه المفرد، تُخلِد الذات الشاعرة إلى "تفّاحة" الماكنتوش، تخضع لأسرها الجميل، وتُذعن لسحر ألوانها المُتَعدّدة المتناسلة، بسعادة من خَبر فنون اللعب، ورافقَ أنواعاً شتّى من اللعب، بطفولة المعاشرة والاستئناس، لا الامتلاك السافر، أو الفتك العُدواني بها.

إنّ الكينونة، في تقدير شربل داغر الشعري، فعلُ لغة في الأساس، تعبيرٌ عن شكل ما، ترجمة لا يريدها أن تكون حِرفيّة، كالقراءة العارضة، لغةً يتكلّمها الشاعر، وليست لغةً تتكلّم الشاعر، كتابة أخرى للكتابة، لا انزياح للنص عن نصّيّته:

"**أكتبُ**

بما يمنع الترجمة من أن تكون" (م. ن.، ص ١٤٨).

أمّا الكتابة، عند تقليب المنظور، فهي كينونة مختلفة أيضاً، كأن تنشأ من عدم المعنى، "بما لا يقبل التوقّع"، وهي تَشكّلٌ حِينيّ طارئ، كوميض برق سرعان ما ينبلج في السماء– الورقة، وسرعان ما يختفي دون أن يحتجب تماماً، بل يظلّ بريقه متلألئاً في عميق النص:

وميضُ شكلٍ

إذ يسري في بدن الورقة" (م. ن.، ص ١٥٠).

وهي خطوط "تصل ما يُكتب بما لا يرى" (ص ١٥١). وهي موقعٌ خاص، كمن ينظر "من وراء ثقب ثابت"، لينتخب مشهداً، ويُحدث المفاجأة:

يُباغت، يقطف على عجل

زهرَ المفاجأة

لمعان الخطى" (م. ن.، ص ١٥٢).

وهو التجذيف ضدّ تيّار المعنى المستهلك، بتحويل وجهة الدلالة بواسطة التفكيك، الذي يُراد به هتك أسرار المعنى المستعاد، قصدَ تحرير الدلالات من دوائر العبارات السويّة المغلقة، كما في قصيدة "كشّاش ألفاظ". وهي تناسلُ الأشكال وتفسّخها وإعادة إنشائها، تحويلاً متكرراً، بما يُعالق بين صورة ووهم، وبين "جسد مؤقّت" ووهم ثابت، وبين "ورقة–لوحة" و"لوحة–ورقة"، حينما يتجانس الحرف والطيف، الرغبة والوهم، الذاكرة والنسيان، كما في قصيدة "بمُجرَّد أَنْ".

وهي فرار العلامة من الداخل والخارج، ومن الخارج إلى الداخل، حينما تستبدّ العتمة بالعتمة، ولا منقذ للذات من الضياع الكامل سوى اللواذ بالبيت، قلعة الذات

الحصينة أحياناً، وبالانفتاح على العالم الخارجي أحياناً أخرى. وهي الصدى، ذلك الشيء الضائع، أو "اللهفة" تستحيل إلى لوحةٍ بـ"الليل"، و"النخلة"، و"بغداد"، و"وجهها"، و"الحروف المِسْماريّة"، و"الماء الغائر"، أو "أُلفة" الصديق تستضيء بها الذات الشاعرة أيضاً من ظلماء الوجود.

وكأنّ الكتابة، وقد تحوّلت من السؤال النقدي إلى ذات "الشعريّ، بمفهومه الأُنطلوجي، استلزمت وجهاً آخر، هو اللون الثالث في هذه المجموعة الشعريّة، حينما انقلب النص الشعري إلى نشيدة، وأمست حكايةً أشبه ما تكون بالبناء الملحمي، الذي لا يخلو من مَفْهَمَةٍ أو غِنائيّة: ذلك ما يُعيد صياغة الداخل والخارج معاً، عالم الحاسوب وعالم الشارع في الركن الدافئ، هناك في داخل البيت، سكن الروح الباحثة لها عن مستقرّ كلّما تناءت بها المسافات في أقاصي الفضاء الخارجي.

إلاّ أنّ وجهاً عريضاً للمفارقة ينكشف منذ بدء قراءة نَصَّي "الشارع" و"نميمة إلكترونيّة" المُطوَّليْن، كأن يتراءى الشارع تركيباً علاميّاً لما يتردّد من أصداء دلالات حادثة وممكنة في الدّاخل. أمّا عالم الحاسوب فهو يشي بانفتاح على "الخارج الافتراضي" بما يُوسّع أفق الرؤيا، رغم انبثاقها من لحظة المشاهدة، وموقع النظر الموسوم بـ"هذا المكان". فيتآلف النصّان بفِعْل الحاسوب القادر على تشكيل اللغة والصورة معاً.

وبذَا يتشكّل وجه الشارع، في بدء النص الأوّل، ممرّاً يكتظّ بالأشياء والحركات: هواء وخطوات وحقائب مفتوحة وفعل خروج جماعي وأحلام. كما يتكوّن النص الشعري في الأثناء مثل نُثار عناصر لفظيّة تتناءى وتتقارب، "تموت مراراً" و"تَعِدُ مراراً"، مثل حياة الخليّة عند بدء تشكُّلها، أو كرسمٍ بدائي لشكلٍ لم تتحدّد بعد سماته الأيقونيّة، سوى البياض الضوئيّ يهمُّ بوضع صورةٍ ما لِسطر أو رصيف، لحيّزٍ لغوي أو لمجال مكاني:

أهذا سطر

أم رصيف

أجرُّه فوق إسفلت الحنين؟" (م. ن.، ص ٦٤).

لقد استحال ذلك الذي تردّدَ مفهوماً أُنطولوجيّاً للشعر، في نصوص "إعراباً لشكل" الأولى، توصيفاً في "الشارع" لفعل الكتابة الشعريّة، بوهجِ اللحظة الكاتبة، كما تتراءى للذات الشاعرة عند الإنجاز.

وبضرب من الاستيهام الحيني يتشكّل البياض الضوئي مراراً وتكراراً، كأن يُقارب وجهاً أيقونيّاً، ويفرّ منه سريعاً إلى وجه آخر، دون الاستقرار على شاكلة محدّدة، سوى ما يُقارب الصورة، التي سرعان ما تتفكّك وتُفسَخ أو تُمسَخ، مجازاً، بإعادة تركيبها لفظاً أو خطوطاً، لأشكال جنينيّة بدئيّة أو سرياليّة، تبعاً للقصد الماثل في ممارسة اللّعب الكاتب أو الراسم.

كذا يتّسع مجال اليد الإبداعي، بتقنية الحاسوب، ليتناظم مُثلّث الاقتدار على الكتابة بمدلولها الواسع، إذ يتعاضد الحرف والطيف والعلامة الضوئيّة في صياغة جامعة، تصل الشعر بالرسم والصياغة الإلكترونيّة، وتؤالف بين ثقافة "القلم" و"الريشة" و"الفأرة"، بمنظومِ أزمنةٍ متباعدة، تتواشح في زمنيّة واحدة مشتركة. وبذلك يتّسع أفق العلامة بـ"الاستعارة" اللفظيّة و"طيفيّة" الخطّ واللون، كما يستقدمها الحرف إليه، و"إحداثيّة" الصناعة الحاسوبيّة، واتّساع أفق إمكانات الإنشاء والتفكيك، وإعادة التشكيل افتراضاً وإنجازاً تداوُلياً لا ينفصل عن قَصْديّة الإبداع. وكما تتهاوى الحدود في واقع التداوُل الحاسوبي، بما يُسمّى "الطرق السيّارة للمعلومات" (Internet)، يقتدر الكائن، بالممارسة الحاسوبيّة، على هدم الحدود التقليديّة الفاصلة بين الأوطان، وبين الأقوام، وبين الأفراد، وبين اللغات، وبين الأشكال: ذلك ما تحتفي به الذات الكاتبة عند الانتقال السريع من سياق علامي إلى آخر، ومن موقع دلالي إلى موقع آخر، مختلف، لبيان مدى اقتدار الذات الكاتبة، عند استخدامه، على الإنشاء والفسْخ السريعيْن، بحُرّيّة مذهلة لا يمكن أن تتوافر بالقلم أو الريشة.

إلاّ أنّ تعمير الفضاء الحاسوبي، كما تتواتر مشاهده، يظلّ محكوماً بالبتر

والانقطاع و"تقنويّة" صياغة الشكل، رغم القول بالتواصل في مجال الذات الكاتبة، وفي علاقتها بالآخر المفترض، ذلك اللعب الذي يُبطِن جسداً، والمهرجان الذي يشي بالانقضاء الحتمي، كأنْ تتكرّر صور الغياب والاستحالة: دون مِظلاّت، دون مقاعد، دون شرطة حدود، "دون أن يحسنوا قراءتها بالضرورة"، دون أحواش، ونسوة منتظرات، وحقائب مثقوبة، وسطوح هاربة، "النازلون من دون أن ينزلوا"، "القاطنون من دون أن يتوطّنوا"، "ألق السيارات المبعوج"...

كذا يعجّ "الشارع" بالأشياء والوجوه والحركات، إلاّ أنّها لا تعني، في واقع التداول، سوى الخلاء المحتجب وراء ألق الأضواء، تماماً كفَرطِ الإبصار يُفضي حتماً إلى العشا. وما يُرى لا يُرى حقيقةً بل افتراضاً، ولكنّه الافتراض الدالّ على حقيقة من يُغالب فيه قلقَ الموجود، ويضانك زحمة اللحظات تتري في اتّجاه نهايةٍ معلومة محتومة.

إنّ شغف الذات الكاتبة بالحاسوب ماثلٌ بكثافة في محاولة تشكيل البياض الضوئي بتجربة تُواصل أعوام محنة القلم، وتقطع معاً بتوسيع أفق الاستيهام الكاتب، عند انتهاج تداعيات الشكل الذي يَتَبَنْيَنُ باستمرار، من غير أن يستقر في بنية أو بنى ثابتة. وإذا المشهد يتشكل بسرعة مدهشة ليتقوّض بالسرعة ذاتها، دون أن يتلاشى تماماً، إذ يتَبنَيْن من جديد من غير أن يستقر حول نواة دلاليّة بذاتها، كطفل يبحث عن أقصى حالات الانتشاء باللعب، ومدى إمكان الإنشاء الماثل في اللعبة ذاتها[1].

هنا تُضحي "البلاطات" بديلاً لسطور الدفتر المدرسي، واللغة إمكاناً للتكلّم، عوضاً عن الموجود الذي يلهج بها، والحركة إمكاناً للتوقيف والاستئناف:

"أردّد على أطراف أصابعي جُملاً تتلفّظني
وأستوقف صوراً في سريانها" (م. ن.، ص ٧٦).

---

١ – يعود هذا المصطلح لميشيل فوكو، في كتابه: "**الكلمات والأشياء**"، ترجمة: سالم يفوت، بيروت– باريس، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٩–١٩٩٠.

وإذا الكتابة الإلكترونيّة، في "الشارع"، إخلاءٌ وإعمارٌ، بدء وإنهاء عاجلان، إنشاء وإفناء، بقَصْديةِ من يرغب في تجريب كتابة الانقطاع بموضوعيّة الآلة و"عقلها الاصطناعي"، واستمرار أقصى إمكانات اللعب في الذات الإنسانيّة، بالكتابة أو الرسم، والمحو بالصمت سريعاً إلى قفر السبيل، بالتجوال الإلكترونيّ عبر "الطُّرُق".

كذا يتّسع السكن ليضيق بـ"الجسد" و"البيت"، كما يضيق ليتّسع بـ"الشارع"، الذي هو العدد مفرداً (الطُّرق–الشارع)، حيث العدد يتناسل دون انقطاع. وكلّما همّت الذات الكاتبة بالتجوال في أحدها تملّكتْها رغبة الانتقال إلى مدى آخر: مدن وحضارات وثقافات ومجلاّت وكتب وملابس... والجسد، هنا، مدفوع باليد، مسكون بنزق أفعالها، وبِسِريّة إمكان الدخول والخروج، من شارع إلى آخر، ومن حال إلى أخرى:

"لِيَدي يدٌ إضافيّة (...)

ليدي ماء جارية (...)

ليدي عروضٌ ولاعبو خِفّة وجمهور هواء (...)

ليدي سياسات وأسرار، غرائب ومقالب" (م. ن.، ص ١٠٠–١٠١).

فيتعالق، لحظةَ الكتابة الإلكترونية، الافتراضُ والواقع، علاميّة الحرف وعلاميّة الصورة الضوئيّة، الأداة والألفة أو العشرة، السفر والظعن، حينما يتراءى للذات الشاعرة أنّ السفر في الظعن إمكانُ الكتابة الشعريّة الأوّل، وهو الإمكان الثاني الذي يتلازم وفعلَ المداومة على الحاسوب، باتّفاق ضمني يُؤالف بين الموجود والأداة، ويُحقّق بعضاً من اللّذة التي بها يتضاءل رعب المصير إلى حين:

"هو أنا، أنا هو: يبقى في جواري،

غيري هو أنا، أنا هو غيري: يبقى في جواري،

أنا من دون هو، هو من دون أنا: يبقى في جواري،

أنا من دون القصيدة، هو من دون القصيدة: يبقى في جواري

هي: هو وأنا،

هو: هي وأنا،

أنا: هو وهي: يبقى في جواري" (م. ن.، ص ١٠٢).

ولأنّ الأداة لا تعني شيئاً في ذاتها، ولكنّها دالّة بفكرة الاستعمال، الّتي تشحنها بدلالة الوظيفة والرمز، الذي يُكسبها قيمة ما، فقَدْ تلازمت الكتابة (القصيدة) والحاسوب والذات الشاعرة في منظومة إبداعيّة واحدة مشتركة، قضت اتّصاف الذات بـ"الغَيْرِيّة" (الحاسوب)، والغَيْرِيّة بالذات، في تعالُق حميم هو وليد عشق الكتابة الشعريّة تحديداً.

وكما يَتّكَىء منهكٌ على عصاه في مُغالبة تعبه، لا يجد الشاعر، المتعب بدوره، ما يعاضده في محنة الكتابة وقلق الانزواء، سوى هذا "الصديق"، الذي يصبر على تقلُّباته وأهوائه ونزواته:

"**يُماشيني في سِرّي، وفي جهري،**

ولا يقعد إن قعدتُ،

لا يقنط إن يئست،

ولا يسبقني إن عدوت" (م. ن.، ص ١٠٨).

إنّ الاشتغال على الحاسوب، في منطق التواتُر الداخلي لتجربة شربل داغر في الكتابة، سعيٌ حميم إلى توسيع أفق العبارة الشعريّة، بما اكتسبه الشاعر من تقنية جديدة تدعم ثقافة اللغة، وليس غرضاً في حدّ ذاته. إلاّ أنّ معاشرة الحاسوب لا تختلف عن معاشرة القلم، بل هو القلم يتّسع مداه الكِتابي بالحاسوب. ذلك ما يُحوّل الآلة إلى ما يشبه اللعبة التي أضحتْ، بحُكم التداول والاستمرار، بعضاً من الرغبة في الكتابة والحياة معاً.

فيظلّ الكلام (اللغة) بدءَ التجربة ومرجعَها، كأنْ تتغيّر وسائل البيان والهدفُ واحد، أو يصطدم الكلامُ، في طور لاحق من التجربة، بشيء من العجز الّذي يستلزم تغيير الوسيلة للاستمرار في البقاء بالكتابة والكتابة بالبقاء:

"**يفتح لي الكلام مصيدة**

لا قصيدة

ويُطبق عليّ

في ورطة ملتبسة" (م. ن.، ص ٢١).

إنّ تغيير الوجهة والوسيلة، مراراً وتكراراً، وجهٌ للمغامرة، ومحاولة أخرى أيضاً لطرد القلق والعجز بضيق العبارة والموقع والأداة، بغيةَ توسيعِ أفق الكلام، إذ بتخصيص الأداة، وتحيين الكلمة، بالافتراض والإجراء معاً، عند اعتماد المجال الحادث، الذي هو "أضيق من ثقب إبرة"، يمكن توسيع زمن الكتابة، بصياغة "مستقبل الماضي"[٩]، والتحرّر من ضيق اللحظة، التي تُمْسِي دائرةً واسعة للانحباس، إنْ لم تتحرّر الذات الشاعرة من تقليد الكلام، وثِقل وعي الكارثة المتمثِّل في الموت الوشيك والمؤجَّل:

"أكتبُ من عُلوّ اعتراف طويل

لشاهدة قبر

من دون جثّة

هذا ما يقوى عليه عزاء متأخّر" (م. ن.، ص ٢٣).

فيُضحي الحاسوب، بذلك، سجناً ممتعاً، يشمل الحاضر، ويُدمج الماضي في المستقبل، ويطرد بذلك غيوم القلق عن سماء الذات، ويشحنها برغبة التواصل مع الآخر، دون الخضوع لسيادته، وإرادة النسيان بالكتابة، أو الكتابة بالنسيان المبدع، حينما يُضحي الحدس الكاتب والاحتمال والتخييل، بتقنيات الاتّصال، إمكانات أخرى للكتابة[١].

وبذلك تكسر الكتابة الشعريّة طوق الاتّجاه الواحد، المشروط بعلاميّة الحرف، المدفوعة بمنطق التداول اللساني، حينما يتشكّل فعل الكتابة بما يحدث من انقلاب

---

١ – "التقنيات هي كاللّغات. وكما أنّ اللغة تصنعنا بقدر ما نصنعها، فإنّ الأدوات الّتي نتوسّط بها، بين بعضنا البعض، تُسْهم في تشكيل عالمنا، بقدر ما تُشكّل مادّة أو وسيلة للانبناء المتواصل، بفتْح الفرص والأبواب، لإعادة صوغ المواقف والمشروعات، في ضوءِ تَجَدُّد الحقول وانفتاح الآفاق": علي حرب، "**حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهُوِيّة**"، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٨٤.

داخل "الأنا"، الذي يتحاور مع ذاته، ومع الآخر، ومع أشياء العالم الحِسّيّة والمفترضة أيضاً: "أكتب عنّي... أكتب عنه"، وعنهم أيضاً بوُجوهٍ ووظائف مختلفة. كما يتّسع أفق الحريّة والاختبار بإمكان الشروع في التسمية، والعدول عنها، إلى إمكان آخر، وبإرجاء الموت عند تمثُّل صور الهلاك (موت الآخر)، بغية استقراء المصير الفردي في نهاية الغيْر:

"قد أشارك في الجنازة

شاهدتان لقبر واحد أم قبر لشاهدة واحدة؟" (م. ن.، ص ٢٣).

إنّ نص "نميمة إلكترونيّة" نسق اطّراد الحركة الشعريّة لـ"إعراباً لشكل"، وتحويلٌ حاسم لوجهة الشعر من كتابة الوجود الزاخر بدلالات الموت، في المجموعات الشعريّة السابقة، إلى كتابة الموت المسكون بعلامات الوجود، بعد أن اختار شربل داغر وجهاً آخر للظعن في سفره الدائم، كأوليس هذا العصر يبحث عن ضالّته، بدءاً في مدن الشمال وعواصم الجنوب المتوسّط، فلا يدرك من الحقائق إلاّ الوهم وسراب البدايات، لذلك يعود بيقين شكّه، وأملِ خيباته، وهزائمه، إلى سكنه الخاص وبيته، الّذي هو بيت شعره، وإلى الوجوه المألوفة هناك، ومملكة الضوء، كما ارتآها من خلال حاسوبه الآسر، ليُمارس الحب والموت والجنون، كأنْ يفرّ من الزمن إلى اللحظة، ومن اللحظة إلى الموقع، ومن الموقع إلى زمن آخر افتراضي في أبعاده المتخيّلة، فاجِعِي عند محاولة التخصيص بالتسمية.

ولئن راهنت الكتابة، في الأطوار السابقة من تجربة شربل داغر، على زمنيّة اللحظة وتفاصيل حدوثها، و"قايضت" بين الشعر والرسم، واحتفت بالأمكنة والحيّز– الورقة، أو المجال–اللوحة، وانتصرت للحياة على الموت (لتسليمها الضمنيّ بأنّ الموت ليس إلا حدثاً بسيطاً آخر في نسيج الوقائع، الّتي بها تكون الحياة)، فقد نزعت الكتابة، ضمن "إعراباً لشكل"، إلى مقايضة الشعر والرسم بالحاسوب، الذي تحوَّل من آلة إلى لعبة ومفهوم للّعب، يستعيد به بعضاً من مجد طفوليّ آفل، ويحقّق مستحيلاً كان، بإمكان الظعن والسفر معاً، بالإقامة والتجوال، بدءاً بـ"الموقع"

و"البيت"، ومروراً بالجسد وعلاماته الدقيقة الدالّة عليه، كالعين الرائية واليد واللسان، المقتدر على التكلّم وهو صامت، و"العضو" يستحيل إلى فحولة الفعل الكِتابي، في مغالبة "العُنّة" والعجز والوهن وغياب القيمة، والمخيال السارد ينشط برغبة الإنشاء، أو القراءة الإلكترونيّة والمشاهدة والتفاعل الحيني مع ما يتلقّاه الذهن بالتجوال عبر "الطرق السيّارة للمعلومات":

"فوق دروب افتراضيّة تغوي بقدر ما تخيف

أكتب

لا فوق سطور في صفحة يدي

أتقدّم

إلى غيري المبهم الطفل

يتقدّم صوبي" (م. ن.، ص ٩٥).

وبهذه الرؤيا ينتصر اللّعب الجادّ على الجِدّ الهازل، ومهرجان المُشاهَدَة على الوجود المأتمي، والبحثُ عن لحظةِ إسعادٍ على الانتظار السمج، والانشغالُ بالحركة على القلق، وممارسةُ فنون التحويل من شكل إلى آخر على صياغة الأشكال الثابتة، والتَبَنْيُنُ على جاهزيّة الشكل، وشعريّةُ الرسم وتشكيليّة الشعر على ازدواج الشعر والرسم، وصياغةُ لحظة الموت المؤجَّل بإعادة تركيب زمنيّة الوجود، ووعيُ الموجود على الإذعان لفاجعة الموت الوشيك.

إنّه، باختصار، سبيل آخر إلى وعي الكتابة والوجود، قد يُفضي إلى سبيل مختلف، هو مستقبل "إعراباً لشكل". ولأنّ المستقبل، كما يرتئيه إدغار موران، جزءٌ من الحاضر، على "شاكلة بذور مِجْهريّة تتحرّك في الخفاء"[1]: فإنّ "عشق الحاسوب" قد يكون ولعاً طفولياً آخر باللعب الذي يشي برغبة الطفل القَلقِ في تجاوز ذاته باستمرار، عند البحث الدائم له عن منهج آخر للّعب الجادّ، قبل انتهاء الحكاية واحتجاب الكائن.

---

1 Edgar Morin: Pour sortir du XX siècle, Fernand Nathan, Paris, 1981, p. 322

همسُ الكارثة–كتابة الرغبة

الكتابة في "لا تبحثْ عن معنى لعلّه يلقاك"، وفي تقدير بَدْئي، لحظة عارضة استثنائيّة بارقة، وإنْ تشبّهتْ بتارخٍ مخصوصٍ ذاتي.

ولئن تعالقت الكِتابة والقراءة الضِمْنيّة الماثلة فيها بِضَرْبٍ من التماهي، فإنّ الكتابة والقراءة المُنفصلة عنها المُتّصلة بها، عند تجسيد الفعل القِرائي، هذه القِراءة تحديداً، على سبيل المِثال لا الحصر، وجْهٌ آخر للتعالُق بين ذاتيْن مُتغايِرتيْن، كأنْ يظهر التلاقي بينهما على شاكلةِ عُبورٍ مُزْدَوَج، إذْ ينفذ كُل منهما إلى الآخر، لِيعود بالضرورة، وفي الأخير، إلى نواتِه الخاصّة، الّتي بها كان ويكون ذاتاً مُفرَدَةً غَيْريّة.

فالّذي يقضي تغليبَ الاختلاف على التماثُل، والتعدُّد على الواحد، انخراطُ الكتابة، صَرَاحَةً، بمنظور الشاعر اللبناني شربل داغر، في مشروع إنشاء استعارة شِعريّة جديدة بِقَلْبِ منظومة التدليل الاستعاري التقليديّة، الّتي تقول بِحِسّيّةِ المرجع التشبيهي، والتآلُف المنطقِي بيْن المُسْتعار والمُستعار لَهُ. وإذا أساس الكيان، هُنا، استعاري، ووُجود الكائن الواعي واللاّ— واعِي مشروط، هو الآخر، بالاستعارات الحادثة والاستعارات المُمْكنة، عند الجمْع بين المُتفارقات بمرجعيّة الإبْصار حيناً، وبسيمياء الحرف والطيف، الشكل وإمكان الصورة، الشِعر والرسم ونزَق الحاسوب، أو اللعب الحاسوبي، حيناً آخر، في مشروعِ نصٍّ هو أقرب إلى التبَنْيُن منه إلى البناء.

فالشاعر، شأن النص، يَحْيا بالاستعارة الّتي تنبثق من الجسديّة الكاتبة، وتتشكّل في مجالها بالأداء، أي بِكثافة الحضور الجسدي في العقل، وعَقْل العقل الكاتبيْن، بِدَلاَلة التثْنية وبِمفهوم الواحد الواصل بينهما، كَأنْ نقول الذات الكاتِبة تسميةً مجازيّة تختصر الازدواج والعدد مَعاً في لفظٍ واحِدٍ مُشترَك.

ولأنّ الاستعارة الشعريّة قد راهنت على التجربة والتجريب، بعيداً عن أنساق التناظُم المنطقي والمرجع التشبيهي، كما أسْلفْنا، والانحباس في حيّز التركيب

اللّساني، تَبَعاً لِسُنن التداوُل المعتادة، فقد نزعت الكتابة، لدى شربل داغر، إلى الاستضاءة بالعتمة، والاستدلال باللاّ–معنى، واللواذ بالفراغ، منذ "فُتات البياض" حيْثُ يُمارس الشاعر لعبته الأولى في الإنشاء والفسْخ العاجليْن، بِتمَثُّل حادث للفضاء والتفْضية، وينتهج سبيل التفكيك لإرْباك اللغَة والمعنى، بِقصديّة البحث عن لُغةٍ جديدة، ومعنى آخر مختلِف؛ ومُروراً بـ"تَخْت شرقيّ"، عند التوغُّل في أقاصي الزمن المُنقضِي عبْر أحلام الجسد ورغباته وشهواته، الّتي هي بعضٌ من تاريخ الجماعة العميق؛ وعبْر "رشم" حينما يتبّع مجال اللعب الكتابي بالتزاوجُ السيميائي المُنْجب بين الكلمة واللون، بين "إيحاء المُطابقة" و"مُطَابقة الإيحاء"؛ ثمّ "حاطب ليل" بِبَدْءِ خَوْضِ طَوْر آخر جديد في مُغامرة البحْث عن قيمَةٍ ما، عن دلالةٍ أخرى للمعنى، باكتمال أضْلاع ثالوث رغبة الكتابة، مُمَثَّلَةً في سيمياء الشعر، وسيمياء اللوحة، وسيمياء المشهد الحاسوبي. فالخيط الناظم بين مختلف نصوص شربل داغر ماثل أساساً في نُشدان معنى ما للكتابة، وفي الكتابة بِمُمارسة لعبة التفكيك لِمَلْءِ بعضٍ من الفراغ، ومُغالبة الملل، واختصار لحظة الخلق، بالإنشاء والفسخ، قصد إعادة الإنشاء، بما يتراءى لنا، أثناء القراءة، إمكاناً للمعنى وغياباً أو استحالةً له، وتكراراً لمُحاولة التدليل على بُهمة الأشياء، واستفحال اللاّمعنى. فهل "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك" استمرارٌ في هذا النهْج أم مُمارسة للعبة الكتابة بأسلوب مختلف؟ وهل المعنى الّذي ينشده الشّاعر، في هذه المجموعة الشِعريّة، هو ذاته أم مُسمّى آخر، وإنْ تكرّر الاسم؟

إنّ تفكيك البنية الاستعاريّة التقليديّة، المُتعَمَّد بإنْشاء استعارة جديدة، وممارسةِ مختلف فنون اللّعب الجادّ، بتجْريب الكتابة الشعريّة المتحرّرة من مُسْبق الرُؤى والأساليب، وأداءِ الصدفة والعفويّة وتصيُّدِ لحظات المُنقضِي، الماثلةِ في عميق الحالات والمواقف، وبالترافُق مع ومضات الاسترجاع والاستباق، تُمثّلُ علامات استمرار أسلوبيّة ودلاليّة في هذه المجموعة الشعريّة، كأن تظهر على شاكلة ثوابت، أو ما يُشبه الثوابت في عالم شربل داغر الشعري. لذلك ينزع مُجْمل التجربة، منذ

"فُتات البياض"، إلى التراكُم لِينشأ إبْدَال آخر حادث في مسارّ الكتابة الشعريّة العام، بدَأت معالمُه تظهر من خلال "إعراباً لِشكل"، وتَرسَّخَ حضوره في هذه المجموعة الشعريّة.

ولئن اتّصفت التجربة، في الدواوين السابقة، برغبة الكتابة فإنّ الحادث، كما يظهر في "إعراباً لِشكل" و"لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك"، يتّسم بِكتابة الرغبة، كأنْ يستبدّ بالذات الشاعرة هاجس التموقُع، الّذي يتعاظم بمزيد الحاجة إليه، حتّى لكأنّ الظاعن في السفر سالفاً يستيقظ فجْأةً في اللاّحق، وبعد انسيال الزمن، بتعاقُبِ الأيّام والشهور والأعوام والفصول واللّيالي والنهارات، عَلَى وجهٍ آخر جديدٍ للرغبة، إذْ أدرك بحِكْمة التجربة المتراكِمة أنّ النص يكتبه الشاعرُ، والنص يكتب الشاعرَ، بالعفويّة حيناً، وبالتبعيد المقصود بين الذات الواصفة والذات المَوْصُوفة حِيناً آخر. وإنْ بَدَت الرغبة في الطور الأوّل حافزة على الكتابة، فهي موضوعٌ للكتابة في بَدْءِ الطوْر الثانِي، هذا الحادث، كأن تبحث الذات الشاعرة لها عن مَوْقِع ما، يتّسع ويعمق في الداخل بإرادة الرغبة في التلفّظ، ومحاولة الكشف عن الظاهر المُعلن والمُخَبّإ الدفين مَعاً.

ولعلّ افتتان الذات الشاعرة بشاشة الحاسوب، وبلاغته الواسعة، بعد تجربة القلم الأولى، أنشأت "عادةً" جديدة أرْبكت ماهيّة الكتابة، كما استلزمت، في الأثناء، تغيير ماهيّة القراءة ووظيفتها أيضاً. فنتج عن ذلك تمثُّل جديد مُختلف للمكانيّة بتغيُّر رُؤية المَجَال ومفهوم الفضاء.

وإذا ثقافة "المجال التلفازيّ" (Vidéo-sphére)، على حَدّ عبارة الباحث الميديولوجي الفرنسي ريجيس دوبري[1]، تستقدم إليها، في نص شربل داغر الشعري، كُلاّ من ثقافة "المجال الكلامي" (Logo-Sphère) و"المجال الكتابي" (Grapho-sphère)، بِوَعيٍ كِتابي تواصلي حادثٍ للموقع واللّحظة المُصاحبة لَهُ، عِوضاً عن مُطلق المكان والزمان، وباستدعاء السرد إلى الشعر، والوصف المشهدي إلى كثافة

١ – ريجيس دوبري، "**محاضرات في علم الإعلام العامّ**"، بيروت: دار الطليعة، ط ١، ١٩٩٦.

الحال، وطيفِ الشكل واللون وإيقاعِ بريق الصورة الضوئيّة إلى عالم الكلمة، التزاماً بالنص، واستماعاً مُرْهفاً لـ"طبيعة الصامتة" الماثلة في العالم والأشياء.

إنّ الكتابة الشعريّة، بهذا التوجُّه الحادث، حالةُ استثناء في مسار الحياة، بل هي أشبه ما يكون بالتجذيف ضدّ تيّارها، وتضمينٌ لأشياء تلك الحياة وأحوالها وتقلّباتها بمُطابقةٍ إيحائيّة لعديد الوقائع والمواقف، وبالسؤال الّذي قد يختزن جَوَاباً ما، وبالجواب المتضمِّن هو الآخر لوهَج السؤال[١].

وأنّ السرد مشروط في الأساس بالتبعيد، بين الذات الواصفة والذات الموصوفة، عند إحداث ضمير ثالث مغاير يصف أفعال الإثنين مَعاً، فقد سعى شربل داغر، ضمْن "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك"، إلى ممارسة لعبة التبعيد، بهدف المزيد من التقريب، وتوسيع مجالِ التناص الكِتابي عند تجريب ألوان مُختلفة من الأساليب، كالّذي تضمّنته أجزاء المجموعة الشعريّة[٢].

كيف للذات أن تتموقَعَ في نَوَاةٍ ما بحُدودِ ذاتها، شأن المُمَثِّل يُمارس لعبة التمثيل بالشعر، ويُوغل في عالم المِرآة/المرايا؟ كيف يستحيل الشاعر إلى مُخرِج لِذاتِه، بأنْ يُخرِج لها ويخرج عنها مَعاً، فيتدانى ويتناءى، كي يُمارسَ لعبته الجادّة الخطِرة، في تقديرنا، وإنْ ذهب إلى ترجيح اللعب على الجِدّ، دُون التصريح بمغامرة التخوم القصيّة، في هذا الاتّجاه أو ذاك؟ كيف تُسفر رُوح الكتابة عن إمكان الجُثّة، بطيف الجسد المُترجُرج دلالةً في أقاصي اللاّ–وعي، عند تمثُّل الحياة ونقيضها الّذي هو الهلاك القادم، تعجيلاً أو تأجيلاً، وبالاستباق الّذي قد يُجوّز إمكان الاسترجاع في زمن الصمت الأبدي القادم، حيث الانطفاء الكامل، أو الوميض المتبقّى، كنجْم يهلك بالاندثار في سالف الأزمنة، ويستمر في الإضاءة، الآن وهنا، وبافتراض عيْن كونيّة

---

١ – يتقابل، في مرجعيّة شربل داغر التراثيّة لهذه التجربة، كُل من ابن الرومي بالوصف والسرد والإبلاغ الخفيف بهمْسٍ وَوشوشة، والمتنبّي بأَنويّته وأسلوبه التقريري وَعُلْويّة سلطة الجدّ على الأحفاد...

٢ – صدرت المجموعة عن "دار شرقيات للنشر والتوزيع"، مصر، ٢٠٠٦، وتضمّنت: "جُثّة شهيّة"، و"وليمة قمر"، و"مُضاف إليه هذا اللهو"، و"المقهى جريدة"، و"في و ظلّ"، و"– العباقرة يصلون سريعاً..."، التي أخصص لها الكلام.

صامتة رائية؟

إنّ "جثّة شهيّة" (م. ن.، صص ١٥–٤٠)، في قراءة بدئيّة، نص الموت القريب، والموت الحادث، بِفِعْل القتل/الجريمة، تصريحاً وإيماءً، أو بتصريح الإيماء. وقد يكون هذا النص خاتمة المجموعة الشعريّة، وإنْ تنزّل في بَدْئها، لأنّهُ نص مختلف صادم مستوحى من واقع الدمار الراهن، والعنف السائد، والحرب/الحروب الّتي حدثت في ماضٍ قريب، وتحدث الآن، ويُمكن أيضاً أن تحدث، في العاجل أو الآجل، تبعاً للقوْلة الواردة في صميم حِواريّة المشهد: "الموت صورة، الموت ذكرى، الموت لقطة". فالنواة واحدة: مُخْرِج واحد، ومُمَثّل واحد. أمّا المشهد فَمُتعدِّد، باختلاف الأصوات المُنبعِثة من "مُسْتوعَب خشبيّ طويل في وسط خشبة المسرح (الركح)".

كَذَا يحرص شربل داغر، بـ"مَسْرَحَة الشعر"، على أداءِ حَدَث مختلف تماماً عن غَيره من الأحداث، بغنائيّةٍ شبيهة بغِنائيّة الجنازة، عند محاولة إعادة الحدث، بتناص كِتابي يُقارب الفاجعة ويستبق، بكثافة الوصف الشعري المُمَسْرَح، بعضاً من مستقبلنا الكارثي.

وإذا "جثّة شهيّة" تجريب خاص، مُختلف في مسار الكتابة الشعريّة لشربل داغر، يُرَاد بها أداء حالة فزع، في حيّز يكتظّ بالحركات والأصوات ومختلف العلامات الجنائزيّة: "فوق الشاشة صُوَر جُثث وانفجارات وعويل، يُرَافقها هذا التعليق بصوت رتيب: انفجرت صباح اليوم عبُوَة ناسفة تزن أكثر من ألف كيلوغرام من الكلام المحشوّ، فتطايرت في الشارع ألسنة القُرّاء..."

فيروي الشعر، بهذا الانفتاح التناصي على الحوار المسرحي وبعضٍ من تقنيات الإضاءة الرُكحيّة، المستوحاة من فن السينما، حكاية الجثّة الّتي قد تعني جثّة الحقيقة، قبل أن تكون جُثّة المُغتال "ملفوفة بقماش أبيض (...) تنتظر جنازتها أو تسليمها". وما يحجبه الكفن و"المُسْتوعَب الخشبيّ" يُثير عديد الأسئلة في حوار المتكلّمين الأربعة، ضمن دائرة الصوت الواحد، كما أسلفنا، بإدارة المخرج الوحيد، المتكلّم بَدْءاً، وبصَمْت "ش. د." (شربل داغر) على الركح، وبصوته الوافد على

المكان من "الشاشة الألكترونيّة" الضخمة تُداخل أصواتها وحركاتها بين الحين والآخر عالم الركح، لتتمازج الأصوات، وتتناظم الحركات في مشهد واحد مشترك. وبذلك ينقلب النص إلى "مَرْثيّة" خاصّة لا توغل تَمَاماً في جدّيّة الرثاء، وإلى ما يُشبه المحاكمة، الّتي لا ينكشف من خلالها الجلاّد والضحيّة، القاتل/القَتَلَة والقتيل، القُضاة والمُتّهمون، إذْ مشهد الجريمة مُلتبس، والشهود غائبون، والدافع إلى الجريمة غامض، لذلك تدّاخل الوجوه والمَقاصد والوظائف والمَطامح والأطماع... كما يتحوّل النص إلى شهادة على الشعر ذاته، والعالم الّذي يتحرّك في مجاله، وينطق به ومن خلاله، وبالكارثة (chaos) الّتي هي خُلاصة الواقع الكابوسي، والحُلم الواقعي، وعبثيّة الكيان والمكان، وسرياليّة الموقف، وحياة الرغبة وموتها البطيء المُسْتباح، وتداخل الملهاة والمأساة:

للقصيدة مصطبة يُمكن الجلوس فيها،
لكنّني أجد لطخة قانية
وقتيلاً يعترض سبيل الكلام.
أليس لي أن أهيّئ للقصيدة مقعداً
خارج قفص الاتّهام،
وفرصة للإبلاغ،
فأحسن معرفة المهزلة من المأساة في الجريمة".

فيُقارب المشهد الموصوف تُخوم المشترَك بين الواقع والحُلم، وبين المُطابقة والإيحاء، بتركيب استعاري يُداخل بين المعقول واللاّمعقول، كـ"ش. د." (شربل داغر) يرصد الحركة المشهديّة، ويتدخّل بالحضور الصامت، والصمت المتكلّم، بين الحين والآخر، كأنْ يرصد المشهد من القريب البعيد، ويُراقب ذاتَه، في الأثناء، خَوْفاً من تصريحٍ ما يزيد الموقف تعقيداً، وبالشهادة القوليّة الفاضحة لبعضٍ من السر الغارق في الإخفاء[1]، وبالإشراف على مُجْمل الحُدوث عند تشميل الرؤية والوصف

١- "ش. د.: جئتُ أشهد لضلوع القتيل في الجريمة".

المُصاحِب لها:

"ش. د.: الّذي يكتب يُواكِب جنازات المتألّمين

يبقى على شرفته

يبقى بين السطور".

إنّ "جُثّة شهيّة" لحظة عارضة صادمة تُمسي زَمَناً مشهديّاً في حياة الذات الكاتبة، والمجموعة الّتى تنتمي إليها، وفي واقع وطنٍ دمّرتْه الحروب على امتداد تاريخه البعيد والقريب، وهي ذلك النص الّذي يُؤالف ويُفارق بين وضعيّة راءٍ وواقعٍ مَرئي، ويشهد على الشيْءِ واللاّ–شيْءِ، على القتيل–الضحيّة والقتيل–المُجرم أيْضاً، في مجال رؤيا تتشكّل لتتهدّم في الأثناء بالتحوُّل المتكرّر، والوجه/الوجوه، وبالقناع/الأقنعة، وبالشخص/الشخوص، كأسباب القتل تحملها جثّة القتيل ذاتها، وكطيف الحقيقة والجثّة والقاتل وصفات "المَيْتة" و"الشهيد" و"البوي"، بِتَعَدُّد الأصوات وفوضى الحالات والمواقف وتفكُّك الروابط بين مختلف الإشارات والرموز والأيقونات.

وإذا "جثّة شهيّة" نصٌّ حادث أنشأتْه صدمة الواقع المُغتال، أو وَاقع الاغتيال، وتَوَقُّف المعنى، أي معنى، وتقوّض بناء الرغبة وتحوُّلها، كما أسلفْنا، من حافز على الكتابة في ماضي التجربة الشِعريّة إلى مَوْضوع للكتابة. وما الاستعارة، بالاستخدام الحادث، إلا مُحصّل تعالُق حميم بين الجسد واللّغة، عكْسَ المفهوم الاستعاري القديم المُسْتنْفَد، الّذي هو عَمَل لِسانيّ صِرف، لا يتجاوز حدود اللغة إلى ما ورائها. ولئن صَرّح "ش. د."، في "جثّة شهيّة"، بأنّ "الجسد يضيق فيما تتّسع اللغة"، فإن الإنجاز المُتحقِّق، هُنا، كِتابَةً هو أنّ الجسد الكاتب يتّسع، واللغة تضيق، كي تتّسع في الاتّجاه الآخر، بالجسد القارئ، عند استنفار لحظةِ التَمَثُّل، واستقدام كُلٍّ من الجسد الكاتب والجسد القارئ المفترضَ والواقعي، بفاعِليّة حَدْسيّة، لِرُوح العالم وروح الحياة قريباً من معنى "الكتابة بالدّم" النيتشهيّ[1].

---

1 "اكتُب بدمك فإن الدّم هو رُوحك!" – F. Nietzsche, « **Ainsi parlait Zarathoustra** », Librairie française, 1983, p. 50.=

كذا "جثّة شهيّة" نص الجريمة، بمُختلف دلالاتها، عند الانتقال من قول إلى آخر، ومن رَمْز إلى رَمْز آخر مختلِف، وبالإحالة على واقِع ما، والتوغُّل في "حُلم اليقظة"، أو "كابوس اليقظة"، تردُّداً تراجيدياً بين وضعيّة "العابر" ووضعيّة "المُقيم" ينشد الاستقرار بعد طول سفر، بِوَعي "الشجرة" تنغرس بجُذورها في المكان، ولا تكترث بالريح والعابرين، وبـ"الجثّة" والقَتَلة أيضاً، لأنّها من المكان/الأرض، وإليه خِلافاً للآخرين؛ وهو نص شبيه بـ"الملحمة المضادّة"، المُمَسرحة شِعراً، والمُشبَعة بالإنشاد الحِواري، آنَ تقليب الأحاديث حول "الجثّة"، والتغنّي التراجيديّ بالموت وبالكارثة القادمة، بالعبث وإمكان المعنى، بـ"الجنازة" المنتظَرَة وبالحضور الدائم[1] الحريص، هُنا، على لَمْلمة الشتات، وإكساب الفوضى بعضاً من النظام، بُغيةَ تمثُّل حقيقة ما وراء الفظاعة المتكرّرة، في زمن المشهد والإلغاز، المستبِدّ بآخر الأقوال والأحداث، كقتل "ش. د." الحنين بطلقة رصاص واحدة، وبُكاء زوجة القاتل وزوجة القتيل، وتقادُم الأحلام واختفاء الجُثّة، أو انكشاف بعضٍ من حقيقة الاستعارة الّتي

=وما أسميه "كتابة الرغبة" يعني التجذر كذلك؛ وهو ما أسماه داغر في إحدى دراساته بالعمل "الموقعي". يقول داغر في حوار مع الشاعر عمر شبانة (٢٠٠٤): "وهو تعبير ("التجربة الموقعية") أستسيغه كثيراً، وأستعمله في دراساتي الشعرية كذلك، إذ أجد أن ممارسة الشعر (...) عملٌ موقعي، في الوجود".

وما يستوقف عند الشاعر هو هذا الجمع بين الحس والفكر، وبين المراقبة والحكمة، ما يبعده عن الترسيمات الإيديولوجية (التي طالما راجت في الشعر العربي الحديث)، وعن الدعاوى الاستعمالية للشعر. وما يحرك الرغبةَ يتعين بين عنف وغموض، وبين شغف وتردد، ما يبقيها "ذلك الشيء الغامض"، كما تحدثت الناقدة الفرنسية كريستين زيمر في مقالتها عن مختارات داغر الصادرة في الفرنسية.

Christine Zimmer: «Cet obscur objet de la poésie», **Dernières Nouvelles d'Alsace**, Strasbourg, 21 avril 2005.

كما يقول داغر في قصيدة "المقهى جريدة":

"حيث يقفون،

وحده ينبئ بما يقولون،

بما عليه يكونون" (المرجع السابق، ص ٧٨).

١ – **"الضيفُ: لا. قد أكون ضيفاً احتماليّاً، إلا أنّني شريك وُجُوباً.**

المخرج (من مكانٍ مُعتم): ها أنتَ تتكلّم مثل شربل داغر.

استلزمت ظهور الجُثّة، ثم اختفاءها، وكالتردُّد الصريح بين الرواية والاعتراف، بين الكتابة والوجود، مِن غير أن ينقضي مشهد "جُثّة شهيّة" بِحَدٍّ أخير، فالأفُق مُنفتِح في آخر النص، لأنّ اللعبة لم تنقض بعد، والحياة على أشدّها[1]، والفعل متكرّر[2].

وكأنّنا بهذا النص الثاني، "وليمة قمر" (صص ٤١-٥٧)، ننتقل إلى موضع آخر في مسرح الكتابة، ومن تناص المشهد الحواري إلى نَصّيّة الإبْطان، كالشائع من نصوص شربل داغر السالفة والحادثة.

وإذا هذه النصوص، على اختلافها، تتناظم في الظاهر استرسالاً بِغِنائيّة، لا تخلو من وصف سردي، وفي المُحتجِب استمراراً في كتابة المشهد الجُواني، بحضور الأَنا المُكثّف، وبالآخر/الآخرين، في سياق واحِدٍ جامع:

"بطاقة دعوة إلى دَرجات،

إلى خشبة مرئيّة،

ما يجمع المدعوّين إلى وليمة قمر".

إنّ شرط الكتابة الحادث هو الإقامة في النص الشعري، خِلافاً "للعابرين العَجُولين"، إذِ الشعر هو مقام الكتابة، ومسكن الذات الكاتبة، بأنْ يُنير المشهدَ الكتابي ويستنير به في الأثناء. فيتمدّد مَجاله ليشمل الكون، ويعمق بحالِ الكتابة ذاتها، باتّساع الضيق، وضيق الاتّساع، وبنواة الذاتِ الجاذبة والنابِذة مَعاً، إذِ النص الشعري (القصيدة، على حدِّ عبارة الشاعر) ذاكرة، مثل "شجرة الرفاق (...) الّذين ماتوا من دون أن تموت الشجرة"، وكـ"شجرة" أيّ كائن:

"لِكُلّ شجرته

لا يُبارحها

يُقيم فيها

---

١ - "خيط الكاتب طويل...".

٢ - "يقولون العبارات الأخيرة فيما يشدّون المُسْتوعَب إلى خارج الخشبة. يشدّونه بحَبْل إلى جهة مُعْتمة، فيقعون ويُعاوَدون الشدّ من جديد".

تُقيم فيه

من دون انقطاع".

فالشجرة، بهذا المنظور، انغراس في الزمان، ومُرادف رمزيّ للموْقع، الّذي به نكون، الآن وفي "الهُنا".

كَذَا تتعاظم الرغبة، باعتبارها موضوعاً أساسيّاً للكتابة، إذْ تبدو في "وليمة قمر" مجالَ تداخُلٍ حميم متوتّر بين الوجود والعدم، لأنّها الحدوث في اتّجاه، واستحالته في اتّجاهٍ آخر، وهي بعض من المُنقضِي والإمكان المتبقّى في حياة الذات–الشجرة، وهي أيضاً ذلك الإمكان المستحيل بِدَلالة الانقطاع والفجْوة الفارقة، بين ما حدث وانقضى، وما سيحدث، وما قد لا يحدث، للمسافة الفاصلة بين الوجود والمشروع، وبين إرادة الرغبة ونقيضها، وبين المجد الطفولي الآفل وانتظارات الزمن الأخير:

"الشجرة الّتي رسمتُها عن ظهر قلب

استطالت فقط في أصابعي،

أبحث عنها فلا أجدها

أتوجّه إليها فلا أتقدّم".

لذلك تبحث الذات الكاتبة لها، بعد أفول ذلك المجد الطفولي، عن سبيل آخر إلى اللعب، لا يكون إلا في الكتابة وبالكتابة، بالقلم حيناً، وبالحاسوب أحياناً، إذ الزمن المتبقّى من عمر الكائن، في تقدير الذات، مجال آخر لا يُستهان به، إنْ أمكن الاستفادة منه، واستنفاد مُجمل لحظاته وأدقّها، بتحويل وجهة الطموح العابر إلى ضَرْبٍ خاص من التزهُّد، عند مزيد التموقُع في "القصيدة"، والإخلاد إلى "سكينتها"، النابضة حياةً، المُتيقّظة المتوهّجة المُخصِبة، بعد أعوامٍ من الترحال في أقاصي الرغبة، الّتي تكتب شربل داغر، وقد آن الأوانُ لِبَدْء كتابتها:

"الدّرج يُؤدّي إلى أيّ مكان

إلى القصيدة حتماً

إلى دروب تنبسط بين مروج سَوْداء

يسلكها الوارث قبل القارئ؛

يرث ما يقع بين الرغبة واللسان

بين الصندل والفضاء،

بين التجاعيد قبل أن تنكمش على وُعودها، والتقطيبة الّتي بين الحاجبيْن إذْ يتيقّنان من أنّ الدرب أبعد من خطوه والجعبة منفوخة بِزَادٍ قليل".

وإذا حِكمة الموت تدفع، بعد "جثّة شهيّة"، إلى حلقة ثانية من تدفّق حال الكتابة، إلى "حِكمة التزهُّد"، بعد أن أدركت الذات الشاعرة أن ما حدث انقضى، وكأنّه لم يحدث أبَداً، وما تبقّى هو الإمكان الأخير لإدراك معرفةٍ ما لهذا العبث المستبد. فالريْبيّة ماثلة في "جثّة شهيّة"، مُثولها في "وليمة قمر"، إذِ الانقطاع مآل الحدث، والحال، والموقف، والفعل بمشتَرَك الرغبة الحافزة على الكتابة في السابق، والمُنْكتِبة في راهن هذا النص الجامع المشهدي إظهاراً وإضماراً بمُتَعدّد الفصول.

فتندفع كتابة الرغبة، ورغْبة التموقُع، في ما أسميناه ضَرْباً من التزهّد، إلى الاستمرار في اللّعب، ذلك "اللهو" الخاص (في مجموعة القصائد: "مضاف إليه هذا اللهو"، صص ٥٩-٧٤)، المُتمثِّل في تصيُّد اللحظات، واستقراء الصدفة، والمُزاوَجة بين "اللفظ" و"القُماشة"، إلى ظعْن لا يكون إلا بالإقامة، في ما أبدعتُه يَدُ الرسّام الشاعر ومِخيال الشاعر الرسّام:

"هكذَا أقيمُ وأسافر في آنٍ،

في ما يعرض لِي للنظر على أنّه من رَسْمي".

ولأنّ اللاّ- معنى، شأن اللاّمُنتهي، هو الحافز الأكبر على التموقُع المذكور، فإن الشكل هاجس الذات الكاتبة، كأنْ تُمارس لُعبة الإنشاء والفسخ وإعادة الإنشاء، بُغيَةَ تحقيق معرفةٍ ما، وبلوغ معنى مُختلف بالصدفة الكاتبة، مرادف العفويّة تقريباً، وبِمُتاخمة الحدود القصوى للّغة والوجود، وإرباك منظومة التواصُل القديمة المستهلَكة والهالكة مَعاً، بين اللّغة والمعنى، بإحداث قطيعة ما، قصديّة، يُراد بها تقويض المنطق المعتاد. لذلك تتكرّر في "مضاف إليه هذا اللهو" علامات تفكيك الأحداث،

والتفريق بين الحالات والمواقف والوضعيّات والأوقات:

"تصل العين قبل ميعادها والابتسامة قبل صاحبتها، والفنجان قبل شاربه، والفاتورة قبل حاملها..."

ولئن حضرت النواة الإسناديّة لِمُختلف الجمل النحويّة، فإن سَدَى المعنى الجاهز تداوُلاً، أو إمكاناً للتداول، مفقود، لتداعيات اللحظة الكاتبة، وسرياليّة العديد من الصُور، والتردُّد المقصود بين إنْشاء الجِدّ باللّعب، وتجسيد اللّعب ببعضٍ من الجدّ، عند النفي بُغيةَ الإثبات، والإثبات الّذي سُرعان ما يُؤدّي إلى نفي، بانفراج لحظة اللعب واستبداد حال "الملل"، في ذات السياق، بإحياء بعض الذكريات، والانغراس في اللحظة (الآن)، بالكتابة والانكتاب أيضاً، آنَ إقرار سلطة الحاسوب المتكرّر على امتداد النصوص الشعريّة، وبـ"البداية المستعادة"، وبـ"الانفعال" الناتج أيضاً عن اضطراب الحال، بين مُفتقَد قديم ومُفتقَد حادث وآخر قادم. فلم يتبقَّ للذات الشاعرة، مقابل هذا الملل المُتعاظِم في النفس، إلا الإصرار على مزيدٍ من التموقُع، كي تُضيء الجزء الآخر للشمعة، بعميم الألق والتوهُّج في واقع اللاّ–معنى، العبث، الجريمة، القتل، الاقتتال، العنف، الدمار، انهيار القيمة... وليس أدلّ، هُنا، على الملل ومغالبة الملل، من إعلان حال الانتظار:

"القصيدة تنتظرني،

والقارئ ينتظرها

وانا أنتظر ألَقًا لا يخبو

على أطراف أصابعي،

أعشتُ لكي أكتُب؟

أأكتب لكي أعيش؟".

فالانتظار هو نِتاج وضْع، وهو التعبير عن موقف ما، وإنْ تبدّى حالاً، كما أسْلفْنا؛ وهو بعضٌ من رغبة التموقُع المذكورة، أو لعلّه الوجه الآخر للملل بإمكان المعنى، والمجال المُنفتِح في كلّ صوْبٍ، على متعدّد الآفاق ووسيعها؛ وهو الدالّ

الّذي يُمكن بـه أداء الرغبـة– الموضـوع، واللهو المُقيم عند التذكير بالمسافة الفارقة بـين المسـافر والوصـول، وبـين الماضـي والآتـي، وبـين "القصـيدة" والمعنـى، وبـين الصوت الّذي هو الكتابة، والصدى (مُمكن المعنى) تأكيداً للانقطاع، وَجَزْماً مُضْمَراً بقلق الانقضاء:

"إذْ يتقشف الكلام

يرقّ

شفّافاً:

ترى فيه من غير وِجهة.

لا تبحث عن معنى:

لعلّه يلقاك؛

وقد تتقبّله القصيدة

على مَضَض".

كذا تنشد الذات الشاعرة ممارسة لعبة الكتابة، للإقامة في الحدود الخطِرة، بين مُطلق الفوضى وإمكان النظام بالفوضى، الكاتبة المُؤسِّسة، وعند التردُّد الإرادي وغير الإرادي، بين التموقُع المحْض، بإقرار الموت الفاعل المبدع، وانتظار النهاية، وبين ضرْب من التموقُع الحركي الّذي لا ينفي العبور إلى الداخل والتنقُّل بين حالٍ وأخرى وموقف وآخر في زحمة الفوضى المُنشِئة وتحت وطأة الملل المتعاظم.

إنّ الوجود داخل تلك الحدود الخطِرة يستدعي، لا محالَةَ، من الوجود تحويل وجهة الكتابة من الانقياد للرغبة، كما أسلفْنا، إلى كتابة الرغبة باستثمار المتبقّى ومحاولة إعادة الصدى إلى بعضٍ من سالف صوته بـ"كِتابة الكتابة"، إذَا جَازت العبارة، أو بـ"تأويل" الكتابة لذاتها عند افتراض إمكان التبعيد بين الواصِف والموصوفِ، والانصراف عن المعنى الجاهز المستهلك المستَنْفَد إلى نقيضه دُون الانزلاق في مَطَب العَدَميّة المحض الّتي هي الوجه الآخر الحتمي للوُثوقيّة العقيمة.

فيكتمل ثالوث التجربة الحادثة بالانتظار، الرغبة، العبث في "المقهى جريدة"

(صص ٧٥-٩٦)، كأن تحرص الذات الشاعرة على ممارسة لون آخر من اللعب بتحويل المقهى، مجازاً، إلى جريدة والمُؤالفة بين أشياءِ كل منهما، في بنية مشترَكة واحدة، يُراد بها الانغراس في اللحظة (الآن)، والتموقُع في مكانٍ له واقعيّته ورمزيّته مَعاً في النص. فيضيق المكان-المقهى، ليتّسع بالانفتاح المُزدوج صوب الداخل والخارج في آن واحد:

"المقهى نوافذ تُفضي على شُرفات

وقُرّاء يختصمون في سواد فنجان".

كما يتبدّى المقهى في موصوف المشهد الشعري مَسْرَحاً آخر للوجود، كـ "جثّة شهيّة" على وجه الخصوص، بتداخل اللغة (الجُمل) وموصوف الأشياء (الكراسي وغَيرها)، إذْ هو عالم تواصُلي، بحنين قديم حادث إلى التجالُس، في انتظارِ حَدَثٍ ما، أو الاستعداد لِحَدَثٍ آخر قادم، وهو شبيه بالكتاب المفتوح الّذي يحمل ذاكرةً، ويُواصل تاريخاً، ويستقدم زمن/أزمنة في حياة الأفراد عبْر أجيالٍ وأجيال. لذلك يتماهى المقهى والجريدة (أو الكتاب)، لأنّه ينفتح في الواقع على متعدّد حَيَوَات، وينغلق مجازاً على شتّى الأسرار في تاريخ الرغبة، القديمة والمستعادة والممكنة في القادم من الأوقات والمواقف. كما يتحدّد المقهى أيضاً بمُحاولة الفرار من الملل، أو مزيد السقوط في دائرة تأثيره. فيلتبس المشهد بالوصف السريالي، الّذي يُفارق بين الرجُل وقُبّعته، وبين وقوع الحَدَث وتأجيله، خَوفاً من غيابٍ مَحْض، أو حضور باهت فاقد للمعنى، أي معنى:

"قُبّعة في انتظار صاحبها

أعادها النادل إليه،

فأنكرها،

يَوماً بعد يوم

يُنكرها؛

فهو لمّا يخرج بعد لكي يعود؛

قُبّعتُه في انتظاره، هذا الصباح،
وفاتورة بيته الوحيد،
الأكيد".

فيلتقِي، ضمن "المقهى"، الملل ونقيضه (بهجة الحياة)، ليستبد الملُ بظاهر المشهد الموصوف، في حين يتماهى النقيض مع الرغبة، الّتى تطفو حيناً على سطح الانكشاف، لتختفي أحياناً في انتظار دفْق حالاتٍ أخرى تحفز على الظهور.

إنّ "المقهى جريدة"، بهذا المنظور، استعارة كبرى، يُراد بها المداخلة بين المكان–الرمز والحال الكاتبة، بين رغبة البوْح وبوْح الرغبة، باستئناف مسرح "جُثّة شهيّة"، على شاكلة حُلم آخر، ولعِب آخر، وحدث آخر أيضاً، يصل بين الجريدة والمقهى، وبين ما يُشبه السيرة الذاتيّة والحكاية المشهديّة، وبين كُتّابٍ وقُرّاء[1]، وبين المعقول واللاّ–معقول، حينما ينزاح الدال الشعري عن تناظُم المشهد الموصوف إلى ضروبٍ مختلفة من التفكيك المُؤدّي، بين الحين والآخر، إلى "سرياليّة عابثة"، و"عبث سريالي"، لا يَخْلُوان من إمكان المعنى، بمحاولة تماهي الذات مع ذاتها، واللّغة مع ما ورائها اللّغوي، وبالسعي إلى تَعَقُّب آثار الغياب، الّذي يُحيل على إمكان آخر للحضور ويشي، في الآن ذاته، بالانقضاء المُؤجّل:

"جمْع مختلف، مؤتلف
فوق طاولة واحدة،
للساهم في حروف ضوئيّة:
أنتظر منها ما يدعوني إلى وليمة
تنبسط أطيافها في عيون المغمورين
قبل رفعها فوق أيدي الخَدَم الأنيقين".

فتتكثّف صُور الملل تدليلاً ضمنياً على الرغبة المكبوتة، وتكرار فعل الانتظار،

---

١ – انظر المقطع: "اقرأْ لشربل داغر في تعليقه الأسبوعي"، حيث تتكثّف علامات الملل والانتظار والعبث...!

بالاستناد إلى الضَمير المُفرد المُؤنّث الغائب، كالجالسة "لليوم الثالث على التوالي..."، والمفرد المتكلّم "المتلهّي بشاشته"، وبتنقيل عين الرائي بين "جار المقهى" و"جار البناية"، بين "بصّاص أنيق" و"قنّاص لَبِق"، بضَرْبٍ من الجِدّ الساخر الّذي يدفع باستعارة "المقهى جريدة" إلى مشاهد يتمازج من خلالها الواقع والحُلم، الوجود والعبث...

وإذا "المقهى جريدة" وجه آخر للّعب بالفرار من مُطلق المكان إلى المكان-الموقع، قصد مغالبة الملل بِرَمْزيّةِ فِعْل الكتابة:

"المقهى مغلق بسبب التنظيفات
المقهى مفتوح منذ أوّل السطر،
ليْلاً ونهاراً فقطْ؛
المقهى محجوز لشربل داغر كي يستكمل مقالته،
وللمتكلّم كي يتدبّر قصيدته،
وللبصّاص أو القارئ أو الغريب وغيرهم
يخرجون من حيث يأتون، خائبين أو مَزْهُوّين،
ولعابر سبيل يعود في اليوم التالي
من دون جريدة".

وكأنّنا بـ"قَيْءٍ وظِلّ"، الجزء الآخر من هذه المجموعة (ص ٩٧-١١١)، نُدرك الأبعاد القُصوى للرغبة، أساس الخوْض في تجربة التموْقُع الحادثة في مسار الكتابة لدى شربل داغر، كأنْ يَتكثّف حضُورُ السِجل الجنسي بِعَدِيد الإيماءات. فتتماهى الكتابة والرغبة، الّتي تستحيل إلى شهوة عارمة، بالتفاف الذات الكاتبة حول موقع مخصوص، يستلزم مقاماً، ويفترض حالاً مختلفة، تدفع إلى توالُج الكائن والكيان، الجسد واستعارة اللغة الشعريّة:

"وَرْدتُها منفرجة في شبّاكها
ما يدعوني إلى موافاة عطرها،

فرعان لِجذع واحد،

من دون أن يلتقي إصبعي بإصبعها

وشفتِي بشفتها".

فتتشكّل الرغبة، هي الأخرى، بلعبة الضمائر، بالأنا ينفتح على الآخر–هي، تلك الأنثى– الرمز، بالتبعيد حيناً، والتقريب أحياناً، بتكرار "الوردة" وتقابُل الوجهيْن، وبالعطر والاستباق عند تسريع الحركة في اتّجاهٍ، والمُباطأة في اتّجاهٍ آخر، برحيل الأنثى–الرمز، وبالإقامة في مداها. وإذا الرغبة، هنا، تتحدّد بالشهوة. وما يعرض بحركة برقيّة يندفع إلى تخوم الرغبة/الشهوة القصيّة في انتظار لحظة استنفار جديدة، فيْض آخر:

"هذه الرغبة تحملنا،

لا نديرها؛

وديعة مُؤجّلة، خافية في شقّ ابتسامة.

في الرغبة رسالة عجولة: لا تخشي انقضاء لحظتها، إذْ أنّها تحدّق فينا من قِمم الجبال، وتسْتنْهضنا من أعماق سحيقة".

بديهي، إذن، في "منطق" كتابة الرغبة أن تتردّد الذات الشاعرة، بين الرغبة والشهوة في مجال التسمية، عند السعي إلى مقاربة الوهَج المنبعِث من "جمر" دفين، يستضيء به الشاعر الرسّام النحّات، أو يكتوي به، ليتوهّج عمله في الأثناء، ويحترق حقيقَةً ومجازاً.

وإذا الوجود في الكتابة وبالكتابة، هنا، توهُّج حالٍ شبيهة بالشهوة عند الحدوث والانقضاء، وعند الانقضاء والحدوث، بتكرار الامتلاء والفيض مِرَاراً في ظاهر الحدث دون القول بتماثُل اللحظات.

ولأن الشهوة آنيّة عارضة متلاشِية، والرغبة قديمة حادثة متجدِّدة، بِمُجمل تاريخ الكِيان وعُمر الكائن، فإن المتبقّى من زمن الرغبة هو مرجع السؤال في خاتمة "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك"، وأساس المساءلة هو ذلك الأثر القادم المُتّصل حَتْماً

بآثار قديمة. غير أن التفكير في المتبقّى موضوع حادث للـ"قصيدة"، وأساس مرجعي، إذْ ليس إمكاناً فحسب لما يحدث وما سيحدث، بدلالة "مستقبل الماضي"، وبحضور اللحظة (الآن) المُكثّفة الّتي تنشد معنى ما، رغم نفي الحاجة إلى البحث عن معنى.

فهو ذلك البعض الّذي لا يدلّ على كُلٍّ:

"ما يبقى لا يكفي

وإن اكتفت القصيدة به".

فـ"الذي يبقى" شاهد آخر على البتْر، الابتسار، تبديد الحال، التبْعيد بين القصد والفِعْل، كعجز اللغة مقابل إمكان التدليل، وكالرغبة المحْض بنواتها العميقة الضاربة بجذورها في دفين حالات الذاكرة والوجدان، ينشدها الكائن بممارسة أدقِّ أفعال التموقُع. إلاّ أن الشهوة، عند الحدوث، تُبَدّد بين الحين والآخر كثافةَ الرغبة، والعجزُ يسابق اللغةَ، كلّما سعت إلى مُقاربة تلك الرغبة بالتسمية:

"لماذا لا يعبّر لساني عمّا يدور فيه (...)؟ لماذا تسبق عيناي لسانِي، ورائحة الشهيّة تخت الشهوة؟ لماذا يبكي لساني بمُجرَّدِ أن أتحسّسها؟"

فتتكثّف علامات القطيعة الزمنيّة بما ينقضِي سابقاً، وما سينقضِي لاحقاً، عند التدليل على عبث الكيان، وشقاء الكائن، وأثر العبور من الضفّة إلى الضفّة المُقابلة في نهر الوجود، وبتفكُّك كل المعاني المتقادِمة، وتعالي شهوة "اللعب الجادّ" بالكتابة، وفي الكتابة، رغم استفحال العبث، وكثافة الوصف السريالي في خاتمة النص المُجْمل، سَعْياً إلى إثبات حِكمة البَدْء والمرجع، الواردة على شاكلة الأمر الصريح: "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك!"، إذِ المعنى المنشود أو المفقود أو غير المرغوب فيه، هُنَا، لا يتحدّد بأصل مسبق أو سِمة جاهزة، بل هو موجود حسب الافتراض والترجيح والإمكان بالنقيض (اللاّ–معنى)، ومشروطٌ حدوثه بالصدفة، صدى الصوت، هَمْس الكارثة.

إنّ البَدْء في "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك" مُحدّد بالموت، وقد اتّخذ له شاكلة

القتل، الجريمة، الاستشهاد، الهلاك، الدسيسة، بمرجع سياسي وجودي غارق في الإيماء والتخفّي. أمّا النهاية فمدفوعة بالشهوة، مَهْوُوسة باللعب المتكرّر المختلِف، مسكونة بسؤال المعنى[1]. وفي الما- بين رغبة جامحة في البقاء بالكتابة.

وإذَا المجموعة الشعريّة، بمجالها التناصّي الواسع وتعدُّد أساليبها، نبوءة خاصّة تتحدّى سَدَنة المعنى الجاهز المستفِز القاتل، وتصف الأخطار الحادثة رَمْزاً، كما تتمثّل الأخطار القادمة ضِمناً، إذْ هي وليدة كابوس واقعي تتحدّد معالمه، حسب عديد الإشارات، بتداعي منظومة وجودٍ مُتَقَادِمٍ هالك، وبدْء حدوث زلزال هائل في حياة الذات الشاعرة ومُحيطها المجتمعيّ والكوْني.

إنّ الذعر ماثل بكثافةٍ في عميق النصّ المتعدّد، وهو ذعر أنشأتْه وقائع حادثة مُفاجِئة صادمة، وحتّمتْه ظروف كيانٍ تقضّى جُلُّهُ، ولا يزال بعضه الآخر يسعى إلى

---

١ - وظّف الشاعر والمسرحي التونسي سالم اللبان القابليات الحوارية في شعر داغر، في عمله المسرحي: "**عتبات للرحيل... وللوصول أيضاً**"، الذي قدمه في أبريل ٢٠٠٦ في مدينة "المنستير" (تونس).

ويمكن التنبه إلى أن الشاعر عوَّل على استعارة المسرح المتعددة (المخرج، المؤلف، الممثلون، النص، الخشبة، الملقن...) منذ مجموعته الشعرية الأولى، "فتات البياض"، بل نجده يستعمل تقنية الحوار بين متكلمَين منذ القصيدة التي تحمل هذه المجموعةُ اسمَها.

كما وجب التنبه أيضاً إلى ما قاله داغر في حوار مع الشاعر عمر شبانة (٢٠٠٤)، منشور في "ملاحق" هذا الكتاب، عن القصيدة بوصفها خشبة مسرحية، كما لو أنه يصف ما انتهى إلى كتابته بعد وقت: "ما يعنيني هو الأنا الكتابية، وهي تتهيأ، كلما أقدمتْ على القول، لقبول غيرها، لأن تصير مسرحَ قول. وقد لا يعني هذا سوى وجود ذوات بالمعنى الكتابي، وبالمعنى الاجتماعي كذلك. ذلك أن ما يبلغ هذا المسرحَ لا يصدر عني إلا بوصفي مكان تلفظ، مكان تعبير، مكان صياغة، ليس إلا. فبمجرد ما أن تنتصب خشبات هذا المسرح تهب إليها أقوال سمعتها، وقرأتها، أو تخاصمت معها، طالما أن الخشبات المسرحية ترسم حلبة صدى وحلبة إنتاج أصوات. هناك كثيرون يسرعون إلى تبني هذه الأصوات، إلى التصرف معها بوصفها من ملكياتهم الأكيدة، فيما أتجنب مثل هذا المسعى الاستحواذي، وأُمكِّنُ نفسي أكثر - إذا جاز التشبيه - من أن تكون متنصتة لغيرها، إذ أقول في قصيدة: "أكتبُ إذ أُحسن الاستماع".

لهذا ليست الذوات هذه، في ظني، ذواتاً مكتملة أو مستقلة، وإنما تشير إلى تقليب الكلام وتقليب النفس وغيرها من أعمال التخويض في الذات والآخر. وهي نوع من السفر المفتوح، على الرغم من أنه يبعد بالنفس لكي تقترب أكثر. ألا أقول في قصيدة: "أعليَّ أن اسافر لكي أجد نفسي؟"

الحدوث، فالانقضاء. لذلك يستبدّ الموت بـ"لا تبحثْ عن معنى لعلّه يلقاك"، ليقارب وعي الهلاك والكارثة في اتّجاهٍ، ويندفع صوب نقيضه الماثل فيه، الّذي هو الرغبة، ورغبة إنجاز معنى بالفعل، والفِعْل الشِعري تحديداً.

كذا تُمثّل إرادة التموْقُع في الشْعر، وبالشعر، الإمكانَ الوحيدَ المتبقّى، الّذي قَدْ يُفضِي إلى معنى ما، بعد انهيار كُل الاتّجاهات، إذْ بالشعر تُحقّق الذات بعضاً من طمأنينة السكَن، ويقين الرغبة، في انتظار ما سيحدث في الواقع ومستقبل الكيان.

مَسْرَحَةُ الكارثة– نُبوءَة الشعر

يستبدّ موضوع المعنى بعالم الكتابة الداغري، عند تحويل وجهة الإبطان من "الداخل" إلى "الخارج"، كما تتردّد صورته طيفيةً ضاغطةً على النفس الكاتبة. ف"الخارج"، هنا، هو بمثابة رجع الصدى، حينما تتفاقم وحشة المُخْتلي بذاته، المكتوي بـ"السفر"، تبعاً لدلالتَيْ الاستجابة لرغبة قديمة متقادمة، هي في صميم نواة الاسم الكاتب، والاصطدام بواقع الخواء، نتيجة تلاشي كل القيم القديمة والحادثة.

ولئن أقرّت الذات الكاتبة منهاجاً خاصاً مفاده الإصرار على التيه، عوضاً عن السير في السبل المسطورة، واللاّمبالاة مقابل جاهز المعنى، فإن العبث ليس مذهبها، بل هو السعي المتّوتر دون اعتماد أي مسبق مفهومي، إلى معنى ما قد يتحقّق بالصدفة، أو تبعاً لانتظار حَدْسي[1]. ولأن الكتابة أشبه ما يكون بتحسّس الأعمى لليل العتمة، في وجود أصمّ أبكم ينسال دون توقّف، أو إحالة، على نقطة ابتداء أو انتهاء، فهي تَجاوُز دائم لثابت الأسلوب والمعنى. لذلك لا تستقر على طقس أو حال.

كذا تتعدّد نبرات الصوت الشعري الواحد في "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك"[2]، بمختلف الأساليب التي استلزمها تكثيف الحوار الجُوَاني، وتنويع وسائله التعبيريّة.

---

١ – يشي عنوان "**لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك**" بهذا المعنى المُمْكن.

٢ – وَرَد هذا النصّ ضمن "**لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك**"، إلا أنني أفردت له مكاناً خاصاً في الكتاب، لما اشتمله، هو كما "جثة شهية"، من حدس شديد بالموت، قبل أن تعصف في لبنان الحرب الأخيرة في صيف ٢٠٠٦.

وكما تعبّر القصيدة عن ذاتها شعراً، وتلتف، ويلتف وصفُ الحال بنواة الضمير المفرد المتكلّم، يخرج الشعر عن واحدية النص، ومركزيّة الضمير المفرد، إلى متعدّد الضمائر، ك"جثّة شهيّة" في بَدْء النص الشعري المُجْمل، حتى لكأن الموصوف الشعري حالة توسّط بين مشهديْن مسرحيّين شعريّين، يُمثّلان الابتداء والانتهاء في سيرورة مجموع النص. وما "– العباقرة يصلون سريعاً... – ... والحمقى أيضاً"[1]، بهذا المنظر، إلا استمرار لـ"جثة شهيّة"، كصلة الواقع بالواقع المنتظر، تبعاً لمنطق الشعر وحدس الانتظار.

فنبوءة الشعر، هنا، هي نتاج هذا الإيغال في وصف الواقع، وتحسُّب واقع آخر، هو بمثابة الأفق المنتظر بمحصّل تجربة الذات الكاتبة، والمكان الّذي تنتمي إليه، لبنان الحرب السالفة، ووهن القوة، وهشاشة الاتّفاق، وهيمنة الطائفة على "الدولة"، وحلم الوطن المُسْتباح، وتَغَلُّب الفضاء على المكان، والإيديولوجيا على الأرض، واستيهام العنف الواحدي على حقيقة العدد المختلف.

ولئن نزعت "جثّة شهيّة" إلى مسرحة كارثة حدثت بالفعل فإن "العباقرة يصلون سريعاً..." تُومئ إلى كارثة وشيكة قادمة، بِتَمَثّل الساحة المسرحيّة، ونبوءة الحال الشعريّة مَعاً. وليس أدلّ على هذا من عتبة النص، ممثّلة في مقاطع من "الأخْبار الطِوال" لأبي حنيفة أحمد بن داوود الدينوري، و"كتابات عن الفنّ" لمالارمي، و"الإشارات الإلهيّة" لأبي حيّان التوحيدي، حيث الاستعارات البدئيّة لأداء معاني الخلاف التاريخي المزمن الدموي واستباق الفاجعة ونبض الحدس بمشترك علامات

---

١ – وجبت الإشارة إلى جدة الطريقة التي وضع بها داغر عنوان هذا النص، إذ يرد في صيغة حوارية، كما في المسرح:

"– العباقرة يصلون سريعاً...

– ... والحمقى أيضاً!".

كما وجب الانتباه أيضاً إلى أنه عمد إلى الحوارية في جزء من قصيدة "حصى لصبرها الطويل" في "**حاطب ليل**" (ص ٢٤–٢٥)، وفي "طباع" في مجموعة "**إعراباً لشكل**" (ص ١٤٣)، كما في مقطع "في آن معاً" (ص ٨٥) في قصيدة "المقهى جريدة"، في هذه المجموعة.

القول والسماع، المطابقة والإيحاء، الإلماح الذي يُراد به، تصريح ما.

ولأن النبوءة، هنا، ضربٌ من المخاطرة، كغيرها من النبوءات في مختلف الأزمنة والوضعيّات، فقد آثرت الذات الكاتبة التوسُّلَ بالتضمين والتجريد والإيماء، بتغليب القناع على الوجه، والتورية على العلامة، وماهيّة المُسمّى على هويّة الاسم، إذ الكتابة، في مثل هذه الأحوال، تورّط غير مأمون العواقب، والخوف هو سيّد الموقف في زمن كتابي محفوف بالمزالق والأخطار، وفي وضع يدين في الغالب "بإيديولوجيا الخلاف" بَدَل ثقافة الاختلاف، وإن أقرّت جميع الأطراف في الظاهر المعلن الحاجة الماسّة إلى ثقافة الاختلاف. فما بين الكلام والصمت مجالٌ واسعٌ لكثافة الإلغاز الذي أرَاد به الراوي المسرحي، بلغة الشعر، توصيفَ واقعٍ مُعَقّد التركيب، مزدوجِ الماهية، كأن يتردّد مشهدُه العام بين سطح دلالة الانتظام، وعميقِ دلالة الفَوْضى، بين محاولة التكلّم والخوف من التكلّم، بإرادة جماعيّة مُعطّلة، رغم نزوعها الجارف إلى الفعل القولي، ذلك ما يعبّر عنه "المخرج" عند التوسّل بحقيقة السطح المنكشف بوصف ما كان، وكما هو في واقع الرؤية والتمثّل، وتحسّبِ ما يمكن أن يكون، دون أن يكون في تقدير الواصف المتحسّب:

"ما يجري هو ما يجري الآن. لا غير
ما يجري لن يجري بعد. أَبَداً"[1].

ولأن المعنى سرعان ما يصطدم باللاّ–معنى، والفوضى لا تنشئ نظاماً، كأنْ تستبدّ البُهمة بحقيقة الأشياء، فإن منطقاً ما يظل النبراسَ الوحيد في زحمة العتمة المستبدّة بالأحوال والأقوال والأفعال، في بنية واقع كارثي لا تسكنه قيمة، ولا يحيل على معنى ما. لذلك يُقارب المشهد المسرحي الشعري أبعد أقاصي الفوضى حَدّ التصريح الفاجع أحياناً بالعبث، لولا أقوال "المخرج" تَرد على شاكلة حِكَم تُؤثِرُ الوصفَ على التعبير، وإقرارَ ما كان ويكون، دون ادّعاءِ الحقيقة المحض، كضمير الراوي بخلفيّة الذات الشاعرة يرفض الإذعانِ للوضوح الكاذب، أو الغموضِ المُفتعل،

---

١ – المرجع نفسه، ص ١١٦.

بل يحرص على أن يكون عيناً رائية متفحّصة ترصد المشهدَ الركحي من "الخارج" و"الداخل" مَعاً، وتتدخّل لتأثيث نزرٍ قليل من مساحة الفوضى بِبَعض الحكمة، تفسير ما قد يستحيل تفسيره، تعليل ما لا يصعب ردّه إلى عِلّةٍ ما. فتتداخل الأشياء والأقوال والحركات دون أن يُسفر هذا التداخلُ العنيف عن منظومَةٍ بِعينها، شأن لغة الشعر تقاربُ الأشياءَ دون الاقتدار الفعلي على استيعابها أو أدائها.

إلاّ أنّنا، عند محاولة تفكيك النص، ندرك نظاماً جنينياً خافتاً، ينشأ في هدير الفوضى، ولا تستقر صورتُه على لسان شخصيّة مسرحيّة واحدة، بل تتوزّع أجزاؤها على مختلف ألسنة الشخصيّات، كشظايا بنية واحدة يمكن تجميعُها بفعل الاستقبال القرائي والتأوّل، كأنْ تتعاقب لتتكثّف محاولاتُ تسميةِ ما حدث، ويحدث، وما يمكن أن يحدث في المستقبل القريب، كدلالات البهمة والوهن والخِفّة والتبدُّد العاجل، بعد زمن من التراكم والتلاشي، الّذي سرعان ما يستدعي تراكُماً آخر، لا يستمر لما يهب على فضاء المشهد الركحي من رياح داخليّة وأخرى خارجيّة.

وإذا الركح، بهذا المنظور، أشبه ما يكون بسفينة تعبث بها رياح عاتية، فتبحث لها عن وجهة ما في واقع فوضى الاتّجاهات. وما يبدو حواراً في بنية النص ليس إلا انقطاع حِوارٍ بزخم الأصوات تعلو من هنا وهناك، دون أن تحقّق أي تواصل. كذلك هل المشهد حوار للانقطاع واتّصال لا يحقّق تواصلاً بين مختلف الشخصيّات؟ وكأنّ المخرج الراوي الذات الشاعرة، بهذا التأويل، رُبّان سفينة يسعى إلى تمعين (من معنى) العيش، وتنظيم الفوضى، دون جدوى، أو لجدوى ما، على القراءة التفكيكيّة المتأوّلة أن تبحث عنها داخل العتبات الفاصلة والواصلة بين الكلام والصمت.

ولئن تعدّدت أقوال الشخصيّات، كالأصوات والمُخرج والكنّاس والعامود والمقعد والسيّدة المتّشحة بالسواد، فإن حُبْسةً مّا تقضي رَدّ هذه الأقوال إلى العتمة، شأن الماهيّات والهوّات والإشارات والأيقونات والرموز على حدّ سواء، لتظل العتمةُ، البهمةُ، اللاّ–معنى، الخوفُ من الإفصاح عن حقيقة ما، تداخلُ الأصوات، المواقع، احتجابُ الوجوه، مُهَيْمِنةً على مجال الأحداث الرُكحيّة. غير أن تضمين النص التراثي بَدْءاً، وفي

الأثناء[1]، يشي ببعض من خلفية النص المعُتم، كأن تبرق الدلالة السياسيّة بهذا التضمين لينكشف بعض من خيوط "الدسيسة"، والأسباب الكامنة وراء الكارثة المؤجّلة القادمة.

إن رسالة الردّ "معطوبة"، بياضيّة، ولكن قراءتها كرسالة معاوية الجدّ ومعاوية الحفيد. كما أن الرسالة الأولى مُلغزة معتمة رغم كثرة ألفاظها. كذا البياض لفرط بياضه هو السواد ذاته، والسواد بياض مُعْتم ولا التقاء. لذلك يشتد التجاذب ليتمزّق

---

١ – انظر الخلاف السياسي بين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان، كما أورده الدينوري، الذي استعاده داغر في تقديم نصه هذا: "وكتب علي بن أبي طالب إلى معاوية: "أما بعد، فقد بلغك الذي كان من مصاب عثمان رضي الله عنه، واجتمع الناس علي ومبيعتهم لي، فادخلْ في السلم أو ائذن بحرب". وبعث الكتاب مع الحجاج بن غزية الأنصاري، فلما قدم على معاوية، وأوصل كتاب علي إليه، فقرأه، فقال: "انصرف إلى صاحبك، فإن كتابي مع رسولي على إثرك"، فانصرف الحجاج، وأمر معاوية بطومارين (صحيفتين)، فوصل أحدهما بالآخر، ولُفا، ولم يكتب فيهما شيئاً إلا بسم الله الرحمن الرحيم؛ وكتب على العنوان "من معاوية بن أبي سفيان إلى علي بن أبي طالب".

وما يستوجب التوقف عنده، في هذا النص، هو هذه القراءة اللماحة لنص، بل لخلاف قديم:

"متكلم: توقفوا. نقر بما تقوله الوصية وحدها.

متكلم: لكن معاوية لم يكتب شيئاً في رسالته.

متكلم: متى؟

متكلم: بعد أن أرسل إليه علي بمبعوث ورسالة يطالبه فيها بأن يبايعه.

متكلم: لو كتب معاوية لكان اعترف ضمناً على الأقل بخلافة علي، ولو رفض الكتابة إليه لكان أعلن العصيان عليه.

متكلم: ماذا فعل معاوية إذن؟

متكلم: أرسل رسالة بيضاء.

متكلم: هذا دهاء من معاوية.

متكلم: لكن الحرب وقعت بينهما.

متكلم (الواقف على المقعد): هذا لا يفيدنا. لنقر بما تقوله الوصية.

متكلم: هذا يلزمك وحدك (ينجح في انتزاع الجسم الأنبوبي من ماسكه، ويدب العراك فيما بينهم فيما يخف الضوء عنهم تباعاً):

"– **العباقرة...**"، ص ١٣٣–١٣٤.

وهو ما يرد مثيل له في أمكنة مختلفة من هذا النص وغيره.

الثوب مراراً وتكراراً، ويتراءى الثوب، هُنا، رُكحاً، ماهيّةً، هويّةً، وَطَناً.

قد نعثر على سِر الرسالة–الرد، في "جثّة شهيّة"، بعودة آخر النص الشعري المجمل إلى بَدْئه الأوّل. ولكن تدلال الفوضى ينفي، هنا، أي إمكان للتعليل، بل هُو زمن الكارثة يُستعاد بمآسٍ أشدّ وأنكى. وما اختلاف لحظة البدء ولحظة الانقضاء، في بنية النص المجمل، إلا استباقٌ ضمني لكارثة قادمة بنبوءة الشعر، كما أسلفنا، بإمكان العلامة في "شاشة الحاسوب المضاء" إلى آخر المشهد الركحي، "بالألق يبقى في عيون من استوقفهم الكلام"، على حَد عبارة "المخرج"، بحقيقة الكائن والكيان في خضم المسرحيّة المأساة، كالوارد على لسان المتكلّمين آنَ دخولِهم إلى الركح لِتقبُّل تصفيق الجمهور:

"يبقى كلامنا العابر في أجساد عابرة"[١]

شهوة الكتابة ووعي الكارثة

إن قارئ مجمل تجربة شربل داغر الشعريّة، منذ "فُتات البياض" ووصولاً إلى "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك"، يلاحظ ثابت الغيريّة قائماً في مختلف النصوص؛ وهي غيريّة من الذات الكاتبة وإليها، بل إن الذات، هنا، لا تتحدّد إلا بها، قريباً في الدلالة المفهوميّة من صلة الأنا بالأنت، في المنظور التواصُلي لمارتن بورر[٢]. فالغير ملازم للذات، مندسٌ فيها، كأنْ تنطق به، وينطق بها. فلا معنى، إذن، للغة الكلام الحوار دون هذا الازدواج الضميري الزاخر بعلامات الوجود التواصلي. وب"الغيريّة" يمكن التوغّل في الداخل، والانفتاح على سحيق الأزمنة، وعميق الحالات والذكريات، إذْ هي مُحَصَّل الخبرة في الوُجود، الضاربة بجذورها في أقدم أزمنة الاسم الفردي والجمعي، المتكلّمة ضمن سياق "الآن" والـ"هُنا"، المنفتحة على قادم الأزمنة.

ونتيجة إقرار الكتابة الداغريّة بالـ"غيريّة" يتّسع مجال النص الشعري بتعدّد الأصوات والنبرات. فلا التزام بصوت واحد على غرار المستعاد التراثي شبهِ الساكن للقصيدة

---

١ – المرجع نفسه، ص ١٣٩.

2 Martin Burer, « **Je et tu** », France: Aubier, 1969.

العربيّة، ولا انحباس في نموذج أسلوبي وإيقاعي ودلالي جاهز، بل هو تجريب الأساليب يُحوّل مجرى النص الشعري، من جاهز الماهيّة ومطلق القيمة الجماليّة إلى المتعَدّد والمُتغَيّر والمختلف، إذْ بإقرار الصلة بين الذات والغير يكون التَّعدُّد الّذي هو صفة الذات الجوهريّة عند تفكيكها وصفة "الآخر/الآخرين" الكامن في الذات. وكلّما غامرنا قراءةً بمزيد التفكيك أسفرَ الجزءُ عن أجزاء فرعيّة أخرى، كالسائر في غابٍ ليلي تعلّمه صدفةُ الاكتشاف ما يستحيلُ معرفته بمسبقِ وهمِ الدراية، فيتنقّل من شعاب إلى أخرى دون الوصول إلى موطن بعيْنه. ولأن نواة الذات تقريبيّة الحد، لتعَدُّدها البنائي أيضاً، وحضور الغير المتأصّل فيها، فإنّ الكلام، الذي به تنطق، واللّغة، التي عليها تحيل، يستدعيان وَضْعاً كتابياً لا يستقر على حال. ذلك ما يُفسّر وفرةَ الأساليب، واتّساعَ المجال التناصّي بمُحصّلِ تُراث القصيدة العربيّة، وحداثةَ "قصيدة النثر"، ومدى الانفتاح على مختلف الفنون، وعلى الفنّ التشكيلي تحديداً، والكتابةَ المسرحيّة في تداول كِتابي لاحق. وإذا التغيُّر، هنا، صفة وليدة الغيريّة أيضاً، لأن الآخر/الآخرين تبنيُنٌ دائمٌ، وإنْ أحالَ على بنيةِ واقعٍ تَشَكَّلَ منذ بَدْءِ طفولة الاسم، وتراكمت ظلالُ أحداثه، وأطيافُ تفاصيله، في ذهن الاسم الكاتب، إذ الغيريّة هي محصّل تجربةٍ بدْئيّة في تاريخ نشأة الاسم، وهي متراكمُ التجارب اللاّحقة، وهي مشروعٌ دائم للتحقّق في بنية الذات. وما التغيّر بهذا المنظور إلا علامة الوجود الّذي يتجاوز ذاته باستمرار، بدلالة السفر، وتدلال العبور من موطن إلى آخر، وأداء المتغاير من الأساليب.

وكما ينُص المتعدّد والتغيُّر على تلازم الذات والآخر/الآخرين، في تجربة الكتابة وصفتها التجريبيّة، فإن الاختلاف هو البعد الثالث الناتج عن حضور التعدّد والتغيّر، لأن ماهيّة الاختلاف هي من الغيريّة وإليها أيْضاً.

وإذا ثالوث التعدّد والتغيّر والاختلاف مجالٌ تقريبي تتحدّد به تجربة شربل داغر الشعرية والنقديّة والفكريّة الجمالية على حدّ سواء[1]، كأن يتحدّد شعراً بتكثير

---

١ – انظر شربل داغر: "**الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول**"، المغرب– لبنان: المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٤، في جزئيْن.

الأساليب، وتقليبِ المعاني، بما يُشبه تعاكسَ المرايا في سياق كتابي عام مُعْتم تردُّد الرؤية/ الرؤيا بين سَطْح الانكشاف (مطابقة الحالات والوقائع)، وبين الدفين الحي من المتحرّك في عميق الذاكرة والمخيال من الظلال والأطياف (كثافة الإيحاء)، ونقْداً بتغليب سلطة القراءة على مسبق المفاهيم والمناهج، وفكْراً وفكراً جماليّاً بفلسفة التعدّد الجمالي الحداثيّة، وما بعد الحداثيّة، بعيداً عن فخاخ واحديّة القيمة الجماليّة، كالشائع المتداول في الفلسفة الجماليّة التقليديّة.

فلا إمكان، إذن، لتفكيك الملفوظ الشعري الداغري دون الإحالة على ثقافة الكتابة الشعريّة عامّة بمراجعها التراثيّة والحداثيّة وما بعد–الحداثيّة، لمحاولة فهم المتحقّق والمشروع الّذي ينزع إلى التحقّق بتجريب أساليب الإيصال ومختلف وسائل التصوير والتدليل.

تتّجه الثنائيّة الشعريّة لدى شربل داغر إلى تدلال السلب، قصدَ إثباتِ قيمةٍ ما، هي مشروعٌ منفتح لإمكانِ معنى جديد مختلف، خلافاً لدلالة الإيجاب السائدة في تمثّل الشعر العربيّ التقليدي للجمال والجماليّة. فالسلب، تبعاً لفكر الاختلاف، شأنَ الفراغِ البياضِ العتمةِ العدمِ اللاّ– معنى، هو الإمكانُ الوحيد الّذي به نبدّد كثافة الوثوق المخادع. لذا تبدو الكارثةُ الصدفةُ العمى التيهُ آخرَ السبل المتبقّية الّتي يمكن انتهاجها، في وَضْعيَّة وُجُودٍ مُلغز ملتبس دوراني. والكتابة، بهذا المنظور، مغامرة حقيقيّة، بعد الانفجار الهائل الّذي شهده الفن الحديث، بانهيار كلّ الأبنية والوثوقات، من موسيقى وسرد ومسرح ورسم وغيرها من الفنون، كما ارتآها ميكال دوفران[1].

ولئن بَحَثْنا في أفق الدلالة الشعريّة، داخل نُصوص شربل داغر، اتّضح لنا نزوع الذّات الكاتبة إلى الاحتفال بالسفر لا الإقامة، وبالعبور لا الوصول، وبالفراغ لا الامتلاء الوهمي، وبالنقصان لا الاكتمال، وبفائض النص ووسيع تناصّه لا جاهز حَدّه.

ونتيجة لاستثمار الفراغ، البياض، العتمة تنتزع تجربةُ الموجود الكاتبَ إلى التجريب، كما يتجاوز الملفوظ الشعري جاهزَ النصّية إلى كتابَةٍ منفتحة، تحوّلت

1 Mikel Dufrenne, « **Théorie et philosophie** », Paris: Klincksieck, 1976, p. 154.

تدريجاً من النص الشعري المختصر إلى النص المُطوّل، بالتكرار والدوران والتمدّد وتوالد الصُور المزحومة بالحالات والمواقف، ومن تمركز الأنا المتكلّم بما يُقارب الوعي الرومنسي، إلى عديد الضمائر المتواشجة المتداخلة بوعي لا يقرّ نواةً ثابتة للأنا، ودون نفي لهذا الضمير المفرد المتكلّم بالحضور والغياب مَعاً.

إنّ تناص الكتابة الشعريّة الداغريّة الوسيع سيميولوجيٌ عند توصيفه البدئي، كأن تدرك الذات الكاتبة عجزَ اللّغة المُتكلّمة لوحدها عن أداء القصد الشعري، فترفض الالتزامَ بسالف الاتّفاق التداولي اللّساني ضمن بيان اللغة وبلاغة الشعر، كي نبحث للغةِ الكتابة الشعريّة عن أدوات أخرى للتدليل، ويتّسع بذلك المجالُ السيميولوجي للعبارة الشعريّة باستعارة لغة الحاسوب والسرد والتصوير الّذي هو صدى مشترك للحرف والطيف، للّفظ واللون، وبالمشهديّة المسرحيّة وشبهِ السينمائيّة إذا بحثنا، هنا، في ثقافة تداخلِ الفنون ضمن الجماليّات الحداثيّة وما بعد الحداثيّة، التي يُحيل عليها نص شربل داغر. وهذا التناص – إنْ فكّكنا منظومته السيميولوجيّة – بَدا لنا، في الطوايا والخفايا، مزحوماً بدلالات الرغبة وتدلالاتها، وبحالات التردّد بين جاذبيّتها الآسرة ورعب الانقضاء.

وعند استقراء مختلف أطوار التجربة الشعريّة الداغريّة تنكشف لنا، في الأثناء، عناوين كبرى يمكن التأريخ بها لمسار الكتابة العام[1]:

- **دهشة الكتابة**

وهي بمثابة "افتتاح شهيّة الكلام"، كأن تحتفل الذات الكاتبة بطفولة الاسم وتستعيد، بالتجريب الحروفي، بعضاً من بهجة الطفل، الّذي كان تعويضاً باللعب الكتابي الشعري عن فاجعة واقع الاغتراب.

---

١ – بهذه الكلمات قدت "**دار لارماتان**" الفرنسية مختارات داغر الشعرية: "ناقلٌ، بل مُهرِّبٌ سري، بين العلامات والثقافات. شاعر الغيرية، والعابر بصنادل ممزقة فوق دروب لها من الأحجار كتب، وهي كتب عن الذات كما عن الآخر. قصيدة متجذرة في ما يُعاش، ولها من الحاسوب مجاز محمول. قصيدة حاملة لرغبة في إزاحة الحدود، وبلبلة اللغات. صوت الشاعر تراجيدي وحميم في آن، يعبر عن صعوبة أن يكون، أن يعيش حراً في وضعية تقليدية، نزاعية، وأن يكون ذاتاً متكلمة".

- **اكتشاف دلالة العبور**

وكأن السفر أنشأ مفهوماً لعلّه الدهشة الثانية في مسار الكتابة، بأنْ تحوّل التجريب من سيميولوجيا الحرف إلى دلالة الجملة المنفتحة عن قصد كتابي، وعن غير قصد على دلالة العبور. وما يبدو مُفتقداً بالسفر الأوّل، الملازم لوضع الاغتراب، يُضحِي وُجوداً لمَا بَدَأ يتشكّل عبر ما أسمتْه الذاتُ الكاتبة "الطَيف العابر، عند استعادة المكان الأوّل، الّذي هو سياق طفولة الاسم الحاف.

- **نشأة الرغبة افتتاناً بالشعر و"شعري" الفنون**

وكأن الرغبة، هنا، في بدئيّتها، حالةُ عشقٍ تلازمتْ ضمنها ذكورةُ الشعر وأنوثةُ الرسم، أو أنوثتُهما مَعاً، برمزيّة الحنين إلى أصل واحد، إلى طفولة الاسم تستعاد بولادة ثانية مَثّلها الشعر، وبتاريخٍ حادثٍ للاسم عند تعالق الحرف والطيف.

- **الرغبة والغيريّة**

وإذا تنامي الرغبة، في هذا الطور من مسار تجربة الكتابة، مدفوعة بوعي الغيريّة وبثقافة الحاسوب، كأنْ تُضحي الرغبة، بعد الاستذكار والحنين، والولع بالتجوال من مكان إلى آخر، ومن مكان إلى مكان افتراضي، وعَوْداً منه إلى المكان، انفتاحاً داخليّاً على الآخر/الآخرين، كأسئلة "الذات" و"الآخر".

- **الرغبة واللّعب**

ليس اللعب، في مجموعة داغر "إعراباً لشكل"، مفهوماً حادثاً، بل إن سمات اللعب أخذت في التشكّل منذ بَدْء مسار التجربة الشعريّة.

إلاّ أن اللعب الّذي بَدا في الأطوار السابقة ممارسة شبه حينيّة، علامة تجريب قلّما يحيل كل قصد مباشر يُضحي "لعباً جادّاً" بالرغبة المتراكمة التى استحالت إلى حال إيروسية ديناميكيّة تسعى إلى "التدمير الذاتي"، إذا جازت العبارة، بفائق سرعتها ونزوعِها الجارف إلى الانفقاد قبل الانقضاء، لاندفاعها إلى تخوم وعي الموت. وكأنّنا بـ"لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك" نشهد أعلى ذرى اندفاع طاقة الرغبة في ذات الموجود الكاتب، ليتعاظمَ بذلك، وفي الأثناء، صورة "الطيف العابر" المهووس برغبة الحياة والموت مَعاً،

وبِرغبة إحبال الوجود المبهم معنى، وبرغبة الشهادة أيضاً على ما كان ويكون وما قد يكون.

ولئن نزعت الأطوار السالفة من تجربة شربل داغر الشعريّة إلى تمثُّل ما كان، وتوصيف ما يكون، فإن هذا الطور، كالذي يظهر في "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك" على وجه الخصوص، فيضٌ آخر أكثر اندفاعاً لهذه الرغبة بمسرحة الكارثة وتجسيد نبوءة الشعر، واستباقٌ إبداعي لما قد يكون.

كذا الرغبة ماثلة في كل الأطوار، ثابتة حيناً، مُتنامية حيناً آخر، لاعبة ولاعبة جادّة، مُتشَهّية حَدّ الأذى، مغامرة تتقبّل في السالف، وتسْعَى إلى إحبال الوجود المبهم معنى في اللاحق، شاهدة على الكارثة، كارثيّة هي الأخرى، تراجيديّة، تمارس حقّها في الحركة والفعل، بالفيض واستهلاك الطاقة كتابةً إبداعيّةً قبل النَفاد. فَكيْف لِنُبُوءة الشعر أنْ تؤسّس لجديدٍ آخر مختلف للشعر؟

ذلك هو سؤال مستقبل الكتابة في مسار هذه التجربة الّتى أنجزت البعض من تاريخها الفرديّ المختلف[1]، وتستعد بأقصى الجهد الكاتب لإنجاز البعض الآخر بالرغبة، الّتي هي محصّل شهوة الكتابة ووعي الكارثة.

---

١ – تناول أكثر من ناقد ودارس انصرافَ داغر الشديد إلى تجديد الشكل في القصيدة العربية، وإلى إفادة قصيدته من تقنيات متعددة، ليس أقلها المسرح في المجموعة الشعرية الأخيرة، ما جعل البعض يتحدث عن قصيدة داغر بوصفها "قصيدة ما بعد حداثية". بل يمكن القول إنها خرجت على قصيدة النثر نفسها، ما يعطي الكلام الوارد في الغلاف الأخير لمجموعة داغر الأولى "**فتات البياض**" (١٩٨١) وقعاً لافتاً، إذ ورد فيه: "بين الجسد والكتابة تنعقد هذه النصوص، فيما تستجمع ما تبقى من تهدجات الصوت في نسق الكتابة، وما تبقى من فتات الصمت في بياض العبارة. مع الشاعر اللبناني شربل داغر النص يفارق أسلوبية قصيدة النثر كنوع شعري، مقفل بالضرورة، ليلاقي حالات الكتابة أو الكتابة المتعددة".

منذ هذه المجموعة نتحقق، واقعاً، من سعي جلي لتجديد الشكل الذي يجربه داغر حتى حدود تقسيم الصفحة الواحدة إلى صفحتين بشكل طولي: راجع: "القصيدة الناقصة"، "**فتات البياض**"، ص ٤٣–٤٥.

لعبة المرايا المهشّمة

حافظ محفوظ

تتوضّح في الكتاب الشعري لشربل داغر [1] رؤيته المستحدثة للكتابة باعتبارها انسجاماً مع الذات المتشظية أو ملاءمة الذات الشاعرة مع الذات الظاهرة للكائن. وهذه الرؤية تنشغل أيضاً بتتبّع فعل الكتابة ووصفه وصفاً ثنائياً شكلياً وتأويلياً. ومن هنا خطورة هذه التجربة وفرادتها لا سيما أنّها تمتح من معرفة باحثة في الجماليات وتاريخ الفنون.

يتصدّر الكتاب (**"إعرابًا لشكل"**، ٢٠٠٤) بيان حول معنى الكتابة عنه شربل داغر، الكتاب/الإبداع في صيغة المطلق: لعب بمواد جليلة سامية، وهي من المنطلق لعب مخادع في الظاهر، لكنّه يأخذ الجدّ كلّه والإخلاص كاملاً عندما ينزوي المبدع إلى نفسه خارجاً من مطاحن الواقع، الهروب من الجمود والخطية الحكمية إلى التوزّع في الممكن بغير قواعد سوى قاعدة الحرية في التشكيل والرؤية. الإبداع تسمية لفضاءات الصفاء المخبأة في الروح والذاكرة. الروح بما هي خزينة الرغبات، ومخلأة الأحاسيس المتضاربة والذاكرة في استيعابها للطفولة لهذا "فإنّ الإبداع"، كما يرى الشاعر، ذاك الذي "يدوم ويبقى في وجداننا"، ويستثير فينا ملكة الانفعال الجمالي في كل مرة، هو الإبداع الذي يرتهن إلى مقادير واسعة من اللعب والذي يعيدنا إلى أوضاع الطفولة اللاهية التي نرى فيها أنفسنا على أهبة بناء الحياة من جديد، في ألعاب نتسلى بها بقدر ما نظهر فيها جديين" (ص ٧–٨).

هي المخادعة إذن، يضعها الشاعر منذ البداية عقداً بينه وبين قارئه. وهي عقد

---

١ – شاعر، ناقد وكاتب من تونس.

المقال منشور في: جريدة "**الصحافة**"، ٢٧ تشرين الثاني–نوفمبر ٢٠٠٤، مدينة تونس.

ضمني بينه وبين نفسه أي بينه وبين نصّه وبالتالي بين النص ومتقبّله. وهذا يكشف استحالة الجدية حيث يبرز الخيال واستحالة اللعب حيث يغيب الخيال. منطلق خلّب، محكوم بالتوالد الفلسفي وفق الطريقة الغائية التي ترى في خروج التعبير عن الذات لغة قادرة على خلط إمكانيات عديدة، بل لا نهائية من الإحالات السرية تلك التي يطلق عليها الفيلسوف الوضعي اسم حقول الإشارات أي منابتها، وترابة أخصابها. والكتابة بهذا الشكل حركة طبيعية لذات تلعب أي تضع اللغة في رهان المقامرة، هذه اللغة وهي المادة الثانية لدى الشاعر ترى نفسها في محل الخسارة فتشرع في التوالد، وصفاً، شرحاً، تحليلاً، استلهاماً، تداعٍ، تنويعاً، أي إعراباً لشكل، كما ورد في العنوان. يضع شربل عبارة عبد القاهر الجرجاني "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها" تصديراً للفصل الذي يعطي للكتاب عنوانه. وهو المكان الأثير لدى الشاعر لممارسة لعبة المفترض، محاولة التجرّد من المعنى في سبيل اكتسابه بعد اختباره وخارج الذهن وخارج الدائرة المغلقة التي نطلق عليها اسم الذاكرة تجاوزاً. كيف نكتب نصاً جاهزاً للذوبان لو حاولت قراءته دون الرجوع إلى تواريخ ألفاظه الشخصية دون إعادتها إلى أصلها، إلى شاعرها. لعلّ الاحتفال "بالأنا" غير المقيدة هو ما يدفع النصّ إلى الإطلالة على السيرة من جهة، وعلى المنشود الإجمالي، من جهة ثانية. وبتتبع العناوين المثبتة نقف على أن "الأنا" تبدو عازمة على إقرار مبدأ البحث عن تسمية تليق بها: "إذ أنسى قد أكتب"؛ "أكتب عنه لا بدلاً عنه"؛ "قد أعترف بما يتهمني به"؛ "اسكن في عيني"؛ "أخرج من البيت من دون سبب"؛ "أبتذل أمكنتي لا أشغلها"؛ "اسمي عنوان"؛ "أكتب إذ أرى"؛ "أرميها أمامي ولا ألبث أن أتعقّبها"؛ "أرى لكي أكتب"...

يمكن ان نقول إن هذه العناوين الفرعية لا تشير إلى النصوص التي تحمل اسمها بقدر ما تشير إلى رغبات الشاعر عند كتابة تلك النصوص: الرغبات تقابل الحالة الذهنية والوجدانية التي يكون عليها عند الذهاب إلى الكتابة وهو ما يفسّر أن حاصل التأويل يكون الذات الكاتبة بمدارها الأساسي ومنتهاها أي بثبوت وصفها

وتزعزع جوهرها. يكتب شربل داغر منطلقاً من احتمالات ليصل إلى احتمالات. القصيدة لديه لا تتّخذ موقفاً من الوجود بل تلعب بعناصر الوجود وهي تسائله. وهذا الضرب من الكتابة يضع القارئ أمام مخاطبين اثنين: النص اللاعب، واللاعب بالنص، الشاعر بالمعنى التروبادوري، المخبر والمخبر عنه. ليس في هذا معنى الغنائية بل المقصد هو تلك التوليفة العجيبة التي تقرن الشعري باللاشعري عن وعي. لنقل كتابة الشعري باللاشعري ونحن نقصد الميتا–شعري، والبادئة "ميتا"، هنا، لا تعني الماوراء، ولا تعني وصف الكتابة الشعرية، بل تعني الشرح بما هو افتتان النص بذاته إلى درجة تجعله يشرح ذاته بنرجسية حيناً وبنقد داخلي حيناً آخر.

"بما لا يقبل التوقّع،

يما يغني عن ضبط موعد،

بما يقطف الزهرة من غصنها عندما تحلو للنظر، أكتب" (ص ١٤٨).

فالشاعر، هنا، يترجم موقفاً من الكتابة وهذا الموقف هو المكتوب فعلاً. إنه يشرح الدافع ذاك الذي يكمن وراء إتيانه للفعل وطريقة تمظهره في آن. ويمكن ترصده على الشاكلة التالية: هو كسر لأفق انتظار الشاعر والقارئ معاً ويعبّر عن ذلك "بما لا يقبل التوقع". و"الما"، هنا، تذهب أكثر إلى معنى اللعب الذي لا يمكن التكهّن معه بالنهاية وإلا انتفى تعريفه، وهو "يغني عن ضبط موعد"، أي جعل الصدفة قانوناً كما في لعب الورق "البوكر" مثلاً. فالورقة المقلوبة مجهولة من اللاعب "المقامر" ولأنّها كذلك تخلق لديه ذاك الشعور الذي يفسره لاكان بأنه الدافع الأول للعب، أي اختبار الممكن. ولولا ذلك الدافع لما أمكن للاعب مواصلة فعل الترقب الذي يصبح مع شربل داغر المحرّك الأساسي للكتابة. إنّه يفاجئ نفسه بما يكتب أي أنّه اللاعب الذي ينتظر الورقة التي تمكنه من تكوين مربّع الفوز، وهو في نفس الوقت موزّع الأوراق الذي يجهل بدوره نوعها.

"وميض شكل

إذ يسري في بدن الورقة

زيح رغبة تنقضي،
من دون أن ينقضي اشتهاء جلاء
الكامن في هسيس الاصابع
في تمتمات الزغب:
وميض بكاء البياض
وميض أن يكون" (ص ١٥٠).

ما الذي يسري في بدن الورقة غير آثار ضوء البرق أي تأجج الفكرة في ذهن الشاعر، ثم يكون الاشتهاء، اشتهاء تكونها ومحاولة الإمساك بها كاملة لكن ذلك لا يتطابق وطبيعة اللعب فترتجف الاصابع آلة الكتابة المادية وتصرخ الذات من الرغبة في امتلاك مثيلها على الورق أو امتلاك صورة عنها على الأقل، من أجل إعراب شكل الذات.

فلا تظفر بغير العدم والخيبة فهي لن تكون مطلقاً، ومن ثمّ إعادة الكرّة، أي مواصلة اللعب. والملاحظ أنّ الفعل الوحيد في هذا النصّ فعل وصف وليس فعل حركة "فيسري" المسبوق بـ"إذ" الحالية يخرج عن الفعلية إلى التعليل، أي النعتية غير المباشرة وكذلك "ينقضي". فالقوة في هذا النصّ للحالة التي عليها الشاعر وليس لفعل الكتابة من حيث هو وقوف على تحوّلات النصّ واستجلاب للمعنى.

بهذا المعنى نفهم ما يقوله الشاعر في بيانه (صفحة ١٤ وصفحة ١٥): "**هذا ما أكتبه عن الكتابة. هذا ما أتمنّاه لي معها. وهو أن تكون في متناولي، في عهدتي، بتصرّفي، تصرّف القادر والواثق والذي يحسن "العفو عن المقدرة". هذا ما أحلم به معها وهو أن تكون لي أمينة وعلى أهبة، مثل عدّاء قبل الصفارة الأخيرة، وأن تكون لي معها الخفّة التي لبهلوان فوق خيطه الدقيق بين بنايتين شاهقتين وبعيدتين**".

ما زلنا مع البهلوان المغامر، المخاطر بحياته من أجل خلق اللذّة لنفسه أوّلاً، ثم للمشاهد ثانياً. وبين هذا وذاك يبرز معنى الكتابة باعتبارها تجاوز مرحلة القدرة إلى

مرحلة إمكانية القدرة الفائقة على الفعل، أي توليد الطاقة الثانية تلك المخفيّة وتحتاج إثارة ما لتخرج. ولعلّ أكبر إثارة بالنسبة للشاعر هي مجابهة العدم والموت ونشدان الخلود بوصفه مخلّصاً من فكرة الاضمحلال والنسيان.

"**أيّها اللّفظ لا تقنع بما حصل،**

ففيك ما يبني حياة معطّلة

أو حافية مستلقية

وفيك ما يرمّم خلوات هربة

استكانت لغبارها

في وحشتها" (ص ٦٦).

مخاطبة الشاعر للغته، هنا، تُظهر بجلاء تلك المسافة التي تفصله عنها، وتسمح له بمشاهدة عطبها، وعطب حياته من خلالها، تلك الهوّة الفاجعة بين ما كان فعلاً وما كان يجب أن يكون. غير أنّ الأمر يتعدّى هذا السّطح المحسوس إلى منطقة من التأويل حيث يغدو الشاعر – وهو ينشئ نصّه الشعري – قارئاً لذاته، بمعنى أنّه يرسم كيانه ويحاول إصلاح ما تهدّم منه، مستفيداً من خساراته الواقعية تلك، التي ترتبط بحالته الفردية في الحياة وخساراته الثقافية، التي ترتبط بتوقعه في الزمان والمكان ممثّلاً لكيان جمعي. وهذا ينبّئ بوقوع الشاعر تحت وطأة مفهوم الانتماء المتجدّد، أي ذاك الذي لا يستقرّ على أساس واحد. إنّه الانتماء للكون المتعدّد، أو لنقل لفكرة غائمة بصدد التشكّل. وهي بالذات ما يطلبه المغترب المبعد عن أرضه، عن أصله، أو بعبارة أخرى الغائب عن ملكه، الذي تحرّكه شهوة أساسية هي العودة إلى النفس من خلال السفر إلى الآخر.

يخرج الشعري في "إعراباً لشكل" من حيّز الانفعال إلى حيّز الترجيح الهيدغري النّظر في ما كان بعين الآن. هي محاولة تحفيز الذاكرة على إعادة صوغ مادّتها بالشكل الذي تقتضيه الحالة أثناء الكتابة. وهو ضرب من مسخ القديم من الأفعال، أو نسخها بأفعال متخيّلة تقوم مقامها وتلغيها:

"إلاّ أنّ له طاحونة لأيّامه
تدور بما يتيحه الهواء
بمجرّد جوع الأشكال إلى ألق الصباح
وسيلان الشجرة في عروق اللّسان" (ص ١٥٥).

لا تخرج الطاحونة عن معنى العود الأبدي الدّوران في الريح باتّباع نفس المسار المقدّر لها حول محور ثابت في ريح متغيّرة (حال الشاعر). وما يتيحه الهواء هو المصير المفاجئ الذي يخرج عن الترتيب، والذي يقف بموازاة القدر، وإن كان لا يطابقه. لأنّ للشاعر حرية إيقاف القول، لجم اللّسان، وبالتالي إيفاء الفكرة حظّها من التدقيق والوضوح. وسيلان الشجرة، الذي يقابل دوران الطاحونة، هو استعادة للطبيعة الأولى للمادة في عنصرها السائل (الماء)، الذي يشير إلى الذكريات فيما يشير "الهواء" إلى "الحاضر". إنّها مقابلة بين عنصرين متضادّين من حيث الوظيفة، متعاضدين من حيث تشكيل المعنى المنشود، ألا وهو النظر في الوجود بما هو ظاهر للوصول إلى ظاهر الوجود بما هو نظر. العين في جهة من الكون لا ترى ما لا يظهر منه، بل تستجلب ما يظهر منه لتراه. إنّها اللحظة التي يدعوها الشاعر "الإعراب"، أي إكساب الظاهر من القول معنى يشرحه دون أن يحيله على مثال للبرهنة. إنّه يدخل المتاهة مصادفة فلا يربط "خيط أريان" بمعصمه، ولا يدعوها لانتظاره في الخارج. هكذا يقابل "المينوتور" بلا توقّع، بلا تجربة سابقة في المواجهة ولا تخطيط. مغامرة مضاعفة، وهو بالفعل ما يقوم به شربل داغر في هذا الكتاب، كما سبق أن قام به في كتابه السابق "غيري بصفة كوني". النصّ لا يحيل على الخارج، بل يحيل على ذاته وفي ذلك فرادته وتبرؤه من الخارج. على أنّ هذه الرؤية للكتابة لا تطمئن لتعريفها بل تتهيؤ لتغييره لانشغالها ببناء ذاتها المتواصل. النصّ ينظر إلى نفسه في المرآة، ويأخذ في التشكّل انطلاقاً ممّا يرتسم في صفحتها. إنّه السفر الثابت، على حدّ عبارة فرناندو بِسّوا. سفر الذات الحرّة إلى الآفاق، وهي ثابتة في مكانها. ألم يتصدّع الجدار الذي يحيط بروبارتو كايرو بمجرّد

أن أراد الخروج من العتمة. كذلك يفعل شربل داغر هنا:

"من دون أن أبرح مكاني

أتجوّل،

بثقة المتنزّه في بستانه،

وخفّة الفراشات في أعمالها

ولا أبالي بقبّعة جابي الكهرباء..." (ص ٧٧).

إذا كان خروج فرناندو بسوا خروجاً من الممكن إلى المطلق، فإنّ خروج شربل داغر هو خروج من المطلق إلى الممكن. بمعنى الانعتاق من الحواس وما تفرضه من تحديدات إلى فضاء هلامي أقرب ما يكون إلى فضاء الحلم حيث يغدو الشاعر متمثّلاً لعناصر النظر جميعها المشاهد والمشهد والمساحة التي تقع فيها المشاهدات ويقف عليها الرائي.

فالتجوّل المقصود في المقطع الشعري السابق هو الكتابة بمعنى من معانيها إذا اعتبرناها كتابة شذرية. وهذا الاعتبار يجد تبريره في عمل الفراشات التي تنتقل من زهرة إلى زهرة داخل هذا المقطع بالذات، وهو المقطع الأخير من قصيدة تحمل عنوان "أسكن في عينيّ"، ويجد تبريره في بناء قصائد الكتاب بشكلٍ عام. والملاحظ في هذا الخصوص أنّ الشاعر يعي جيداً اختياره الفنّي في جعل القصائد على شكل شذرات قصيرة بتفاوت. فالكتاب يضمّ سبعين قصيدة موزّعة على مائة وأربعين نصّاً من الحجم المتوسّط. هذا من جهة، ومن جهة ثانية طبيعة هذه النصوص التركيبية تُوحي بأنّها شذرات تكوّن فيما بينها مشهداً عاماً أيّ نصّاً متكاملاً. وهذه الكتابة تفترض التحرّك في النقصان فالشذرة رغم صعوبة تعريفها ملاحقة دائمة للاكتمال دون بلوغه، لذلك تظلّ مفتوحة في حاجة إلى ما يغلقها. ويظهر هذا في أغلب نصوص هذا الكتاب:

"الضّاد في عهدتي

بتصرّفي حتى أنّني أصرفها من الخدمة

أكتب بما يمنع الترجمة من أن تكون" (ص ١٤٧).

إضافة إلى أنّ القصيدة الواحدة في "إعراباً لشكل" تتكوّن من وحدات معنوية متفرّقة، لا يربط بينها رابط ظاهر. كلّ وحدة يمكن لها أن تستقلّ بذاتها، وتشكّل كياناً نصّياً منفصلاً عمّا يسبقها وعمّا يليها. ولعلّ أسمى تمظهرات هذا النّمط من الكتابة تقسيم النصّ الواحد عند توزيعه بصرياً على مقاطع يفصل بينها بياض مقصود لذاته أولاً، ولخلق تباعد بين المقطعين يشي بوعي الشاعر بتشكيل نصّه الذي يعود بالأساس إلى طبيعة تكوّنه المتشظية والمتماسكة في آن.

وهذا ما قصدنا إليه في بداية هذه القراءة برؤية شربل داغر للكتابة، باعتبارها انسجاماً مع الذات المتشظية. وهو ما يفتح في الحقيقة باباً للبحث عن علاقة الذات الكاتبة بما يكتب، لا باعتبارها مصدراً له، بل باعتبارها المرآة المهشّمة التي يحاول المكتوب سبكها وإعادتها إلى أصلها الأول. وتصبح الكتابة تبعاً لذلك شكلاً من أشكال إعادة بناء للذات في مرحلة أولى، ثم بناء ثان لذات مهدّمة في مرحلة ثانية، وربّما تعود إلى المفهوم الصوفي كبرهان على وجود الذات أصلاً.

يخبّئ لغته تحت جلده ويسير في قصيدة لا تنتهي

منيرة مصباح

وسط هذا العالم[1]، الذي انهارت فيه أعظم النظريات الفكرية، التي سادت في القرن العشرين، للخروج الى عالم لا يحمل إرث الماضي إلّا لمرجعية انتقالية في حركة التقدم السريع لمستقبل البشرية، ولدخول جديد إلى إشكالية التقدم باتجاه التحديث والحداثة، كان للكتابة الإبداعية، في كل تجلياتها الفكرية والحدسية نصيب كبير من هذا الدخول، الذي لم يسلم من صراع وانهيار للعديد من النظريات النقدية، التي تولّد من بعدها نظريات لا تخضع لإيثار النظريات المنهارة. لكن إذا أخذنا الواقع على أنه فكرة، تعبّر عن سيْل من العناصر المتداخلة، والذي يعْجز الذهن أحيانًا عن الإمساك بها، حيث إن وظيفته ليست عملية استحضار الأشياء للعقل لكي يجيد فهمها، بل استحضارها على نحو يمكّن الإنسان من الفعل عليها بنجاح. وهو إنما يكتب اذن هو يحيا، إذا ما اعتبرنا أن الكتابة لحظة حيوية يعيشها الشاعر أو الكاتب في تعامله مع حرفه وكلماته لبناء مختلف في علاقة تفاعلية بينها وبين وجوده ووجود الطبيعة والمادة المحيطة به، والتي هي جزء من كيانه الحيوي. وإذا اعتبرنا أن مصادر ثقافة الشاعر هي التي تميزه ببصمة مختلفة عن غيره، تتصل بمختلف تطورات العصر، في الفنون الجميلة كما في نمط الحياة ومشكلات الحاضر، والتطلعات إلى المستقبل، تبقى التجربة الخاصة هي الأهم عند الشاعر، والتجربة هنا تعني ثقافة الشاعر والكاتب العلمية والدراسية والفلسفية، واللغوية.

وباعتقادي أن مجد القصيدة ينبع من لغتها المتشكلة، وأن دهشة القصيدة

---

١ – شاعرة وأستاذة جامعية، مقيمة في الولايات المنتحدة الأميركية، من فلسطين.

في مجلة "**ميريت الثقافية**"، القاهرة، العدد ١٤، شباط–فبراير من سنة ٢٠٢٠.

الحقيقية تكمن في طريقتها في التعبير، وليس فيما تُعبر عنه، وليس هناك من قضية، مهما كانت نبيلة، يمكن أن تمنح القصيدة مجدها. لكن ميزة الشعر بفنيته هي بزاوية النظر للُّغة واستعمالاتها الحديثة والمفاجئة والمدهشة. هكذا القصيدة عند الدكتور شربل داغر لا تقف عند جدار العدم، إنما هي شهادة بيّنة أن هناك حضورًا إنسانيًا لا يتوقف مع مرور الزمن، فهو الذي يُنْطِق الحجر والشجر والنهر والوردة وكل ما يحيطه من طبيعة آسرة يضخ فيها حياة مليئة بألفة مبعثرة حوله.

وإذا اعتبرنا أن القصيدة ليست غاية بحد ذاتها، إنما الحياة داخل القصيدة، هي الغاية، تصبح القصيدة والحياة متلاحمتين في بوتقة واحدة، وفي مسار واحد، فاستمرارية القصيدة هي استمرارية الحياة.

تأثر شربل داغر، في دراساته النقدية، بالعديد من الفلاسفة الغربيين، خاصة أولئك الذين تناولوا فلسفة الجمال المرتبطة بتاريخ الإنسانية، منهم مارتن هايدغر ونيتشه وكانط وديكارت. وبقيت اللغة تؤرقه في ثباتها، ومحاولة الخروج بها من سكونها إلى حركة مستديمة تجعلها تسير بموازاة حداثة تتقدم بسرعة في مجالات العلوم والتكنولوجيا. لكن تأثير هايدغر على داغر ظهر أكثر في مواقفه. النقطة المهمة عند هايدغر كانت أن يكون هو نفسه فيما يكتبه، وليس في تبني نظريات سائدة. لقد كان نفسه. وهكذا يمضي الدكتور داغر في طريق الكتابة وحيدًا بمحاذاة من أحبهم من الشعراء والمفكرين، أمثال رامبو، ووالت ويتمن، ونيتشة، نحو الهدف الذي رسمه، كما فعل في هذا الكتاب الذي استمرت خطة كتابته عشرين عامًا ليجمع فيه تاريخه الفكري والبحثي والفني والشعري. وما هذا الزخم في الكتابة المختلفة إلا تعبيرًا عن قلقه وخوفه على الوجود من العدم. وهذه هي فلسفة هايدغر بشكل مبسط في جانب منها، يخص الإنسان الذي يصنع نفسه بنفسه ويصنع عالمه المحيط به، ولا يمكن بالتالي للإنسان أن يجد نفسه، إلا إذا امتلك حريته.

بهذا المدْخل افتتحُ تلك الغابة اللغوية القائمة بين ضفتي كتاب اسمه "**أثناء القصيدة**" (في طبعتين، ورقية وإلكترونية، عن دار مومنت، لندن، ٢٠١٩) للدكتور

شربل داغر. جملة اعتراضية هنا للتوضيح، وهي أنني قرأتُ معْظم نصوصه الشعرية منذ أوّل قصيدة نشرها في جريدة "**النهار**" إلى آخر أعماله الشعرية والتي تحمل عنوان (**"يا حياة أتوق اليك، فتجيبني: أتوق إليك**"، دار المتوسط، ميلانو–إيطاليا، ٢٠١٨).

لكنني قررتُ، بعد القراءة الثانية لـ"**أثناء القصيدة**"، إن كان بإمكاني أن أقول قد أحطّتُ بها، أن أختار هذا الكتاب ليكون –ربما– بداية لدراسات أخرى عن كتبه وآرائه المتعددة في الشعر والفن والنقد والأدب والفلسفة، حيث يجمعهم أحيانًا في عمل واحد كما هو حاصل في هذا الكتاب. سرت في "**أثناء القصيدة**"، وأنا أتعثّر بالإمساك من سطر إلى آخر، فأنا كدارسة للغة والأدب، لم أقرأ نصًّا كهذا يحمل كل الفنون الكتابية والتعبيرية والبصرية والحركية إلّا في اللغات الأجنبية.

ضمن هذا المفهوم الفكري الجديد الذي يمتلكه الشاعر والناقد في نفس الوقت، لا نراه يمر بأزمة تكوينيّة النص الإبداعي، ذلك لأن ما أمامي هو مجموعة من الكتابات لرؤية العبارة التي تحوي المعاني وتكوّن القصيدة، ومن ثم شعريتها الخاصة بها. كذلك لم أجد فرقًا واضحًا في هذا الكتاب، بين النص الشعري – أي القصيدة– وضفافها النقدية، إنما هناك تكامل في العملية الإبداعية بينهما، حيث يبقى المعنى مفتوحًا ومتماسكًا، حتى يستطيع التقاط التناقضات لتصبح تآلفات في صياغة متكاملة لمعنى ما. فهو يأتي كأنه ما قبل الكتابة، في لحظة بداية جميلة ومفصَّلة، تخترق تجاويف الكلمات وشقوقها وأحرفها.

ما إن فتحتُ الباب، ودخلت تلك الغابة، من باب يسمى معجم "**لسان العرب**"، والذي من الممكن أن يكون منسيًّا خلف ذاكرتنا، حتى انتابتني الدهشة، واستمرت ملازمة لي، بعد خروجي من الضفّة الأخرى لهذا الكتاب الذي تضمن كل أنواع الكتابة الإبداعية المرتبطة بالواقع وما وراءه وما هو خفي عنه ومنه.

تساءلتُ: أيكون "**لسان العرب**" بقِدمه وغنى لغته ومفرداته وأحرفه، يجول في هذا الزمن المتقدم إلى ما بعد حداثة الحداثة؟ أو بتعبير آخر في نظرية ما بعد البنيوية

والشكلانية والهرمنطيقة؟ وهل تستطيع اللغة أن تحمل كل ما يدور حولنا وما يدور في دواخلنا وما يحيط بنا في علاقة فلسفية جمالية شعرية؟ وهل يستطيع الشاعر أن يمسك بأصابعه متن اللغة وأطرافها، أحرفها وكلماتها ليبني قصيدته الحداثية بنحو مغاير للعادي والسائد في الشعر العربي؟ أقول: هذا ما وجدته بين ضفتي هذا الكتاب الذي يحمل كمًّا هائلًا من المعرفة المتنوعة ما بين الفلسفة والشعر والفن والسرد والنقد والذاكرة الخاصة والذاكرة الجمعية.

زهرة جيرار جينيت

هذا الكتاب، الذي بين يدي وأمام ناظري، ينقسم إلى ٣ أجزاء، مع مفتتح ومقدمة أهداها إلى أحد أساتذته تحت عنوان "زهرة جيرار جينيت لم تذبل"، وذلك عرفانًا منه بأن هذا الكتاب لم يكن ليصدر لولاه. أما زال معنى الوفاء قائمًا في هذا الوقت؟! إنه وفاء مستمر، ما دامت الافكار حيّة.

يقول شربل داغر: "يعنيني إهداء هذا الكتاب إلى جيرار جينيت، وفاء لدين قديم، وتعويضًا عن خطأ أتحمل مسؤوليته وحدي. الاعتراف بأن فضل جينيت عليَّ (ممن درست عليهم في فرنسا) مستديم، وهو ما تنبَّهت إليه منذ السنوات الأولى لدراستي.

بداية صفحة ٣ من الكتاب تبدأ بكلمة "أثناء" التي يحملها جزء من عنوان الكتاب، حيث يقول إنها في معجم لسان العرب هي:

ثنى الشيء ثنيًا، رد بعضه على بعض. وأثناؤه ومثانيه= قواه وطاقته.

وثني الحية هو أيضا ما تعوج منها اذا تثنت، والجمع أثناء.

أيضا ثني كتابي أي في طيه.

أثناء الوادي= معاطفه وأجراعه

والثّنيُ: واحد أثناء الشيء أي تضاعيفه

ثنيت الشيء أي حنيته وعطفته وطويته.

والاثنان نصف الواحد.

ثم يتبع هذا المفتتح قائلًا: ما كان لهذا الكتاب أن يكون في صورته الختامية إلا بعد ما يقرب من عشرين سنة على كتابتي النص الأول فيه وبعد صدور الديوان الأول "**فتات البياض**"، وهو لا يخفي أنه تردد كثيرًا في كتابة الشعر حين اكتشف أن للشعر حياة أجمل من الحياة، فالحياة فيها ملذات، فيها سعادة، فيها أحزان على مستوى الجمال، على مستوى الفكرة. ويقول في إحدى محاضراته أن الاحزان مثل الأفراح تصدر عن نبعنا الداخلي. لذلك فإن "**أثناء القصيدة**" ليست عتبات لما جرى بنيانه وإنما هي عتبات في فضاء، في عالم، لا في بناء مُنتهٍ وفي هيئة بيّنة. هي مما صدر قبل القصيدة أو بعدها أو أثناءها. هي أشبه بضفاف لها. ويضيف هذا كتاب "ينضج" مع العمر، إذا جاز القول. ويعتبر شربل أن كتابه هذا قد اكتمل ما بين القراءة والكتابة، ما بين التفكر والتخيل، ما بين الوقوف في القصيدة وبين النظر إليها من خارجها.

إذن القصيدة بالنسبة له أكثر من حياة، هي حيوات يعيش بين سطورها وخارجها. وما يحصّله عند كتابة القصيدة يفتح له أبوابًا، خاصة حين لا تكون للقصيدة أغراضًا خارجها، فهو يعايش لحظاته فيها. من قوله هذا نرى العمق الزمني للتجربة الشعرية والمعرفية لدى الشاعر ونضجها، حيث إنه أبقى نصوصه الأولى كما هي ترافق مسيرته الشعرية في القصيدة التي لن تنتهي لتكون النصوص الأولى ضفافًا لمتن القصيدة التي هو سائر فيها إلى لا نهاية.

ضفاف القصيدة

يمسك الشاعر بأطراف تجربته الشعرية الخصبة بقوة وثقة، تلك النابعة من امتلاكه الشديد للغتة العربية، ومن تعدد ثقافاته، خاصة من اللغة الفرنسية التي يتقنها، والتي جعلته يحقق هدفًا جوهريًّا في بناء لغة القصيدة، والضفاف تحمل كمًّا غير محدود من التحليل النقدي. هذا الشاعر لا يدخل في عبثية الكتابة الشعرية، هو يؤسس للحالة الشعرية التي يمتلكها فكرًا ولغة وبناء، في مسيرة مستمرة مع

الزمن، مستجمعًا روحه المحلقة مع كامل معرفته الثقافية الفكرية والفلسفية واللغوية ليصل لحالة مختلفة من خلال تشكل القصيدة وعلاقته بروحها المرافقة له في مراحل كتابتها.

أتساءل: من أين ينبع الشعر عند شربل داغر؟ من الواقع أو الخيال، من الطبيعة أو المادة، من الحدس أو الروح، أو منهم جميعا؟ نحن نعلم أن الشعر يكتب باللغة، فهو إذًا عبارة عن منابع للغات. لذلك نراه يحفر في اللغة ليلتقط كلمة أو جملة منسية يداور فيها ليخرج منها بمعنى جديد. وبما أن اللغة نتاج اجتماعي وأداة يتواصل بها الناس، وهو يعي هذا جيدًا، لذلك يحاول الخروج بمعاني لم تُطرقْ من قبل، ليتقدم بها للأمام مع قارئه. وبالتالي فإن دراسة هذه المنابع يتطلب استنباط نظريات نقدية فنية ترتكز على دراسات فلسفية وأيديولوجية فكرية تتجاوز الحداثة. ولا يمكن أن تكون القصيدة دون أن يكون ماء اللغة كثيفًا غامرًا، وليس كثيرًا مسطَّحًا، ليستطيع الشاعر أن يخرج منها مبتلًّا وجديدًا كطفل يرى العالم لأول مرة.

لكن كوْن الشعر واحدًا من أقدم النشاطات الجمالية للعقل البشري، فهو يأخذ جزءًا من الحدس الإنساني التواق للحياة، ويذهب في اللحظة الشعرية كحركة حلم يستجمع فيها الواقع ليعيد صياغته من جديد دون السقوط في برودة الكلمات، إنما في "براءة الكلمات"، وإلى اكتشاف (نَحْوٍ) بلاغي جديد يرتبط بالفنون الإبداعية والأدبية الأخرى، كالرواية واللوحة والمشهد السينمائي وحتى النقدي الذي يرافق هذا الكتاب، وبالتالي يأخذ القارئ إلى عوالم الدهشة المعتمة والممتعة. فالشعر بوصفه أحد مباهج الحياة التي تحمل قدرًا كبيرًا من الجماليات كما يقول "غاستون بشلار"، فهو بالتالي يدخلنا إلى عوالم الفلسفة والعلوم.

هذا ما قام به الدكتور شربل داغر في هذا الكتاب، في ضفافه الموازية لمتنه الذي يجري كجريان النهر في القصيدة.

ضفاف القصيدة تتضمن اقسامًا عديدة: الرغبة في القصيدة، حيث يرجع بالذاكرة إلى مرابع طفولته، في تلك القرية البعيدة، وعلاقته بكل عناصر الطبيعة من حوله،

من الأرض الخضراء إلى الشجرة الباسقة إلى أوراقها. يقول في هذا النص الشعري: "**وجدتني في رواق من ضوء أفضى الى إشعال حواسي، وإلى دبيب أمسك بأطراف العناصر في جدل محيي. علوت إلى أوراق يتسلل الهواء الذي بين أصابعي بينها، ويقبل على غيوم لها هيئة قطعان شاردة بأحلامها، فيستجمع الهواء هذه وتلك صوتًا على شفاهي.. صوت مالك ومملوك، صوت منشد وجوقة عزف، صوت الكلام وماؤه الجاري في عيوننا**".

ويعترف الشاعر أنه حاول كثيرًا أن يدون هذه اللحظة بكل عناصرها وانفعالاتها سابقًا، لكنه كان يمزق كل ما يدونه لأنه لم يستجمع تلك اللحظة الحيوية إلا الآن، حيث إنه ما زال مشدودًا إليها دون أن يدرك أسباب ولعه بها، أو حقيقة اشتمالها على شيء منه يتعداه ويسميه.

فاقد الذاكرة قيد العمل: في مسيرة الشاعر داخل القصيدة تتنازعه العديد من الرؤى حول إمكانية كونها حالة تتحقق أو لا تتحقق، وقد تتحقق دون أن تستنفذ الرغبة فيها، هنا يحضرني قول "رنيه شار" حين يقول: (القصيدة هي الحب المتحقق لتلك الرغبة التي تظل أبدًا رغبة).

يدخل الشاعر الفعل النقدي على ضفاف مجرى القصيدة، حيث يعترف بأن أسئلته حول الشعر تشغله باستمرار وهو سائر فيها في كونها وفي امتناعها عن التعريف. فهي بالنسبة له فعل خارق من حروف غير مادية، كأنها برق ينير ما يكفي للمح مليء بالصور، أو أنها صدفة ساحرة كما يقول ذات تدبير خفي، يكون الشاعر فيها غافلًا غفلة الأنبياء اللاهين في شواغل أخرى حين تستبد بأصواتهم، وتتلجلج في حناجرهم أقوال تسبقهم إلى التلفظ.

على ضفاف نقد القصيدة لا ينسى ذكر تأثره بفلسفة نيتشه الذي يقول: "تبلغنا الأصوات" ولا نبحث عنها، نأخذ منها ولا نسأل عن هوية الواهب. مثل برق، تنبثق الفكرة فجأة، مثل ضرورة مطلقة، من دون تردد أو بحث. وما كان عليَّ القيام بأي اختيار أبدًا".

ويعترف في زمن ما من عام ١٩٨٢، وهو زمن "حصار بيروت"، أنه لم يكن يدري بقول نيتشه، حين سعى إلى كتابة أسماها "الشعر قابلية جسدية"، بمعنى أن الجسد يتيح الشعر لبعضهم، ولا لغيرهم، كأن الشعر فعل يقع ما قبل الوعي بنزوعات لا يدركها حتى الشاعر نفسه، وهي أشبه بالعبقرية المحض. ويستمر داغر في سرد الضفاف وتوصيفاتها والبناء عليها في خط مواز لجريان القصيدة، منها: الرغبة في التحقق، حاسوبي مجازي، شهوة الغائب في ملكه، عوليس يعود مختلفًا، يدي مبلولة إذ إن الهوى يعبث فيه ويؤثثه، قصيدتي من دون شكل مسبق، أوفى منّي لي، أصدق منّي عني، وهل بات الشعر أخرس؟

هذه العناوين جميعها تؤلف ضفاف القصيدة، تلك التي يضج فيها بحر الكلام، واللغة، حيث الحدس المباشر كما يقول أحد حكماء الهند. والشعر طريقة للمعرفة تجعل قدرة الاختراق الإنساني محققة. إنه الطريقة الوحيدة التي تستطيع دمج الإنسان بالمطلق دمجًا مباشرًا. هنا نرى الشاعر يركز على الإدراك الحسي للنص الشعري متأثرًا بالشكلانية الأوروبية، التي تُغلّب الشكل والقيم الجمالية، على الفكر والجمال والشعور. لكن نجد في مسار القصيدة عند شربل أنه تخطى لعبة الشكلانية، لإنتاج نص يلعب فيه باللغة، بأحرفها وكلماتها ومفرداتها. ليدخل بنا إلى عالم يحيطنا كنا قد نسيناه، وهو عالم اللغة بغناها. وما يعني الشاعر في اللغة هو أن يدخلنا إلى مفهوم قديم من خلال قول لإمرئ القيس في معلقته الشهيرة، ذلك أنه كتب في "اللذة" لا "عنها". فمفهوم داغر هذا يتعارض مع الآخر الذي يقف في حديثه عن الرغبة، أو عن تحققاتها خارج مجالها.

وهو يرى أن قصيدة الحب العربية تصرِّف معاني الكلام الشعري على دورة الاعتقاد الاجتماعي في الجماعة التقليدية. في هذا النص النقدي نرى كيف يكون التداخل بين أنواع من النصوص المختلفة والمتقاربة لتصنع نصًّا جديدًا لم يُقْتحم من قبل. فالشاعر في القصيدة عليه بالتجريب والمداورة، عليه بالرواح والمجيء لظلمة ساحرة تستدرجه إليها الرغبات، فالحدس بالقصيدة وفق ايقاع الرغبة وتمثلاتها، هو

دعوة إلى سلوك سبل مغايرة، دعوة إلى عتمة مشتهاة، يخلي الداخل إليها اعتياداته وحدوده، ويستكشف كما في رحلة إبحار ولكن في الإقامة. فالقصيدة تعيين للحظة على أنها أبد، ولحيز على أنه الكون، ولانحناءة عين على أنها إمالة جرم سماوي على مداره. هنا لا أستطيع إلا أن أقول إن نص تعريف القصيدة عنده، ما هو إلا جزء لا يكتمل إلا في كتاب اسمه (**"أثناء القصيدة"**).

إن العمق المعرفي الذي خطَّه مسارًا في هذا الكتاب الحداثوي، يذكرني بقول لبرغسون، يقول: إن المعرفة الذهنية عديمة الدقة، مضللة، مرتبطة بضرورة الفعل، وعاجزة عن معالجة سيل من الأشياء دائمة التغيُّر. وهو –أي برغسون– يضطر إلى وضع الشعر في مرتبة الحدس الذي يؤدي بالتالي إلى المعرفة، وإلى إدراك الواقع الذي يتميز به الشاعر أو الفنان عن غيره.

هذا أيضًا ما يؤكده شربل داغر في كتابه، من خلال غوصه في اللغة، فهو في عملية بحث واستكشاف لما هو قديم مغطى بغبار الزمن، يخرج منها بشفافية عالية، في تعبيرات، في تراكيب جمل، في اصطفاف أحرف وكلمات تغتسل برؤاه الغامضة، حيث تصبح الكتابة مدخلًا إلى العالم. وهنا لا ينسى تذييل نهاية هذا الجزء بعنوان مجموعته الشعرية: **تخت شرقي** " (٢٠٠٠).

حاسوبي مجازي، المتنقل: لِنقُلْ إنه عقل إلكتروني، أو كما يسميه من اخترعه "كمبيوتر"، هذا الذي يرافقنا في كل فكرة في كل حرف، في أي لغة تستعصي علينا، هو يدفعنا للكتابة، يسحب أفكارنا وأصابعنا لنرمي بها معًا على تلك المساحة المضيئة أمامنا، ومن ثم يقوم هو بإرسالها في الفضاء الواسع، فتذهب لمن يريد القراءة. هنا لن أطيل في الكتابة لأن من يساعدنا تخطى الوقت والمكان، ونحن جلوس في أماكننا. يقول: "**أندفع إلى هذه الشاشة البيضاء الصغيرة من دون أن أعرف تمامًا ما إذا كانت تفضي بي إلى خارجها، مع أنني قلَّما أنظر إليها لكي أتحقق من المجريات الدالة فيها، إذ تبقى عيوني مثبتة على الحروف الطباعية**".

شهوة الغائب في مُلكه

إن العالم الخارجي، بكل حريته، هو الذي يستمد منه الشاعر وجود ذاته الكيانية، ووجدانها وأجنحتها الفكرية والحدسية والشعورية، التي تتمحور في قلقها وطمأنينتها ومعظم أزماتها ومعضلاتها. فهو يدخل أزمة تحقُّق القصيدة بكامل حريته المستمدة من معرفته، ومن معرفة اكتسبها من هذا العالم الموضوعي المحيط به، كما يستمد الشاعر من هذه المعرفة شحنات طاقاته لهجرات داخلية، ولتحولات في النفس الإنسانية، في مجاهلها وما تعكسه على الحركة الكونية، وعلى الحياة والخصب، والتي تستوعب الكون بوجوده الموضوعي خارج الذات. هذه العلاقة بين الذات والمحيط الكوني، هي التي تشكل ما يسمى، شعرًا في مرحلة متقدمة من الحداثة.

شربل داغر حين يكتب يوازيه في الكتابة، عصفور وشجرة، يسمع في البيت المجاور تغريدة وحفيف أوراق، كتابة تأخذنا لسيرة عارية من دون قناع، لنجاحات وإخفاقات. حب للحياة وليس حفراً لقبر، رحيل وإقامة، وعلاقات بحث وفنون، سياسة وفلسفة: كلها تتداخل بين اليقظة والحلم، بين الحياة واللاّموت. يقول: "**إن الإبداع الذي يدوم ويبقى في وجداننا، ويستثير فينا ملكة الانفعال الجمالي في كل مرة، هو الإبداع الذي يرتهن إلى مقادير واسعة من اللعب، والذي يعيدنا إلى أوضاع الطفولة اللاهية التي نرى فيها أنفسنا على أهبة بناء الحياة من جديد في ألعاب نتسلى بها بقدر ما نظهر فيها جديين**".

نتابع، هنا، أقسام الضفاف النقدية والتي اعتبرها الشاعر كجزء متداخل من مسيرة "**أثناء القصيدة**" و"**حاطب ليل**" (٢٠٠١): عوليس يعود مختلفًا: في هذا النص يسترجع شربل داغر، عوليس وبينالوب. هو يسترجع عوليس في رواية الأيرلندي جيمس جويس، لا ليتماهى فيه، إنما ليكون موازيًا له في كتابة حركة نصه، فهو رغم دمجه كل الفنون في القصيدة إلا أنه لا يبدأ بكتابتها في نفس الوقت، إنما يسير بشكل موازي بعد الانتهاء من نوع كتابي محدد. يقول: "كيف أوزع نفسي في نفوس كثيرة وهذه الأنا تسبقني إلى حيث تريد أن تميل بالأحرى. وهذا يعني التعدد في

اجتماع الكتابة، في حاصلها، لكنه لا يعنيه في ممارسة الكتابة، في ممارسة نوع منها.

يدي مبلولة: يشبه شربل داغر يده في تناوله للغة في صناعة القصيدة، بما قاله له أحد صانعي مدينة فاس التقليديين، من أن يده تبقى مبلولة مثل طفل مع طينته، أو خباز مع عجينته. هو يتمنى أن تكون الكتابة في متناوله، في عهدته، في تصرفه، في أن يحلم معها، وأن تكون أمينة له، فخروجه للكتابة هو فعل فردي، تتنازعه فيه كما يقول رغبات ورغبات، فكيف يكون لنفسه بالكتابة وفيها، وهو يتوجه بها لغيره؟ (**إعرابًا لشكل**، ٢٠٠٤).

إذ أن الهواء يعبث فيه ويؤثثه: كيف يلعب الهواء ويؤثث في اللغة في الشعر وفي الكتابة، إنه التمشي والتجوال والقفز، فالحدود وهمية اصطلاحية في اعتمالات الكتابة وتبليغها. (**لا تبحث عن معنى لعله يلقاك** ٢٠٠٦).

قصيدتي من دون شكل مسبق: في سياق هذا الكتاب يتابع السير في مجموعاته الشعرية المختلفة وأحيانًا في نصوص شعرية كتبها منفردة دون أن يسقط تاريخ كتابتها، والتي تكونت أحيانًا خلال سفر في طائرة أو نزهة في حديقة أو استظلالًا تحت أوراق شجرة تذكره بطفولته.

لذلك أقول إن كتابته الإبداعية عمومًا خاصة الشعر منها، هو مسعى لتفجير طاقة الروح والحدس واللغة بتجلياتها، وفي ظني أن غاية الضعف الإنساني أو الحدود القصوى له عندما نصل إلى الجفاف الروحي، عندما نفقد الطراوة الداخلية، عندما نفقد طاقة الحلم، والقدرة على أن نحلم بتغيير ما، عندما نفقد القدرة على أن ننتصر على أية أسئلة داخلية، أو نفقد القدرة على الانكسار الخفي، هنا الشعر وحده هو الذي يعيد الموازنة، هو الذي يوقظ اللغة المختلفة الكامنة فينا، الإنسان الكامن فينا، هو الذي ينادي الطفل الذي غطته العادة في الحياة اليومية الراكضة، عندما ينظر بعينين مندهشتين إلى المرئيات، والأشياء، إلى الشجرة.. إلى البشر.. إلى الطائرة.. إلى البحر.. إلى الصخرة.. إلى الرصيف.. إلى الغيم وإلى الشجرة اليابسة،

عندها فقط سنجد أن كل هذه الأشياء قد اكتسبت معنى آخر، وعمرًا جديدًا لم يكن قبل لحظات، فطاقة الشعر هي أن يعيد لنا إنسانيتنا، يعيد لنا الحس والدهشة أزاء كل الأشياء، فنجد كل شيء طريًّا وجديدًا ومفاجئًا عندما يسلط عليه هذا النور الساحر الأخَّاذ، المسكون بهاجس الشاعر الخاص، أن يكون مختلفًا عمن سواه، أن تكون القصيدة لا تحمل إلا ملامحه، إلا صوته، إلا نبرته الخاصة التي يمكن ان يميزها أي إنسان من بين ضجيج الكتابة وصخبها، وقد حقق شربل هذا من خلال لغته هذه ومن خلال شكل اختاره هو لنفسه طريقًا خاصًّا يسيره في عملية كتابته، ليصبح "أثناء القصيدة" سيرة حياة غنية بتحركاتها، مؤلمة بتراجعاتها وشديدة بقوتها، ومشرقة بأنوارها. هذه رؤيتي لنص شربل الشعري بكل سرديته الأخّاذة والمدهشة.

السوانح

يبدؤها بتعريف معناها المعجمي حيث قيل فيها: السانح: الذي يأتي من جانب اليمين، ويقابله البارح، وهو الذي يأتي من جانب اليسار، ويضيف أن العرب تتيمن بالسانح، وتتشاءم بالبارح، بينما يقول شاعر: لا أتطير من سانح أو بارح. قالوا كذلك: سنح لي رأي وشعر يسنح: عرض لي أو تيسَّر.

قلت: إن للكتاب دفتين، جانبين، ويهب بينهما هواء وتدافعات كلام.

إنها اللغة التي يخفيها داغر تحت جلده والتي تمثل هويته، حيث يحاول أن ينهض بها من ركودها، إلى عوالم مدهشة لم يطرقها أحد قبله في تحركاتها وهبوبها التي تثير الأحرف لتصبح كلمات وجمل وتعابير ماضية في قصيدة لا تنتهي. هذا القسم من السوانح يتضمن:

ميلادي.. الفعلي: حيث إن تاريخ ميلاده المكتوب، ليس بتاريخ مولده الحقيقي، أو الواقعي.

ما يأتيني هو من يعرفني: بمعنى أن اللغة هي التي تأتي إليه، في العبارة، في الجملة، في الكلمة، في لحظة، ليستقبلها جديدة طازجة، ثم يضعها في مناخات

يفجرها هو، تلك التي تنتشلنا، من عالمنا اليومي، من المنطق النهاري الواضح والشديد الصرامة، لينقلنا، ليحتضننا بيدين دافئتين، وليغطينا بالحلم.

أداوي كلمات بكلمات: هنا نستشف، أن الشاعر كان يداوي غربته بالكلمات، وهو الذي أمضى قسرًا سنوات عديدة في فرنسا مستفيدًا من أنوارها الفكرية والجمالية، من خلال دراساته وأبحاثه، لكن بقيت اللغة العربية مقيمة فيه، وليس هو من يقيم فيها، هو يحفر فيها وهي مستلقية بين أضلاعه وفي عقله، هو ينتزعها من مكمنها ليضع أحرفها بين أصابعه الضاربة على حاسوبه، رغم أن غيره لا يعبأ بما يقوله، بل يشفق عليه، لأنه يكتب بلغة ويشدد على آمال باتت مثل عملة قديمة. لذلك نراه في الكتابة دائمًا ما يدخل في مدارج التجريب.

لحظة بشغف أبد: هنا يسابق الشاعر الزمن الضائع والمنفلت من عمره والذي لم يستطع تسجيل كل لحظاته، لتصبح في الحاضر لحظة واحدة حية في الكتابة تساوي عنده أبد.

هاتفي مكتبي، هاتفي لوحي المحفوظ، الطاقة التي في اللغة، الجهة الرخوة في القصيدة، لك في النثر فخذه، دم حديث، قصيدة مستعملة، لا شعرها شعر، ولا نثرها نثر، بين الشعر والشعور، ناعورة للقصيدة، في القصيدة شطرنج، تزحلق في جملة، غرفة مجاورة للقصيدة، بين القصيدة والحبيبة، ما يشمُّه الحبيب في الحبيبة، رقص خلخال في قصيدة، بين قميص وقصيدة، عن نفس الكلام، هو لم يبقَ له شيء في الموسيقى إلا سماعها، مخزون عروضي ممتد، القصيدة الجماهيرية، مغني الشعر بين الزعيم والتخت، بين أم كلثوم و"نزار قباني"، موسيقى في برية موحشة، هيئات في ممرات كلام، قصيدة غيري في ضمة، بين اللوحة والقصيدة، القيمة، القصيدة بوصفها خشبة تمثيل، سوريالية تكوينية، المشي يكتبني، في ضيافة قصيدتي، مستحقات الغيوم، عن عائدات كتبي، بالعربي، أقول الضجر صديقي، في انتظار وصول قارئ.

صفحة وجهي، حلاوة المخاطرة

كل هذه عناوين داخل كتاب يسمى "أثناء القصيدة"، هي ضفاف، لكنها تسير في شريان متن القصيدة، فأنا أرى أن القصيدة لا يمكن أن تكون دون أن يكون ماء اللغة كثيفًا عميقًا وغامرًا وليس كثيرًا مسطحًا، مما يجعل الشاعر يخرج مبتلًّا جديدًا، طفلًا يرى العالم لأول مرة، يلعب باللغة وهو مشدوه باحرفها المتسارعة في تراكيبها الخارجة من بين يديه.

إن مجد القصيدة عند شربل يكمن في قصيدته بالنثر وليس في قصيدة النثر. هي حالاته وظلاله التي كونت عمره وثقافته ودراساته وبحوثه الجمالية واحتكاكاته بكل عناصر الطبيعة والمجتمع، هذا الكتاب الذي بين يدي، هو تجربة كاملة في صياغة ما هو مختلف، حيث أصبح "النحو" هو معيار القصيدة لديه وليس الوزن والعروض، وحين أقول النحو فهذا يعني التركيب كما هو الخيال، كما أن قصيدته سيرة ذاتية آتية من علاقته بفضاء التراتيل والأقداس، ومن معيار الحياة المتمسك بها كإخفاء لغته تحت جلده، والتي لا يريد مفارقتها، إنما انتشارها على مساحات لغات العالم. هذا الشاعر الآتي من كهوف صخر اللغة، ينحت فيها تماثيله الشعرية، فيما يسمّى قصيدة تحمل ذاكراته المتعددة.

يقول في اعتمالات الكتابة وتبليغاتها: "هكذا أروح وأجيء في فضاء، في مدى، أحرص على حدود، مثلما أنتهكها من دون وجل.. هذا ما يستعذبه الشعر أكثر من غيره إذ أن الهواء يعبث فيه ويؤثثه، وتتجاوب فيه أصوات وأصداء من أنحاء بعيدة وقريبة ومختلفة.

هذه القفزات في كتاب "**أثناء القصيدة**"، أو النطنطة –كما يسميها هو نفسه– هي روحه التي تعيش من خلال حركتها، وبالتالي تجعلنا نفهم الهم الكتابي الذي يلاحقه، إنه همّ اللغة في حركتها وأصواتها، والتي يريد أن يتقدم بها إلى عالم يضج بالأحرف والكلمات والتعابير، والصور والاستعارات. إنه عالم يجمع فيه كل أزمانه في هذا الكون، ليصبح هو والكون واحدًا في القصيدة، في اللغة، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا.

كل هذا الجمع يتبعه حفر يريده شربل أن يكون أبديًّا، بعيدًا عن نظريات النقد الأدبي ما بعد الحداثية.

أنخاب القصيدة

في القسم الأخير من هذا الكتاب تأكدت من الإجابة على سؤال كنت قد طرحته على نفسي في أول صفحات قرأتها. حيث قدم أول مجموعة له قبل عشرين عامًا جاء فيها: (الى شربل كي لا يصير شاعرًا). لم أقتنع بها لأنني شعرت أن ما يقصده، كان اللغة الشعرية بماضيها المتعارف عليه في الثقافة العربية، ولم يقنعني ما قاله في هذا الجزء من "أثناء القصيدة" من أنه طلق الشعر من غير رجعة، كيف لشاعر ان يتوقف عن كتابة الشعر، إلا ليعود إليه بعد عشرين عامًا محمَّلًا بكم هائل من المعرفة الكونية، وبإصرار على أن يكون نفسه. كذلك ما أقنعتني مبرراته، التي ساقها في الكتاب من تركه للشعر بسبب من هموم أخرى، التزامات وسياسات ومسؤوليات حياتية ومادية. إن ما أقنعني أن الشعر كان سكنه الصامت، ليعود إليه بذخيرة لغوية أكثر اختلافًا وتقدُّمًا في نصه، إذًا كيف يقول إنه كان لديه خطة استمرت عشرين عامًا لإصدارها في هذا الكتاب الشعري بكل تنوعاته الكتابية. لقد توقف عن الشعر ليعود إليه بوعي أكبر، وبقناعة بأن الشعر هو حالة خاصة اسمها "شربل داغر". يقول إن الحب هو الذي أعاده إلى الشعر مثل نبع عاد من ينابيع مياهه الجوفية. وهل كانت هذه الينابيع جافة! لقد كانت ينابيع الشعر تسكن فيه كما هو يسكنها، كانت مقيمة في تلافيف عقله وفي دوران الدم في قلبه، تنتظر وقتًا مناسبًا ووعيًا أكبر ليظهر للعلن وبرجوع إلى براءة الدهشة في المفاهيم والكلمات.

وعندما يقول أصبحت على تماس واضح مع ما أنا عليه في القصيدة، يجعلني أقول إن شعره جاء بلغة مختلفة تقوله هو وحده بروح الشاعر وثقافة الفنان وفكر المتأمل في الوجود وعمق الكشف عن اللغة. فالشعر مناخ، والشاعر هو الذي يفجر هذه المناخات، وينتشلنا من المنطق الشديد الصرامة، ثم ينقلنا، يحتضننا بيدين

دافئتين، ويغطينا بالحلم. حتى حين يكتب القصيدة لا بد من استحضار نموذج محدد، قد يكون ذكرى منطفئة في مدارج عمره، لكنها ما زالت تحيا في وجدانه، لتصبح الشرارة التي تفجر كل ملكاته الشعرية الكامنة في خفاء روحه وعقله، إنه يجمع في هذا الكتاب كل أحواله، على مدى عمره. هي سيرته التي عاشها، هي ما يمتلكه في وجدانه وروحه، بعد عالم انهار بكامله داخل نفسه، مع اندلاع الحرب في لبنان عام ١٩٧٥، وكان الشعر جزءًا بسيطًا أمام الانهيارات الأخرى. لذلك كانت باريس محطة مهمة في حياته، جعلته يعيد ترتيب عالمه، ويبدأ خطوة الألف ميل في باريس مدينة الأنوار، لينهل من علمها وفنها وثقافتها وحريتها، خاصة أنه دخل جامعة السوربون الجديدة ليحصل على شهادتي دكتوراه منها.

إن الشعر عند شربل داغر ليس بمهنة وليس بسلم يرتقي فيه، هو كما يقول قناعة بجدوى داخلية وخاصة، انصرف عن الشعر لدراسة النقد حيث عزّز لاحقًا خياراته في القصيدة.

من مجموعة "**حاطب ليل**"، هذا الديوان الأقرب إلى نفسي، الصادر عن دار النهار في بيروت ٢٠٠١، يقول في هذه القصيدة: وُجوهٌ بالتناوُب.. وجهٌ يتعقبُ.. وجهًا.. يقرأ في وجهٍ محتجب، وجهٌ لا مرآة له، ولا يفضي إلى نافذة، له لونٌ وحسب.. وحفيفٌ طريٌّ.. في خفيّ المياه، وَلِيدي وجهٌ.. أُخفيه في جيبي.. وأُقبلُ عليه بالسِّر.

وفي النهاية لا يسعني الا أن أذكر قولًا للشاعر صلاح عبد الصبور: "الشعر سؤال لو عرف أحد اجابته.. لقطع الطريق على القبيلة".

الأنا والنّصّ: قراءة في تجلّيات الذّات

دورين نصر

"**قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي**"[1]، هي مختارات شعريّة للشّاعر شربل داغر، يتحدّث عنها في مقدّمة كتابه قائلًا: "سيرة شعريّة، وإنّما قصائد تتجوّل في سيرتي، بصحبتي: شاعرًا أكثر منّي الإنسان الذي كنتُ عليه"[2].

إنّ هذا العنوان غير المألوف شكّل دافعًا إلى القراءة التّحليليّة والتّأويل كوسيلة للغوص في متاهات النّصّوص، وذلك عبر تتبّعنا وظائف الكلام في المقاطع الشّعريّة قيد الدّرس التي ستساعدنا على دراسة الضّمائر البارزة، ولاسيّما هيمنة ضمير المتكلّم الذي يحيل، بمؤازرة المعنى، على إظهار تمكّن الكاتب من إبراز سيرته الذّاتيّة عبر تكثيف حضور الأنا في النّصوص.

انطلاقًا من هذه الغاية قسمنا البحث أربعة أقسام: حيث أوضحنا في القسم الأوّل منه مفهوم السّيرة الذّاتيّة، لننتقل في الأقسام التّالية إلى دراسة الوظائف الآتية: الوظيفة الانفعاليّة التّعبيريّة، والوظيفة المرجعيّة، والوظيفة التّأثيريّة، إذ لكلّ وظيفة دورها الفعّال في الدّراسة التّحليليّة.

والواقع، ما كتبه داغر يشكّل حافزًا لمعرفة كيف تجلّى المعنى وكيف تجلّت الذّات في النّصوص الشّعريّة قيد الدّرس.

فهل يمكن إدراج هذه المجموعة في جنس أدبيّ يحمل عنوان السّيرة الذّاتيّة، أو

---

١ – شاعرة، ناقدة، وأستاذة جامعية، معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف، بيروت، من لبنان.
البحث منشور في المجلة المحكمة، "**المشرِق**"، بيروت، الجزء الأول، ٢٠٢٢.

داغر، شربل. **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة). عمّان: خطوط وظلال للنّشر والتّوزيع، ٢٠٢٠.

٢ – م. ن.، ص ٨.

هي مجموعة انطلقت من السّيرة لتفتح الحدود بين أجناس وأنواع أدبيّة مختلفة؟ وهل يتحدّث في هذه النّصوص عن سيرته الذّاتيّة أو عن سيرة أناه المبدعة؟

أوّلًا– السّيرة الذّاتيّة: بين مفهوم تاريخيّ ورغبة في الكتابة

جاء في لسان العرب: السّيرُ: الذّهاب؛ سار يسير سيرًا وتسيارًا ومسيرة وسيرورة... والتّسيارُ: تفعالٌ من السّير، وسايره أي جاراه فتسايرا. وبينهما مسيرة يوم. وسيّره من بلده: أخرجه وأجلاه. وسيّرت الجُلّ عن ظهر الدّابّة: نزعته عنه. والسّيرةُ: الضّرب من السّير، والسُّيرةُ: الكثير السّير، والسّيرةُ: الهيئة، وفي التّنزيل العزيز: "سنعيدُها سيرتها الأولى"، وسيّر سيرة: حدّث أحاديث الأوائل[١].

وجاء في القاموس المحيط: السَّيْرُ: الذّهاب كالمسير والتّسيار والمسيرة والسّيرورة. والسّيرة: الضّرب من السّير، والسِّيرةُ بالكسر: السّنة والطّريقة والهيئة[٢].

أمّا فنّ السّيرة في إطار التّعريف الأدبيّ، فهو: نوع من الأدب يجمع بين التّحرّي التّاريخيّ والإتباع القصصيّ، ويُراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصيّته[٣].

ويمثّل العصر الرّومانيّ انطلاقة حقيقيّة لفنّ السّيرة الذّاتيّة، ومنذ ظهور هذا الجنس في الأدب شهد اهتمامًا كبيرًا في الآداب العالميّة عامّة، والأدب العربيّ خاصّة، فخصّصوا له عدّة تعريفات، وإن كانوا لم يتّفقوا حتّى اليوم على تعريف واضح المعالم يُظهر حدوده، ولعلّ السّبب في ذلك يعود إلى مرونته، وإلى اتّصاله بغيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى.

فعبد العزيز شرف[٤]يعرّف هذا الفنّ بقوله: "السّيرة الذّاتيّة تعني حرفيًّا ترجمة حياة

---

١ – ابن منظور، **لسان العرب**، "سير".

٢ – الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، "سير".

٣ – عبد النّور، **المعجم الأدبيّ**، ص ١٤٣.

٤ – عبد العزيز شرف: ولد في مصر عام ١٩٣٥. حائز ماجستير في الآداب ودكتوراه في الإعلام. "عضو مجلس اتّحاد الكتّاب، والمجالس القوميّة المتخصّصة، ورابطة الأدب الحديث، ورئيس جماعة=

إنسان كما يراها"[١]، أمّا علي شلق[٢]فيقول: "السّيرة الذّاتيّة نوع من الأدب الحميم الذي هو أشدّ التصاقًا بالإنسان من أيّ تجربة أخرى يعانيها"[٣].

ويرى حاتم الصّكر[٤]أنّها "تقديم رواية الحياة منظومة شعرًا بناءً على تشغيل الذّاكرة بأقصى طاقاتها"[٥].

وربّما كان أكثر التّعريفات وضوحًا ودقّة لفنّ السّيرة الذّاتيّة هو تعريف فيليب لو جون (Philippe LE JEUNE)[٦] في كتابه "الميثاق الأوطوبيوغرافيّ" إذ يقول: هي حكي استعاديّ نثريّ يقوم به شخص واقعيّ عن وجوده الخاصّ، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة أو على تاريخ شخصيّته بصفة خاصّة[٧].

بهذا التّعريف يكون لو جون قد تحدّث عن أربعة أمور مرتبطة بالسّيرة الذّاتيّة بصفتها جنسًا قائمًا بذاته، وهي شكل اللّغة (حكي ونثر)، والموضوع المعالج (حياة فرديّة وتاريخ شخصيّة)، إضافة إلى موقع المؤلّف (إذ لا بدّ من التّطابق بين السّارد والشّخصيّة الرّئيسة)، ومنظور الحكي.

أمّا جورج ماي (Georges MAY) فيتحدّث عن المبرّرات التي تقف وراء كتابة السّيرة. فيرى أنّ "تسلّط فكرة الزّمن والحاجة إلى معرفة الشّخص لنفسه بصورة

=أبوللو الجديدة" (*www.ektab.com*، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

١ – شرف، **أدب السّيرة الذّاتيّة**، ص ٢٧.

٢ – علي شلق (١٩١٥– ٢٠٠٨): ولد في كفريّا، الكورة، لبنان. حاز دكتوراه في الآداب من السّوربون عام ١٩٥٠ (**www.goodreads.com/author**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

٣ – شلق، النّثر العربيّ في نماذجه المتطوّرة لعصري النّهضة والحديث، ص ٣٢٤.

٤ – حاتم الصّكر: ولد في بغداد عام ١٩٤٥. شارك في العديد من الهيئات والجمعيّات، وساهم في الكثير من النّدوات والمؤتمرات، ونال العديد من الجوائز. ألّف عددًا كبيرًا من الكتب (**https://hatemalsager.com**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

٥ – الصّكر، **مرايا نرسيس: الأنماط النّوعيّة والتّشكّلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة**، ص ١٢.

٦ – فيليب لو جون: منظّر أدبيّ فرنسيّ. له إصدارات في السّيرة الذّاتيّة منها: السّيرة الذّاتيّة في فرنسا، والميثاق السّيرذاتيّ (**www.alaraby.co.uk**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

7 LE JEUNE, **Le pacte autobiographique**, pp. 13, 14

أفضل، وحاجته إلى أن يعرفه النّاس بصورة أفضل، وقدرٌ من الأنويّة (التّركيز على الأنا) يلعب دورًا مهمًّا"[١].

والواقع، السّيرة الذّاتيّة هي من الفنون التي تبني جسورًا من الثّقة بين المؤلّف والقارئ، ولكن إلى أيّ مدى يمكن أن يكون صادقًا مع الذّات ومع الآخر في سرده لسيرته؟

ويجيب عن هذا التّساؤل إحسان عبّاس[٢]حين يقول: "الصّدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذّاتيّة صدق نسبيّ، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها"[٣].

ولا بدّ لكاتب السّيرة أن يفصح عن دوافعه التي جعلته يكتب سيرته، إذ يمكن أن تتجلّى في الرّغبة في الكتابة، سواء أكانت هذه الرّغبة ذاتيّة تنبع من صراع الذّات مع وجودها الخارجيّ، أم خارجيّة تأتي استجابة لدواعٍ وأعراف فنّيّة وثقافيّة تقتضي الحضور الإبداعيّ لدى المتلقّين. والرّغبة الدّاخليّة قد تكون حاضرة في اللّاشعور لكنّها تستتر في الدّاخل لدوافع أخرى. وهذا يعني أنّ مضمون الحكي يدفع بالرّغبة إلى الشّعور وتحفيزها إلى الخارج عندما يصبح المضمون أوسع وأكبر من الوعاء الذي تحمله، وهذا ما يشير إليه داغر بقوله:

"كان لي، في هذه القصائد، دليل، وهو أنّني ابتدأتُ عددًا من هذه القصائد إثر قرار: التّكلّم عن "درج حبيب" في قريتي في قصيدة "وليمة قمر"، أو عن "شارع خليل البدوي" حيث أمضيتُ طفولتي وقسمًا من مراهقتي في بيروت في قصيدة "الشّارع"، أو عن "مقهى كلوني" بباريس في قصيدة "المقهى جريدة" وغيرها"[٤]...

---

١ – ماتاراسو، التّحليل الأنتروبولوجيّ للسّيرة، ص ١٣٧.

٢ – إحسان عبّاس (١٩٢٠– ٢٠٠٣): "ناقد ومحقّق ومترجم فلسطينيّ. وهو من أبرز نقّاد الأدب العربيّ في القرن العشرين" (**https://m.marefa.org**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

٣ – عبّاس، **فنّ السّيرة**، ص ١١٣.

٤ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٧، ٨.

البحث عن المعنى

إنّ استخدام ضمير المتكلّم "الأنا" يشكّل علامة واضحة في نمط كتابة السّيرة الذّاتيّة، إلّا أنّ استخدام ضمائر أخرى كضمير الغائب "هو" وضمير المخاطب "أنت" أصبح مألوفًا أيضًا، إذ "ليس هناك ضوابط تحتّم على الرّاوي أن يتّخذ طريقة واحدة، أو نمطًا واحدًا، فالاكتفاء بصيغة روائيّة واحدة أو المزج بين صيغتين أو أكثر مكفولة لحرّيّة الكاتب ولأسلوبه في العرض"[١]. وقد مارس شربل داغر هذا المزج في استخدام الضّمائر الثّلاثة (أنت، هو، أنا) ليحقّق مع كلّ ضمير هدفًا ما، وقلّما نجد سيرة ذاتيّة قد جمعت بين هذه الأصوات في نصٍّ واحد. فأين نجد المعنى وكيف نتعرّف إليه في مجموعة داغر الشّعريّة؟

لقد قام عبد الدّين حمروش[٢]بمعالجة عدّة سمات دلاليّة لدى داغر، في مقاله "شربل داغر: الشّعريّ والأوطوبيوغرافيّ"، وقد تصدّرت دراسته المجموعة قيد الدّرس. بَيد أنّه لم يتمّ تناول جوانب المعنى المختلفة في الدّراسة المذكورة، لذلك وجدنا في طريقة النّاقد الرّوسيّ رومان ياكبسون (Roman JAKOBSON)[٣] في كتابه "قضايا الشّعريّة" (**Questions de poétique**)[٤] مدخلًا صالحًا لذلك حيث حدّد للكلام، على مختلف أنواعه وأنماطه وأساليبه، ستّ وظائف هي: المرجعيّة، التّأثيريّة، التّعبيريّة، الجماليّة، التّفاهميّة، الواصفة[٥].

---

١ – الخضيريّ، **كم بدت السّماء قريبة: مقاربة عصريّة**، ص ٢٣.

٢ – عبد الدّين حمروش: شاعر مغربيّ، أستاذ جامعيّ، له العديد من الدّراسات في الشّعر بين قديمه وحديثه، آخرها كتابه: "في النّصّ وشعريّته" (داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٩).

٣ – رومان ياكبسون (١٨٩٦– ١٩٨٢): لسانيّ أميركيّ من أصل روسيّ. اهتمّ باللّغات واللّهجات والفولكلور. من أبرز مؤلّفاته "قضايا الشّعريّة (**Questions de poétique**) (**POMORSKA,**).(**JAKOBSON, Language in literature**, p. 272

4 JAKOBSON, Roman. **Questions de poétique**. Paris: éd. du Seuil, 1973.

٥ – إذا تركّز الكلام على المرسِل، تولّد الوظيفة الانفعاليّة أو التّعبيريّة، وهي تكشف عن محوريّة ذات المتكلّم ورغباته، ومن مؤشّراتها: استخدام ضمير المتكلّم بأشكاله المتنوّعة.=

على العموم، قلّما يقتصر النّصّ الواحد على وظيفة واحدة، وإنّما نجد أحيانًا غلبة لوظيفة ما على أخرى، كما نجد تداخلًا بين وظيفتين متلازمتين في الغالب ضمن النّصّ الواحد. ولكي نتبيّن وظائف الكلام في نصّ معيّن، يجب أن نبحث عن مواطن الاهتمام والتّركيز لدى صاحب النّصّ. كما ينبغي معرفة المؤشّرات التي تدلّ على الوظيفة المهيمنة "وفق ما اقترحه إميل بنفنيست (BENVENISTE Émile)[١] في درسه "الضّمائر" ووظائفها في البناء اللّغويّ"[٢]، أو تشير إلى الوظائف المتداخلة في النّصّ. والواقع أنّ كلّ تلفّظ يفترض وجود آخر نسعى للتّأثر عليه أو إقناعه أو حثّه على الاستجابة لمضمون معيّن.

بالتّالي، قد تجتمع في أيّ نصّ كافّة الوظائف: المرجعيّة، والتّعبيريّة، والتّأثيريّة، والجماليّة... إلّا أنّنا قد نجد وظيفة أساسيّة مهيمنة أكثر من الأخرى: "تعرّف الوظيفة المهيمنة بكونها العنصر المركزيّ في كلّ عمل فنّيّ، فهي تسيطر وتحوّل باقي العناصر، وهي تضمن تلاحم البناء"[٣].

سوف نعالج في هذا المبحث الوظائف الآتية: الانفعاليّة التّعبيريّة، والمرجعيّة،

=وإذا تركّز الكلام على المرسَل إليه، تولّدت الوظيفة الإيعازيّة (التّأثيريّة، النّدائيّة)، ومن مؤشّراتها: ضمائر المخاطب/ المخاطبين.

وعندما يتركّز الكلام على السّياق، تتولّد الوظيفة المرجعيّة، وتبرز في النّصوص التي يتركّز فيها الكلام على الموضوع المعالج والمعاني المرتبطة به.

وعندما يتركّز الكلام على المرسلة، تتولّد الوظيفة الشّعريّة أو الجماليّة. وتعتمد على الوحدات المتشابهة في تركيبها: مثل الإيقاعات العروضيّة والتّنسيقات الصّوتيّة.

وإذا تركّز الكلام على الإيصال، ولّد الوظيفة التّفاهميّة، وتوظّف لإثارة انتباه المخاطب.

وإذا تركّز الكلام على البناء الرّموزيّ، ولّد اللّغة الواصفة، وهي تهتمّ بقواعد اللّغة ومفرداتها وجذورها (أنظر: ياكبسون، **قضايا الشّعريّة**، ص ٢٧- ٣٥).

١ - إميل بنفينيست (١٩٠٢- ١٩٧٦): باحث متميّز بأعماله في ميدان النّحو المقارن للّغات الهندوأوروبيّة، وفي ميدان اللّسانيّات العامّة (**https://www.babelio.com/auteur**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

BENVENISTE, **Problèmes de linguistique générale, 1**, p. 226.٢

(٣) JAKOBSON, **Questions de poétique**, p. 145.

والتّأثيريّة، كونها الأكثر حضورًا في نصوص داغر التي عاينّاها.

ثانيًا–الوظيفة الانفعاليّة التّعبيريّة

بعد إحصاء النّصوص الشّعريّة قيد الدّرس، تبيّن لنا أنّها تمتاز بالحضور البارز لضمير المتكلّم "أنا"، و"يُعَدُّ هذا الضّمير ضميرًا حيًّا يتحرّك ويتكلّم في النّصّ"[١]. وقد تجلّت هذه الأنا من خلال مؤشّرات مشتركة داخل كلّ قصيدة تدلّ على شخص المتلفّظ كضمير المتكلّم وما يحيل عليه.

وترتكز نصوص داغر في مجموعته الشّعريّة قيد الدّرس على المتكلّم، كون مختلف المؤشّرات –لاسيّما النّحويّة – تعيّنه، كما أنّ غالبيّة الأفعال تحيل على ضمير المتكلّم المفرد أو الجمع أحيانًا.

إنّ استخدام هذا الضّمير بوفرة مقارنة بضمائر المخاطب والغائب يدلّ على أنّه يمثّل جزءًا من التّواصل الدّاخليّ للنّصّ. وتتوزّع الأدوار بين مختلف الضّمائر، فهناك مَن يتكلّم، وهناك مَن يتلقّى، وهناك مَن نتكلّم عليه. تتباين، بالتّالي، أماكن الكاتب والقارئ والشّخصيّة بطريقة تتناسب مع وظائف الكلام المرجعيّة والانفعاليّة. ويمثّل استخدام الضّمائر في النّصّ عنصرًا أساسيًّا من مكوّنات البناء النّصّيّ؛ "فالأصوات الثّلاثة (أنا – أنت – هو) لا تمثّل قيمة تعبيريّة أو جماليّة تظلّ ملازمة للضّمير في كلّ مرّة يُستخدم فيها، وإنّما تتّحد الوظيفة التّعبيريّة أو الجماليّة لاستخدام أيّ صوت من هذه الأصوات الثّلاثة، وفقًا للموضوع الذي تردُ فيه"[٢].

وعليه، تكون فاعليّة ضمير المتكلّم وثيقة الصّلة بفاعليّة الأنا الشّعريّة، كون النّصوص المسرودة بضمير المتكلّم تتّخذ طابعًا شخصيًّا، وفي بعض الأحيان تحليليًّا. يتواتر هذا الضّمير في مختلف القصائد، ويتكرّر بشكله المنفصل (الأنا) وبهيئته المستترة في الأفعال:

---

١ – الغذاميّ، **القصيدة والنّصّ المضاد**، ص ٥٧.

٢ – ضرغام، **في تحليل النّصّ الشّعريّ**، ص ٦٨.

"ينتظرني أهلي أمام رسومي
والكاهن أمام قبري:

ينتظرونني
أنا أو غيري"[١] (حاطب ليل).
"في غفلة منّي:

كيف أسافر من يدي إلى يدي؟
كيف أتعقّب أطرافي إذ أجدُّ في السّير؟
كيف أقذف نردي وتكتبني الحصاة؟"[٢] (لماذا ارتجفت في اللّيل؟**).**

إنّ الاسم الذي يحيل عليه الضّمير (المرجع) غائب في سياق النّصّ، والنّصّ لا يزوّدنا بالمعلومة الضّروريّة عن المتكلّم. وانطلاقًا من هذه الفكرة فقد استبعد النّقد الحديث الشّاعر ذاتًا تمارس حياتها خارج اللّغة في تحليل الخطاب الشّعريّ، فقد انتهى دور الشّاعر منذ أن كتب النّصّ وعنوانه، واستقلّ النّصّ عن الشّاعر وأصبحت قراءته تحدثُ بقدرة القارئ فحسب. ففي قصيدة "حاطب ليل": "ينتظرونني، أنا أو غيري": إنّ "ضمير المتكلّم (أنا) وإن كان يدلّ على الحضور، فإنّه في غياب المرجع المحال إليه يصبح عاجزًا عن أن يملأ وظائفه بنفسه"[٣]. فالمتكلّم لم يُفصح عن هويّة الآخر: "غيري"، بهذا يصبح ضمير المتكلّم (الياء) دالًّا لمدلولات غير محدّدة، أي حاضرًا من حيث الدّالّ وغائبًا من حيث المدلول، بسبب عدم امتلاك ضمير المتكلّم معنًى موضوعيًّا في ذاته. يقول بول ريكور (Paul RICOEUR)[٤]:

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٦٩.

٢ – م. ن.، ص ٦٠.

٣ – كوهين، **النّظريّة الشّعريّة: بناء لغة الشّعر، اللّغة العليا**، ص ١٨١.

٤ – بول ريكور (١٩١٣– ٢٠٠٥): "فيلسوف فرنسيّ. حصل على الدّكتوراه سنة ١٩٥٠ عن فلسفة الإرادة وترجمة كتاب "**الأفكار**" لهوسرل... ترجمت أعماله إلى أغلب اللّغات العالميّة. ومنح شهادات دكتوراه=

"إنّ دالّ الأنا دالّ فارغ"[1].

وفي مختلف النّصوص نتبيّن حضورًا مباشرًا للذّات المتكلّمة، ويؤدّي تواتر ضمائر المتكلّم إلى تحويل الأنا نقطة مركزيّة تضيء النّصّ من خلال الاعتماد على أسلوب تكرار هذا الضّمير بأنواعه (أنا، وياء المتكلّم، وضمير أنا المستتر في الفعل المضارع).

لقد ترصّدنا فئة من القصائد تشترك في ما بينها بأنّ الضّمائر المتّصلة والمنفصلة تحيل على ضمير المتكلّم الفرديّ أو الجماعيّ: "حصى لصبرها الصّاحي، الشّارع، وليمة قمر، حين نكون صغارًا".

في هذه المجموعة من النّصوص تتمظهر الأنا بصور مختلفة، نهدف من خلال دراستها إلى معرفة الهويّة الموحّدة التي تجمع بين عناصرها. فضمير المتكلّم يحيل على مرجعيّات عدّة حيث تتشظّى الأنا في صورة موحّدة تنسج معانٍ مختلفة بين المضامين كافّة.

إنّ عالم الطّفولة يشكّل جزءًا بارزًا في مسار الذّات المتكلّمة، المستذكرة لأحداث الماضي:

"تكفينا أحجارنا في خفيتنا
لسقف واطئ
فوق وادي الغياب
تكفينا سريرًا لعيش معجل،
وبلاطة نقضي العمر في نحتها
لأسمائنا
الموروثة عن أسمائهم[2]**(حصى لصبرها الصّاحي).**

=فخريّة وجوائز أكاديميّة عديدة. صدر له العديد من الأعمال (**www.mominoun.com/auteu**)، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

١ – ريكور، الذّات عينها كآخر، ص ١٤٦.

٢ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٥٤، ٥٥.

يستحضر الشّاعر في هذه القصيدة الحجارة، وهي عنصر جامد، ويحوّله إلى عنصر فاعل في النّصّ، فيعطيه صفة الدّيمومة. وكأنّ عشق داغر للكتابة عتيق كخمرة شقّت الخوابي، فتتعدّد بالتّالي صور الحجر بين المثول الأبديّ ولعب الطّفولة.

وتتراكم دلالات الضّمير المتّصل "الياء" الذي يستقرئ ملامح الأصمّ من خلال الذّاكرة والوجه والمرآة، إذ يقول في قصيدة "حاطب ليل":

"ينتظرني أبي أمام اسمي
ينتظرني أهلي أمام رسومي
والكاهن أمام قبري:

ينتظرونني
أنا أو غيري"[1].

فالاسم لا يدلّ على الأنا وحسب، بل يؤكّد الغيريّة الكامنة في الاسم ذاته. يبدأ الوجود بالولادة، ثمّ تتعاقب المراحل في تاريخ الاسم الفرديّ، وذلك من خلال استحضار مشاهد قديمة تعود إلى الطّفولة والمدرسة وتعلّم الحروف لخوض تجربة الكتابة.

ويقيم داغر إحالة على البيت القديم بأشيائه المتعدّدة:

"هذه عروسي، أعرفها،
لها ساق من دون موسيقى،
وقوام أخضر،
وعينان تزهران على شبّاك الضّجر،
ألا تكون حبقة لا يشمّها
إلّا مَن يمسك بها؟
حطبة ثخينة لليل هزيل،

١- داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٦٩.

حطبة ثخينة لعتمة راجفة،

وحاطبٌ يسعى على قدمَين خفيفتين
بيدين عجولتين؛

حاطب ليل
يهرس العنب في عريشته"[١].

شهوة المتكلّم الكامنة في أعماقه تحوّله إلى حاطب ليل يهرس العنب في عريشته، هي أنا "حاطب ليل" بلغة شربل داغر. وهو بذلك يفكّك الأنا الجسد محاولًا إدراك المشترك من الأسرار بين كيانه ومعنى الكتابة الضّمنيّ. فتتراءى لنا أعمق جذور الاسم بحديثه عن "حبل السّرّة":

"حبل سرّتي لطائرة ورقيّة
أرفعها وترفعني"[٢].

لعلّ الذّات تقف بين زمنين: زمن الطّفولة والزّمن الآنيّ. وكأنّ المتكلّم يسعى إلى استحضار هذه الذّكريات حيث العالم الخصيب التّلقائيّ، هو ما يريده بديلًا لعالمه الحاليّ. فالأشياء الصّغيرة المختبئة في ذاكرة المتكلّم كان لها حضور قويّ في حياته، فتلحّ عليه وتتناسل الصّور.

ويردف داغر قائلًا في قصيدة "وليمة قمر":

"الشّجرة التي رسمتها عن ظهر قلب
استطالت فقط في أصابعي،
أبحث عنها فلا أجدها،
أتوجّه إليها فلا أتقدّم"[٣].

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٧٥، ٧٦.

٢ – م، ن، ص ٧٧.

٣ – م، ن، ص ١٢١.

يبني هذا النّصّ أركانه على ثنائيّة الضّميرين: أنا – هي. المتكلّم يبغي الهروب من الحاضر عبر استبداله بالماضي، وهو يعلّل ذلك بحجّة الحبّ: "أبحث عنها فلا أجدها". والنّصّ يسكت عن تعيين المكان الذي ينوي البحث فيه، ما يدلّ على الشّعور بالغياب المكانيّ. ويعمل دالّ النّصّ (الأنا) على تشغيل الذّاكرة باستمرار، لكن من دون نتيجة: "أتوجّه إليها فلا أتقدّم"، ما يجعل المتكلّم في حالة ثبات، فلا النّافية التي سبقت الفعل أتقدّم دلّت على حالة جمود في الزّمن.

بالتّالي، يشكّل عالم الطّفولة حركة ارتداد نحو الماضي، الغاية منها استحضار العالم الذي تشكّلت فيه وقامت على أساسه (الشّجرة/ رسمتها/ عن ظهر قلب)، يقابل عالم الطّفولة، عالم متعاكس معه، على مستوى الحرمان الذي يعيش المتكلّم فيه.

هكذا، يكون داغر قد استحضر عالم الطّفولة، وهو العالم الخصيب التّلقائيّ، كبديل للواقع.

ونرى المتكلّم أحيانًا ينصاع وراء ذاته وهي تتقنّع بالأنا الجمعيّ. يقول في قصيدة "حتّى حين نكون صغارا":

"حتّى حين نكون صغارًا

يحلو لنا أن نتصفّح صور الأمس:

نتذكّر، ونروي ما حصل لنا فيها..."[1].

هكذا، تتشظّى الذّات نفسها وتتمزّق وحدتها المركزيّة، وتتشتّت عوالمها في ظلّ ماضٍ من الصّعب أن نستعيده أو نغيّر لحظة عبرته:

"لا تنتظرنا الحياة إذ نتأخّر، أو نتباطأ في الفراش

لا تمسّد شعرنا إن غضبنا..."[2](إذ نُقبل على الحياة).

وفي مقطع آخر يقول:

"ما إن نتقدّم في الحياة

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٣٠.

٢ – م. ن، ص ١٣٢.

تصبح غريبة لأيّ اكتشاف
طالما أنّنا لا نحسن المداورة، ولا النّطّ،
ونعتقد بأنّها ستستفيق ذات يوم،
وتعاود سيرها – كما نظنّ أنّ عليها أن تسير عليه"[١].

في هذه الأمثلة، تلتقي الذّات المتفرّدة بالذّات الجماعيّة. ويقدّم غالي شكري[٢] التّمييز بين الشّعر الذّاتيّ الذي يصوغ تجربة خاصّة بالشّاعر، وبين الشّعر الذي يجعل من القضيّة العامّة قضيّته الشّخصيّة"[٣]. ويحيلنا هذا الأمر على موقف الإنسان بشكل عامّ من الحياة، حيث تُمسي اللّغة ناقلًا أمينًا لمعاناته، إذ تعبّر بصدق عن موقفه من تقدّمه في الحياة.

وفي نصوص أخرى نتبيّن حضورًا لفظيًّا مكثّفًا للذّات، وذلك عبر تكرار ضمير الحضور المتكلّم المتّصل والمستتر، إذ يقول في قصيدة "وليمة قمر":

"ما إن جلستُ تأهّبتُ
خشية أن يفوتني ما يربكني عن بعد،
ما أخافه من دون أن أراه:
إذ أصغي إلى ظلال الشّجر أدركُ أنّ
راقصين يبكون من دون موسيقى"[٤].

يقابل هذا الحضور للّذات غياب تامّ على المستوى الوجوديّ (يفوتني، يربكني، أخافه).

وتتأكّد فرديّة الفعل من كونه خاصًّا بالمتكلّم وحده، إذ يتبع الفعل "جلست" الذي

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة).، ص ١٣١.

٢ – غالي شكري (١٩٣٥– ١٩٩٨): "كاتب وباحث وناقد ومؤرّخ مصريّ بارز، حصل على الدّكتوراه من السّوربون بفرنسا، أسّس مجلّة **القاهرة**، وحصل على جائزة الدّولة التّقديريّة في ١٩٩٦" (**https://m.marefa.org**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

٣ – شكري، **شعرنا الحديث... إلى أين؟**، ص ١٨٧.

٤ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١١٧.

يتضمّن معنى الاستقرار فعل آخر "تأهّبت"، وفيه حركة تناسب حالة الارتباك التي تعتري الشّاعر، فإذا بداغر يرسم المشهد من خلال العلاقات الجديدة التي يستخدمها في تبادل الحواسّ وتراسلها (النّظر + الإصغاء).

بالتّالي، سيطرت الرّؤية الدّاخليّة للشّاعر على الصّورة الشّعريّة "فجعلها صورًا ذات وجود نفسيّ داخليّ، تحرص على الدّاخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجيّة..."[١]. إنّها بالتّالي قدرة اللّغة على الإصغاء، والإصغاء ليس بحاسّة السّمع التّقليديّة وإنّما بمؤازرة الحواسّ الأخرى: "أصغي إلى ظلال الشّجر"... والواقع أنّ عالم الحواسّ لدى داغر هو عالم متداخل هو الآخر كتداخل الحلم والواقع، هو تلك المساحة بين الأرق والنّوم، الشّخص وظلاله:

"ظلّي، ضيفي
من دون أيّ لياقات
من دون دعوة"[٢] (ظلّي ضيفي).

في هذا العالم الذي يعيشه داغر، يتجولّ أشخاصه بلا أسماء، كأنّهم يتنزّهون في عالم من النّسيان، لهذا ينحسر النّداء في قصائده، ويزدهر الإيماء، فتتكثّف الأسئلة، معادلًا للحيرة والدّهشة معًا:

"أموت من دون أن أموت
... وأبتسمُ من جديد
لمن يعبر أمامي
ولا أبالي به"[٣] **(إذ نقبل على الحياة).**

ليس الاستغراق في النّفي سوى تأكيد على إثبات العالم الدّاخليّ. لذلك لا ينفكّ داغر عن إقامة حوار بين ذاته الشّاعرة وذات المتكلّم، ويتجلّى الأمر بوضوح في

---

١ – سعيد الورقيّ، **لغة الشّعر العربيّ الحديث**، ص ١٦٥.

٢ – داغر، م. ن.، ص ١٣٧.

٣ – م. ن.، ص ١٣٦.

الأمثلة الآتية:

"أسكن في خطواتي، لا فيه...
أعيش فيه، ولي حكمة على جبيني:
قد أتوبُ عمّا اقترفتُ،
لكنّني لا أندم عمّا فاتني فعلُه"[1] (الشّارع).

"هناك أحد
يقلّد مشيتي،
ويمشي في سطري،
وما أن يصل إلى قبري
يفترق عنّي"[2] (ش. د.).

"لمّا التقت يدي بيدي
وراء ظهري
استقام صعودي
في صفّ طويل"[3] (البَدَل).

هكذا، فإنّ أنا المتكلّم تتحوّل إلى أنا النّصّ، وهي أنا جديدة تكتسب هويّتها من بنية تشكّلها وتكوينها داخل النّصّ. من هنا، ليست محاكاة الأحاسيس هي ما يجب الانتباه إليه في قصيدة داغر، بقدر الضّرورة إلى الإصغاء إلى العالم الدّاخليّ، ليغدو الإدراك مختلفًا.

انطلاقًا من هذا التّصوّر يمكن تمييز أنا الشّاعر وأنا الشّعر؛ فأنا الشّاعر هي ذات الشّاعر التي توجد في العالم وتتفاعل معه، أمّا أنا الشّعر فهي أنا الشّاعر الافتراضيّة التي توجد في القصيدة أو النّصّ، وهي عبارة عن ذات ورقيّة. فالذّات

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٠٥.
٢ – م. ن.، ص ١٢٨.
٣ – م. ن.، ص ١٤٦.

الشّاعرة التي تطابق الذّات الفرديّة للشّاعر هي الذّات التي تقيم علاقاتها خارج النّصّ، في حين أنّ أنا الشّعر هي تلك التي تقيم علاقاتها داخل النّسيج النّصّيّ وحده. "وطالما أنّ القصيدة تكوّن شبكة من العلائق اللّغويّة المحضة، فإنّ الأنا التي احتكمنا إليها هي أنا الشّعر"[١]. أضف إلى ذلك أنّ هذه الذّات الشّعريّة "تمثّل في حقيقة الأمر ذات الشّاعر وقد دخلت هذه الأخيرة في تجربة مباشرة مع إمكانات وجودها شعريًّا"[٢]، وأنّ الوجود الشّعريّ هو الذي يكسبها دلالات مختلفة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المتكلّم في النّصوص الشّعريّة ليس هو شربل داغر بوصفه شاعرًا واقعيًّا اجتماعيًّا، وإنّما هو الشّخص المفترض الحاضر عبر ضمير المتكلّم "أنا". فهو ذات صنعها الشّاعر لتعبّر عن تجربة حياتيّة تحكيها الكلمات، أو هي ذات غامضة، مزدوجة، متأرجحة، متناقضة، لا تستطيع أن تكشف عن نفسها إلّا بواسطة اللّغة ومضامينها.

فما هي هويّة هذه الأنا؟ أهي النّفس التّوّاقة إلى الماضي والطّفولة المفعمة بالذّكريات، التي تحنّ إلى حضن الأمّ والعائلة؟ أم هي العودة إلى الذّات في بداءتها قبل أن تندمج بأنا جماعيّة؟ من هنا، فإنّ القبض على الأنا ليس بالمهمّة السّهلة.

وعليه، يوضح لنا التّحليل السّابق المكانة البارزة التي احتلّتها الوظيفة الانفعاليّة التّعبيريّة تبعًا للصّور المتعدّدة التي برزت فيها الذّات المتكلّمة.

ثالثًا- الوظيفة المرجعيّة

نستكمل في هذا الإطار دراسة الأمر الدّلاليّ كون الجملة تحدّد لمضامين القصيدة ودلالاتها وضعيّة تنطلق منها، وكون القصائد تبقى مفتوحة، أي قابلة للزّيادات، ولا تملك بالتّالي إطارًا ناظمًا ومغلقًا لأبنيتها وتطوّر مضامينها...

لذلك بدا مفيدًا، في لحظة أولى، الوقوف عند شؤون مختلفة، في صور متفرّقة،

---

١ - الغانميّ، **أقنعة النّصّ: قراءات نقديّة في الأدب**، ص ٦٢.

٢ - الحميريّ، **الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة**، ص ٧٠.

أشبه بمَن يكرّ خيوط النّسيج في اللّباس النّصّيّ. فالقصيدة عند داغر تبدو أحيانًا وكأنّها خطاب ذاتيّ يقصّ وحدات سرديّة مرجعيّة أو إحاليّة أو وقائعيّة، والنّصّ بمضمونه عامّة يشكّل حالة فكريّة ووجدانيّة يتركّز فيها على نقطة معيّنة من فكرة أو من صورة أو من قضيّة.

ويجدر التّحقّق من وجود حضور للزّمن في عدد من القصائد، كما تجدر الإشارة إلى أنّ قصائد السّير الذّاتيّة تمثّل قولًا شعريًّا ذا نزعة سرديّة، يكون فيها المتلقّي أمام شاعر قد أوجد لنصّه استراتيجيّة خاصّة تقوم على علاقة متبادلة بين الذّاكرة والتّخييل، "على اعتبار أنّ مادّة القصيدة الخام هي الحياة الخاصّة التي عاشها الشّاعر، والتي سيقوم بسردها في النّصّ؛ وفي هذا السّياق سيكتسب أفق التّوقّع قيمة جماليّة أعلى، بالمقارنة مع الموروث السّائد لجنس الشّعر من جهة، وجنس السّيرة الذّاتيّة من جهة أخرى"[1].

يلجأ داغر إلى تفتيت الزّمن وتدويره وتحريكه في كلّ الاتّجاهات، فيتحوّل نصّه الشّعريّ إلى ذاكرة، مثل شجرة الرّفاق الذين رحلوا من دون أن تموت الشّجرة وكـ"شجرة" أيّ إنسان:

"لكلّ شجرته

لا يبارحها

يقيم فيها

تقيم فيه

من دون انقطاع"[2] (وليمة قمر).

فالشّجرة تمثّل التصاقًا بالجذور وانغراسًا في الزّمان، وهي مرادف رمزيّ للموقع الذي به نكون، الآن وفي الـ"هنا".

كذلك تتعاظم الرّغبة في النّفس بصفتها دافعًا للكتابة، إذ تبدو في "وليمة قمر"

---

١ – هيّاس، **القصيدة السّير الذّاتيّة: بنية النّصّ وتشكيل الخطاب**، ص ١٩، ٢٠.

٢ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٢٠.

مجال تداخل بين لحظتين: التّجلّي والغياب، لأنّها تمثّل الحدوث في اتّجاه، واستحالته في اتّجاه آخر، وهي بعض ممّا تبقّى في حياة الذّات – الشّجرة، كما تمثّل الانقطاع بين ما حدث وانقضى، وما سيحدث، وما قد لا يحدث. إنّها الفجوة بين مشهد الطّفولة الآفلة وانتظارات الزّمن الأخير:

"الشّجرة التي رسمتُها عن ظهر قلب
استطالت فقط في أصابعي،
أبحث عنها فلا أجدها
أتوجّه إليها فلا أتقدّم"[1].

تبحث الذّات الشّاعرة، بعد انقضاء فترة الطّفولة، عن سبيل آخر إلى اللّعب لا يكون إلّا في الكتابة وبها، إذ إنّ الزّمن المتبقّي من عمر الإنسان، في تقدير الذّات، لا يُستهان به، إن أمكن الاستفادة منه. فنتبيّن بالتّالي التّموقع في القصيدة، النّابضة حياة، بعد انقضاء أعوامٍ من التّرحال، في أبعد حدود الرّغبة التي تكتب داغر، وقد آن الأوان لِبَدءِ كتابتها:

"الدّرج يؤدّي إلى أيّ مكان
إلى القصيدة حتمًا،
إلى دروب تنبسط بين مروج سوداء،
يسلكها الوارث قبل القارئ؛
يرث ما يقع بين الرّغبة واللّسان،
بين الصّندل والفضاء،
بين التّجاعيد قبل أن تنكمش على وعودها، والتّقطيبة بين الحاجبين إذ يتيقّنان من أنّ الدّرب أبعد من خطوة، والجعبة منفوخة بزاد قليل"[2] (وليمة قمر).

إنّ الحالة الفكريّة في هذا النّصّ تتوازى مع الحالة الشّعوريّة، فتبدو الحالة

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٢١.

٢ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٢٦.

الشّعوريّة كأنّها وليدة الحالة الفكريّة. فبقدر ما يبدو التّوالي الدّلاليّ منظّمًا، نستشفّ هذه الفجوة في الزّمن، فنغدو إزاء زمن يتأرجح بين لحظة حاضرة ولحظة غائبة. إنّها قضيّة الزّمن الذي لا نشفى من لحظاته التي عبرتنا، لكن كونها غيابًا.

بالتّالي، إنّ المسار السّرديّ، وإن كان لا يبلغ في هذه القصيدة خاتمة سرديّة بعينها، إلّا أنّه يحوي عناصر قويّة في السّرد، كالمؤشّرات الزّمانيّة والمكانيّة: "الخارجين من مقاعدهم:، "اللّيلة صامتة"، "النّهر المسرع إلى سهرته"، "ليلة من يفدون من دون استدعاء"، "رفاقي اللّيلة، معي"، "شجرة الرّفاق"...

وهذا المسار يعرض لحظات في مرحلة انقضت، وتفيد القصيدة في هذا السّياق من حركة الضّمائر السّرديّة في العمل السّرديّ، وغالبًا ما يكون هذا الضّمير المهيمن هو الضّمير الشّعريّ الأنويّ (الذّات المتكلّمة): "أطلقتني، أفادتني، أنّني، نسعى، استقبالي...".

ونتأكّد أيضًا من مثل هذا المسار في عدّة أمثلة أخرى؛ ففي قصيدة "ذلك الطّفل الذي كتب"[1]، نستدلّ على المسار السّرديّ في الأمثلة الآتية: "ذلك الطّفل الذي كتب"، "كان يجول بين صخور لم يعتد التّنقّل بينها"، "ما دام أنّه وقع على الأرض"، "ووجد الأشجار عالية"، "هذا الذي يكتب عن ذلك الطّفل"...

لقد ورد المؤشّر الاستهلاليّ "ذلك الطّفل الذي كتب" مرّتين: مرّة بصيغة الإثبات ومرّة أخرى بصيغة النّفي في نهاية القصيدة: "ذلك الطّفل الذي ما كتب". وقد أبرزت هذه الصّورة الافتتاحيّة قوّة حضور فعل الكتابة في القصيدة، حيث تعمل المفردات والصّور الصّغيرة والتّفاصيل على بناء القصّة الشّعريّة بنفحتها السّرديّة.

ينتج هذا النّصّ نسيجًا حكائيًّا يتألّف من مشاهد ومن وضعيّات، حيث "تتتالى الأحداث وتتعالق وفق علاقة سببيّة، الأمر الذي يعزّز الطّابع القصصيّ لهذه القصيدة"[2]. ويمكننا أن نحيل مشاهد هذه القصيدة إلى ذلك الطّفل الذي كتب قبل

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٤٤.

(٢) A. J. GREIMAS, *E***ssais de sémiotique poétique**, p. 52.

أن يمسك القلم. تجوّل بين الصّخور، ووقع على الأرض، وينتهي النّصّ برسم مسار لانهائيّ: "بات يكتب من دون أن تذبل الأوراق العالقة والطّائرة في آن"، فيتحوّل فعل الكتابة إلى عمليّة انتصار للحياة على الموت. ويردف قائلًا: "ومن دون أن يصل إلى أيّ واحدة منها"[١]. وكأنّه يخاف على المعاني أن تموت قبل أن تصل، لذلك اختار اللّاوصول. ما يبقي الفضاء الزّمنيّ مفتوحًا.

وفي قصيدة "حصى لصبرها الصّاحي"، اعتمد المتكلّم على تقانة الاستذكار، تحديدًا على الذّاكرة البعيدة، ذاكرة الطّفولة حيث يغور المتكلّم عميقًا في هذه الذّاكرة وفي مخزونها الشّعوريّ:

"حجرٌ موقدنا

حجرٌ يخاطب صمتنا

ويحوك ليلة بعد ليلة"[٢].

فالقصيدة عند داغر، خلافًا لما كان الموضوع الشّعريّ فيما مضى، تشكّل مشهدًا سرديًّا أو لحظة شعوريّة. إذ إنّ هناك وضعيّة للانطلاق، وانتقالًا يتمّ من وضعيّة معيّنة إلى استثمار إمكانيّاتها التّخاطبيّة والإبلاغيّة عبر عدّة أشكال. بالتّالي، تشكّل القصيدة انطلاقات متعدّدة، ثمّ تبلغ في المقطع الأخير "مستقرّها الحكائيّ أو الشّعوريّ"[٣]. فقصيدة "حصى لصبرها الصّاحي" تنطلق من لحظة معيّنة:

"للحجارة الصّاعدة صوب الدّير

صفحات كتاب عتيق"[٤].

ثمّ تنطلق من جديد في اندفاعة أقوى:

"للحجارة أن تروي

---

١ – داغر، قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي (مختارات شعريّة)، ص ١٤٥.

٢ – م. ن.، ص ٥٨.

٣ – داغر، **القصيدة والزمن الخروج من الواحديّة التّماميّة**، ص ٤.

٤ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ٥٢.

بأحمالها

وهن الصّاعدين"[١].

ويؤكّد لنا هذا الأسلوب السّرديّ الشّعريّ قدرة المتكلّم على وصف أو سرد المشاهد التي ساهمت في تشكيل لوحة تداعي المكان:

"للحجارة وحدها أن تشهد

في الهبوب

طواف العناصر

في نحيب المكان"[٢].

فيحاكي المتكلّم ذاك المكان، منطلقًا من الحيّز السّرديّ إلى فضاء القصيدة. بالتّالي، إنّ استعادة الأحداث المرويّة قد أسهمت في رسم مشهد الطّفولة. وقد نسج المعنى في النّصّ خيوطه دلاليًّا وموضوعيًّا في اتّجاه واحد مرتبط بموقف وجدانيّ معيّن. ندرك بالتّالي أنّنا إزاء مشهد يراوح بين لحظة حافلة ولحظة عبرت. فتقيم الأشياء في غيابها، وتملأ بهذا الغياب الحضور. وكأنّ داغر يرسم الدّرب نحو المعنى، كما رسم طريق الحصاة. وينهي النّصّ بـ:

"حصاي

نثرُ شغفي

في هيكل القصيدة"[٣].

المتكلّم يتقصّى هنا أثر الأشياء الغائبة، ونجده يبحث عن آتٍ ليقيم فيه، فتصير القصيدة عنده كبديل عن الحضور.

وبالمعنى الذي ميّز به بنفنيست بين "الخطاب والسّرد"[٤]، فقد بدا شعر داغر كخطاب شعريّ وذاتيّ يتجسّد بمشاهد سرديّة تحيل على مرجعيّة معيّنة. فمن خلال

---

١ – الموضع نفسه.

٢ – م. ن.، ص ٥٣.

٣ – م. ن.، ص ٦٨.

(٤) Emile BENVENISTE, **Problèmes de linguistique générale**, 1, p. 225.

عناصر الزّمان والمكان، تنتقل الصّورة بين مجموعة غزيرة من الصّور الجزئيّة، يربط بينهما تغيّر مسار الحدث، فيندمج الشّعريّ مع السّرديّ، وتتحوّل القصيدة إلى أشبه بسرديّة تحكمها الخاتمة الأخيرة.

فالمتكلّم لم يعد يتابع معنًى محصورًا أو مضبوطًا، بل بات يتلاعب بمضامينه. فالانتقال يبلبل نظام الموضوعات ويجعلها تتداخل في ما بينها. وتبقى الكتابة هي المسعى الأوّل والأخير في شعر داغر، ويظلّ الكلام (اللّغة) بدءَ التّجربة ومرجعها، كما تتغيّر وسائل البيان والهدف واحد. فلا يجد داغر ما يعاضده في محنة الكتابة وقلق الانزواء سوى هذا الصّديق الذي يصبر على نزواته وأهوائه وتقلّباته:

"أغلقت الكتاب، وسألتُ: هل الكتاب ظلُّ كاتبه؟

أشعلتُ الحاسوب، وجدتُ أنّ غيري سبقني إلى طاولة"[١].

إنّ الاشتغال على الحاسوب، في تجربة داغر، هو سعيٌ إلى توسيع أفق العبارة الشّعريّة، بيدَ أنّ اللّجوء إليه لا يختلف عن اللّجوء إلى القلم. إنّه ظلّه الذي يسبقه إلى الطّاولة، ما يحوّل الآلة إلى ما يشبه اللّعبة التي أضحت، بحكم التّداول، تشكّل بعضًا من الرّغبة في الكتابة والحياة معًا.

بالتّالي، يُضحي الحاسوب شاملًا للحاضر، يُدمج الماضي في المستقبل، ويشحنها برغبة التّواصل مع الآخر، "حينما يضحي الحدس الكاتب والاحتمال والتّخييل، بتقنيّات الاتّصال، إمكانات أخرى للكتابة"[٢].

بذلك، تكسر الكتابة الشّعريّة عند داغر طوق الاتّجاه الواحد، إذ يتشكّل فعل الكتابة بما يحدث من انقلاب داخل الأنا التي تتحاور مع ذاتها، ومع الآخر، ومع الأشياء الموجودة في العالم الحسّيّ والافتراضيّ.

استنادًا إلى ما سبق يمكننا القول إنّ المسار في هذه النّصوص هو قائد الكلام: تولّد الدّلالة من الجوار، من المآل... المسار هو ما يستدعي العلامات ويرسم

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٣٧.

(٢) MORIS, **Pour sortir du XXe siècle**, p. 322.

الإشارات نحو المعنى. المسار هنا هو العمدة. إنّه يتحرّك في عمليّة تحرُّر، مفاجأة تلو مفاجأة، حتّى نبلغ مرحلة القبض على اللّحظة.

هكذا، استعادت القصائد الأحداث عبر حكايات عنها، حقيقيّة أو متخيّلة. إنّ إنتاج المعنى يتحقّق بالعودة إلى الطّفولة، فاللّغة تستقي مضامينها من لحظات عبرت. والمتكلّم يبلغ في أقواله الشّعريّة همومًا ناتجة عن وعيه بقضايا النّفس الإنسانيّة، ومؤدّية إلى تأكيد الهويّة الشّخصيّة، حيث تنبثق عن هذه القصائد أنا واضحة مشغولة بقضايا الكتابة والوجود.

رابعًا– الوظيفة التّأثيريّة

يعتبر استخدام ضمير المخاطب في النّصّ الشّعريّ عبارة عن توجّه مباشر بين المتكلّم والمخاطب. فضمير المخاطب يأتي باستخدامه كونه وسيطًا بين ضمير الغائب والمتكلّم.

قبل البدء بتحليل هذا القسم، يجدر توضيح المقصود من البنية التّخاطبيّة.

إنّ ما نسعى إليه في وقفة أولى هو تعيين علامات التّخاطب في الكلام الشّعريّ، ويستند بنفنيست في دراساته عن الضّمائر وعن العلاقات التّخاطبيّة التي تنتظم في الجمل تبعًا لأدوات بعينها، مثل الضّمائر وظروف المكان والزّمان وغيرها. كما يشير إلى نظام الضّمائر واحدًا من تسمياتها المختلفة (المتكلّم، المخاطب، الغائب) تصوّرًا صائبًا للعلاقات بين الأشخاص(١).

ويتمّ التّمييز بين الشّخص واضع النّصّ وبين المتكلّم فيه من جهة، وبين وقائع حياة واضع النّصّ وبين ما يشير إليه النّصّ من إحالات إلى الواقع الخارجيّ من جهة ثانية. فكيف نحدّد طريقة التّكلّم قبل دراستها في مجموعة داغر الشّعريّة؟

إنّ التّكلّم ينتظم بين ثلاثة ضمائر هي: المتكلّم والمخاطب والغائب، على أنّ

---

(١) Emile BENVENISTE, **Problèmes de linguistique générale, 1**, pp. 225, 226.

الأوّلين يعيّنان الشّخص في التّكلّم، في ما يعيّن الضّمير الثّالث غير الشّخص. والعلاقة بين ضمير المتكلّم وضمير المخاطب علاقة فرديّة تقيم التّعارض بين شخصين، بين أنا وأنت. وكما لاحظنا في الجزء السّابق من التّحليل، فأنا النّصّ تعيّن المتكلّم فيه، أمّا في ما يتعلّق بالضّمير المخاطب، فهو غير معيّن إلّا بتسمية المتكلّم له. فالأنا في النّصّ ترسل قولًا صوب المخاطب كون لغة الخطاب الأدبيّ الشّعريّ تسعى إلى خلق لغة خاصّة داخل اللّغة، بحيث تصبح الكلمة إشارة حرّة تنتقل في خيال المتلقّي من دون قيود دلاليّة مسبقة، لأنّ هدفها إثارة انفعال لا تقرير وقائع.

فكيف يتجلّى وكيف يتوجّه الخطاب الشّعريّ في مجموعة داغر؟

اللّافت في هذه المجموعة الشّعريّة خفوت صوت ضمير المخاطب في النّصوص، إذ لا نكاد نعثر عليه إلّا في مقطع من قصيدة "تربية الهواء"، وفي القصيدة الأخيرة من المجموعة "دعني".

في قصيدة "تربية الهواء" يرسل المتكلّم قوله الشّعريّ كصيغة تخاطبيّة إلى مخاطب غير إنسانيّ، وهو الهواء، إذ يقول:

"أيّها الهواء، لعلّي تعلّمت ما يكفي لكي أحسن إدارة السّفن البعيدة، فكيف في تمكين أسراب العصافير من غاراتها الدّوريّة!

هلّا تُتحْ لي التّعلّم في صفوفك المفتوحة، من دون معلّم؟

هلّا تُبِحْ لي مرافقتك بتؤدة العصفور عندما يتنقّل على الغصن عينه، أو بهدير صندلي عندما يجد الأرض التّرابيّة المنبسطة لطائرته التي تستعدّ للتّحليق؟"[1].

يعتمد هذا المقطع على توظيف ضمير المخاطب، ويأتي بوصف عامّ نوعًا ما (أيّها الهواء...)، كما يرتبط النّصّ بمجموعة من المدلولات البعيدة (السّفن البعيدة، أسراب العصافير، صفوفك المفتوحة، التّحليق...). إنّ هذا الحقل المعجميّ المرتبط بالفضاء ينتقل بالمتكلّم من واقع معاش إلى فضاء رحب حيث تحلّق الكلمات في

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٦٩.

فضاء رحب. وكأنّ الذّات المبدعة تريد أن توجّه رسالة إلى كلّ من يتلقّى الخطاب، من أجل عرض هذه الذّات ما بداخلها للمتلقّي الخارجيّ، والانتقال من الواقع الذي تعيش الذّات في كنفه.

وفي القصيدة الأخيرة "دعني"، يتلاعب المتكلّم بمستويات الخطاب منتقلًا من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلّم:

"دعني...
أريد أن أمضي قدمًا...

دعني أكتشف خطوي من دون خريطة...
دعني أسابق دربًا فوق دربي..."[١].

يتكامل مع هذا الانتقال في الخطاب استخدام صيغة الأمر، الذي يفي بغرض الحوار بين المتكلّم والمخاطب. كما أنّ حضور فعل الأمر "دعني" وتكراره في النّصّ له أهمّيّة جماليّة ووظيفيّة كبيرة داخل الخطابات الأدبيّة، إذ يشكّل نقطة التّواصل بين المتلقّي والنّصّ عبر حضور ضميرَي المتكلّم والمخاطب فيها.

ويدرج رومان جاكبسون الأمر ضمن الوظيفة التّأثيريّة الإفهاميّة، "وهي توجّه المرسل بالرّسالة نحو المرسل إليه"[٢] قصد قيام الثّاني بتلبية ما يطلبه الأوّل، إلّا أنّ هذه المعادلة تتغيّر في الخطاب الشّعريّ "لأنّ اللّغة الشّعريّة تهيمن عليها الوظيفة الشّعريّة الجماليّة"[٣] كما يرى ياكبسون، وهي ارتداد الرّسالة إلى نفسها بشكل تصبح هي الغاية، حينئذٍ يصبح المرسِل والمرسَل إليه (المتكلّم والمتلقّي) عنصرين داخل الخطاب.

بيدَ أنّ الأمر يبدو مختلفًا مع داغر إذ الأنت هي الأنا، هي أناه الثّانية التي

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة، ص ١٧٦.

(٢)Roman JAKOBSON, **Questions de poétique**, p. 29.

(٣)*Ibid.*

يحاورها وتحاوره:

"=أسمع فلا أجد حاجة إلى كلام.

-لماذا؟

=لأنّك لا تحاورني...

=ما لك؟...

=أهناك أحد؟

لا أحد غيري... أنت تعرف ذلك... فلماذا هذا الإصرار؟"[١].

بالتّالي، تسكت كلّ الأصوات ليبقى هذان الصّوتان: أنا المتكلّم وأنا الذّات.

"هذا الشّاعر الذي أنا نزل من منصّة المساء"[٢].

فداغر يقيم في النّصّ، في ضيافة القصيدة، بصفة الشّاعر أو المتكلّم.

فنتبيّن كثافة الحضور في النّصّ، وكأنّ الذّات الكاتبة تختصر الازدواج والعدد معًا في شخص واحد مشترك. فمن خلال صيغة المتكلّم التّخاطبيّة تتجلّى لدى الذّات مشاعر التّمرّد، فيكون الصّوت صارخًا متمرّدًا معانقًا الهواء من جهة، مستسلمًا للطّفولة والماضي من جهة أخرى.

وبذلك يصبح وعي داغر لوجوده الواقعيّ هو النّافذة التي تطلّ على الوجود. فالإنسان يوجد، وغيره من الكائنات يكون. يعتبر مارتن هايدغر (Martin HEIDEGGER)[٣] أنّ الإنسان كائن، وهو باعتباره كذلك، له مكانة في كلّيّة الكينونة[٤]. وكأنّ الأنت عند داغر تتحوّل إلى أنا لترسم كائنًا وحيدًا يبحث عن الطّريق إلى صورة للعالم.

تأسيسًا على ما سبق، وبعد أن عاينّا توزيع الوظائف على النّصوص المختارة من

---

١ – داغر، **قيافة الأثر: سيرتي تتفقّد قصيدتي** (مختارات شعريّة)، ص ١٧٧، ١٧٨.

٢ – م. ن.، ص ١٨٠.

٣– مارتن هايدغر (١٨٨٩– ١٩٧٦): "فيلسوف ألمانيّ الأصل،عرف بنظريّاته الوجوديّة والظّواهريّة" (**www.arageek.com**، المراجعة بتاريخ ١٦/ ١/ ٢٠٢١).

(٤) HEIDEGGER, ***L'être et le temps***, p. 37.

"سيرتي تتفقّد قصيدتي"، تبيّن لنا أنّ هذه الوظائف لا تنفصل بعضها عن بعض داخل القصائد، إلّا أنّ الوظيفة الانفعاليّة التّعبيريّة كانت أكثر بروزًا من الأخريات، كونها نقلت لحظات مفصليّة في حياة المتكلّم. "فهذه الوظيفة المهيمنة حدّدت العمل الأدبيّ"[١]، إذ إنّ المتكلّم كتبها واكتشفها في الوقت نفسه، فبدت اللّغة الشّعريّة في المقام الأوّل لغة شخصيّة تستدعي العالم الخارجيّ إلى داخلها. وقد نسجت محطّات الطّفولة المختلفة الخيوط المتناثرة من المشاعر والأحاسيس والحواسّ، فترافق هذا الشّعور مع مختلف المضامين، إذ رأينا المتكلّم ينتقل من اللّحظة الآنيّة ليعود إلى مرحلة الطّفولة، يستحضرها ويبقي بابها مواربًا يتلصّص عليه متى ألحّت عليه لحظة الكتابة.

وقد استطاع أن ينتزع من المتلقّي صرخة الدّهشة، فشكّل شعره مرآة تعكس ذواتنا المشتّتة، من دون أقنعة، حيث كشفت اللّغة بعفويّتها وتأثيرها ما لا يكشف داخل النّفس، فنجده يُسقط تجارب الحاضر على الماضي وتجارب الماضي على الحاضر.

وقد تحقّقت دلالات النّصوص نتيجة للعلاقات التي نسجتها الوظائف بعضها ببعض، وهذا ما جعل قصيدته حاملة حمولات تعبيريّة متنوّعة ومتعدّدة، تستثير انفعالات القارئ، فبين "استراتيجيّة المنتج واستراتيجيّة القارئ يتمّ تعاون نصّيّ يستهدف تحيين المقاصد الموجودة افتراضًا في النّصّ"[٢].

خلاصة

استنادًا إلى كلّ المعطيات السّابقة، يتبيّن لنا أنّ مسار النّصوص لدى شربل داغر بدا يشبه مسار الكتابة، وقد تحدّدت بدايتها الأولى بدهشة الطّفل التي سكنت أعماق الشّاعر، فأنشأ عالمًا جديدًا صيغ بالذّكريات والمشاهد المتخيّلة، وأطياف

---

(١) JAKOBSON, **Questions de poétique**, p. 145.

٢ – سعديّة، "**استراتيجيّة النّصّ المصاحب في الرّواية الجزائريّة**"، ص ٣١٥.

صور ضاربة في زمن الأحضان الأولى، حيث بدائيّة الاسم، الذّات، الأنا، الجسد الكاتب والمكتوب بمختلف أبعاده.

من هنا، الذّات لدى داغر ليست ذات الشّاعر، الشّخصيّة، الفرديّة، بل هي ذات عامّة، ذات إنسان هذا العصر، تتجوّل من الماضي منطلقة من الحاضر. والأنا الواردة في النّصوص هي أنا غير شخصيّة لشخص موضوعيّ، شخص يرى، وقدّم لنا ما يراه، من دون أن تهيمن رغباته أو ذاتيّته الضّيّقة في تحديد عالم القصيدة.

لهذا، فليس الشّعور هو الفاعل في العمليّة الإبداعيّة، كما أنّه ليس العقل، بل الخيال المقترن بدرجة من العقلانيّة.

فلا آهات ولا دموع، لا أناشيد أو مراثي، لا حزن ولا بهجة. فالكتابة الشّعريّة، منذ تجلّياتها الأولى لدى داغر، هي انتقال من اللّغة الحياتيّة إلى اللّغة الشّعريّة، ومن قلب القصيدة إلى قلب الشّعر. وإذا كان الشّاعر قد مضى في نصوصه الشّعريّة، فإنّ القارئ يُعيد الخُطى فيها، لاسيّما أنّ الحياة هي بهشاشة عصفورة.

فشربل داغر يتفقّد سيرته من دون أن يقيم فيها، ويقصد برحلته تطوّر فكره، وسيرة أناه المبدعة، وإن اختبأ وراء إشارة "بيتي" أو "قريتي" أو... ما يؤكّد ما أعلنه في المقدّمة: "لا أسمّي هذا الكتاب: سيرة شعريّة، وإنّما قصائد تتجوّل في سيرتي..."، إذ ما يحرّك داغر يتعيّن في حاضره. وهو، وإن عاد إلى شيء من السّيرة، فابتداء من إلحاح حاليّ أظهرته لنا النّصوص التي قمنا بدراستها.

احتفالية عابقة بالطقوس والألغاز والبخور

أنطوان يزبك

من أقوال بوذا المستنير: "الغيوم لا تختفي أبدًا، إنها تتحوّل إلى أمطار".

في نص شربل داغر[1]، الغيمة كائنٌ سرّي له أبعاد ومدلولات وتفسيرات متنوّعة، لا هو من لحم ولا من دم؛ لا هو سراب ولا هو خيال؛ إنه وبكل بساطة كل شيء، أي شيء، كل الكون. هذا الكائن– الغيمة هو أم وعشيقة، إلهة وخالق، طبيعة ونسغ، رموز قادمة من عصر قديم جدًا لا نعرفه، نحاول استقراء معالمه من خلال قراءة هذا النص النادر، حركة تصاعدية في هذا النص الفريد في تركيبته، وكأنه تأريخ لحياة الكاتب وخياله الرمزي وأحلامه الأكثر غرابة، ومشاعره الأكثر عنوّة وصخبًا.

ولعلّ شربل داغر، في هذا النص السوريالي، الشائك، الشاق والشيّق، المتعالي، المتسامي إلى حدّ الانزياح، يتماهى حكمًا ويتقاطع وصلا مع لوحة باقية في ذهني من زمن بعيد: إنها لوحة للرسام البلجيكي رينيه ماغريت؛ لوحة شهيرة تحمل اسم "ابن الإنسان"، وكأن صيغة اللوحة في ما هي عليه تمثل نصّ شربل داغر المكتوب، حيث نجد في اللوحة ما يلي:

رسمُ رينيه ماغريت نفسه، في كامل أناقته معتمرًا قبعة انجليزية وخلفه غيمة عملاقة، جبّارة متعالية، وثمة تفاحة شهيّة تغطي كامل وجهه، حاجبة إيّاه عن النظّار من متأملي اللوحة. فهل أراد داغر، هو أيضًا، الاختباء وراء نصّه، فلا

---

١ – كاتب من لبنان؛ والمقصود بالنص قصيدة داغر: "لي غيمة".
في الموقع الإلكتروني (**Aleph Lam**)، بيروت، في ٢٤–١١– ٢٠٢٠.

يفصح لنا شيئًا من سريرته، سوى ما كان متسربلا بالرموز والصور الأكثر غموضًا وعصيًّا على الفهم والتحليل؟!

تغطية الوجه تعني الموت، الرحيل، من حيّز منظور إلى آخر غير منظور. انتقالٌ من سقف إلى سقف أعلى، من مفهوم إلى آخر. فهل كان شربل داغر يعني كل ذلك؟! وهل التفاحة التي يذكرها تكرارًا في النص، تشبه في شيء تفاحة ماغريت؟

وإذا أطلق ماغريت على هذه اللوحة اسم "ابن الإنسان"، مستعيرًا هذه التسمية من السيّد المسيح، فشربل داغر هو أيضًا ابن الإنسان، ذلك أنّه فاز باللقب مرتين: مرّة أولى في الولادة ومرّة ثانية في العشق وتكرار المتع واللذة. أطلق المسيح على نفسه لقب ابن الإنسان في الإنجيل، حين تنبأ بموته مصلوبًا معذبًا، وشربل داغر، في ما هو يكمّل هذا التقليد عبر النص، أراده استعاديًّا لمشاعر تؤذن بالانتقال، رحلة عبر الزمن وعبر الحواس، تعود بالكاتب إلى ماضٍ ذاق فيه حلاوة الاستلقاء في بعد من فانتازيا الذكريات، نعيم المتع والأحاسيس.

أجل، إنه زمن مضى تنعشه الغيمة بالإضافة إلى تفاح شهي عدنيّ المنشأ، بنكهة الخطيئة الأولى وملذاتها والشبق الأول؛ تحدو به محاولة لبناء ذكرى مختلفة لعمليّة الولادة من الرحم اللحمي. والنص كلّه يشبه خارطة ذكرى، نحار ونحن نفكّك رموزها، مثل خارطة كنز قراصنة مدفون، ما إذا كان الكلام يصلح للأم، للعشيقة أو لربّة من ربّات الجمال المعبودات في قرون ما قبل الوحي الإلهي!

لكن يبدو أن شربل داغر قد خاض كل هذه التجارب الذهنيّة الحسيّة، ومع الإناث، خاض كل التجارب، كما وأنّه ولد عدة مرات واستولد نفسه: الأم التي أنجبته، المرأة التي متّعته، المرأة التي شكّكته، وتلك التي عذّبته فعذّبها. مجموعة إناث ملتبسات منهنّ تلك التي "حَمَلتْه، وهو لم يقوَ على حَملها".

نص شربل داغر هذا جامعٌ وكثيفٌ، فيه كل شيء. فيه كلُّ علوم البشر، آدابُهم، فلسفتُهم، أديانُهم، معتقداتُهم، وأقولها بصراحة: إنه من أصعب الكتابات

و"المرموزات"؛ كتلة صلدة من الأحاجي، والمعاني، أكثر إحكامًا وترابطًا من أعتى الشيفرات من عصر "الإنيغما" الألمانية في الحرب العالمية الثانية، إلى زمننا الحالي، زمن تكنولوجيا المعلومات.

أجل، إنه نص طلسميّ، يستحضر المادة كما الروح، الوسادة، العتبة، الطاولة، السرير... أشياء كثيرة، نمدّ اليد لكي نتلقفها، بيد أنها تبتعد عنّا وعن أفهامنا!

إنه فعلا نترٌ من عالم آخر بعيد عن متناول ما هو معهود، وما هو متعارف عليه، فهل الكلمات "الداغرية" عصيّة فعلا على التفكيك. تداعياتٌ، لم أشاهدها آنفًا لدى مالارميه، ولا أراغون، أو سيوران، وصولا إلى أنسي الحاج، أو شوقي أبي شقرا!

نص شربل داغر حاشد بمدلولاته، كثيف بمعانيه، بناءٌ متراصّ لا يمكن أن تزيد أو تنقص منه شيئًا، أقرب إلى مدلولات الاحتفالية الكرنفالية كما حدّدها باختين حول الانكفاء الذي قد يقوّله القارئ؛ بينما الكاتب في مقاصده يعيش في أجواء بعيدة كل البعد عن الهذيانات والضلال، ولو أن شربل داغر يتحدّث عن: "تشيدي الآخير".

نتساءل: هل لديه رؤية نبويّة نفّاذة إلى هذا الحدّ، وكيف تتسرّب كل هذه الدفقات: "**غيمتي تنساني وأتفقّدها، لم أفزْ بها في مسابقة، ولا وقعتُ عليها بعد طول مراقبة من زاوية عزلتي**".

إن العزلة، بحد ذاتها، مصدرٌ لتفجرات الخيال، ولكن هذا الخيال لا ينقص لدى شربل داغر، لا بل يتكوّن في كل لحظة مع تكوّن السحب في السماء. أو لا تكون هذه السماء عينها مصدر كل إلهامات هذا الكاتب، ومصدر نصوصه؟ حيث لا كلام، ولا حوار، سوى ذلك المنسكب بين الذات والذات، وبين الإنسان والخالق. ويبقى اللغز في إمكانية الحوار المطلق بين ذات داغر وتلك الأنثى التي هي "**استعارة تسعني أكثر من قصيدة**". هذه الأنثى– الآخر، التي تنسحب على كلّ الكائنات الأكثر خفة، الخارجة من عزلة، حيث الصوت "**يمسّد الخفيف في تعاليه**"؛ فماذا يبقى من الصوت إذن إذا تلاشى إلى حدّ الخفّة؟!

في فضاء اللامعنى والانعدام لا يبقى سوى ذلك الكتاب: "**كتاب أبيض مفتوح**"،

يشبه "كتاب الرمال" لجورجي بورخيس، الذي في كلّ مرّة تفتحه فيها يبدأ من صفحة مختلفة وتقرأ فيه موضوعًا جديدًا وقصصًا جديدة. وبما أننا ذكرنا بورخيس، نطرح السؤال التالي: ماذا لو كانت الفراشة في نصّ شربل داغر حيث يستعين بخفّتها، هي عينها فراشة بورخيس التي حدّق بها وبادلته التحديق متسائلة عن مكانتها في ذهنه وخياله وتصوّراته؟

في غيمة شربل داغر ملاك حارس قادم من لحظة الخلق الأولى، أمّ وعشيقة أم روح هاربة، لا يهمّ، المهمّ هو تلقف اللحظة: "**هي في منتهى أصابعي، وأنا في منتهى أصابعها**". لوحة مايكل أنجلو: إصبع الإنسان في موازاة إصبع الربّ وجوق الملائكة وسط الغمام؛ فضاء منفتح على الزوال والبقاء في حدّ سواء.

كلّ هذه الاحتفالية العابقة بالطقوس والألغاز والبخور، هي هندسة حديثة للمتعة والشبق، احتمالُ مزجِهما مع طقوس العبادة الروحيّة، تعود بنا إلى يوم كان الله "هي"، وليس "هو"؛ نعود إلى معبد الكاهنة "إنهدوانا"، كاهنة "إنانا"، أمّ الأرض والمحيطات والأفلاك، أعادها شربل داغر إلى العصر الحديث في شكلها الكوني الجديد: "الغيمة"، دثار لا مادي، يحوطه و"يتخلله" مثل سحر شفيف من الملذات المحرّرة.: "**غيمتي لحافي الذي من هواء ورنين، لا تمسح عرقي إذ يتصبب من جلدها، ولا عسل شفتيها عندما يتقطر من أغصاني**".

شربل داغر من تراكمات الشكل والصور والمعاني جعلتَ من هذا النص حقلَ ألغاز، وجنّة قصوى، صنعتها لتقول: إن لا جنّة أخرى بعدها في مكان آخر، هي كل شيء، ولو أن النص فيه استعادة لصورة الخلق الأول من ينابيعه التوراتيّة، تبقى الغيمة متحكّمة بعمود السحاب هذا الذي انشقّ يومًا ليدلّ على الابن الحبيب، ابن الإنسان المتجدّد دومًا مع تموز أو أدونيس وهذه المرة تحت غيمة شربل داغر!

مؤلفات شربل داغر

لشربل داغر أكثر من سبعين كتابًا، بالعربية والفرنسية. كتبَ الشعر وترجمَه ودرسَه، وكتب الرواية وترجمَها ودرسَها، وأصدر كتبًا مرجعية في الفن الإسلامي والفن العربي الحديث.

من مجدِّدي قصيدة النثر في العالم العربي؛ وعدَّه نقاد وشعراء شاعر "ما بعد قصيدة النثر". له ما يزيد على ست عشرة مجموعة شعرية، وخمس مختارات شعرية، وأنطولوجيتان بالفرنسية والإلمانية، وله مجموعات قصائد مترجمة إلى الفرنسية والإنكليزية والألمانية والفارسية والإيطالية واليابانية والإسبانية وغيرها. كما اختيرت قصائد من شعره في أكثر من أنطولوجية، عربية وأجنبية، عن الشعر العربي الحديث، بين فرنسية وألمانية وإنكليزية (الولايات المتحدة الأميركية) وغيرها.

ممن ترجمَه: جورج دورليان، فينوس خوري–غاتا، نعوم أبي راشد، كريستين زيمر، سوزان اللقاني، كاميليو غوميز–ريفز، بن بناني، باسل سمارة، سيمون فتال، عيسى بلاطة، خالد المعالي، سليمان توفيق، سرجون كرم، سبستيان هاينه وموسى بيدج، ومحمد حقي صوتشين، وفوزية القادري غيرهم. وكان شعره موضع درس في كتب، في بحوث محكمة، عربية وأجنبية، وفي أطروحات جامعية.

كما اعتنى فنانون بشعره، ونظموا حوله معارض تشكيلية، وأصدروا عنها كتبًا شعرية–فنية، ومنها معرض جامع لسبعة فنانين عرب في "المتحف الأردني للفنون الجميلة" (٢٠٠٣). كما ترجمَ داغر لعدد من الشعراء: رامبو، ريلكه، ليوبولد سيدار سنغور، أندريه شديد؛ وأعدَّ وترجم أنطولوجية في الشعر الزنجي–الإفريقي المكتوب بالفرنسية.

في الشعر

- "فتات البياض"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- "رشم"، دار الورد للنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
- "تخت شرقي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–عَمان، ٢٠٠٠.

- "حاطب ليل"، دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠١.
- "إعرابًا لشكل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–عَمان، ٢٠٠٤.
- "لا تبحث عن معنى لعلّه يلقاك"، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.
- "ترانزيت"، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.
- "القصيدة لمن يشتهيها"، دار النهضة العربية، بيروت، ٢٠١٠.
- "على طرف لساني"، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٤.
- "دمى فاجرة"، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٥.
- "أنا هو آخر، بصحبة ويتمان، وبودلير، ورامبو ونيتشه"، دار مومنت للنشر، لندن، ٢٠١٨.
- "يا حياة، أتوق إليكِ، فتجيبني: أتوق إليكَ"، دار المتوسط، ميلانو (إيطاليا)، 2019.
- "عِشْها مثل أبدٍ لا ينقضي"، دار المتوسط، ميلانو (إيطاليا)، ٢٠٢٠.
- "أيها الهواء، يا قاتلي"، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢١.
- "مَوَجان" (مع رسوم للفنان وليد رشيد القيسي)، سلسلة الإبداع العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢١.
- "أيتها القصيدة، جِدِيني فيكِ" (قيد الطبع)، مؤسسة مقاربات، فاس، ٢٠٢٢.

"عتمات متربصة"، مختارات مترجمة إلى الفرنسية، أعدها وترجمها: د. نعوم أبي راشد، دار لارماتان، باريس، ٢٠٠٦.

- "تلدني كلماتي" (مختارات)، دار محمد علي الحامي، صفاقس (تونس)، ٢٠٠٧.
- "وليمة قمر" (مختارات)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- "لا يصل الكلام، بل يسير" (مختارات)، دار ميم للنشر، الجزائر، ٢٠١٣.
- "جسدي الآخر"، أنطولوجية مترجمة إلى الألمانية، أعدها وترجمها الدكتوران: سرجون كرم وسيبستيان هاينه، "دار شاكير ميديا"، آخن (إلمانيا)، ٢٠١٦.
- "المجموعات الشعرية، ١٩٨١–٢٠١٦" (مجلدان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٩.
- "قيافة الأثر: سيرتي تتفقد قصيدتي"، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢٠.

كتب ومعارض وعروض ابتداء من شعره

– جمال عبد الرحيم: "رشم" (كتاب فني–شعري من ١٢ محفورة، بالعربية والفرنسية والإنكليزية)، البحرين، ٢٠٠٠.

– محمد فتحي أبو النجا: "شغف" (كتاب فني–شعري مصنوع باليد، بمواد مختلفة)، الإسكندرية، ٢٠٠١.

– وجدان (الأردن)، وإيتيل عدنان وغادة جمال (لبنان)، وجمال عبد الرحيم (البحرين)، وهناء مال الله (العراق)، ومحمد أبو النجا (مصر)، وفيصل السمرة (السعودية): "تواشجات"، المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، عَمان، ٢٠٠٣.

– سالم اللبنان: "عتبات للرحيل... وللوصول أيضًا" (سينوغرافية شعرية)، المنستير (تونس)، ٢٠٠٦.

– "أحمد جاريد: "ما يجمعني بنجمي البعيد" (كتاب من المحفورات الفنية، بالعربية والفرنسية)، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.

– محمد العامري: "الغبطة بالكلام، والمتعة في التصوير" (٣٤ عملًا بين لوحة ومحفورة)، عَمان، ٢٠١٠.

– وليد القيسي: "نميمة إلكترونية" (أعمال خزفية وورقية)، عَمان–بيروت، ٢٠٢٠.

في ترجمة الشعر والشعراء

– "العابر الهائل بنعال من ريح" (ترجمة رسائل رامبو إلى العربية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، طبعة ثانية، ٢٠٠٥، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة (تونس)، 2014، طبعة ثالثة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عَمان.

– "دم أسود" (مختارات شعرية إفريقية)، دار المحيط، أصيلة (المغرب)، ١٩٨٩.

– "أنطولوجيا الشعر الزنجي–الإفريقي"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–عَمان، ١٩٩٨.

– "الوصية" لريلكه، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، ٢٠٠١.

– "شملُ تشابهٍ ضائع" (مختارات من شعر أندريه شديد)، سلسلة "إبداعات عالمية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١.

– "ليوبولد سيدار سنغور: طام–طام زنجي"، سلسلة "إبداعات عالمية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٢.

في الأدبيات

– "التقاليد الشفوية العربية" (بالفرنسية)، منظّمة اليونسكو، باريس، ١٩٨٥.

– "العربية والتمدن: في اشتباه العلاقات بين النهضة والمثاقفة والحداثة"، دار النهار للنشر، بيروت، مع منشورات جامعة البلمند، لبنان، ٢٠٠٩.

– "صَنْعَة العربية: بين التنزيل والتأليف"، الأهلية للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢١.

– "الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصّي"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، طبعة ثانية، دار أزمنة للنشر، عَمان، ٢٠٠٦، طبعة ثالثة، دار أزمنة للنشر، عَمان، ٢٠١٨.

– "الشعر العربي الحديث: القصيدة العصرية"، منتدى المعارف، بيروت، ٢٠١٢.

– "الشعر العربي الحديث: كيان النص"، منتدى المعارف، بيروت، ٢٠١٤.

– "الشعر العربي الحديث: القصيدة المنثورة"، منتدى المعارف، بيروت، ٢٠١٥.

– "الشعر العربي الحديث: قصيدة النثر"، منتدى المعارف، بيروت، ٢٠١٨ (الفائز بجائزة الشيخ زايد).

– "القصيدة والزمن: الخروج من نظام الواحدية التمامية"، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥.

– "خارج القصيدة: بين تلفّظ العالم والتعالق مع الغير"، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢٠.

– "أثناء القصيدة"، دار مومنت للنشر، لندن، ٢٠١٩.

– "محمود درويش يتذكر في أوراقي: أكتب لأنني سأعيش"، مؤسسة سلطان العويس، دبي، ٢٠١٩.

– (إشراف) "سنغور: صاحب النزعة الإنسانية" (بالفرنسية)، دار إيديفرا، باريس، ١٩٩١.

– (إشراف) "العربية في لبنان"، منشورات جامعة البلمند، لبنان، ١٩٩٩.

– (إشراف) "عصر النهضة: مقدمات ليبرالية للحداثة"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

– (إشراف) "برفقة جرجي زيدان: النهضة في عهدة الحاضر"، منشورات جامعة البلمند، ٢٠١٥.

في الجماليات

– "مذاهب الحُسن: قراءة معجمية–تاريخية للفنون في العربية"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، بالتعاون مع "الجمعية الملكية للفنون الجميلة" في الأردن، ١٩٩٨، طبعة ثانية، وزارة الثقافة، عَمان، ٢٠١٢.

– "الفن الإسلامي في المصادر العربية: صناعة الزينة والجمال"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، بالتعاون مع "دار الآثار الإسلامية" في الكويت، ١٩٩٩.

"الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول"، الجزء الأول: "النادر والعريق"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

– "الفن والشرق: الملكية والمعنى في التداول"، الجزء الثاني: "الفن الإسلامي"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

– "الفن الإسلامي بين اللغة والصورة"، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، ٢٠١٩، طبعة ثانيو، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢١.

مؤلف (مع أربعة مؤلفين أجانب) للفيلم الإلكتروني (Art in the Islamic world)، "فن العالم الإسلامي"، شركة "أوريكس للإنتاج" (فرنسا)، عن أجمل مجموعة منتخبة من الفن الإسلامي، ٢٠٠١.

– "الحروفية العربية: فن وهوية"، شركة المطبوعات الشرقية، بيروت، ١٩٩١.

صدرت في العام ٢٠١٦ ترجمة إنكليزية لهذا الكتاب، عن دار سكيرا (SKIRA)، ميلانو (إيطاليا).

– "اللوحة العربية بين سياق وأفق"، المركز العربي للفنون، الشارقة، ٢٠٠٣.

– "العين واللوحة: المحترفات العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ٢٠٠٦.

– "الفن العربي الحديث: ظهور اللوحة"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠١٨.

"– "بين الفقه والفن: النزاع على الصورة"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠٢٢.

– "شاكر حسن آل سعيد: الفن والواحد" (ترجمه إلى الإنكليزية: د. سمير محمود)، سكيرا، باريس، ٢٠٢١.

– (ترجمة) "ما الجمالية؟" لمارك جيمينيز، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩، طبعة ثانية، دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢١.

في الرواية

– "وصية هابيل"، شركة رياض نجيب الريس للنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

– "بدل عن ضائع"، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٤.

– "شهوة الترجمان"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠١٥.

– "ابنة بونابرت المصرية"، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ٢٠١٦.

– "اللوحة المحجوبة" (قيد الطبع)، الأهلية للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢٢.

– "في الهواء الطلق: سيرة مختلسة"، دار أزمنة مع منشورات مجاز، عَمان، ٢٠١٦.

– (تحقيق وتقديم) "وَيْ. إذن لستُ بإفرنجي: الرواية العربية الأولى الرائدة" (١٨٥٩)، لخليل الخوري، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٩.

– (تحقيق وتقديم) "دُرُّ الصَّدَف في دُرِّ الصُّدَف" لفرنسيس مراش (١٨٧٢)، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٧.

– (ترجمة) "الرجال الذين يحادثونني" لآناندي ديفي، سلسلة "إبداعات عالمية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٢.

– (ترجمة) "غطاء دروبادي" لآناندي ديفي، سلسلة "إبداعات عالمية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٨.

في التاريخ المحلّي

- "تنورين في الحقبة العثمانية: حجر، بشر، عامر وداتر"، دار الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦.

- "بين السلطان والمقاطعجيين والعوام: الحراك والأفق"، دار سائر المشرق، بيروت، ٢٠١٣.

- "شجرة تنورين: بيوت وقرابات"، دار صادر، بيروت، ٢٠١٥.

مؤلّفات محمد صابر عبيد

في نقد السرد القصصي والروائي والسيري

١. تأويل رؤيا الحكاية . في تمظهرات الشكل السردي . ، دار الحوار، اللاذقية، ط١،

٢- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩ .

٣- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠.

٤- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

٥ـ المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .

٦- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠.

٧- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط١، ٢٠١٢

٨ - التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٥.

٩- السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، ١٩٩٩.

١٠ـ الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط١، ٢٠١٢

١١- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ .

١٢- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

١٣- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط١، ٢٠١٠ .

١٤- التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

١٥- فلسفة السرد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٥.

١٦ – تمثّلات السيرة الغيرية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦ .

١٧ – سيمياء التشكيل الروائيّ، الجمالي والثقافي في نظم الصوغ الروائي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

١٨ – دينامية النص الأدبي وإشكالية التجنيس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦ .

١٩ – جدلُ الذاكرة والمتخيّل، مقاربة في سرديّات صبري يوسف، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

٢٠ – بلاغة التجربة القصصية، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، ٢٠١٩ .

٢١ – بلاغة الحكي وشعرية التدوين: شواغل الخطاب الروائي الحديث وقضاياه"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٢١.

في نقد الشعر

١- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١.

٢- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٢.

٣- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، ٢٠٠٦ .

٤- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (١٤٠)، الرياض ، ٢٠٠٦ .

٥- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧ .

٦ . صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧ .

٧- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧ .

٨- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،

. ٢٠٠٨

٩- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩ .

١٠- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .

١١- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠

١٢- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .

١٣- سيمياء الموت. قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠ .

١٤- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١١ .

١٥- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢

١٦- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٢

١٧- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، .٢٠١٣

١٨ – نداء الشعر الحديث، قسم النشر العربي دار لونجمان، القاهرة، .٢٠١٥

١٩ – التجربة الشعرية، التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، .٢٠١٥

٢٠ – تمثّلات قصيدة الحداثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، .٢٠١٦

٢١ – البقع الشعرية الأرجوانية، دار خطوط للنشر والتوزيع، عمّان، .٢٠٢٠

٢٢- شربل داغر، جماليات التعالق بين الشعري والسردي، خطوط للنشر والتوزيع، عمّان، .٢٠٢٠

٢٣- الفضاء الرحليّ السيرذاتيّ، الآن ناشرون وموزّعون،عمّان، .٢٠٢١

٢٤- سيمياء الكلام الشعريّ، دار ماشكي، الموصل، ٢٠٢١.

كتبه النقدية العامة

١- المغامرة الجمالية للنص الأدبي . دراسة موسوعية .، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، ٢٠١٢ .

٢- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (١٧٩)، الرياض، ط١، ٢٠١٣

٣- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٣

٤ – النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط١، ٢٠١٤

٥ – سرد الذاكرة .. سرد الوعي، دار ثقافة، الإمارات، ٢٠١٥.

٦ – التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي، الهوية والمتخيّل، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٥.

٧ – سيمياء النصّ الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

٨ – كيف تقرأ نصاً أدبياً، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، ٢٠١٩.

٩ – ستراتيجيّة العولمة الثقافيّة بعثرةُ المعنى وانكسارُ النسق الأدبي، جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، ٢٠١٩.

١٠- "الزورق والمجذاف – التلازم السيري بين شربل داغر ومحمود درويش"، دار جليس الزمان للنشر والتوزيع، عَمان، ٢٠٢٢.

كتبه الإبداعيّة

١- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح . هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .

٢- هكذا أعبث برمل الكلام . هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٩ .

٣ – صوت البركان، سيرة الكوميديا العراقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٥.

٤ – حين يتنزّه الكلام كثيفاً في صوت عقلي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

٥ – تحولات العاشق، ذهول أمام بهجة العشق، حوارات، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

٦ – الأعمال الشعرية ١٩٨٦ – ٢٠١٦، صياغة جديدة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

٧ – تموّجات العطر: رسائل الغيم.. مطر اللغة، (سيرة)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.

٨ – تفاحة الوقت، شعر، دار الآن ناشرون، عمان، ٢٠١٩.

٩– رائحة المعنى، تجلّيات، ٤ أجزاء، دار جليس الزمان، عمّان، ٢٠٢١.

١٠– خطأ مقصود، رواية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٢١.

كتبه النقدية النظرية

١– اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١١ .

٢– تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٣

٣– مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٥.

٤ – النظرية النقديّة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٥.

كتب نقدية أخرى

١– خطاب الهوية، من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح، قراءات في مسرح سلطان بن محمد القاسميّ، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ط١، ٢٠١٤.

٢ – اللؤلؤة السوداء، أسرار الكنز السردي في متخيّل قاسم توفيق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٥.

٣ – صحيفة السفر، سيرة المسافر: عنف الرغبة ومتعة المعرفة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٥.

٤ – الخطاب الخفي، كنز السيرة وسحر المخيلة، كتاب الرافد العدد (١١٩)، حزيران ٢٠١٦، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.

٥ – المتخيل التراثي، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، ٢٠١٩.

المحتويات

المشاركون في الكتاب:..... ٥
المقدمة..... ٧
ويتمان، بودلير، رامبو ونيتشه في صحبة داغر..... ١٧
واجب الزيارة..... ١٧
ويتمان، المبشر بالحلم الأمريكي..... ١٨
بودلير، نزهة بين الحشود ١٩
رامبو، العابر الهائل ٢٠
التلبس بكتاب نيتشه ٢١
شيء من المقدمة الكاشفة..... ٢٢
الانزواء منجم المخيلة..... ٢٣
الشعر بوصفه تكوينًا لذات ٢٤
الغنائية المغايرة..... ٢٥
الأنا المفكّرة ذاتها أو هويات الكائن المتنادية ٢٦
اللغة الشعرية المتفرّدة – المتمرّدة..... ٢٨
لعب ما وراء الشعر ٢٩
"ترانزيت" القصيدة..... ٣١
خروج الأنا الى الكثرة ٤٣
أنا صوت منفرد ٤٨
أنا نملة ٥٠
العبور نحو "الحقيقة الاستعارية"..... ٥٢
الكتابة حرية عبور ٥٩
الناس عابرون، والممر استعارة..... ٦٧

يسافر في المجهول شعراً ٧٠
شوقي بزيع ٧٠
اللحظة مشروعاً كونياً للرؤية ٧٤
القصيدة إذ تصنع الحياة ٨١
سيرة شاعر أم سيرورة قصيدة؟ ٨٧
الأوطوبيوغرافي: الموضوع ومتنه ٨٧
الأوطوبيوغرافيا وموضوع الجنس الأدبي ٨٩
حدود الشعر، حدود النثر ٨٩
الشعر فضاءً للأوطوبيوغرافي ٩١
الأوطوبيوغرافي والمحكي الشعري ٩٢
الأوطوبيوغرافي والمحكي الذاتي ٩٦
ذات/ صوت باسمٍ علم ١٠١
الأوطوبيوغرافي والحكي الاستعادي ١٠٥
"ماضي" طفولة غير مستعاد ١٠٧
الأوطوبيوغرافي والسيرورة الشعرية ١١٢
القصيدة ورحلة التيه والاندثار ١١٤
الشعر غموضاً وغياباً ١١٩
المشهد اليومي وسلطة الإيحاء ١٢٣
بناء المشهد بين حضور اليومي وسلطة الإبداع ١٢٦
قصيدة الحياة ١٣٣
لحظة الفتك العظيم ١٣٩
اللعبة الأثيرة ١٣٩
حين تكتب القصيدة نفسها ١٤٠
الشّعر عملٌ صعب ١٤١

الجسد كساعة رمليّة ١٤٢
الهروب باتّجاه القصيدة ١٤٣
اللغة بيت الوجود، والشاعر قبل غيره ١٤٥
بين دى سوسير وهايدجر ١٤٧
الصورة الذهنية والصورة الصوتية ١٥٠
البحث عن الحوار، البحث عن الوجود ١٥٣
فاعلية القصيدة في الوجود ١٥٧
جمالية التعالق بين الشعري والسردي ١٦٧
موسيقى الطبيعة، مَرَحُ الكلام ١٦٧
بين الشعر والفلسفة ١٦٨
اختلال التشبيه ١٧١
استفراد الأشياء ١٧٥
قراءة الخطى ١٧٨
روح الشعر في الكلمات ١٨٢
الحصاة، الاستعارة ١٨٤
بين الذات والآخر الأنثويّ ١٨٧
بقعة ضوء أخيرة ١٩١
الشعر خطفاً ١٩٤
اللغة في مواجهة العالم ١٩٦
توتر الذات وقلق اللغة ١٩٧
تشعير الوجود وترميز العالم ٢٠٢
ضيق اللامنتمي بالعالم ٢٠٥
شعرٌ على الشعر ٢٠٨
الميتا في الشعر: التأثيل والتمثيل ٢٠٩

حقيقة الشعر وجدواه ٢١٤
التجريب وآليات القراءة المنتجة ٢١٩
نظرية "القصيدة بالنثر" في قصيدة داغر ٢٢٣
الخصائص والميزات ٢٢٥
صوفية الطفولة ٢٢٧
إنية الفن الشعري وبراعة جماليته ٢٣٠
وعي الكتابة جمالاً وجلالاً ٢٣٢
الإيقاع فضاء أعلى وأشمل ٢٣٥
حيوات لمعنى ممكن ٢٤١
السرود الغابية: تدوينة الإبداع والبطولة والقيمة ٢٤٣
- الإبداع ٢٤٦
- البطولة: ٢٤٦
- القيمة والقيم: ٢٤٦
حينما يحيا الحب لفظاً: عشق الحرف ٢٤٧
المتعة الجمالية لنظرية المهمل من اللفظ ٢٤٨
خاتمة ٢٥٠
نزاع الأصل مع التوق ٢٥١
الرغبة في القصيدة ٢٥٥
لعبة المرايا المهشّمة ٣٠٦
يخبّئ لغته تحت جلده ويسير في قصيدة لا تنتهي ٣١٤
زهرة جيرار جينيت ٣١٧
ضفاف القصيدة ٣١٨
شهوة الغائب في مُلكه ٣٢٣
السوانح ٣٢٥

صفحة وجهي، حلاوة المخاطرة.....٣٢٧
أنخاب القصيدة.....٣٢٨
الأنا والنّصّ: قراءة في تجلّيات الذّات.....٣٣٠
أوّلًا– السّيرة الذّاتيّة: بين مفهوم تاريخيّ ورغبة في الكتابة.....٣٣١
ثانيًا–الوظيفة الانفعاليّة التّعبيريّة.....٣٣٦
ثالثًا– الوظيفة المرجعيّة.....٣٤٥
رابعًا– الوظيفة التّأثيريّة.....٣٥٢
خلاصة.....٣٥٦
احتفالية عابقة بالطقوس والألغاز والبخور.....٣٥٨
مؤلفات شربل داغر.....٣٦٢
مؤلّفات محمد صابر عبيد.....٣٦٩