١ – قراءة في «دروب» سلمان زين الدين

بقلم الأستاذ الدكتور علي مهدي زيتون رئيس قسم اللغة العربية في
الجامعة اللبنانية ورئيس مجلس أمناء جامعة المعارف–بيروت
ورئيس الملتقى الثقافي الجامعي والمشرف العام على المجلة
a.m.zaitoun@hotmail.com

من يتصفّح مجموعة سلمان زين الدين الشعريّة الموسومة بعنوان «دروب»، تستوقفه مجموعة من الأسئلة تتعلّق بكلٍّ من عنوان الديوان ، والإهداء ، والزمان ، والفن ، والذات . وإذا تدرّجت القضايا الثلاث الأخيرة من الزمان إلى الذات ، من حيث حجمُ الحضور الكمّي في الديوان، فان تدرّجاً عكسياً يجري داخل ذلك التدرّج. تبسط الذات سلطتها فيه على الفنّ، وتشدّه إلى عالمها، ويخترق الفنُّ الزمان ليبثّ فيه نسغ تلك الذات .

أ- <u>سيمائيّة العنوان</u>:

أبقى الشاعر كلمة «دروب» طليقة من أيّ قيد تركيبيّ، وأحضرها بصيغة الجمع في إشارة إلى التعدّديّة المثيرة لهمّي الحيرة والقلق . وجاء التنكير ليثير سؤالا بدهيّا: دروبٌ، إلى أين؟ وتتجمع الحيرة والقلق والمجهول لتقدّم إلينا مناخاً غائماً يتعلّق بدلالة كلمة (دروب) المعجميّة . فالدرب ، في الأصل ، علامة الوصول إلى الغاية والهدف، وإذا لم يكن هناك غاية وهدف فلا وجود للدرب، ولا حاجة إليه. فكيف بنا إذا تشتّتت تلك الغاية وذلك الهدف على دروب محمّلة بالحيرة والقلق والضياع ؟ لقد أدخلنا هذا العنوان مناخاً وجودياً يتعلق بحركة الإنسان في هذا العالم ، وبخطوهِ الذي تتنازعه إمكانيّتا (السقوط) و(الفلاح)، تلك الثنائيّة المحمّلة بالخوف الوجودي الذي يعتري الذات في رحلتها الحياتيّة .

ب . <u>الإهداء</u>:

حضر إهداء المجموعة متناغماً مع ذلك الخوف، خصوصاً أنه موجّه إلى شقيقته هدى التي قضت نحبها . ولقد جاء وصف الشاعر إيّاها على قاعدة الضديّة حين قال: «**أختي التي رحلت، / ولم ترحل**» ليعطي الغياب لون الحضور، والحضور طعم الغياب ، مثيراً في وجهنا لغز الموت المحيّر . فالمواجهة بين الإثبات والنفي تعطي كلاً منهما دلالة لا عهد لمعجم اللغة بها . فالرحيل غياب معذِّب ، وعدم الرحيل حضور معذِّب أيضا . لقد تآخى الرحيل والحضور حول دلالة واحدة . هي العذاب في أقصى درجاته ، لأنّه عذاب وجوديّ لا يشير إلى رحيل محدّدٍ بقدر ما يشير إلى فجيعة الإنسان في هذا الوجود . كيف لا، وقد انتهت المجموعة السلمانيّة بقصيدتين: واحدةٍ خُصَّت بها هدى ، وثانيةٍ جمعت صور أعزاء قضوا .

بدأ قصيدة «هدى» قائلاً : (أفلت هدى / فخلت سماءُ القلبِ / من نجم الحنانِ ،/ وأظلم العمرُ الذي كانت/ منارة ليلِه ، وخوى المكان)[١] .

---

[١] سلمان زين الدين ، دروب ، ص ١٠٣ .

إنّ إسناد الفعل (أَفَلَت) إلى (هدى) أعطاها هويّة الشمس بكلّ ما تشيعه من دفء ونورانيّة أفلت بأفولها. وأن تكون (هدى) فاعل ذلك الفعل إنما يردّ له جميله، ويعطيه دلالة تقع خارج الدلالة المعجمية .

فالأفول ، هنا ، له مذاق الموت . وهذا ما يجعله أفولاً مخلصاً من إمكانيّة الشروق ، يخرجه من ثنائية (الأفول / الشروق) المؤسّسة على الانتظار والتفاؤل ، ليدخله ثنائية (الأفول / الأفول) ذات البعد التأكيدي المؤسّس على نفي الانتظار من ناحية، وعلى المرارة واللوعة من ناحية ثانية ، كيف لا، والشاعر يقول: ((وأظلم العمر ... وخوى المكان)) ؟ فالفعلان: (أظلم) و(خوى) لا يواجهاننا بقساوة دلالتهما المعجميّة فقط ؛ لأن إسناد الأول إلى العمر جعل من عمر الشاعر فضاء زمانياً خالعاً عليه هويّة الليل بكل ما تعنيه هذه الهويّة من سوداويّة ، وإسناد الثاني إلى (المكان) قدّم المكان بوصفه حياة الشاعر نفسها التي أعطاها الخواء أمرّ معاني الغياب القاتل . فهل يعني كلّ ذلك أن عدم رحيل هدى التي رحلت هو الذي أنتج كلّ ذلك الظلام، وكلّ ذلك الخواء ؟ هذا طبيعي ، خصوصاً أنّ الشاعر يقول : (رحلت فراشة بيتنا،/ تلك التي دأبت على / صنع الربيع الطلقِ / في كلّ الفصول)[٢] فلولا حضور هدى من خلال رحيلها بوصفها فراشة البيت ، لما تحوّلت كلّ الفصول عن الربيع إلى الخريف ، ولما انتقلت من كونها علامة انبعاث إلى كونها علامة انحلال وموت.

ج - <u>الذات</u>:

فهل أسر الحزنُ الشاعرَ، أم أنّ هذا الشاعر قد استطاع، بالكلمة، الإفلات منه ؟ وكما استدعى الأهداء قصيدة، استدعى عنوان المجموعة قصيدة أخرى علّها تجيبنا عن بعض الأسئلة التي أثارها ذلك العنوان .

أزالت القصيدة ما أثارته كلمة «دروب»، عنواناً للمجموعة، من حيرة وقلق وخوف، عندما ربطت تلك الكلمة ببعد عرفاني. ولعلّ كلمة (دروب) القصيدة قد استُحضرت لتقدّم ذات الشاعر ذاتاً متعالية على كل ذات. وهذا لا يُلام عليه شاعر، لأنّ النرجسيّة شقيقة الشعر وخصوصيته الأثيرة التي تعطيه مذاقه . فالشعر ، أولاً وأخيراً ، خصوصيّة ذات ، وإذا لم يكن كذلك ، فانه لن يكون شعراً .

(للآخرين دروبُهم ، / وخطاهمُ العجلى / على تلك الدروب ، / ولي خطايْ)[٣] .

أقام الشاعر ثنائيّة قوامها (الذات / الآخرون)، ثم أودع فيها ضديّة قائمة على تميّز الذات تميّزاً نوعيّاً. فأن يكون له دربه المختلف عن دروب الآخرين ، يعني أنه يقيم معادلة طرفها الأول الذات ، وطرفها الثاني جميع الآخرين ، وفي ذلك إشارة قويّة إلى تعالي الذات. والشاعر حين يصف خطى الآخرين بأنها (عجلى) دون خطاهُ ، إنما يؤكّد تمايزه . فأنْ تكون خطى الآخرين على عجلة من أمرها يعني أنها خطى مرتبكة . وهذا ما لم تعرفه خطى الشاعر التي أومأ إليها التركيب على أنّها خطى واثقة .

وإذا واجهتنا الإشارة الأولى بشيء من الغموض المحصور في مجرّد الاختلاف (للآخرين / لي)، جاءت الإشارة الثانية (المعادلة الجديدة) لتدفع بالتمايز / تعالي الذات إلى مرقى جديد (ولهم شيوخ طريقة / كلٌّ يقلّد شيخَهُ ، / عبر الزمان،/ وليس لي شيخٌ / سواي)[٤] . فالدرب لم يعد درباً عادياً موصلاً إلى هدف عادي . الدرب عرفاني يمثّل شهادة لسلوك العارف إلى الإمساك المباشر بالحقيقة .

ولقد جاء التعالي ، بناء على هذا الدرب ، تعالياً معرفياً ، خصوصاً أن الثنائيّة الضديّة باتت بين الأصالة والتقليد ، بين قدرة الذات على قيادة نفسها ، وحاجة الآخرين إلى مرشد . لقد أعطى الشاعر فرادته أقصى مراقيها خصوصاً ، عندما نفى وجود

---

[٢] م . ن ، ص ١٠٥ .
[٣] سلمان زين الدين ، دروب ، ص ١٠٣ .
[٤] م . ن ، ص ٧ .

مثل تلك الفرادة عن الآخرين .

وتطلّ النرجسيّة في موضع ثانٍ من المجموعة حين قال: (يا حلوتي لا تقلقي، / ودعي الهواجس والمخاوف جانبا،/ فأنا نهاري كامن في داخلي / كالدرّ يكمن في المحارْ)[٥] .

ولئن كانت الهواجس والمخاوف واقعةً خارج ذاته، فإنها متعدّية إليه من قبل الآخر (الأنثى) التي واجهها قائلاً : (لا تقلقي)، مسوّغاً دعوته هذه بأنّ نهاره كامنٌ في داخله. إنّ إضافة كلمة (نهار) إلى (ياء) المتكلم خلصته من هويته الموضوعيّة المعروفة له لتسبغ عليه هويّة فنيّة لها خصوصيتها المنتمية إلى رؤية الشاعر . بات النهار انكشافاً معرفياً داخلياً لا يحتاج إلى شمس الواقع لينوّر . هو النورانيّة الخاصّة بالشاعر. إنه ذات الشاعر وشيخه في آنٍ معاً . ويأتي المشبه به (كالدرّ يكمن في المحار) ليمثّل إضاءة جديدة لتلك النورانيّة الداخلية.

صحيح أن المشابهة لا تعني مماثلة الدر للنهار الخاصّ بالشاعر، لأنّ الدرّ مهما علا شأنه يظلّ قيمة ماديّة لا ترقى إلى قيمة النور ، ولكنها تعني مماثلة أخرى قائمة في علامة (الكمون) . فكما لا يحتاج الدرّ إلى خارج المحار ليتكوّن ، فالشاعر لا يحتاج إلى ما يقع خارج الذات ليقوم بفعل الإضاءة .

ومهما يكن من أمر، فإنّ النرجسيّة الخاصّة بسلمان زين الدين ليست نرجسيّة عاديّة مماثلة لنرجسيّة أيّ شاعر آخر . هي نرجسيّة منتمية إلى رؤية سلمان إلى ذاته. إنها فتنته بهذه الذات . وإذا كان سلمان شاعراً بقدر ما هو ناقد ، فانه لا يحتاج في قصيدته إلى المعلم الناقد ، أو المعلم الشاعر الآخر . إلى على نفسه أن يسلك الدرب التي يشقها بنفسه: (وأنا أشق الدربَ / في الوعر الذي يعصى / على القدم الكسيحةِ / والخطى العجلى)[٦] .

د- الفن :

تأتي مفردة (الفن) في المقام الملاصق لمفردة (الذات) في المجموعة السلمانية من حيث الحضور النوعي ، كيف لا، والفن هو الذات في أبهى تجليّات نرجسيتها؟

وإذا شكلت القصيدة أجمل ما تتسع له الصفحة البيضاء ، حضرت تلك الصفحة ، برمزيّتها ، لتمثّل دعوة مفتوحة إلى الكتابة . فهي قد وُجدت ليُكتب عليها . الكتابة سر وجودها ، خصوصاً أنها ليست أيّة كتابة . انها تلك القائمة على جماليّة كشفيّة .. ولعل الشاعر قد قصد بها الكتابة الشعرية دون سواها .

(تُرهِق الصفحةُ أعصابَ فتاها ،/ مرّة ، تُصفي له الودَّ ،/ ومرّاتٍ ، يجافيه نداها / يسهر الليل لتغفو ،/ ويذيب النفس في خطب رضاها، / ويجوب الأرض بحثاً عن كنوزٍ ، / ولقى يلقي بها بين يديها،)[٧] .

ولئن أومأت هذه المقطوعة الشعريّة بغير التفاتة إلى ما تقتضيه العلاقة مع الصفحة البيضاء من جهد وضريبة ، فإنّ الإلتفاتة الأهمّ هي تلك المتعلّقة بوظيفة الكتابة الشعريّة القائمة على الكشف عن أبعادٍ مجهولة من العالم المرجعي .

«ويجوب الأرض بحثاً عن كنوزٍ / ولُقى يلقي بها بين يديها» وإذا ما اتخذت تلك الصفحة هويّة اللغة ، فإن الفعل (يجوب) لا يمثّل إشارة إلى الجهد الكبير المبذول فحسب ، ولكنه يحمل في تضاعيفه عبء الرؤية ، رؤية الشاعر . أن يجوب المرء الأرض ، فإنه لا يبذل مثل هذا الجهد تائها ، يجوبها مقودا برؤية . والفعل (يجوب) يصبح مساوياً الفعل (يبحث) . والبحث لا يكون من دون رؤية ، رؤيةٍ السلطةُ فيها لثقافة الشاعر . وحين يكون الأمر بهذه الخطورة ، فانّ كلمتي (كنوز) و(لقى) لا تنفكّان في أيّة حال من الأحوال عن الرؤية . والكنز واللقية مسألتان نسبيّتان . هما كذلك ، بناء على ثقافة ورؤية . وهكذا

---

[٥] سلمان زين الدين ، دروب ، ص ٤٨ .

[٦] م . ن ، ص ٨ .

[٧] سلمان زين الدين ، دروب ، ص ٣٠ .

نلتقي في قصيدة سلمان زين الدين مع ثقافة نقديّة لا تدانيها ثقافة .
فمثّلت : [الرؤيةِ (الثقافة) ،
[العالمِ المرجعي ذي الأبعاد المتعدّدة من الكنوز واللقى ،]
[اللغة] .

هو حقيقة الشعريّة المطلقة . ولا تقوم الكتابة ، ومن ضمنها الشعر ، على هذه الحقيقة وحدها . تشاركها في ذلك جميع الفنون الأخرى : رسماً ، أو نحتاً ، أو موسيقى . ففي قصيدة «تشكيل» المهداة إلى الفنّان جميل ملاعب يتحدّث سلمان زين الدين عن إزميل (راود الأشجار والأحجار / عن أسرار فتنتها ، / وطارحها الغرامْ ، / فتمخّضت عن كلِّ موسى / ليس ينقصه الكلامْ)[٨] . ولئن أومأت الأسطر الشعريّة الأولى إلى (جنسيّة) اللذة التي يقتنصها القارئ من الكتابة (راود)، و(أسرار فتنتها)، و(طارحها الغرام) بما يضعنا وجهاً لوجه أمام«لذّة النصّ» البارتيّة، فإن بيت القصيد عند سلمان زين الدين يكمن في السطرين الشعريّين الأخيرين، في استعادة رامزة إلى تجربة نحّات تمثال موسى الذي كسر يد منحوتته عندما لم تستجب لأمرِهِ إيّاها بالنطق بعد أن بلغت فتنته بذاته وبجمال ما أنجزه ، أقصى درجاتها . يردّ سلمان زين الدين على ذلك الفنان بأنّ أية منحوتة هي موسى كاملة ولن تكون منقوصة اليد (كلّ موسى)، وهي ناطقة وإن لم تسمعها الأذن البشرية؛ لأنها لغة أخرى. تنطق برؤية الفنان كلماتٍ كانت أم ألواناً، أم منحوتة، أم إيقاعاً. وينطبق هذا على لوحة جميل ملاعب أو منحوتته. وإذا كانت ثلاثيّة الكتابة هي: (رؤية ، وعمق مرجعي، ولغة)، فإن هذه الثلاثيّة في الرسم تستبدل باللغة الألوان والخطوط ، وفي النحت التمثال . ما أريد أن أصل إليه هو أن سلمان زين الدين الناقد قد أطلَّ إطلالة شعريّة موفقة من دون أن يجشم القصيدة عبء المفاهيم النقديّة ومباشريّتَها.

هـ - <u>الزمان:</u>

إذا كانت الذات محوراً ، والفن تجلّياً من تجليات تلك الذات ، فإن الزمان هو الركن الثالث الذي يلاصقها ويشكل معهما معماريّة القصيدة السلمانية .

يقول الشاعر في قصيدة «كنز دفين» .

(وحين المكانُ يضيقُ ، / وتفضي الطريقُ إليّا ،/ أمدّ ، خلال السنين ، يديّا ، / وأقطف جمرا ،/ أشدُّ عليه ، / فأبقى قويّاً)[٩] .

إنْ ظرف الزمان (حين) المفتوح على التعدّد والذي يشكّل إطاراً للفعل المضارع (يضيق) يجعل من هذا الفعل قابليّة للتواتر المستمرّ ، ويأتي إسناده إلى (المكان) ليقدّم هذا المكان قابليّة للتقلّص المستمر . وإذا ما بلغ المكان بضيقه حدّاً أفضت معه الطريق إلى الذات «وتفضي الطريق إليّا» ، لا بدّ من أن يستعين بالزمان في مواجهة ضيق المكان «أمدّ، خلال السنين ، يديّا/ وأقطف جمراً / أشدّ عليه / فأبقى قويّاً» .

وإذا ما حوّل الفعلُ (أقطف) الماضي شجرةً ، والجمرَ ثمر تلك الشجرة، فإنّه قد أدخلنا مدخلاً وجوديّاً ذا خصوصيّة مرتبطة بتجربة سلمان ورؤيته دون غيره من الوجوديّين . ولئن كان المستقبل عند هؤلاء ضرورة يعطي الزمن الحاضر قيمته ، لأن الإنسان بالنسبة إليهم ليس سوى ما يتصوّره لذاته المستقبليّة ، فيتشكّل الحاضر بناء على ذلك المستقبل ، فإن الزمن الحاضر عند سلمان زين الدين ، القائم على محوريّة الذات متحقّقة ، يعاد تشكيله بناء على الماضي . ويعني هذا أن لسلمان زين الدين

---

[٨] سلمان زين الدين ، دروب ، ص ٤٢ .
[٩] سلمان زين الدين ، دروب ، ص ٥٣ ـ ٥٤ .
(٢) م.ن،ص ٥٤.

وجوديته الخاصّة . ولم يتركنا الشاعر نبحث طويلاً عن طبيعة (الجمر / الثمر)، ولكنه حاول التوغل داخل ذلك الجمر (الثمر) قائلاً : (هنالك خلف الزمان العتيقِ / ظلالٌ ، زرعْتُ ، من الذكرياتِ / أفيء إليها / إذا ما تعرّتْ غصونُ الحياةِ،/ وأخلع عنّي عناء الطريقِ) ٢ تبدّى (الحاضر) شجرة عارية تمثّل شيخوخة وخريفاً . وهذا التبدّي ليس حيادياً . يتكفّل بتقديم الماضي شجرة مضادّة لشجرة الحاضر ، شجرة خضراء زاهية بأوراقها . وهذا ما يجعل (الجمر) ملتبساً بالذكريات التي تحمل من بين ما تحمله جميع مظاهر القوّة والفتوّة . ويشير إلى أنّ زمن سلمان زين الدين زمن إنسانيّ وجوديّ ذو خصوصيّة تميّزه عن خصوصيّة الزمن الوجودي الغربي المبني على ثقافة مختلفة. إنها ثقافة شاعرنا المشرقيّة التي بعيد إليها أصالتها من خلال زمنه هذا ، ومن خلال قصيدته التي احتلت موقعها المكين داخل الحداثة الشعرية العربية الراهنة .