ظواهر البنية في قصيدة ما بعد ثورة يناير، مقاربة نصية

أ.م.د. حامد أحمد محمد حامد الشيمي (*)

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد؛ فهذه ورقة بحثية تقف على بنية القصيدة في مصر وتحولاتها في فترة ما بعد ثورة يناير خاصة، تنظر في تأسيسها شعريتها الخاصة أو متابعتها شعرياتٍ سابقةً قارة. والحق أن الفترة المذكورة لها امتداد زمني معقول، ثم إنها عاشت لحظة تاريخية فارقة اجتماعيا وسياسيا؛ بما يرشح أن يكون ثمة جيل مبدع قد تخلق في عمق هذه اللحظة التاريخية. ويدفع هذا إلى إثارة نقطة مهمة: هل تشكل جيل أدبي حقيقي يجمع هؤلاء الشعراء فيما بعد ثورة يناير؟ وما السمة المشتركة في قصيدة هذا الجيل؟

حين نعود بالنظر إلى العقد الأول من الألفية الجديدة نرى فترة يسمها التماوج بين أطياف القصيدة العربية: نثر، تفعيلي، عمودي. مع ردة جلية إلى شعر البيت من جديد مَثَّلها نفر منهم إيهاب البشبيشي وأحمد بخيت، ثم سيد يوسف وأحمد بلبولة وعلاء جانب وآخرون. ثم حل العقد الثاني من القرن الجديد بثورته السياسية والاجتماعية، فهل شهدت الشعرية على يد شعرائه مخاضا جديدا وتثويرا لشيء ما أو تعميقا لمجرى ثوري بذلته شعرية سابقة بما يشكل جيلا بالمعنى الأدبي؟

بداية فإن المؤرخ يتفقد الجيل لأن مسألة الجيل تهيئ فرصة للتبويب والتأريخ الأدبي، وتتيح له النظر في التواصل والتعاقب، في الوقت الذي تهيئ له أيضا علامات التميز الفردي بين الأجيال ثم بين أبناء الجيل الواحد، كما أنها تذلل له دراسة مدى التأثير بين المجتمع المحيط والإبداع، وتعين كذلك على النظر في مدى عطاء الجيل للنوع الأدبي.

ويسعنا القول إن جيل العقد الثاني قد أتيح له ربما ما لم يتح لغيره من أجيال؛ فهو زيادة على اللحظة التاريخية الثورية التي عاشها قد أتاحت له الرؤية تقييم الشعريات السابقة عليه جميعا والأخذ منها والرد، وإن كان علينا التنبه إلى أنه في الوقت ذاته كان عرضة لأن يقع فريسة أن يتماهى معها وفيها فتتميع شخصيته.

وإذا كان ينظر إلى الجيل بما بينه من لحظة زمنية مشتركة، أو بما بينه من انتماء فكري أو مذهبي أو أيديولوجي مشترك، أو بما يستهدف من أهداف مشتركة واحدة فإن العقد الثاني قد قدم جيلا أدبيا باعتبار اللحظة الزمنية المشتركة؛ إلا أنه لم تتبلور له شعرية خاصة واضحة، وإن

(*) أستاذ مساعد، دار العلوم، جامعة القاهرة.

كان يمكن القول إنها شعرية وقفت من كل ما سبقها موقف نقد، فرفضت بعضه وتأثرت ببعض، فأكثرها يرفض نثرية قصيدة النثر؛ وإن كان يحب أن يغامر مغامرتها نحو الإبهام والإغماض وربما نحو تمييع المعنى والولع بخلخلة الدلالة أحيانا، وهي شعرية ترحب بحركة التفعيلة وتعشق طرائقها المسرحية وحسها الصوفي في التعبير لكنها لا ترحب كثيرا بجهارتها، واستيقاظها للرمز التراثي ربما قناعة منها بأن الرمز التراثي قد أدى دوره في أوقات عانت فيها الثقافة من مشاكل ترتبط بالدكتاتوريات والتسلط وأشباح الحروب التي كانت تلوح في الأفق زمن السبعينيات وما تلاه، وهي بالأحرى تفارق الشعرية الكلاسيكية التالدة رؤى وأدوات، وتخالفها في الجهارة والانخراط الأيديولوجي خاصة وإن كانت تمد الجسور إليها من خلال الردة إلى موسيقى شعر البيت من جديد.

هنا يمكن القول إجمالا: إن شعرية هذا الجيل تفيد من الشعريات السابقة جميعا وتجمع هذه الإفادات ربما في القصيدة الواحدة، وأنها مثلت ارتدادة لقصيدة البيت ولقصيدة التفعيلة؛ لكن قسما كبيرا من نتاجها ما زال شعره عالقا هناك؛ عند رؤية جيل قصيدة النثر الذي آثر الإغماض والإعتام واقتاتت شاعريته على الإبهام والغياب والتأجيل وبناء الرؤية من دقائق وفتات لم تلتفت التجارب إليها قبله كثيرا.

وعلى هذا تتشكل السمة الغالبة لقصيدة هذا الجيل من إيثار الغياب والميل إلى الإغماض والتلميح، وربما قدم لنا الوصف بقولنا **"تأسيس حالة الغياب"** الوصف الدقيق لكثير مما يخص خطاب الشعرية لدى قطاع كبير من شعراء هذا الجيل. وهي حالة تتعدد مظاهرها، وتتعدد تبعا لذلك المفردات والأوصاف التي تدور في فلكها كالتأجيل وشحوب المرجعية والإعتام... تتعدد نعم لكنها تشترك نهاية جميعا على أننا بإزاء خطاب شعري لا يؤسس شعريته -في الأعم الأغلب- على الوضوح، ونص يتعالق مع المتلقي لا على أنه مستهلك لخطابه الشعري بل على أنه منتج له.

وربما كان منها ذلك لأنها تركن إلى ما يتيح لها التعبير عن رؤى يصعب صياغتها صياغة تقريرية مباشرة، وربما كان لمطلق الرغبة في تأسيس الجمالي من الإغماض، وربما كان وراءه ذاتية التجربة نفسها ومحاولة صياغتها عبر رؤى فلسفية كشفية خاصة تفتقر إلى سياقات خاصة لفهمها وبناء خطابها، وقد لا نبرئ ساحة بعض المذاهب الغربية رمزية وسريالية -في هذه الحالة- من التأثر بها والنسج على منوال روادها.

ومهما يكن من شيء فإن قصيدة هذا الجيل تمنح الشاعر فرصته للتجريب والتحديث والاستعانة بالتقنيات التي تقدم بنى نصية جديدة من شأنها حين تتراكم ويتعمق مجراها إبداعيا أن تقدم تحولا ثريا في عمر النوع، كما أنها تطرق بهذا أبواب التأويل وتشرع على المتلقي أبواب التفاعل معها، وهذه السمة هي من تبعات سمتها الأولى؛ فما من شك أن النص الذي يؤثر الغياب ويتلاعب بالمرجعية ويميل نحو التشذير وتكثيف المجاز واللعب بالمفارقات اللغوية

وتشحب من ثم درجة إعلاميته – ليس ثمة شك في أن هذا نص يراهن على حضور المتلقي حضورا فاعلا ناجزا. وهي حين تفعل تقف -في الأعم الأغلب-بنصها بين الثراء المبني على انفتاح التأويل والاستغلاق الذي يعطل إنتاج خطابه.

والأمر الأخير الذي أختم به هذه النقطة هو أن شعرية هذا الجيل تقتضي -من الناقد- تحديث الآليات المنهجية باستمرار للاشتباك معها، فهو يفيد من استراتيجية النظرية ومن كل استراتيجية تجايلها لا سيما عطاء اللسانيات.

هذا، وتحاول الورقة البحثية أن تنظر في أولى هاتين الخصيصتين؛ أعني ما يتعلق ببنية القصيدة، عبر عدد من ظواهرها: اهتزاز المرجعية، تشذير البنية، اعتماد التداولي واليومي، الإعلامية ارتفاعا وانخفاضا، التشكيل بالصورة بين البصري والرؤيوي. راجيا أن أوفق في رصدها بما يجلي قصيدة هذا الجيل عند أبرز شعرائه، ويكشف عن أهم تحولاتها.

والله من وراء القصد

١- اهتزاز المرجعية

إحدى ظواهر هذا الشعر محل الدراسة التي تشير إلى تحول في بنيته إعادةُ تقييمه لقضية "المرجع"، أو لعلاقة الدال بالمدلول الناشئة وفق المواضعات العرفية والقوانين اللغوية.

والحق أن قضية تثبيت إشارية الدال على مدلوله قد وُضعت موضع النظر من شعريات سابقة، فيما عُبر عنه في المشهد النقدي بـ"تغييب المرجع". على أنها في شعرية الأجيال محل الدراسة لا تصل إلى هذا الحد الذي يغامر بهذه العلاقة الإشارية، وإن لم ينف ذلك خلخلتها؛ ويبدو أنها شعرية لم تشأ أن تقطع شوط جيل السبعينيات إلى نهايته في هذه الناحية فوقفت على مسافة آمنة من الفصل التام بين الدال والمدلول وتمييع إحالته، في الوقت الذي أبت أن تدير ظهرها كلية لهذه المغامرة.

ونحن ما إن نشرع في قراءة تجارب هذا الجيل حتى ندرك أن كثيرا منها منفتح على احتمالية تعدد الدلالة إن لم يكن غائم الدلالة، وهذا يدفعنا كثيرا إلى سؤال الدال ماذا يفيد وإلام يشير. وهنا يبدأ سؤال المرجعية.

١/١ المرجع في الفكر اللساني:

ترتبط قضية "المرجع" بقضية "الإحالة" Reference، والإحالة هي: «العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات»[١]. كما أن "المرجع" جزء مهم من أجزاء ستة رصدها رومان ياكوبسون في خطاطته التي أقام عليها وظائف اللغة: المرسل والمرسل إليه والمرسلة والسياق والاتصال ونظام الرموز؛ حيث السياق هو المرجع الذي يجمع الأفراد المتداولين للغة[٢]؛ ذلك أن الرسالة تقتضي «سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه، أو بعبارة أخرى بين المسنِّن ومفكك سنن الرسالة»[٣]، وهذا السنن المشترك ليس إلا المرجع المشترك الذي نحيل إليه.

والمرجع بهذا الاعتبار ينشأ عنه ما يعرف بالوظيفة المرجعية للغة[٤]؛ التي تُبرز قيمة هذه المواضعات العرفية الدلالية المشتركة لتحقق اللغة دورها التواصلي الإبلاغي. وهو وإن لم يكن ذا وجود حسي في العملية التواصلية فإنه حاضر بالقوة يمارس دوره في عملية التواصل هذه داخل الجماعة اللغوية المشتركة.

يمثل هذا البعد السابق القاعدةَ التي تحكم العلاقة بين الأطراف الإبلاغية في لغة ما: الدال، المدلول، المرجع، المستخدمين، غير أن خطابات لغوية بعينها تعمد إلى فك ذلك الربط بين الدال ومدلوله القائم على علاقة المرجع؛ وقد تنزل هذه الخطابات من النظام اللغوي منزلة الاستثناء من النظام القاعدي، ونعني هنا الخطاب الشعري خاصة؛ فهو الأقدر على إحداث المفارقة بمجاوزة المرجع؛ ففي استطاعة لغته أن تنشئ عالمها الخاص دون أن تفتقر إلى الإحالة المرجعية المتفق عليها والمتداولة بين أفراد الجماعة؛ وتلك إشارة تفهم عما ذهب إليه "وتزيفان"

في حديثه عن المرجع وعلاقة الدال بالمدلول بالمفهوم السوسيري وما استلحق عليه من تفصيل وتعديل بشأن "الشيء المحسوس والصورة الذهنية والبيان" أو "المرجع والتمثيل والدلالة"[٥].

وجلي أن نفور الشعر عن الارتباط بالعالم الخارجي على مبدأ المحاكاة بمعناها الضيق - أمر تقتضيه طبيعته وماهيته؛ فالشعر يرتبط "بالمجاوزة"Ecart بالمستوى الذي ألح عليه جون كوين[٦]، وأشار إليه إيزر في سياق تفرقته بين الصورة الأمامية والصورة الخلفية للفظة؛ حيث جعل الأولى علما على السياق المرجعي الذي للفظة في الأصل، وأطلق الثانية على السياق النصي الذي زرعت فيه؛ حيث تتخلى اللفظة عن سياقها المرجعي/صورتها الخلفية على حساب تبنيها سياقها النصي الجديد/صورتها الأمامية[٧].

على أن هناك خطابا شعريا يمضي في طريق المجاوزة إلى حد تغييب المرجعية تماما أو اهتزازها اهتزازا تقتات عليه شعريته؛ أي أنه يؤسس عالمه المفارق للواقع ابتداء، ثم هو لا يرضى بهذا حتى يزيد الأمر مفارقة باللعب على مسألة المرجعية هذه. قناعة منه ربما بأن «تشكيل الواقع جماليا لا يعني مسّه برفق وإنّما خلخلته وزعزعة أركانه... وبناء بنية مغايرة لبنية الواقع رغم أن مادتها مستمدة منه»[٨].

نحن نعني إذن خطابا مؤسسا من مفردات وجمل تتحرر من دلالتها المرجعية فتفقد إحالتها المباشرة على المشترك القار في ذهن الجماعة، ونعني كذلك نمطا شعريا ينفر من المباشرة ويؤثر مناطق الإعتام و«ينزع بأسلوبه إلى البعد عن تحديد الأشياء تحديدا ماديا وموضوعيا، بل إلى البعد عن التصور العادي لشيئية الأشياء»[٩]؛ وإذا كنا من هذه الظاهرة بإزاء نص يُحدث انفصالا بين الدوال ومرجعيتها فإن ذلك يعني أيضا انفصالا بين النص والمتلقي؛ ذلك المتلقي الذي بات عليه أن يجسر بين الدال والمدلول من جديد، ويرتق ما استطاع من هوة الانفصال بينه وبين والنص.

***

٢/٢ النماذج:

أنتقل الآن إلى ملاحظة هذا الاهتزاز بين الدوال ومرجعيتها من خلال النصوص، وأقتطع هنا من نص بعنوان: "رسالة من كارل ساجان" هذا المقطع:

حينما طار في سلطة الشك ضوء
تجولتُ في فسحة من فضولي
لأن السواد يحاصر حدقة عيني
سيُسقط فخ السذاجة من قدسوا زرقة العين
كان السواد، ويبقى السواد!!
لأن جواب الطبيعة محض بلاد
ولدنا على وحدة الرمل والبحر

قبل ارتباط الرمال بلحية هذا الزمان
وقبل امتلاء المراكب مثل الخزانة
بعد عصور الرصاص
وعاش على رملِهِ البحر قبل اشتعال الغريزة [لا شيء إلا الفضول ٤٤- ٤٧]

ثمة غموض يكتنف المقطع السابق رغم وضوح مفرداته من حيث هي ألفاظ مجردة، لا من حيث إشاريتها أو درجة تعالقها مع المفردات الأخرى. ويمكننا أن ننظر في أسباب غموض هذا المقطع من زوايا متعددة يهمنا منها هنا قضية المرجعية ومقدرة المفردات على الإحالة إلى المشترك للفظ في العرف اللغوي، يعقب هذا مباشرة نظر لازم في مقدرة الجملة ذاتها على إنتاج المعنى سواء كان المعنى الإشاري الذي يجعل الوضوح والمباشرة سمة للنص أم كان المعنى السيميائي الذي يفتقر إلى التأويل وسؤال التوقعات لدى المتلقين؛ وظننا أن هذا باب كبير وأول من أبواب النظر في مسحة الغموض التي تكتنف كثيرا من شعر الحداثة في أجياله جميعا.

واقترابا من المقطع السابق يمكن النظر في أهم المفردات التي تقف على مفاصله الدلالية المهمة من زاوية مرجعيتها للتعرف على مدى إسهامها في إغماض المقطع. ويمكننا القول إن ثمة ثلاثة محاور دلالية يتألف منها المقطع، كما يمكن ملاحظة أن كل واحد منها ينهض على أداة رابطة: ظرفية أو تعليلية، فالمحور الأول:

"حينما طار في سلطة الشك ضوء.. تجولتُ في فسحة من فضولي"

وأهم مفرداته: "طار/سلطة/الشك/ضوء" وهي تشكل مجموعة دلالية أولى لارتباطها بجملة واحدة، ثم: "تجول/فضول" المرتبطتان بجملة أخرى. وأكثر المفردات السابقة لا يحيل المتلقي على المحمول الدلالي المتعارف عليه، ومعنى هذا أن الوظيفة الإشارية لهذه المفردات إما أنها منعدمة أو مهتزة؛ فلفظة "طار" التي هي ما يؤسس الجملة الأولى لا تحيل إلى الطيران المعروف؛ لارتباط الطيران إسناديا أولا بلفظة "الضوء" التي لعبت دور المسند إليه الفاعل هنا، والتي اهتزت إشاريتها بدورها عن الدلالة القارة لها؛ إذ الضوء لا يطير مرجعيا، ثم لارتباطها ظرفيا بـ "سلطة الشك". ولفظة "تجول" التي هي عماد الجملة الثانية لا يمكن بحال إحالتها إلى التجول المعهود لارتباطها هنا بظرفية تجعل إحالتها تلك ممتنعة: "في فسحة" المرتبطة بدورها هي الأخرى ببيان الجنس: "فسحة من فضول"؛ أي: من نوع الفضول. وباستصحاب هاتين العلاقتين: الظرفية وبيان الجنس يمتنع على المتلقي استساغة إشارية لفظة "تجول" على معناها المرجعي المعهود. فوق أن الجملتين مرتبطتان علائقيا بظرفية أخرى كبرى؛ وهو ما نجلوه لاحقا حين نقف على المرجعية بالنظر إلى علاقات الجمل.

والمحور الثاني: "لأن السواد يحاصر حدقة عيني... سيُسقط فخ السذاجة من قدسوا زرقة العين"

ولئن كان "السواد وحدقة العين وزرقتها" من المفردات الإحالية هنا بامتياز فإن مما يبدد الجدوى من هذه الإحالة التباس هذه المفردات بمفردات أخرى مهتزة الإحالة، مثل: "يحاصر/فخ/السذاجة/قدسوا"؛ فهذه المفردات مهتزة الإحالة في أحسن التقدير؛ فالمحاصرة هنا ليست على حقيقتها المرجعية المعهودة؛ فهي محاصرة لحدقة العين، والفخ كذلك ليس على حقيقته؛ لتَضائِفِهِ مع مفردة السذاجة وارتباطه بها، والتقديس ليس على مرجعيته المعهودة؛ فهو من زاويةٍ تقديسٌ "لزرقة العين" وهو من زاوية أخرى يَسقط ويَتداعى بفعل "فخ السذاجة"!

والمحور الثالث الأخير:

"لأن جواب الطبيعة محض بلاد .. ولدنا على وحدة الرمل والبحر
قبل ارتباط الرمال بلحية هذا الزمان.. وقبل امتلاء المراكب مثل الخزانة بعد عصور الرصاص"

وينهض بعبء دلالته من حيث المفردات: "جواب/الطبيعة/ولدنا/ لحية/المراكب/ الرصاص/اشتعال/ الغريزة". وفي المقطع ترد مفردات بإحالتها المعهودة "كالبحر /الرمل /بلاد/ارتباط/امتلاء/الخزانة/عصور". غير أن هذه المفردات كذلك تتواشج وتلتبس بمفردات أخرى غير واضحة المرجعية تواشجا قويا عبر علاقة إسنادية أو إضافية أو ظرفية مما يبدد مرجعيتها كذلك أو يسمها بالاهتزاز كذلك؛ وإلا فأي إحالة في "جواب الطبيعة" على رغم وضوح مرجعية مفردة "الطبيعة"، وأي دلالة مرجعية "للميلاد" المرتبط بظرفية "على وحدة الرمل والبحر"، بل أي مرجعية جلية للرمال إذا كانت مرتبطة "بلحية الزمان"!

من حيث الجمل:

بالعود إلى المحاور الثلاثة السابقة يمكن القول إنها تتألف من اثنتي عشرة جملة، كما يمكن ملاحظة أن كل محور منها مبني على رابط بنائي يجمع جملَه: فالمحور الأول مبني على الرابط الظرفي الزمني "حينما". والثاني مبني على الرابط السببي "لأن". كما أن الثالث مبني على الرابط السببي "لأن" مع الظرفي الزمني "قبل/قبل/بعد". ويمكن النظر في جمل المقطع من حيث وضوح مرجعيتها ودلالتها ومن ثم من زاوية تمتعها بالقبول acceptability مستفيدين من بعض منجزات النحو التوليدي في وقوفه على "درجة نحوية الجملة" بالنظر إلى المعيار اللغوي القاعدي وانحراف لغة الشعر عنه.

وسنجد في هذا الصدد الوصف بـ"الملاءمة" وبـ"عدم الملاءمة" عند جون كوين؛ والأولى وصف للجملة التي تتمتع بالاستقامة النحوية كما تتمتع بارتباطها بالمرجعية اللغوية المتعارف عليها في الجماعة اللغوية، ومن ثم فهي تسير وفق المعيار اللغوي، أما الوصف الثاني فهو يصدق على الجمل التي تسير وفق المعيار اللغوي نحوا لكنها تكسر معايير اللغة في ناحية أخرى حين تخرق قانون المرجعية وتتحمل بالمجاز وغيره مرجعيات أخرى، وهذه الأخيرة لدى كوين على درجتين: فهناك "عدم الملاءمة من الدرجة الأولى"، وهي «المجاوزة المحددة

بوقوع عدم الملاءمة في أحد عنصري المعنى والتي من الممكن ردها من خلال اختلاس هذا العنصر»[١٠]. والمثال على ذلك قولنا: "معطف من ثعلب"، فنحن هنا نتحدث من خلال المجاز المرسل عن "الفراء"؛ وإذن فالعنصر الأول من المعنى وهو المعطف بيّن بذاته، والعنصر الثاني غير بين لكنه ليس بعيدا غامضا إذ يمكن رده عن طريق التعرف على المجاز المرسل إلى حقيقته؛ وتلك هي الدرجة الأولى.

وأما "عدم الملاءمة من الدرجة الثانية" فهو ما تتسع فيه المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. ومثال ذلك ما أورده كوين: "صلاة زرقاء". ويسميها ج. ب. ثورن -في شرحه لدرجة النحوية التي قال بها شومسكي وطبق عليها كاتز- بالجملة الفجة Semi sentences[١١] أو التكوينات غير النحوية ungrammatical constructions ؛ كما في «حزن الأقلام العنيد، أسى الختامة وثقالة الورق، بؤس ملفات المانيلا والصمغ»[١٢].

ونؤثر هنا تسمية كوين منعا لِلَبس قد يُفهم من استخدام الوصف بـ"غير نحوية ungrammatical" مرادا به نزع الصحة النحوية والسلامة اللغوية عن الجملة؛ أو كما يصرح كوين نفسه: «لكيلا نقع في الغموض، فإننا لن نستخدم مصطلح "نحوي" بل سنستخدم مصطلح "ملاءمة نحوية" أو اختصارا "ملاءمة" لنميز به الجملة الصحيحة من حيث المعنى»[١٣].

يمكن إذن تصنيف هذه الجمل من حيث زاوية المرجعية إلى: جمل ملائمة؛ وهي التي تُظهر ارتباطا واضحا مع مرجعيتها المعهودة في ذهن الجماعة اللغوية. وجمل غير ملائمة من الدرجة الأولى؛ وهي التي تعتمد على مجاز له مرجعية ظنية نتجت عن كثرة استعمالها ولهذا ينعتها كوين أحيانا بـ"استعارة الاستعمال". وجمل غير ملائمة من الدرجة الثانية وهي الجمل التي تلعب كثيرا على تحطيم المرجعية وتغامر بالدلالة غير البينة بين عناصر إسنادها، ولهذا استحقت التسمية بالفجة أو اللانحوية.

وفي ضوء هذا وبالرجوع إلى المقاطع السابقة يمكن القول إنها تحوي قرابة خمس جمل تخفق في الإحالة إلى مرجع واضح ومن ثم فهي جمل غير ملائمة من الدرجة الثانية: "حينما طار في سلطة الشك ضوء/تجولت في فسحة من فضولي/سيسقط فخ السذاجة من قدسوا زرقة العين/قبل ارتباط الرمال بلحية هذا الزمان/لأن جواب الطبيعة محض بلاد". ويمكن إحصاء ثلاث جمل أخرى من الجمل غير الملائمة من الدرجة الأولى: "لأن السواد يحاصر حدقة عيني/قبل امتلاء المراكب مثل الخزانة/عاش على رمله البحر قبل اشتعال الغريزة". وترد بقية الجمل وهي ثلاث أيضا ملائمة: "كان السواد ويبقى السواد/ولدنا على وحدة الرمل والبحر/بعد عصور الرصاص".

والجمل السابقة جميعا تَحقق لها الكمال النحوي Grammaticalness ؛ فهي مستقيمة نحوا؛ لكن أكثرها غير مستقيم من زاوية المرجعية التي تعد قانونا لغويا قد انتهكته الجمل هنا

بالانحراف عنه. ويشير الإحصاء إلى أن الغلبة في المقاطع السابقة لاهتزاز المرجعية وشحوبها؛ ولهذا فإن أكثر جمل النص لا تحيل المتلقي إلى دلالة أو مرجعية يطمئن إليها، وهذا سبب كبير من أسباب غموض النص السابق.

وحتى هذه الجمل ذات الإحالة الجلية لا تتمكن من تبديد هذا الجو وإزاحة هذا الحكم الذي أطلقناه منذ قليل؛ ذلك أنها لا تؤسس بوضوحِ مرجعيتِها إلا دلالة صغرى جزئية تهيمن عليها دلالة أخرى كبرى تتأسس على جمل غير مرجعية؛ فجمل المقطع -كما أسلفنا- مرتبطة بروابط ظرفية وزمنية وسببية: "حينما/لأن/لأن/قبل/بعد/بعد"، ويفترض بهذه الروابط أن تصنع العلائق بينها، وعلى هذا في وسعنا أن نحتسب جملة: "لأن السواد يحاصر حدقة عيني" وهي جملة غير ملائمة من الدرجة الأولى سببا للجملة غير الملائمة من الدرجة الثانية: "سيُسقط فخ السذاجة من قدسوا زرقة العين"؛ غير أن هذا على ما يبدو تعليل مفرغ من معناه؛ إذ لا يحمل كبير معنى موجه؛ وإلا فأي علاقة سببية بين السبب: "لأن السواد..." والنتيجة: "سيسقط فخ السذاجة..."وعلى هذا لا تعد الجملة النحوية المرجعية: "كان السواد ويبقى السواد" الواقعة في إثر هاتين الجملتين موجهة المتلقي، كما لا تعد مرجعيتها ناجزة في تأسيس المعنى رغم أنها سيقت للمتلقي على أنها تذييل وقالب حكمة يغلق المقطع.

ومثل ذلك يقال عن جملة: "وُلدنا على وحدة الرمل والبحر" وهي جملة نحوية مرجعية كذلك؛ غير أنها ترد نتيجة غير مترابطة ارتباطا قويا بجملة سببها التي وردت غير ملائمة من الدرجة الأولى: "لأن الطبيعة محض بلاد"؛ فالعلاقة السببية هنا مهترئة كذلك، ثم هي كذلك مرتبطة لاحقا بجملة ظرفية يبدو أنها سيقت لتوضح معناها، وهي جملة: "قبل ارتباط الرمال بلحية هذا الزمان"؛ غير أن الجملة الظرفية هنا جملة غير ملائمة من الدرجة الثانية لأنها لا تحيل إلى مرجعية واضحة، ومن ثم يضمحل كذلك توضيحها الظرفي لحدث الجملة النحوية المرتبطة بها. وهذا برهان ما قلنا من أن الجمل الملائمة يضيع أثرها الدلالي الجزئي بين الجمل غير الملائمة المستشرية في النص والمشكِّلة للأثر الدلالي الكلي.

ومن نص آخر نقرأ هذه الأبيات:

لم ننتبه، قال الغريب
ولم يزل كفي [كذا] يمارس ضحكة خجلى.
ولم تشأ الحقيقة أن تكون ملاذ رعشتي المثارة
لم أكن، أو هكذا خلت الوداعة في الرمال على الشواطئ،
خلتها وتقول لي: تهنا،
تصور! لم أعد يا صاحبي أقوى!
تذوب ملامحي كالملح في الجدران، تلعقني الدقائق،
مرغما كالسنط بين حديقة التفاح،

تهنا، والبلاد صبية تزهو ببائعها،
ولم تعد الكتابة لعبة،
قال الغريب برعشة: للملح سر الدهشة الأولى.. [لو كنت ماء، قال الغريب، ٣٨- ٣٩]

يطالعنا النص السابق بعدد من المفردات تخرج عن مرجعيتها القارة في العرف اللغوي، وتنزاح عبر المجاز نحو تحمُّل دلالات جديدة غير مرجعية: "كفي/الحقيقة/الوداعة/ملامحي/الدقائق/الملح"، وبهذه المفردات ترتبط مفردات أخرى خرجت كلية عن مسارها المرجعي أو اهتزت مرجعيتها بعض الشيء لارتباطها بها؛ إذ لا يسيغ المتلقي أن تمارس الكف الضحك، وحتى حين يُقبل هذا من زاوية كونه تعبيرا مجازيا Figurative expression تنزاح به العلامات عن مرجعياتها وتتعبأ بدلالات سيميائية أخرى فإن الدائرة حين تتسع عن نطاق العلامة الكلمة إلى نطاق العلامة الجملة تزيد مسألة المرجعية هذه شحوبا وتتعمق أثرا؛ فأي علاقة بين عدم الانتباه، وقول الغريب، والكف التي تضحك؟

والحقيقة ينفي النص عنها المشيئة والفعل: "لم تشأ الحقيقة..." وهي بهذا موضوعة في إطار التشخيص الذي يحمل عليها فعل "الإرادة"، وإن ورد في النص منفيا: "لم تشأ"، ثم إن إرادتها واقعة على أن تكون "ملاذا"، ووارِدُ هذا أن يكون ويسع المتلقيَ احتسابُه من باب الاتساع بالمجاز ؛ لكنه لا يفتأ في إثر هذا أن يواجَه بأنها "ملاذ للرعشة المثارة"! هكذا بتركيب ثلاث مفردات مهتزة المرجعية.

والوداعة لا تُتصور أن تكون في الرمال أولا، ولا يتصور أن يكون منها حديث ثانيا، فوق أن الرمال ذاتها طارئة على المشهد ولا يُعرف أتم ذلك على وجه الحقيقة أم على سبيل المجاز.

والملامح لا يمكنها أن تنوب، والدقائق لا تَلعق، ومعمولها وهو الإنسان هنا لا يُلعق، والملح لا يُدهِش؛ فوق أن يعزى إليه "سر الدهشة الأولى".

وهكذا لا يأتي الاستمرار مع القراءة بتوضيح المعنى أو تثبيت الدلالة؛ بل يضطر المتلقي إلى الانتظار ثم النظر فيما تحصّل لديه من معنى: أهو كما ظنه أم أن عليه أن يجري تعديلا، أهو على ما تشير العلامات أم أن ههنا انحرافا وتعبئة للكلمات بدلالات إيحائية غير دلالاتها المرجعية.

فإذا تأملنا الجمل ذاتها وفي ضوء التصنيف الذي سبقت الإشارة إليه أمكن القول: إن ثمة اثنتي عشرة جملة هنا؛ ولا نعني بالجملة قيام علاقة الإسناد في أقل صورها: فعل وفاعل/مبتدأ وخبر؛ بل الجملة -كما سبق- تلك الكتلة الدلالية المرتبطة معا. وسنجد أن المقطع يتأسس على قرابة خمس جمل غير ملائمة من الدرجة الثانية: "كفي يمارس ضحكة خجلى/الحقيقة ملاذ رعشتي/تلعقني الدقائق/مرغما كالسنط/للملح سر الدهشة الأولى". وقرابة أربع من الجمل غير الملائمة من الدرجة الأولى: "الوداعة في الرمال/تنوب ملامحي كالملح في الجدران/البلاد

صبية تزهو/الكتابة لعبة". وتبقى ثلاث نحوية واضحة: "لم ننتبه، قال الغريب/تصور لم أعد يا صاحبي أقوى/تهنا".

ومعنى هذا أن نسبة الجمل مهتزة المرجعية إلى الجمل ذات الإحالة المرجعية الواضحة هي نسبة الثلثين إلى الثلث؛ فوق أن الجمل الإحالية متناثرة بين الجمل غير الإحالية؛ وهي لا تفلح في أن تزيح مسحة الغموض التي عليها المقطع؛ فأكثر ألفاظها غادرت مرجعيتها وانفتحت على آفاق الاحتمالات المرتهنة بالمتلقي؛ وهذا كله لا يعين المتلقي على تبصر طريق الدلالة الكلية للمقطع ورصد تعاريجها.

وفي نص بعنوان " معاهدة الخميلة" نقرأ:

لا تحرموا الشباك من حلوى النسيم
فإنه منذ اعتزال العاشقين الانتظار به،
غدا مستوحشا طعم الحديقة، من وراء زجاجه...
إذ ذاك ما لم يمحه المحّار من وجه الجدار
كأن معنى ما توقد في عُميق ظلامه حرا من النسيان!
إذ يتصابحا(كذا) بالشاي والنعناع في إشراقة الذكرى
كمشدوهَينِ من صوت خفي شاغل قلق الجهات
وعاد لِلَحظة قدر احتفالات الجمال، مموسقا بصفيره،
وبرقص خطته الثقيلة في حفل الصدى
ونسى(كذا).. نسى
في الحالتين بدا الجدار هنا غريبا
مثل من طارت ملامحه بعيدا عن نخيل العمر،
واحتُطبت هويته أسيا
قال: من يا حزن يسند من
إذا الفارون من ثقل المدينة ميلوا ظهر الأسى!
فسرير ظلي للرفيق،
وللمشاة الحائرين نقوش من قد عاينوا شبح الحياة
ولي أنا وخز الحكايات المليحة،
عن بلاد شمرت كُمّ الهوية في اشتهاء الذكريات

وفي زراعة بذرة التاريخ صبارا على قبر المدى [ظلال لم يقطعها الحطاب، ٧٣]

القارئ مضطر إلى إعادة القراءة مرة بعد مرة للنص السابق، كما أنه في محاولة لتثبيت دلالته سيلجأ للتوقف بإزاء كل جملة دلالية على حدة لتأملها واستخلاص معناها. ولسنا هنا بإزاء التوقف للحكم على هذه الاستراتيجية في التلقي من حيث جدواها أو رصد استراتيجية تلق

أخرى هنا؛ فذلك أمر يحتاج دراسة مستقلة، بل نستهدف هنا البرهنةَ على المسافة التي انزاحت إليها القصيدة في رحلة تحولات بنيتها.

وسبب كبير من أسباب غموض النص السابق -وإن كان يقف على بداية منطقة الإعتام دون أن يتوغل داخلها- مرده فيما نرى إلى شحوب مرجعية ألفاظه شحوبا يقف عثرة أمام "الإحالة" أن تعمل، وذلك باعتراض طريق القراءة بعدد كبير من المفردات لا تحيل إلى مرجعياتها المشتركة بين المبدع والمتلقي إحالة مباشرة، من أمثال "حلوى، طعم، إشراقة، احتفالات، رقص، قلق، نخيل، ظَهْر، شبح، وخْز، كُمّ، صبارا، قبر"، وهذه المفردات لا يشتد بأسها من زاوية الكم فقط؛ بل من حيث إنها تعترض القارئ في أهم الخطوط الدلالية في هذا النص؛ حيث تحتل مكانها في جمل مهمة منه تمثل انحناءات المعنى وأهم ملامحه: فالحلوى معمار للجملة الأولى التي تمثل المفتتح، وهي لا تحيل إلى إشاريتها المرجعية هنا، ومن هنا يبدأ القارئ النص بجملة لا تمنحه بوادر لشيء يؤسس عليه، فما الحلوى وما ارتباطها بالنسيم ارتباطا جعلهما متضايفين نحوا: "حلوى النسيم" إلا أن تكون الحلوى غير مشيرة إلى مرجعيتها المحسوسة المقيسة بالطعم. ومثل ذلك يقال عن بقية المفردات الواقفة على مفاصل المعنى في النص؛ كمفردتي "توقد/ظلامه" فهما لا تحيلان إلى مرجعيتهما المعهودة لارتباطها هنا بأمر معنوي وهو مفردة "معنى"، إذ ليس للمعنى توقد أو إظلام.

وبالنظر إلى جمل النص سنراه يتأسس من قرابة إحدى وعشرين جملة، يمكن تصنيفها إلى أربع من الجمل الملائمة: "اعتزال العاشقين به/يتصابحا بالشاي والنعناع/مشدوهين من صوت خفي/بدا الجدار غريبا"، وقرابة سبع جمل غير ملائمة من الدرجة الأولى، منها: " لا تحرموا الشباك من حلوى النسيم/غدا مستوحشا طعم الحديقة/من يا حزن يسند من/ سرير ظلي للرفيق/عاينوا شبح الحياة". ويبقى للصنف الثالث والأخير وهو الجمل غير الملائمة من الدرجة الثانية النصيب الأوفى من الجمل بقرابة عشر جمل، وأعلاها: "معنى ما توقد في عميق ظلامه/صوت خفي شاغل قلق الجهات/احتطبت هويته أسى/زراعة بذر التاريخ صبارا على قبر المدى/ميلوا ظهر الأسى/بلاد شمرت كم الهوية".

يرافق ذلك ويعمق من وطأته تعدد المجازات وتحطيم إحالاتها: "حلوى النسيم، طعم الحديقة، قلق الجهات، رقص خطته، حفل الصدى، نخيل العمر، احتُطبت هويته، ميلوا ظهر الأسى، سرير ظلي، شبح الحياة، وخز الحكايات، شمرتْ كُمَّ الهوية، صبارا على قبر المدى".

حتى حين تظهر ذوات تشير إلى حضور فواعل وشخوص: "إذ يتصابحا بالشاي والنعناع في إشراقة الذكرى" فإنها لا تفلح في تبديد وطأة الغموض لأنها أولا لا تثبت دلالة واضحة إلا دلالة متصيدة كأن نقول إنها تشير إلى طقس صباحي باحتساء الشاي، ثم لأنه ثانيا لا يُعرَف لهذه الضمائر الطارئة ذواتٌ فاعلة قارة تعود إليها ويمكن تثبيت إحالتها إليها، وإذن فهي ضمائر تعاني شحوب المرجعية كذلك. والأمر كذلك حين يقول: "قل: مَن يا حزن يسند من" فمن

القائل؟ أهو ضمير الشاعر؟ أم أحد العابرين أم أحد الفارين الذين سيُذكرون في الجملة اللاحقة، ومَن الطرفان المذكوران الذي يعزى لأحدهما أن يسند الآخر. ويذكر الشاعر جملته هنا وكأنه يحيل على معنى قار ثابت وذوات مضى ذكرها ويمكن اتخاذها مرجعا يحيل عليه(١٤)!

***

٢- تشذير القصيدة:

١/٢: تشذير الموضوع لا تغييبه

عم يتحدث النص؟ سؤال مهم مشروع، ويظل مشروعا مادام ثمة نص، كما أنه يبرز سؤالا مهما في طليعة التساؤلات التي يواجَه بها نص ما بعد الحداثة. ويبدو أن من أوائل ما تجرأت عليه الحداثة الشعرية مسألة تعبئة الشعر بالمضمون ابتداء؛ وذلك في إطار اعتناقها مبدأ تحول النص من كونه وعاء ناقلا إلى أن صار ضربا من الممارسة الذاتية الخالصة؛ وهو تحول يرتكن كثيرا إلى إيمان بضرورة تحول وظيفة اللغة من الإبلاغية إلى الشعرية بمستوى التحول من الوسيلة إلى الغاية. وهذا تصور ينسف ابتداء فكرة الوضوح أو التحديد، ولا يبقى معه وقت أو مجال للإجابة عن سؤال: ما الذي على النص أن يقدمه أو يقوله.

والحق أن شعر الجيل المعنية به الدراسة لا يقطع الشوط من هذه الزاوية إلى نهايته، خاصة إذا قرناه بجيل شعري سابق كان له موقفه البارز من مسألة الموضوع هذه وهو جيل السبعينيات وامتداده؛ فقد غاب لديهم الموضوع من القصيدة أو تشوش إلى حد أن النص «لم يعد مطالبا بأن يقول شيئا، ومحاولة قهره على ذلك محاولة ضد طبيعته المراوغة»(١٥).

إن الموضوع في شعر هذا الجيل محل الدراسة له حظه من الوضوح غالبا؛ خاصة في التجارب التي جاءت في القالب العمودي، غير أنه يميل كثيرا نحو التشذير وبعثرة التفاصيل أو ضم تفاصيل أخرى وزرعها في طريق تفاصيل الموضوع الأصلي.... بما يُفعّل من "شعرية الانفصال" ويدون بلاغة جديدة هي "بلاغة التشظي"(١٦).

وتجلي الموضوع في قصيدة هذا الجيل بهذه الأبعاد المشار إليها، وإن لم يصل بالمتلقي إلى حد الإزعاج المشار إلى شيء منه آنفا فإن ذلك لا ينفي عنه مسألة الإعتام جملة؛ ذلك أنه يأتي غالبا متصاحبا مع جملة ظواهر نصية أخرى تعمق حظه من الإغماض كالتجريد، واهتزاز المرجعية، والتلاعب ببنية الصورة، وإحداث المفارقات اللغوية، والإيغال في التذويت.

غاية ذلك أن النمط الغالب للكتابة الشذرية في القصيدة محل الدراسة لا يتم بابتناء القصيدة على موضوعات شتى متعددة؛ بل تبنى القصيدة على موضوع واحد؛ لكنه يتأسس على خواطر وشذرات تتجاور ولا تقدم تفاصيل تتكامل. يطرح الشاعر فكرته ويؤسس شعريتها بسوق التفاصيل الصغيرة التي لا يؤلفها التتابع والعلية؛ بل يجمع بينها مطلق التجاور والتراكم حول محور الفكرة الواحدة، سيان بعد هذا كانت الفكرة قريبة التأتي من قبل المتلقي أم انفتحت على متاهات من التأويل وتصيد المعنى.

وفي سياق النظر في بواعث هذه الظاهرة يمكن القول مع بعض الباحثين إن مسألة التغييب للموضوع أو تشظيه هي نتاج تاريخي للمرحلة؛ بمعنى أنه يترجم عن الواقع المحيط بالشاعر وهو واقع يحوي كل ما يعبر عن التحطيم والتبعيض والتشظي، ولهذا تترجم نظرة الشاعر لهذا الواقع عن هذا التشتت(١٧).

كما يمكن الإشارة مع فريق آخر إلى تحول اجتماعي مهم؛ وهو تحول علاقة الإنسان بالأشياء من حوله أو ما يطلق عليه جادامر "ضياع الشيئية"؛ فقد ضاعت شيئية الأشياء، افتقدها «الإنسان المعاصر في عالمه التكنولوجي الاغترابي الذي حجب عنا حقيقة الأشياء أو ماهياتها وأساليبها في الوجود»(١٨) وقد نتج عن ذلك ضمور الدور الاجتماعي للعمل الأدبي.

على أنه قد يسعنا القول إن ثمة تحولا في علاقة أخرى كان له فيما نرى خطره في توجه النص نحو هذه المسارات؛ ذلك تحول العلاقة بين المبدع والمتلقي؛ فمبدع نص الحداثة يفعل كثيرا من دور القارئ، وهو يلعب لعبته النصية وفي ذهنه القارئ دوما، وهذا فيما نرى على عكس ما يبدو من أن المبدع لا يعتد بالقارئ ولا يقلقه وجوده هناك متابعا للنص؛ بل هو يُقْدم على كثير مما يفعل رغبة في إتحاف القارئ - وربما إزعاجه أيضا - بهذه اللعبة الجديدة، وهو - متكئا على تفعيل دور القراءة لا في التلقي فحسب بل في الإنتاجية ذاتها- يأتي ذلك مسكونا بكل مقولات الحداثة النظرية التي طوفت حول القارئ وضخمت من دوره في مسألة الإنتاج تلقيا وتأويلا.

كما يسعنا النظر كذلك في تحول مهم تحوله الشعر في أجيال ما بعد الحداثة وهو تحوله نحو الرؤيا والكشف والتحليق في المجردات؛ فكل هذه العوالم يتماشى معها ابتناء القصيدة بسبيل من التدوينات الكشفية والتاملات المجردة التي على القارئ أن يضفر بينها ويصنع لها سياقها الذي تندرج فيه. إن خروج القصيدة من الرؤية نحو الرؤيا يعد باعثا كبيرا يقف وراء كثير من ظواهر شعر هذا الأجيال؛ ومن بينها ظاهرة التشذير هذه.

كما أن تأمل القصيدة نفسها في ارتباطها بالموضوع الذي تقدمه ربما يقفنا على حيثية أخرى؛ فأكثر هذه القصائد تنقل إليك شعورا بأنها لا تقدم تجارب قد اكتملت ونضجت في وجدان منشئها؛ وكأن النص والكاتب يتجاوبان مع الموضوع الآن في لحظة الكتابة، أو كأن المبدع يعبر عن موضوع ما زال في طور التشكل في ذهنه.

كما أن تركز هذا الشعر إلى الدوران حول محور ذات صاحبه هو باعث أيضا لهذه الظاهرة وأمثالها، والحفر حول الذات هنا يقع بمستوى يزيد عن فكرة الغنائية نفسها التي تتسع آفاق التلقي لقبولها خصيصةً من بويطيقا الشعر العربي؛ إذ لا تحول غنائية الشعر العربي -ولم تَحُل يوما- دون تقديم موضوع أو بلورته، وهذا أمر أظهر من الخوض فيه هنا؛ غير أن شاعر الحداثة في إطار تحرر فهمه لوظيفة اللغة والشعرية تستهويه غالبا ذاته فيظل يخدمها بشذرات موضوعية تجلي موقفه من الواقع والعالم والقصيدة واللغة، وهذه رؤوس موضوعات

تستشري في شعر هذه الأجيال الحداثية. ويعنينا هنا تلك المعادلة العكسية التي مؤداها أن حضورا طاغيا للذات والحفر حولها يعني غيابا لموضوع أو غيابا لوضوحه أو تشذيرا لتفاصيله واعتراضها دوما بتفاصيل تخص الذات الشاعرة نفسها. «ولعل للمذاهب الأدبية الحديثة دورا في هذا التوجه الشعري نحو الذات، منذ الرومانسية، فقد ربطت الأدب بالذات ربطا وثيقا تكاد تنعدم فيه المسافة بين الكاتب وموضوعه، وتكاد تصبح فيه ذات الكاتب هي الموضوع، فكأن بروز الذات والاهتمام بها والاتجاه نحوها أسهم في تراجع الموضوع إلى حد غيابه أحيانا»(١٩).

زد على ذلك أن القصيدة الحداثية أيضا لا تهجم على الإيديولوجيات السياسية والاجتماعية الكبرى ولا ترحب بالانخراط فيها كثيرا، وهذا أيضا سبب فيما أرى من أسباب ابتعادها عن الموضوعات الكبرى الواضحة التفاصيل. وهي قصيدة أيضا تومئ ولا تقرر وتثير تساؤلات أكثر مما تقدم من إجابات، وهذه سياقات يناسبها ذلك المبنى كثيرا.

ثمة عدد آخر من السياقات التي لا نذهب إلى أنها تسببت في وجود الظاهرة بقدر ما يمكن القول إنها عززت من الاتجاه نحوها. ومنها اشتباك هذا الجيل مع وسائل التواصل بنصوص كتابية؛ وهذا أمر فيما أرى من شأنه أن يهيئ سياقا من الكتابات المتقطعة والمداخلات والردود والتداخل بينها، فوق أن يلتزم المُستكتَب من الأدباء مساحة معينة على بعض المنصات ونحوها مع حاجته إلى بسط الرؤى.

كما يتعزز ذلك أيضا بتصاعد وتيرة السرعة في الإنتاج على أصعدة حياتية كثيرة والحاجة من ثم إلى ملاحقتها بالتلقي والفهم والانخراط فيها لا سيما ملاحقة التكنولوجي والانخراط في فهمه، ومدى ما يكرس له هذا السياق من عدوى الشعور بالتسارع وضرورة الملاحقة... وكل هذه أمور تشكل أمزجة الكتاب في الوقت الذي تؤثث فيه واقعهم من حولهم.

وربما جاء في الأخير سبب آخر يصرح به الشاعر الفيتوري وإن كان معنيا أكثر بمسألة غياب الموضوع كلية لا تشذيره؛ وهو أن عدم وضوح الموضوع في ذهن الشاعر يكون وراء عدم احتواء القصيدة على موضوع؛ وربما وسعنا القول أن وقوع التشذير يكون أحيانا نابعا عن غياب الموضوع على مستوى الرؤية في ذهن الشاعر(٢٠).

٢/٢ التشذر ودور القارئ:

يهيئ تشذير الموضوع مظهرا من مظاهر الغياب في النص أو الفجوات(Gaps) بالطرح الذي طرحه فولفجانج إيزر، والفجوات أو البياضات (Blank) هي جزء من كل أسماه أستاذه إنجاردن مناطق اللاتحديد (Spots of indeterminacy) وهي علَم على مظاهر غياب متعددة لا سيما الفجوات والانقطاعات. كما أنها تهيئ سياقا من تواصل القارئ مع النص؛ فمناطق الغياب –التي يعد تشذير الموضوع الواحد أو ضم شذرات مختلفات في سياق نصي واحد أحد مظاهرها- تهيء علاقة متبادلة بين النص والقارئ؛ فالقارئ مطلوب منه ملء هذه

الفجوات بقراءاته التأويلية وتهيئته المناخ العام والسياق التي تجتمع عنده هذه النثيرات، والنص بهذا الفعل يشحذ القارئ كي ينهض بهذا الدور؛ ولأجل هذه العلاقة التبادلية بين النص والقارئ تشغل قضية الفجوات أو مناطق اللاتحديد هذه المساحة من استراتيجية أنصار التلقي(٢١).

والنظر إلى الموضوع باعتباره قائما على هذه العلاقة التبادلية هو فرق ما بين نظرة إيزر لمسألة الفجوات ونظرة أستاذه إنجاردن؛ فقد بدت نظرة إيزر أكثر عمقا للمسألة حين بناها على ما أسماه "التجاوب" أي على العلاقة التبادلية بين النص والقارئ على النحو المشار إليه آنفا؛ في حين لم يلاحظ إنجاردن منها إلا دور القارئ فقط(٢٢).

٢/٣النماذج:

في قصيدة بعنوان "للحنين منافذ" تطالعنا هذه الخواطر المتناثرة المتلاحقة:

هل غادر الشعراء؟!
قلت: فربما؛
سم الخياط يكون فيه المَخرج
أو ربما من صورة القمماء
تفتتح البلاد؛
فيستقيم الأعوج
للناس معركة الصحون فريضة
ولي المداخل؛ وقتما لا تولج
للعقل تنوير الذين تحملوا مر الضغوط
فهل نطوف ونعرج؟!
والتين والزيتون
والبلد الذي فيه الصغار مشاعل تتوهج
أقسمت، قالوا: للحنين منافذ
طوافة للحالمين.. ستُفرج
فعلى ضفاف النهر نخل ساجد
وعلى الجبين وداعة تتفرج
وعلى الطريق؛ تحية حيرى، بقلب مرهف
ومُغاير تتنحرج
للآكلين القهر في كل الموائد منحة
وبكا البلاد يُسحَّج
قالت لي السكين ساعة صفوها
ما بال ضحكة ساعدي تتغنج

....
هذه المواعيد التي تغتالني أجَّلتها
فمتى تجيء وتنضج
فكأن سيناريو الحقيقة مبهم متمرد
لن يرتضيه المُخرج
أو أن قافلة بوعي ما تعاند رغبة
ببراءة تتحرج
هذي الشوارع غُلقت
فكأنها تمشي
ويملكها المدار المزعج
أو مسها بلل
وكنت أظنها نارا بناصية المدى تتأجج...". [لو كنت ماء: ١٢- ١٥]

تبدو القصيدة السابقة وكأنما اكتفت بأن تعرض أفكارا، على القارئ أن ينهض بتحديد موضوعها؛ غير أن الاطمئنان إلى فكرة ما هنا لتمثل موضوعا ما ليس سهل التأتي؛ هذا على الرغم من أن الأبيات تعتمد على مفردات بينة من الواقع الحسي؛ بل وتخاطب المتلقي من خلال الإطار الشطري الموزون المقفى بأفكار تشير إلى حقول دلالية لها مرجعيتها الراسخة في الواقع الحياتي؛ غير أنها لا تتضافر على إنتاج مساق دلالي واحد أو حتى عدة مساقات دلالية متقاطعة، بل تُقدَّم منتثرة على الرقعة الشعرية.

فالقصيدة خواطر نثرها الشاعر متتابعة متلاحقة طوفت بالقارئ عبر عدد من النثيرات: "المخرج/افتتاح البلاد/هموم الذات/ هموم الآخرين/العقل/الحنين/الطبيعة/الطريق/القهر/الدم: القتل والسكين"، ثم اختتمت بطائفة من الاحتمالات وهي احتمالات لشيء ما؛ لكنها غير بينة، غير أنها تمثل مجموعة جديدة من الشذرات: "الحقيقة المبهمة/تعثر الرغبة/الطريق المغلقة/العثرات الطبيعية: الماء والنار"، كما جمعت في معمارها عبر مظهرها اللغوي عبارات من هنا وهناك: قرآنا وشعرا: "سم الخياط/والتين والزيتون/والبلد/هل غادر الشعراء"، وبين ألفاظ تداولية وتراثية: "يسحج/نعرج/تولج/الصحون/ سيناريو/ المُخرج".

وبيّن أن هذه الخواطر متجاورة يستدعيها قانون التداعي دون أن تُكوِّن كلا متآلفا يقدم موضوعا واضحا واحدا، وما حاولنا رصده خلال السطور السابقة من استنتاج خاطرة تحكم كل بيت ما هو إلا محاولة لاستصفاء هذه الخواطر المتباعدة تذكرا المتقاربة جوارا مكانيا.

يزيد من وطأة تبعثرها التدريج السطري الذي ربما مزق الجملة ونثرها على مساحة سطرين مُداخِلًا البياض بينها، كما يزيد منه التعاطف بالواو المنصرفة غالبا لمطلق الجمع: "للناس.. ولِي/والتين والزيتون والبلد/ وعلى الجبين/مرهف ومغاير..." أو التخيير المبني على

العطف المتكرر بأو: "فربما.. أو ربما/فكأن.. أو أن../فكأنها تمشي... أو مسها"، والعطف والتخيير هنا يفتحان المجال واسعا أمام مطلق الجمع من ناحية وأمام عدم التحديد من ناحية أخرى، وهما سياقان مناسبان لجمع المختلفات أو المتناسبات ورصفهما في صعيد واحد.

غير أن مما يعين القارئ على تبصر طريقه هنا أن النص رغم تشذره يقدم بعض موجهات القراءة التي على القارئ أن يتشبث بها وينتج منها استراتيجية لقراءة النص؛ كأن يستعين هنا بالتكرار لبعض البنى التركيبية؛ كبنية الاستفهام: "هل غادر الشعراء/هل نطوف ونعرج/ ما بال ضحكة/هل يصان المنهج/هل يستوي البحران/ كيف شبه خامل"، فكثرة التساؤل أولا توحي بالبحث والتفتيش، واستهداء بلفظ العنوان الحاوي لمفردة "الحنين" مع النظر في تكرار ثيمة الخروج: "المخرج/منافذ/تفتتح البلاد/ستفرج/الطريق/فراسة طائر/أسير" يمكن القول إن الذات تبحث حقا، والبحث يستدعي مفقودا، وهنا يبقى على القراءة أن تبحث ما الربط الدلالي بين هذه الشذرات في سياق مسألة البحث والفقد هذه؟

وهذا سؤال لن يظفر بإجابة، أو لن يظفر بإجابة يستريح لها المتلقي أو يقطع بها مباشرة؛ لكن هناك إجابات يمكنها فقط طمأنة الطمأنة؛ كأن يقال: نحن إزاء لون من النوستالجيا لماض ما، أو سعي نحو حرية مفتقدة.

فالمساق الدلالي الأول يترشح بدءا من العنوان ذاته مرورا بأعصاب دلالية واردة في النص: "والبلد الذي فيه الصغار/للحنين منافذ طوافة للحالمين/نخل ساجد/وداعة تتفرج/للشارع المنسي ذاكرة وقلب/التحنان طوف خافقي/الشوارع حين تنسونها".

كما يتعزز المساق الثاني بمرتكزات دلالية أخرى: "سم الخياط يكون فيه المخرج/ ستفرج/الشوارع غلقت/كنت على فراسة طائر/لي أن أسير/للذين تحملوا مر الضغوط/للآكلين القهر".

وفي وسع المتلقي أن يجمع بينهما على معنى أن الذات تعيش في وقتها الراهن غربة بين ذوات آخرين ومجتمع لا تنصهر فيه فيكون ذلك دافعا لحنينها إلى نوستالجيا بعيدة. وفي وسعه أيضا أن يتأول مساقا آخر جديدا، فأمثال هذه النصوص لا ينتظر منها القارئ أن تقدم "وصفا دقيقا أو غير دقيق للموضوع، بل ينبغي له أن يصوغ الموضوع بنفسه"(٢٣).

ومن قصيدة "طريق الآلهة" نطالع المقطع الآتي:

عمر من الريح
مجروف وجراف
والعابرون
مخوف..لا.. وخواف
مروا فهم وتد
في الأرض عض على صخر الطريق

وضوء العين خطاف
هل آنسوا نارهم؟
هذي مواقدهم
تعوي اشتياقا
ووحش الريح رعاف
آثار أفيالهم
إذ يرقصون بها
تروي عذاباتِها
مَعزاءُ أحقاف
عجائز شاخصات
في جنائزهم
جِرَارهم فهي والتاريخ أطياف
مَدوا أساطيرهم
فوق الزمان.. فهم
مراكب الشمس والأهرام والناف
وحاولوا العدل
ما اسطاعوا
فعذبهم
أن الطريق الذي يُدنيه رجاف
لو أدركهم صبحهم
غنوا له وبكوا
لو أدركوا أنهم عن صبحهم حافوا
ألقوا عراجينهم
للنهر
وانتظروا
وحركوا موجة الساعات
واعتافوا
عمر من الريح
هل كان العجاج لهم تيها
فلا أدركوا وقتا ولا شافوا؟
هم بادئون الزمان الوعر

هم نفر
تابوت أزمانهم
عداء طواف
بَنَّاؤهم رافع للجو
زَعَّاف
غوَّاصهم ضارب للموج
قذَّاف
كتَّابهم ضارع للحرف
صَفَّاف
لَحَّادهم طالع للموت عراف
ووَعْلهم قافز في الريح أجنحة
وهم على إثره عقبان دفاف... [طريق الآلهة: ١٧-٢٠]

بني المقطع السابق -بل وتُبنى القصيدة كلها- قريبا من الطريقة البنائية ذاتها التي أشرنا إليها في قراءة القصيدة السابقة، غير أن الخط الشعوري هنا يبدو أكثر وضوحا. على أن هذا لا يعني أن القصيدة تبني موضوعا بينا وتُراكم تفاصيله ليتضح في ذهن القارئ؛ بل يبدو أن الأمر على العكس من ذلك؛ فكلما مضى القارئ قدما مع النص تكاثرت عليه ثيمات لا يَعْبر مؤداها ولا يتمكن بسهولة من الربط بينها اللهم إلا ذلك الظل الشاحب للخط الشعوري العام المتنقل عبر خواطر القصيدة؛ وفي ظننا أن ذلك يعود إلى أمرين: أولهما يرتد إلى شيء يخص المضمون وهو تحليق القصيدة في أجواء صوفية كشفية، والآخر وهو يخص جانب البناء وهو بناؤها على تراكم الشذرات التي لا يفلح القارئ في نظمها معا في خط متنام يسانده التأويل الذي يفرض على القارئ منذ تخطو قدمه إلى داخل النص.

والقارئ من ذلك كله بإزاء عدد من الشذرات: "العمر المتطاير في الريح/العابرون/المارون كالوتد/المستأنسون النار/الأفيال والمعزاء/الجرار والعجائز/الأساطير/مراكب الشمس والأهرام/العدل والطريق/الغناء والبكاء..."وأكثر هذه الألفاظ هي رءوس موضوعات يقف كل منها على رأس خاطرة، تتداعى إلى ذكرها المخيلة أكثر مما يطلبها السياق والعلية والملابسة. ومن هنا يحل التجاور محل التوالد السببي، وتهيمن الشذرات أكثر من أن تسيطر التفاصيل المتضافرة على بناء موضوع بعينه متنام.

حتى حينما يطمئن المتلقي إلى وجود ضمائر تعود على أسماء ظاهرة عبر إحالة تقع بين شذرتين أو أكثر فإنه لا يتمكن من الاستعانة بهذه الإحالة في الربط بين الشذرتين: فالضمير الواو مثلا في: "مروا فهم وتد.. هل آنسوا" يعود على "العابرون" في مطلع النص؛ وهذا يصنع تعالقا دون ريب من حيث الناحية التركيبية، لكنه من الناحية الدلالية لم يقم بالدور ذاته؛ إذ

يظل السؤال قائما دون إجابة: ما الرابط معنويا بين الاسم الظاهر والضمائر المحالة إليه؛ مثلما يظل قائما كذلك عن الداعي لذكر كل من: "الأفيال والمعزاء" و"الجِرار والتاريخ" و"العدل والطريق".

ومثل ذلك يقال عن علاقة التعليل أيضا في السياقات الواردة فيها؛ ومنها مثلا قوله:"فعذبهم أن الطريق..." فهذا تعليل يعلل الفعل الواقع في هذه الخاطرة وحدها لكن تظل هذه الخاطرة نهايةً شذرة أو تفصيلة وحدها متجاورة فقط مع شذرة أخرى تداعت لها المخيلة، فوق أن بعض هذا التعليل لا يفلح حتى في تفسير الشذرة الواردة فيها في ذاتها؛ كما في هذه الجملة الشرطية: لو أدركوا أنهم عن صبحهم حافوا ألقوا عراجينهم ...".

غير أن النص وإن كان شذرات غير مترابطة لكنها تقع على موضوع واحد، لا موضوعات متفرقة، وإن كان الموضوع تكثر فيه الفجوات التي تضمن العلاقة التبادلية أو التجاوب -بتعبير إيزر- بين النص والمتلقي؛ إذ تؤسس شعريةَ النص بما يُخفي أكثر مما يبدي، كما تشحذ المتلقي نحو تفعيل دوره ربطا ورصفا وتأويلا.

وفي وسع القارئ في رحلة تبصره لما يَنظم هذه الخواطر معا أن ينظر في الثيمة المكررة وهي "عمر من الريح" التي لا يفتؤ النص يرددها كصوت الجوقة الذي ينطلق بين حين وآخر مذكرا بذلك الخط الشعوري الخفيض، ثم لتظل نهايةً صدى هذه الخواطر جميعا. كما سيلاحظ القارئ في تتبعه لهذه الأسماء الظاهرة وضمائرها أنها تقدم ذاتا جمعية بدأ بها النص اسما ظاهرا: "عابرون" ثم أخذت تتشظى ضمائر: "مروا.. آنسوا.. مواقدهم....." ثم تشظى الجمع مفردا: "بنّاء... غوّاص... قذّاف... كَتّاب.. لَحّاد..." ثم عادت الذات المنشطرة تجتمع من جديد: "وهم على إثره..". ثم هناك معجم تشيع مفرداته في كثير من جمل المقطع وهو معجم الصحراء: "ريح/وتد/ صخر/نار/مواقد/تعوي/وحش"، إضافة لجمل بعينها تحاكي بتراتبها الصوتي أجواء الصحراء: "وحش الريح رعاف/معزاء أحقاف/أنهم عن صبحهم حافوا/على إثره عقبان دفاف". وكل هذه ثيمات مكررة في وسع المتلقي استغلالها في عملية القراءة.

ولعل هذه أن تكون موجهات نصية إن لم تكن تفجر للمتلقي أبعاد الطريق فإنها تبدد وحشة هذا الطريق حين تضيء عليه عددا من الإشارات التي يتهدى السالك على إثرها.

***

وقد تأخذ الكتابة الشذرية نمطا آخر يستعين بالعنونة؛ ونؤثر هنا هذا المقطع من قضيدة "اشتعالات" لكونه يقفنا على هذا النمط ولأنه في الوقت عينه تجل لفكرة الدوران حول الذات باعثا من بواعث التشذير.

ذاكرة:

مررت

في غفوة المعنى لأوقظني

فضعت مني في لفظين..
يتبعني لحن يتيم
وأوتار ممزقة الأيدي
وفاتنة تفتات من شجني..
في الشارع الشارد المنسي
أوردتي قصائد
تتمشى في يد الزمن!!
ناديتني: يا أناي الآخر
الكلمات في فمي تتشظى
كن رؤاي كن!
منفى هي الذكريات
اخرج من الجسد الملقى عليك
ومزق طينة الكفن
أنت.. انفصالك عنك
الرحلة، العبثية..
الوضوح، التلاشي..
قلت:.. أعرفني!"

وفي القصيدة ذاتها يتوالى الدوران حول الذات بشظايا دلالية:

هل أنا ميت؟
يقول الوحيد
لا يرد الصدى، فيبكي الجليد
زاهد في الحياة
مثل نبي يتمشى بقلبه التوحيد
واقف في محطة العمر فردا
يتشظى من دمعتيه النشيد
لك في ذكرياتك الآن عمر

سفر:

لا شيء أكبر من شيء
ولا أحد
أُطل مني كظل
ثم أبتعد

لي دمعتان بعينيها
ولي لغة كقلبي البدوي
الآن تتقد
انكسار:
تمر بي الريح يوميا
فأنكسر
أنا الوحيد البعيد الواقف الحذر
تمر بي الأغنيات الأمنيات
تمر بي دموع جموع
أَبحُرٌ شجرُ
أنا أنا الآن
لا دنيا تحاصرني
ولا يحيط بما أوتيته بشر
غموض:
كن غامضا كالوضوح
ابنا بغير أب
نتيجة
وادخل الدنيا بلا سبب" [أطفئوا الزيتون ليلا: ٨٥- ٩٩]

ونحن من المقطع السابق بإزاء دوران حول الذات يحفر في حقيقتها ووجودها فتتعدد نعوتها وعلاقاتها بالزمن تارة وبالمكان تارة وبالتحدي تارة وبعبثية الحياة تارة... وهذا تعدد دلالي يطاوعه بنائيا البناء على نظام الشذرات التي لا تبني موضوعا متكاملا بقدر ما تراكم تفاصيل حول محوره: إيقاظ الذات بالتعبير والشعر/استحصاد الذات: اللحن المرأة.

البحث عن الذات: وذلك بالنظر في المكان "الشارع المنسي" مرة، وفي الزمان "يد الزمن" مرة، أو بندائها بكلمات تتشظى فتتشظى بها الذات: "الكلمات في فمي تتشظى، كن رؤاي كن".

وجودية الذات في الانفصال عن الجسد أو الانفصام عن نفسها: "اخرج من الجسد.. مزق طينة الكفن.. أنت انفصالك عنك.."/تعدد المحمولات على الذات: " الذات هي الرحلة العبثية /الذات هي الوضوح/الذات هي التلاشي".

تساؤل حول الذات وهو تساؤل لا جواب له: "هل أنا ميت... لا يرد الصدى.."؛ فيكون توزع الذات من جديد أو تشظيها مع ذكريات الزمن: "واقف في محطة العمر فردا.. يتشظى من دمعتيه النشيد.. لك في ذكرياتك الآن عمر..".

محاولات الانفصام من الذات مرة أخرى: "أطل مني كظل ثم أبتعد"/الارتحال والسفر والتيه: "مشيت.. وتهت... أنا المسافر..".

انكسار الذات وتحديها في الوقت عينه: "أنكسر...أنا أنا الآن لا دنيا تحاصرني ولا يحيط بما أوتيته بشر".

خطاب أخير للذات وإيقافها بين ثنائيات: "غموض كالوضوح/ابن بغير أب/نتيجة بلا سبب".

واعتماد الشاعر العنوانات الداخلية أسهم في تقديم القصيدة على أنها لوحات شعرية مفصول بعضها عن بعض، كما عزز الفراغ البصري بينها من حقيقة هذا الفصل الشذري، فوق أن كل مقطع منها يعتمد ابتداء طريقة البناء الشذري ذاتها؛ ففي داخل الشذرة ستواجهنا تفاصيل منثورة متجاورة لا متصلة: "لحن يتيم/فاتنة/قصائد/ذكريات /كفن/انفصال/ رحلة/ وضوح/تلاش/ الصدى/ الجليد/نبي/محطة العمر..".

والاستراتيجية التي يبني بها المتلقي خطاب هذه القصيدة ستعتمد "الحفر حول الذات" محورا دلاليا وخطا شعوريا تتتراكم حوله هذه النثيرات المتشظية التي يقدمها المقطع. ولا ريب أن المتلقي وقد هُيِّءَ نفسيا لتلقي خطاب الشعر الحداثي يطمع في الظفر خطاب متماسك التفاصيل؛ فهو يقنع بالارتكان إلى الخط الشعوري العام والمحور الذي يتصيد له التفاصيل من هنا وهناك ويراكمها مكونا خطابا لهذا النص.

***

٣- تضافر التداولي والشعري

١/٣ لماذا التداولي؟

قد يبدو أن هذا المظهر يسير في سياق معاكس لما ارتضته الشعرية التي تؤْثر الغياب والإعتام؛ من حيث إن اعتماد الموضوع اليومي البسيط واللفظ التداولي الحياتي في سياق شعري قد يسم النص ولغته بالوضوح والعفوية والتقريرية؛ غير أن مما يزيح هذا الفهم هو أن اعتماد التداولي هنا يأتي متلبسا مع جملة أخرى من ظواهر نصية كشحوب المرجعية وتشذير الموضوعات في القصيدة وانخفاض الملاءمة النحوية وانخفاض مستوى إعلامية النص كذلك، ومن ثم يضمحل دور التداولي في إكساب النص عفوية ووضوحا كان يُظن بادي الرأي أنها واقعة.

وأعتقد أن تغير الموقف الشعري مما هو تداولي أو يومي يجيء مرتبطا بتحول مفهوم الشعر ذاته ابتداء في تصور أجيال ما بعد الحداثة، بل ولدى بعض أجيال الحداثة ذاتها. وكثيرا أفاض الرومانسيون مطالع القرن الماضي في قضية "لغة الشعر" متابعين في ذلك الرومانسية الإنجليزية، ووردزورث وكوليردج تحديدا، أو حتى متأثرين بإبداع إليوت وعزرا باوند. وألقت القضية بظلالها على مسألة أخرى استُلحقت عليها وهي قضية "الموضوع الشعري". وفي هذه

السبيل برهن الرومانسيون عن مرونة جعلتهم يَقبلون كثيرا من الموضوعات التي تبدو بسيطة في الوقت الذي لا يضنون فيه بالقصيدة على الموضوعات الجليلة والأفكار الفخمة.

وفي هذا السياق أيضا يقرر جون كوين «أن الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة، وأن على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل»[٢٤]، ولئن كان مدخل كوين إلى هذا التقرير هو تبصر البعد اللغوي للقصيدة بما ينسجم ومنهجيته البنيوية اللغوية فإن مؤدى حديثه أن كل ما حول الشاعر واقع ابتداء بالقوة في إطار الشعر، ومتحقق لاحقا بالفعل حين تعبر عنه شاعرية الشاعر لغة، بل إنه يتخذ من هذه القضية مطعنا على النقاد الذين يعنون فقط بالمحتوى فخامة وجلالة «كما لو أن القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما تقول وليس في الطريقة التي تقوله بها»[٢٥].

ولربما التقت نظرة الشعرية اليوم مع نظرة الشعراء المجددين الرومانسيين من حيث استثمار ما حولهما في إنتاج موضوعات شعرية؛ غير أن هناك ما يؤسس فارقا بين النظرتين دون ريب؛ فقد رمت غاية الرومانسيين غالبا إلى إثبات قوة شاعريتهم وكيف أن في إمكانها أن تنسج الشعري من أي موضوعات شاءت؛ وذلك كان موضوعا -في الأعم الأغلب- في إطار الرد العملي على الشعرية الكلاسيكية السابقة عليها، في حين ترتبط هذه الظاهرة في شعرية ما بعد الحداثة بسياق نأيها عن التأدلج والاحتفاء بالموضوعات الفخمة والكليات الكلاسيكية والرومانسية، واستبدالها بذلك الحفرَ في الذات ومد لحظات التأمل فيما هو جزئي، ومن هنا أخضعت جزَيْئات اليومي إلى التأمل وأكسبتها الشعرية طواعية ولم تر فرقا بينها وبين موضوعات أخرى قد توصف بالجليلة أو الشريفة مما كانت تقع عليه الشعرية على امتدادها في السابق. وقد بارك ذلك منها اللحظةُ الحياتية التي تحياها في سياقات غير شعرية؛ نعني سياقات الطفرة الجلية فيما يخص تحولات المجتمع والإنسانية صوب التشذير والتشييء والخلط بين مكونات الحياة.

وإذن يمكن الاطمئنان بعد تأمل رقعة الشعرية المعاصرة إلى أن ما يقف وراء اعتمادها التداولي في سياق الشعري ليس السعي فقط وراء تأثيث العالم الشعري بالألفاظ الخارجة عن المألوف بقدر ما هو أمر مرتبط بتغير الهم الشعري نفسه.

وبالأحرى لا يكاد المرء يقبل فكرة أن السعي نحو التداولي كان باندفاع إلى ملء الفجوة التي وقعت بين المتلقي والنص من جراء استعمال الشعريات الكلاسيكية لغة معجمية أو تراثية، أو التكفير عن ذلك باكتساب المتلقي إلى صفها؛ والبرهنة على انتفاء ذلك سهلة؛ إذ يكفي أن نوقن أن الشعر الذي يميل نحو اليومي والتداولي هنا هو عينه الشعر الذي يؤثر الإبهام والإغماض بمستوياته جميعا، ومن ثم فاعتماده اليومي لم يكن وراءه فيما نرى مد الجسور بينه وبين متلقيه أو تفعيل جسور لم يكن يطرقها من قبل شعراء الأجيال الماضية.

يأتي في عقب ذلك تحول آخر أراه منتجا للنزوع نحو التداولي؛ وهو تحول كثير من هذا الشعر من الصخب إلى الكمون، ومن الضجيج الشعري إلى السكون، ومن ثم من العنفوان إلى الصفاء؛ ولذا لم يعد تشغله فكرة إلهاب المشاعر بقوة اللفظ ورنين نحته واشتقاقه وتكييفه وفق حالة شعورية ملتهبة، إن الشعر هنا يستعيض عن هذا كله بمد لحظات التأمل والدوران حول الجزئيات الصغرى والتفاصيل الحياتية من أكثر من اتجاه، وهو لا يرى غضاضة هنا من الاستعانة باللفظ اليومي في رحلة التعبير عن الحالة الشعورية تجاه هذه التفاصيل.

وربما كان وراء الميل نحو التداولي محاولة الشاعر اختبار اللفظ نفسه في التعبير عن الشاعرية وتحمل عبء الرسالة وبناء الخطاب، وربما كان وراءه إثبات المقدرة على الدمج بين ما هو تداولي وما هو يومي، وهذه نقطة تعلو درجتها عند شعراء بعينهم، وتضمحل عند آخرين .

وفي سياق قريب من هذا تذهب سلمى الخضراء الجيوسي إلى أن ثمة موقفين متباينين حول اللغة الشعرية: الأول يعتقد أن الكلمة تُنتقى لذاتها وتُختار بعناية، والموقف الآخر يؤمن بأن الكلمة الشعرية ترتكز على علاقتها بسواها من الكلمات في القصيدة [٢٦]؛ والحق أن أكثر شعراء هذا الجيل ينتمون إلى ذلك الموقف الثاني المشار إله؛ فهم يتكئون كثيرا على عطاء الكلمة في علاقتها مع جيرانها بغض النظر عن نوعها هي شعريا أو تداوليا.

هذا فوق أن اللغة تعرضت في سياق فصل اللغة عن المعنى من لدن قصيدة النثر لكثير من الأمور التي هزت كثيرا من ثوابتها؛ حيث انتقلت من كونها وسيلة تواصل إلى أن غدت غاية في ذاتها؛ أي أنها أصبحت تحمل شاعريتها من منظور محايث.. وهذا كان من نواتجه ميل أجيال ما بعد الحداثة إلى التلاعب بالمعجم الشعري ذاته؛ وكان من بين ذلك رفده بكثير مما هو يومي وتداولي.

٢/٣: النماذج:

بقي أن تكشف النصوص عن نماذج لليومي والتداولي في السياقات الشعرية لتبيان مدى توائمه مع السياقات في إنتاج الرؤية وتأسيس الجمالي. في "بنفسجة الإهانة" يطالعنا هذا النص الذي يجمع بين ظواهر عدة كاعتماد اليومي، والبناء الشذري، وشحوب مرجعية ألفاظه، ونتناوله هنا من زاوية خلط التداولي بالشعري:

فوق قبر الكرامة تنمو
فمن "ميكروباص" الصباح لـ"مترو" المساء
لبائعة الحسن واليانصيب
ساعة للتفتح
شرخ نهار كئيب وشرخ مساء كئيب
تتمدد فينا بأظلافها الهمجية تأخذنا لرصيف غريب

إي وربي.. رصيف غريب
تخربش أوجهنا كي تخلف عاهة حزن
وتكشيرة لا تذوب
...
والإهانة طوب
زمن كافر ودنوب
تتخللنا كالهواء
وتبدأ من أصص خلف ظهر الموظف
ترمقنا كي نتوب
ثم تقفز كالرخ فينا
وتمسحنا بالشوارع تمسحنا كالمقشات
في كف زبالنا ذي الندوب
ثم تصعد لبلابةً سلم البيت
تصعد لبلابةً حين يزعق صاحبه كالغراب
ثم تجلس جانبنا لتشاهد تلفازنا معنا. [طائر الهوملي، ٤٨]

لا ينزل النص السابق إلى عامية اللفظ والتعبير الدارج، لكنه كذلك يخترق الجلال الشعري الراسخ بصور وألفاظ يومية تداولية، ويلبس التداولي ثياب الشعري؛ حيث نقف من القصيدة على عدد من الألفاظ واللقطات اليومية: " من ميكروباص الصباح لمترو المساء/بائعة اليانصيب/تخربش أوجهنا/تكشيرة لا تذوب/تبدأ من أصص خلف ظهر الموظف/تمسحنا بالشوارع كالمقشات/في كف زبالنا". ومن اليومي تهاجر القصيدة إلى جلال صور وتعبيرات وألفاظ تراثية وتالدة في الشعرية: "شرخ نهار/أظلافها/إي وربي/زمن كافر/تقفز كالرخ.."؛ فتصنع القصيدة من ثم شعريتها منسوجة من الخيطين معا.

وفي قصيدة أخرى نقرأ:
شيال جمر لم أزل
الأرض غربته البليدة
والبراح الحي مسقط رأسه
غنيت
كان الوقت شرطيا
أتاه الغيث من أصحابه القاسين
كان ضميري الملك الأتاه السهم من حراسه
يا رب نرفزني الغروب

وغاظني الصلصال
ضاق بزفرتي هذا الوجود
أنا القوي الهش عرقلني الضباب
بصيرتي عيانة بالشاعرية
ناقتي زعلانة جدا من الضوضاء [الأطير، مسجد ٥٦]

نلاحظ في النص السابق ألفاظا ثلاثة: "نرفزني/عيانة/زعلانة" وهي من اليومي المختلط بالشعري هنا؛ بل إنها من أظهر ما ينتج شعرية المقطع، ويعمق بعده الجمالي؛ فالمتأمل في هذه الألفاظ الثلاثة لن يكتفي بأن يردها فحسب إلى أصول معجمية فصيحة صحيحة؛ بل ينبغي له الالتفات إلى ارتباطها في الأصل بمجاز شعري مفعم بالشاعرية: ارتباط الأولى بـ"الغروب" وإسناد الفعل له، وارتباط الثانية بـ "البصيرة والشاعرية"، وتأسيس الثالثة للصورة الشعرية التراثية: "صورة الناقة الغضوب". ثم إننا حين نتأمل هذه الجمل الثلاثة مرصوفة ضمن الرقعة الشاعرية كاملة وبين الصور المتلاحقة على الذات: "شيال جمر، الأرض غربته، البراح مسقط رأسه، الملك الأتاه السهم". وهي رقعة تتأسس من وجوديات تضيق بها الذات وهي محدقة بها: "الغروب، الوجود، الوقت /الزمن، الضباب، الضوضاء"= فإنك لن تحس وقوع النفرة بين ما هو يومي متداول على الألسنة وما هو تراثي شعري تتداوله لغة القصائد.

ومن قصيدة أخرى نقرأ:

انتشِلْني من الدجى يا خيال
بصباح جمهوره البرتقال
....
وحصير لأحتسي شاي فلاح ثقيلا بشفطة تُستطال
وفطير من فرن أمي عليه سكر
هكذا يتم الجمال
واخترع لي مواصلات هنا
لا عرق فيها فائح أو سعال
وتليفزيونا هواه بلا أدنى شعير
كي لا تطل البغال
وحكومات حول كرسيها توت تدلى؛ كيما تزيط العيال
واكتشف لي دكانة تَبغها لي مستباح
وكل خبز حلال
وصحابا لسانهم تمر هندي
كلما زارهم حديثي أسالوا [مسجد على القمر: ٧٥-٧٦]

وابتناء الشعري من نسيج اللفظ اليومي كان وراءه –فيما نطقت به النماذج السابقة– انصهار جيد لليومي في السياق الشعري ومواءمة تفيد من عطائه الدلالي. إضافة إلى أن مما ينتج الشاعرية لأمثال هذه المقاطع احتفاظها بعامل مفاجأة وإدهاش حيث يتجاور اليومي مع الشعري.

ووقوف المتلقي أمام أمثال هذه النصوص ليس وقوفا سلبيا؛ ذلك أن ظاهرة التداولي غالبا ما تقترن بالتشذير المبني على نظام رص اللقطات بعضها إلى جوار بعض ومد رقعة أفقية من الدلالات المتجاورة التي تنتظر من المتلقي أن يقوم بنظمها في خيط دلالي وشعوري واحد.

على أن التحدي الذي يفرضه اليومي والتداولي من الجفاف التقريري والسقوط نحو العامي بغير داع يظل تحديا قائما أمام عدد من النماذج الأخرى تفوت مسألة المواءمة المشار إليها، وتَسقط من ثم في شراك هذا التحدي:

في ماذا تنفعك "البنكنوت"
تنفع
تدفع فاتورات الماء؟!
وتُبدِّل أنبوب البوتجاز
وتضمن بضع دقائق للخلوي؟! [عواء مصحح اللغة: ٣٠]

ومن ذلك أيضا:

عجوز واقف في الطابق الثاني
يراقب صبية يلهون
يصطف الصغار ويبدؤون العد
واحد اثنان ثلاثة أربعة
فيصرخ فيهم الرجل العجوز بلهفة:
خمسة. [أطفئوا الزيتون ليلا: ١٢٠-١٢١]

وفي قصيدة أخرى نطالع اليومي في تقريرية وجهارة غير شعرية:

الله عندي فسحة خلاقة
لا رأسماليا يجهز جنة مخمورة للمسرفين نقودهم في جامع فخم
مذهبة حوائطه ومصطف به جمع من الفقراء
لا شرطي قريتنا
يراقب من يدخن من بعيد
وليس الله طبعا إمبراطورية تحت السماء
تطوعت ناس مسلحة لخدمة أمنها
لا ناظرا ومدير مدرسة

ليطرد من جنينته العيال الفارحين بلعبة العقل
ولا إسما تَشكل صدفة في قشرة البطيخ أو قلب الطماطم. [مسجد على القمر: ٢٠]

ففي هذه النماذج وفي غيرها تبتعد العبارات عن الشعرية شيئا غير قليل وتحل من ثم محلها التقريرية على مستوى اللفظ والفكرة، خاصة في النموذج الأول الذي يبدو أن ثياب الشعرية واسعة فضفاضة على ألفاظه اليومية؛ وتلك علامة على انصهار غير جيد بين الخيطين، ونضوج غير مكتمل.

وقد يرد اللفظ اليومي معمارا لعنوانات الدواوين والقصائد كذلك؛ فعلى مستوى عنوان الديوان: نطالع "رجل يحاول الرجوع إلى البيت، ركعتان مما علي، س١٧ ليست شجرة، سيرة ذاتية للفراشة، سابت نفسها للرقص"؛ وذلك مقابلا لعنوانات أخرى تراثية أو مفارقة لغويا: "أطفئوا الزيتون ليلا، مسجد على القمر، مساكين يعملون في البحر، ولو لم تمسسه نار، جذوة الصلب والترائب، قلبي وإرث الأمتعة، بين منزلتين، أسأل الرمل عن ظله".

كما بدا ذلك في عنوانات القصائد أيضا: "الحلو من بحري، ثقب انحطاط أسود، أنا شاطر يا شمال: سابت نفسها، بنفسج وزبالة، الشمعدانة، زمزمية زنجبيل: مسجد على القمر/لمحت شالا هزني، لصوص الميكروباص: لو كنت ماء/مصرع فنجان قهوة: سيرة ذاتية للفراشة/حقائب الملابس الملونة: ركعتان مما عليَّ/مشهد في السايبر، في محل الفراخ: لا شيء إلا الفضول".

٤- إعلامية النص:

٤ /١الإعلامية معيارا لسانيا:

لعل التطواف مع النماذج السابقة عبر أهم مناطات تحول البنية يرشح لنا وقفة حول ملمح أخير من ملامح بنية هذا النص؛ وهو معني برصد حظ أمثال هذه النصوص وتلك البنى من الكفاءة الإعلامية.

وتتأكد أهمية مسألة الإعلامية في سياقنا هذا من حيث إنها تتطلب حضور المتلقي وتستدعي دوره وتلح على مسألة توقعاته؛ ومن ثم فهي تجمع إلى فعل النص فعل التلقي، فوق أنها لا تراعي من النص أمور الدلالة فقط؛ بل تقرن بها أمور الأداء كذلك.

و"الإعلامية"informativity مسألة لسانية ومعيار نصي يعبر عن نسب الاحتمال والتوقع؛ حيث «إعلامية informativity عنصر ما تكمن في نسبة احتمال Probability وروده في موقع معين (أي إمكانه وتوقعه) بالمقارنة بينه وبين العناصر الأخرى من وجهة النظر الاختياريةalternativeness . وكلما بعد احتمال الورود ارتفع مستوى الكفاءة الإعلامية»[٢٧]. ويشير بوجراند بالمصطلح إلى نسبة توقعنا لما يحوي النص من رؤى ومضامين، ومدى توافقه مع ما توقعناه منه، وكلما تقلصت الاحتمالات وابتعدت زادت إعلامية

النص، وكلما طابق النص توقعاتنا قلت كفاءته الإعلامية. وهي بهذا المستوى تمثل أحد المعايير النصية السبعة التي قدمها بوجراند.

ويعمق بوجراند مسألة إعلامية النص حين يفرق بين مستويات مختلفة للنصوص على درجات الكفاءة الإعلامية scale of informativity؛ فـ «من شأن المحتوى المحتمل لهيئة محتملة أن يكون سهل الصياغة دائما وغير إعلامي. أما المحتوى غير المحتملة (كذا) في الهيئة غير المحتملة فمن شأنه أن يكون دائما متسما بصعوبة الإجراء ومثيرا للجدل الحاد. ولكن المحتوى غير المحتمل في الهيئة المحتملة، أو المحتوى المحتمل في الهيئة غير المحتملة من شأنه أن يتسم بالتحدي ومع ذلك لا يدعى له دائما أنه مثير للجدل بدون سبب. وتكشف النصوص الشعرية والأدبية في الغالب عن هذين الائتلافين»[٢٨].

وهو بهذا يقسم المحتوى/النصوص من هذه الزاوية إلى أقسام أربعة: فثمة نصوص تنخفض درجة إعلاميتها لأنها **محتملة الدلالة محتملة البدائل الصياغية** لا تخيب في الناحيتين توقع قارئها؛ وهذه نصوص في أقصى اليمين، تقابلها نصوص في أقصى اليسار **غير محتملة الدلالة غير متوقعة الصياغة والبدائل النحوية**، وهذه مستغلقة تثير الجدل. وبين الطرفين مستوى آخر من النصوص يرد **محتمل الدلالة لكنه يرد في صياغة غير محتملة**، ونصوص ترد **محتملة الصياغة لكنها غير محتملة الدلالة**، وهذه إن شكلت تحديا على التلقي إلا أنها ليست مثيرة للجدل نفسه الذي تثيره نصوص المستوى الثاني؛ لأنها تحتاج فقط إلى إنعام القراءة والإنصات الجيد لها.

يضعنا هذا وبحسب بوجراند أمام ثلاث مراتب للكفاءة الإعلامية:

المرتبة الأولى: First-order informativity ؛ وذلك باختيار بديل متاح في موقف ما، ويكثر وقوع هذا المستوى من الإعلامية في العوالم الواقعية لوجود البدائل الكثيرة.

المرتبة الثانية: Second-order informativity؛ حيث اختيار بديل من الدرجة الوسطى من الاحتمالات.

المرتبة الثالثة: Third-order informativity؛ وهي مرتبة يمكن وصفها بحسب بوجراند بكون: عناصرها شديدة الإثارة للانتباه، يصعب فهمها والسيطرة عليها، وتحديدُ وصلات العناصر الجديدة(يقصد اتصال البدائل التي يستعين بها المتلقي مع بنية النص) الواردة بالنسبة لما سبقها مُعرَّضٌ للخطر بطريقة غير متوقعة، كما أن احتمال الفشل هنا عظيم[٢٩].

ونحن مما أفاض فيه بوجراند وغيره من لسانيي نحو النص في هذه الناحية بإزاء قسمة رباعية منطقية يمكن الإشارة إليها مع إضافة توازياتها على الشعرية العربية فيما يأتي:

نص محتمل الدلالة محتمل الصياغة / نص محتمل الدلالة غير محتمل الصياغة /نص غير محتمل الدلالة محتمل الصياغة/نص غير محتمل الدلالة غير محتمل الصياغة .

ويكاد يسعنا القول: إن هذه المراتب تكاد تتوازى مع أبرز تحولات الشعرية في العصر الحديث؛ إذ يمكن القول إن تلقي النص الشعري في شعرية عصر النهضة يتوازى مع المرتبة الأولى من حيث كفاءة النص الإعلامية؛ في حين تتوازى المرتبة الثانية مع تحولات الشعرية نحو حركة الحداثة الأولى حداثة الشعر التفعيلي، ويكثر أن يأتينا نص الحداثة الثانية حداثة شعر السبعينات وامتداده متوازيا مع المرتبة الثالثة من حيث كفاءة هذه النصوص إعلاميا.

ولا ريب أن هذا الحكم يلاحظ الصفة الغالبة على كل تحول؛ دون أن ينفي هذا وجود النصوص الشعرية التي تمثل المراتب جميعا في كل تحول من تحولات الشعرية من لدن عصر النهضة إلى يومنا هذا. ويهمنا من هذه الإشارة هنا أن النص الشعري محل الدراسة لا يستهويه النمط الأول من الكفاءة الإعلامية؛ لكنه في الوقت ذاته لا يوغل في الاتكاء على النمط الأخير على نحو ما كان من بعض نصوص قصيدة النثر؛ إنه يميل في الأغلب الأعم إلى المستوى الثالث من الكفاءة الإعلامية بنمطيه: المحتمل الدلالة غير المحتمل الصياغة وغير المحتمل الدلالة المحتمل الصياغة؛ وهذا يصنع نصا غامضا لكنه لا ينتج نصا مستغلقا عبثيا لا يقول شيئا، ويمكننا القول إن كثيرا من ظواهر الغموض التي عليها هذا النص كـ: الانقطاعdiscontinuity، والفجواتgaps، والتعارضات، وشحوب الموضوع، واهتزاز المرجعية وغيرها.. هي من ظواهر نص يدخل ضمن هذه المرتبة من الكفاءة الإعلامية. ونماذج التطبيق والاستشهاد في المحاور السالفة برهان هذا إذا ما نُظر إليها من زاوية الكفاءة الإعلامية صياغة ودلالة؛ غير أنا نلقي الضوء هنا عبر نموذجين جديدين كاشفين عن مقدار هذه النصوص من حيث الكفاءة الإعلامية.

٢/٤ النماذج:

في طريق الآلهة يطالعنا هذا النص:

عمر من الريح
هل توت الصليب على ميزانه مستخف الكيل طفاف؟
طير على أزلين اثنين موعدهم
وموعد الأبدين الحق أعراف
وروحهم في حنايا القلب هفهاف
وقلبهم في حنايا الروح رفاف
غرقى وأجفانهم غرقى
فأعينهم ملح وأحزانهم شط وأصداف
إذا تعرى الهوى من وجدهم فزعوا
وقاسموا حبهم والحب حلاف
لفوا مزاميرهم في خرقة .. ومضوا

ولف لفهم الملفوف ألفاف
يا دُورهم في مهب الريح هل هرمت أبراجها
واعترى الغليون وكاف؟
الرمل لما يزل بالصحن منكفئا يشيل أحماله والدهر صواف
وجرسهم زاعق للتائهين فهل
دلت على نفسها في التيه أسداف
تقلبوا في جلود الأولين فهم أشباه آلهة طورا وأجلاف
عمر من الريح
أبطال تطير به
وأبحر وغرابيب وأظلاف [طريق الآلهة: ٢١-٢٣]

يكرس المقطع السابق للرؤيوية المفعمة بوجودية صوفية؛ فهو لا يثبت معنى ملموسا على أرض الواقع، بل يظل يطوف ويحلق حول ملامح وجودية عن "العمر الذاهب وعن الموعد الحق والأزل والأبد...".

على أن النص ليس مستغلقا عبثيا وإن كان في الوقت ذاته يلعب على إرهاق المتلقي وشحذ أفق توقعاته؛ فمن الممكن - بل مما ينبغي- أن يستعرض المتلقي إمكاناته في رتق فجوات النص بالإكمال تارة وبالتأويل أخرى، هذا من حيث الدلالة أما من حيث الصياغة فبيّنٌ أن النص قريب محتمل في صياغته؛ فجمله تامة الأركان لا تعتمد الحذف كثيرا، وتنتقل بين الخبر والإنشاء، ولا تعتمد تشكيلا بصريا ملغزا، بل إن بعض جمله تأتي معتمِدة حسن التقسيم والتوزيع بين الأشطر بالمستوى البلاغي التراثي: "روحهم في حنايا القلب هفهاف = قلبهم في حنايا الروح رفاف" وفي مقطع سابق لهذا: "بنّاؤهم رافع للجو زعّاف = غَوَّاصهم ضارب للموج قذاف = كَتَّابهم ضارع للحرف صفَّاف = لحَّادهم ضالع للموت عراف"، وفي مقطع تال نجد الظاهرة الصياغية ذاتها: "الطالعون وهم للأرض أكتاف = الجامعون وأرض الغير أطراف". كما يعين الجملة على وضوحها كذلك مجيء النص من شعر البيت بتفعيلاته العروضية وفق النظام الخليلي بغير مخالفة: بحر البسيط التام.

غاية هذا أن النص يعدا نمطا للنص محتمل الصياغة غير محتمل الدلالة. ولا يكاد ينال من قضية الصياغة هذه إلا استعانة النص بمفردات تحتاج إلى النظر في المعجم، وهذا أمر متاخم لمسألة الدلالة أكثر من ارتباطه بمجرد الصياغة لكونه مرتبطا بقضية التأويل للجملة الشعرية ككل. وهي قضية سينهض بها المتلقي بعد تسليمه ضمنا بكون النص من نصوص المرتبة الثالثة من حيث الكفاءة الإعلامية.

وحسب المتلقي تصيدا للدلالة هنا أن يحدس بأن المقطع نص في الرحلة والطريق بحضورهما الصوفي عبر مرشحات هذه الموضوعة: "الموعد/الحق/أعراف/تعري الهوى/وجد/حنايا الروح/خرقة/التيه/أشباه آلهة/أبطال تطير به".

ويمكن النمذجة على النمط البعيد الصياغة بهذا المقطع:

أصغي إلى الروح لا تنساب بي لغة
بل الحواس وكان الصمت لي وكرا
أمد باب سماواتي لآخر ضوء،
نحو عيني يجري لم يجد قرا
فتشت في حيرة عن حقل معرفتي
فما رأيت على أغصانه طيرا
يشدني عندليب من ثياب غنائي للطبيعة ضمادا به كسرا
أنا ابن غاب سؤالي ما صنوبرة نمت بريحي إلا كنتها جذرا
عريفة أنت يا أرض؟ اقرئي مطري!
فكيف تفسير ما لم يسقني قطرا؟
بكى لي الماء:
ما أدري الصحاري إلا محض هرطقة في مذهبي حيرى
وذارفتها الصحاري:
بل مؤولة هذي الحياة وإني عشتها قبرا
أمر أسخر من ماء ومن عطش ومن جواب تداعي بحره برا
أمر ليس ندى في الليل يلمسني حتى أدير سؤالي وجهة أخرى
لأنني غابة، جاورت ورشة نجار الحنين
فصارت هيئتي جسرا [ظلال لم يقطعها الحطاب: ٢٦]

يدخل المقطع السابق ضمن نمط غير المحتمل الصياغة، نتيجة مجازاته البعيدة: "الصمت وكر، ثياب غناء، غاب السؤال، اقرئي مطري، الصحاري هرطقة، لأنني غابة، نجار الحنين"، ثم نتيجة اعتماد تراكيب متعددة الدلالة لقيامها على حذف: "كيف تفسير ما لم يسقني"؛ على تقدير أن المصدر مضاف لفاعله "ما" ويكون الاستفهام الاستنكاري واقعا على معنى : كيف تفسر الأرض ما لم يسقني.."، أو على أن المصدر مضاف لفاعله المقدر "نا"، ويكون الاستفهام واقعا على معنى : "كيف نفسر نحن موقف الأرض..". وكذلك الأمر بخصوص الحال في قوله: "وإني عشتها قبرا"؛ إذ يصح أن يكون صاحب الحال الفاعل العائد على الذات؛ على معنى أنه كان ساكنا كالقبر لا يتمتع بهذه الحياة، كما يصح أن يكون صاحب الحال ضمير المفعول به في "عشتها"؛ على معنى أن الحياة معيشة كالقبر، وفي ظل اتساع دائرة المجاز في

لغة النص لا يمكن الجزم بأي من الدلالتين أولى للسياق. ومن ذلك أيضا علاقة التعليل غير البينة في قوله: "لأنني غابة جاورت ورشة نجار الحنين..".

ومما يرد غير محتمل الصياغة أيضا قول الآخر:

لا أرى في المسميات مسمى

غير أني لا أشتري "لا" ب "كلا" (٣٠) [أسأل الرمل عن ظله: ٢٨]

إذ تصنع اللغة مفارقتها الصياغية هنا بناء على تماثل وترادف لا على تقابل كان يُظن أن الصياغة ترشحه لبناء المعنى على استبدال أمر بآخر؛ فما شراء "لا" ب "كلا"! وعلى هذا فالصياغة القائمة على الاستعانة بفعل "الشراء" المقتضي للمقايضة تتفرغ من معناها وتأتي صياغةً غير محتملة؛ إذ المتقايضين في النهاية هنا واحد!

وهذه النصوص وأمثالها أنماط على ارتفاع مستوى الإعلامية وانخفاضه، وهذا الارتفاع أو الانخفاض يوازيه انخفاض وارتفاع بطريقة عكسية من قبل القارئ؛ وكأننا بإزاء عملية تعويضية، وهذا معنى قولنا في غير سياق: إن النص الحداثي يبنين دور القارئ، وأن هذا الدور حاضر بالقوة ساعة إنشاء النص وممارس بالفعل ساعة تلقيه.

***

٥- الحفر بالصورة

لسنا من هذه الخصيصة بحاجة إلى الوقوف على الصورة حدود مصطلح أو تنميط أنواع، أو قصرها على المجاز تارة وتوسعتها إلى ضروب ليست من المجاز تارة أخرى؛ بل تنغيا الوقفة هنا النظر في حساسية هذه النصوص للتصوير والاستعانة به على تشكيل الرؤية.

وقارئ شعر هذا الجيل يمكنه أن يميز خصيصة تسم نتاجهم في ناحية التصوير، وهي أن أكثرهم لا يكتفي بالصورة المفردة يزرعها في سياق ويمضي، بل تتسع رقعة التصوير وتتكثف الصور وتتراكم حول جزئية أو تفصيلة يراد لها أن تُتناول من جميع زواياها بالتصوير، ولربما كانت كثافة التصوير هنا مرتبطة بما سبق للبحث أن لاحظه بشأن مسألة عناية قصيدة هذا الجيل بالتفاصيل وبسط التأمل حول الجزئيات وكثرة الدوران حول محورها، وربما كان ذلك متولدا عن ابتعاد أكثر هذه القصائد عن الانخراط في الغرض الشعري الصريح رثاء أو غزلا أو فخرا أو نحوا من ذلك؛ وجلي أن سياق التأمل والدوران حول الجزئيات يهيئ بيئة صالحة لانتعاش أدوات الكاتب البنائية والصورة في مقدمتها.

خصيصة ثانية يمكن ملاحظتها أيضا وهي مرتبطة بمدى حساسيتهم لجودة الصورة؛ والذي يبدو لي أن معيار التصوير الجيد لدى هذا الجيل من الشعراء –وربما يرتد الحكم إلى الوراء ليستغرق أجيالا خلت- ليس بمقدار ما تثيره في متلقيها فقط أو في مدى إصابة الوصف إذا نحن استعرنا لفظ الناقد القديم؛ بل بمقدار ما تذلل من طاقات البوح الذاتية.

وفي سياق ميل التجربة لدى كثير من شعراء جيل الدراسة صوب التأمل بديلا عن الغرض الشعري، وميلها كذلك نحو التلبث تلقاء الجزيئات الصغرى بديلا عن الانخراط في القضايا الكبرى تجيء الصورة تقنية أداء ورصف وكشف. ولهذا أمكن النظر في الصورة أداة فنية في أمثال هذه التجارب من هذين البعدين الوظيفيين: الصورة البصرية، والصورة الرؤيوية.

١/٥ الصورة البصرية:

تعتمد الصورة غالبا على البصري في رصف المشهد تقريبا أو تجسيما، بحسبان المبصر مدركا حسيا يجسر بين المبدع والشيء ثم بين المبدع والمتلقي. ثم ترد المدركات الحسية الموظِّفة للحواس الأخرى تالية من حيث الشيوع وجودة التوظيف. ويهيء احتفاء التجارب الشعرية محل الدراسة بالجزيئات الراصفة والواصفة فرصة لشيوع المدرك البصري بين الصورة الجزئية والمشهد الكلي، وتستعين به التجارب غالبا على تأثيث سياقين مهمين: الحفر حول الذات، الإلمام بالتفاصيل الجزئية.

في **السياق الأول** تبدو الذات الشاعرة قطبا للنص والتجربة وتنهض أدوات النص من ثم لتستجليها، وأولها الصورة التي توظَّف للدوران حول الذات ورسم أبعادها وكأنها نُصُب تجلوه من جميع اتجاهاته، ويبدو أن الأمر ليس مراكمة للصور بالعود والتكرار إرهاقا للنص؛ بقدر ما هو إعادة اكتشاف الذات بتفجير أبعادها ورصف تخومها. ومن النماذج الدالة على ذلك:

من أنت؟
ماضغ علكة النسيان بعد سجارة محشوة بالماضي
باشا ببهو في السحاب!
عمائر بيعت لضبط مزاجه وأراض
أكسيد نحس لاذع جعلته كيمياء التعاسة عبرة الأحماض!
كالناس.. لم تُرضِ القمار أماتني
وأنا بصدق في الخسارة راض
عيني محام شاطر.. طلب الجميع إلى الشهادة!
واستجاب القاضي!
(...)
إني كمجتمعي.. محل تناقضات رائج في شارع الأمراض
نظراته وسخ تراكم في المدى
كتراكم الماعون في الأحواض
عضلات عقدته بزيت قداسة دُهنت
وذاتك حفلة استعراض [سابت نفسها للرقص: ٣٤- ٣٦]

الذات في المقطع السابق هي أول ما يطل علينا: من أنت؟ وهي آخر ما يسدل ستار المقطع: "ذاتك حفلة"، وبين البدء والختام صور تصقل هذه الذات بمدركات بصرية في أكثرها لتُوازي هذه الذات بمجتمعها " إني كمجتمعي" أو تؤكد كونها أحد نماذجه ونواتجه. وتشهد التكوينات البصرية التي يحويها المقطع على اتساع المخيلة التي تلتقط شذرات بصرية من حقول دلالية مختلفة وتنظمها في سياق واحد محمولات على موضوع واحد هو الذات: "ماضغ علكة، باشا، أكسيد نحس، نظراته وسخ، كتراكم الماعون، عضلات عقدته دهنت بزيت قداسة، الذات حفلة استعراض..". كما تنجح الصورة هنا أيضا بعطائها المجازي أن تبث الشعرية في بعض الشذرات التي تميل ناحية التداولي، وتشهد على مقدرة الشاعر على التقاط العلاقات بين ما يبدو متباعدا.

ونطالع في مقطع آخر:

أنا نار تاريخ مكبلة، أسنانها اسودت من العض
غضبي هو الصاروخ، قنبلتي لحمي
ورعد رصاصتي نبضي
وزفير أنفاسي، هوى رئتي النابلم
لغم تحرري حوضي
يا أيها الحكام لا تهنوا
ما أنتم الأعلون في أرضي
من رملها غضبي الأصيل نما
وسلالتي من طينها الفضي
وتوسدت لغتي الحِجَار
وقد قامت صحاريها على قرضي
مرت بحنجرتي الرياح
إلى ضادي التي استعصت على النقض [طريق الآلهة: ١٣٠-١٣١]

يتخذ المقطع السابق الذات مركزا، ولهذا يتصدر المقطعَ الضمير "أنا"، ثم تتكثف الصور حول هذا الضمير تصقله وتقرر ملامحه عبر مدركات متعددة أكثرها بصري، فنكون بإزاء قرابة إحدى عشرة صورة؛ بحيث إن كل جملة عمادها صورة. وأكثر الجمل تقع اسمية يشغل فيها دور المسندَ إليه والمسند المشبهُ والمشبه به أو الذات ومعادلها التصويري: "أنا نار، غضبي الصاروخ، زفير أنفاسي النابلم.."، وتقع صورتان بسبيل التشبيه المقلوب: "قنبلتي لحمي، رعد رصاصتي نبضي"؛ في تأكيد على تماهي العلاقة بين الذات والصورة وتداخلهما.

ومن ذلك أيضا:

أرتل الروح أنثني شغفا بالله

أبكي، أخف، أنشطر
أكون كالضوء أبنتي بدمي صرحا
وأهوي كأنني
م
ط
ر
موزع في الفضاء مختصر لأغنيات الندى
ومختصَر!
وُلدت والأرض في بداوتها تحبو
ويحبو في روحها القمر
فعلمتني الحياة ما علمت
وراح يدمي قصيدتي القدر
بي وجع الأنبياء.. أودية من الضباب الكثيف، بي شجر
يصعد بي كالدعاء.. منتشيا كأنما صاعد به وتر! [سيرة ذاتية للفراشة: ٤٨ -٥٠]

يتكثف المجاز خلال النقل السابق وتتراكم به التفاصيل يحفر بها الشاعر حول ذاته، وتؤسس هذه التفاصيل موضوعات شتى تجسد لنا هذه الذات: تارة في علاقتها بالرب" أرتل، أنثني شغفا، أنشطر". وتارة في علاقتها بالحياة ذاتها: فهو من يعاني التيه فيها؛ فهو "كالضوء" يسوح في جنباتها "ويوزع في فضائها تارة، أو يسقط كالمطر تارة، أو يدميه القدر تارة ثالثة"، وهو "نبي" أخيرا يحمل تجاه عشيرته مسئولياته وأوجاعه.

وقد ترمي الصورة البصرية في **سياق ثان** إلى حشد تفاصيل حسية كي تلم بالجزئيات الدقيقة وتراكم التفاصيل. ومن هذا السياق نقرأ:

- صف لي البلاد؟
- حقيبة صفرا بلاستيكية
لم تحتمل أغراضي
- ما الحب؟
- كلب حراسة الآلام!
صلينا إلى لاهوته العضاض
- والشعر؟
- كهل في المناجم ساعل
- والنقد؟
- شابٌّ فاره ورياضي. [سابت نفسها للرقص: ٣٣]

يبنى المقطع السابق على حوارية مسرحية بالسؤال والجواب؛ غير أنها ترد مفعمة بالشعرية الغنائية لكثافة المجاز الذي اتسع لملاحظة تفاصيل متعددة يدور جميعها على ما يبدو حول قضايا تشكل مفاصل مهمة في حياة الذات، والصورة تعيد إنتاجها من منظور رؤية الذات إياها؛ "فالبلاد حقيبة أوراق، والحب حارس، والشعر كهل، والنقد شاب". وتُزاد كل صورة من هذه الصورة بتفصيلة أخرى تُتم المغزى من عقد الصورة فيما يشبه "الترشيح" للصورة بمستواه البلاغي القديم؛ فالحقيبة تضيق عن الأغراض؛ في إشارة إلى ضيق البلاد وأفضيتها عن أن تستوعب هموم الذات، والحب منبع الآلام؛ فهو كلب حارس يحرس ويحرص على إيلام متذوقيه؛ لكن ترشيح الصورة يمنحها الحس المفارق بإنتاج صورة أخرى: صلينا إلى لاهوته العضاض؛ فرغم ما ينال الذات منه من فرط آلامه فإنها تقصده قصد عبادة: "صلينا" كما تمنحه قداسة: "لاهوتا"، والشِّعر كهل، والكهولة هنا ليست صفة تشير إلى الخبرة والاحتكام واشتداد الرأي بقدر ما هي صفة تؤشر على الضعف والمرض؛ وذلك بترشيح الصورة بعبارة "في المناجم ساعل"، والنقد هو على النقيض من ذلك؛ فهو "شاب"، وهي صفة ليست دالة هنا كذلك على النزق بقدر ما تحمل من إشارة العنفوان والفتاء؛ وبدمج الصورتين: صورة الشعر والنقد يبدو الشعر ضعيف الجانب مهيضا تلقاء النقد الذي يمارس عليه القوة والفتاء والمضاء. وهي تحمل حال التفتيش في المعاني الثواني أو معنى المعنى دلالة افتقار الشعر إلى النقد الحاني الذي يقيله من عثرته: "سعلته"، كما تشير إلى مدى الرهق والعناء الذي يعانيه الشعر والمبدع في انغماسه بحياة الكد المأخوذ هنا من لفظة "المناجم" وهو بهذا أحوج إلى النقد الذي يحنو عليه ويراعي هذا منه أكثر من أن يمارس عليه قسوته وشهوته إلى النقض.

كما أن النص يستعين بالجزيئات الحياتية المباشرة والبسيطة لينسج منها مشهديته التي يصور بها ذاتا قلقة أو ربما يائسة من كثير مما حولها، وأظن أنه بهذا الجزيئات البسيطة ينجح في نقل هذا المشهد إلى المتلقي أو نقل المتلقي إليه.

ونقرأ من قصيدة أخرى:

تبدأ العاديات المغيرات في ذرو روحي
والأرض ثابتة كحجر
كالجرانيت يرحل عبر شقوق الأزاميل
في كف ناحتة كالقمر
تبدأ الريح في عزف أوركسترا النحت في جبل منشطر
رحلة تنتهي حين تبدأ بين حبيبين يقتسمان الضجر
صخرة ويد
تلك مرمية في السكون وذاك يطيل النظر
ريشة تصعد الآن فوق السحاب

خبط عشواء تأتي القصيدة
كالحب.. كالنحت.. كالموت.. كالقادم المنتظر
خبط عشواء تلك الحياة التي تتدلى كمشنقة
لابن آدم كيلا يمر
كل شيء هباء إذن فلنمر
نحن نعبر من قدر لقدر
ترى كان يعلم ناحت تلك الصخور
أن بين بيديه تموت الصور
الخبيء يظل على حاله ممتعا مغريا
والجلي يموت
ولكن حظك يا موت أن تنتصر
أنت كالبحر أمواجه تتلألأ تحت السحاب
دار دورته الفن حول الغموض
وكسر في نفسه وانتهى للتراب
وأخرج من ذاته ذاته فوق قاعدة من صمود
أمامك يا بحر كيف صبر؟ [طائر الهوملي: ١٢-١٥]

يقدم النص السابق تأملات صاحبه حول النحت وعمل الناحت، وتتسع التأملات لتدور حول تفصيلات متعددة، تخدمها بالصور وتحلق بها مفلسفة إياها نحو عالم كشفي يسجل الرؤية ختاما: أن الناحت يمضي ويبقى الحجر: "يرحل الناحتون ويبقى الحجر".

ويحوي المقطع السابق ما يجاوز عشرين صورة، تبدأ مع المنحوت حجرا أو صخرة وتمضي معه حتى يصير منحوتة أبدعتها يد فنان: "كحجر، كالجرانيت، أوركسترا النحت، يقتسمان الضجر، مرمية في السكون، كالحب، كالنحت، كالموت، حياة تتدلى كمشنقة، تموت الصور..."، وتُوازي الصور بين هذا الحدث وبين رؤاها الكشفية التي تُدخل الموت نهاية حتمية، وتعبر عنه في أثناء رحلة النحت عبر ألفاظ: رحلة تنتهي حين تبدأ، كالموت، كالقادم المنتظر، تموت الصور، الجلي يموت، حظك يا موت أن تنتصر.."، وهذا مشعر بأزمة الإنسان مع الموت ومشكلة الانقضاء والزوال، في الوقت الذي يشعر بضرورة البحث عما يبقى أثرا.

وحظ هذه الصور من وقوع الحواس عليها وإدراكها أكبر من أن تفلت من الحواس لتحلق في فضاء المطلق الرؤيوي، فأكثرها واقع تحت حاسة البصر، وإن حاول النص التحليق نحو الرؤيوي حين خرج من ضيق السبب إلى سعة الرؤيا، إلا أن ذلك يظل بالقرب من منطقة الحواس.

وتقديم هذه التأملات هو ما يدفع بالنص بعيدا عن المباشرة وعن أن يسجن في مجرد هذا الحدث البسيط: نحت تمثال، ولهذا يقبل المتلقي من النص أن يتناول تفاصيل الموضوع ويبنيها أمامه قطعة بعد قطعة؛ لأن هذه التأملات المتوازية هي ما يقنعه بالتنازل عن الموضوع الكامل لصالح الفكرة التأملية.

ومن نماذج هذا اللون أيضا:

مشيتِ كأنْ ترجل سلسبيل
وفُحت كأنْ تقلب زنجبيل
بسطتِ لنا بلاطك فانتشرنا
كأنْ بسط الحمائم أرخبيل
كأنَّ قوافل العشاق حنت
إلى عنب، ولهجتك الدليل
كلام الناس زحف جاهلي
وأنت الغار يركض يا جميل
وأنت الممكن العالي، تشظى
له صعب، وطأطأ مستحيل [مسجد على القمر: ٨٤]

ينهض المقطع على ذاتين: ذات الشاعر وهي واصفة، وذات المحبوبة وهي موصوفة، ولأجل أنها موصوفة فإنها تمثل موضوع الأبيات وتحظى بالظهور وإذا كان دور الذات الوصفة يبدو متقلصا إلا أنها هي الذات المالكة للحواس التي تبصر وتصف. إنها حاضرة موجودة تكشف عن أثر كل صفة وكل تفصيلة من موضوع الوصف. وهذه القدرة على الوصف هي ما يثبت وجودها وحضورها. وتتراكم خلال الأبيات الجزيئات الصغيرة لتحفر بالتفاصيل حول محور واحد هو وصف الحبيبة، والمقطع من شعر البيت يبلغ خمسة أبيات، اعتمدت اعتمادا رئيسيا على الصورة التي بلغت قرابة تسع صور عنيت بعرض هذه التفصيلات:

تحدُّر السلسبيل معادلا للمشي، تضوع الزنجبيل معادلا للرائحة، انتشار الحمائم معادلا للانجذاب إليها، وهذه الصورة الأخيرة مركبة تتضمن صورة في طيها وهي صور الأرخبيل معادلا لجمالها وتلألئها، الصورة التراثية التي تقدم حنين المسافرين للخمر معادلا للحنين إلى المحبوبة، وهذه صورة مركبة أيضا؛ فمن داخلها صورة أخرى تجعل فعل حديثها كفعل الخمر: لهجتك الدليل"، الصورة التراثية التي قدمت الغار معادلا لكونها مأوى وسكنا، وهذه صورة مركبة كذلك لأنها تقدم زحف جحافل الجاهليين المعتدين معادلا لإحاطة كلام العواذل بهما، ويحيل لفظا "الغار والجاهليين" إلى شيء من وقائع هجرة النبي ﷺ، وهي وقائع لا توظف هنا خلال سياق التجربة إلا بلمح كون الغار مأوى، ثم تأتي صورتا الصعوبات

والمستحيل تجسد إحداهما الأول إناء أو زجاجا يتشظى ويتحطم، وتشخص الأخرى الآخر إنسانا يطأطئ رأسه؛ وهما إشارتان على التغلب على الصعاب التي غدت ذلولا من تلقاء نفسها أمام عزيمة المحب.

وكل هذه الصور تعتمد المدرك الحسي /البصري والشمي والسمعي غالبا: السلسبيل، الزنجبيل، الأرخبيل، العنب، الغار، التشظي، الطأطأة.

٢/٥: الصور الرؤيوية

قد تتكثف الصور لتؤسس عالما من المطلق والرؤيوي والمجرد، ولا نعني بذلك المفهوم الضيق للمطلق والرؤيوي بأن تستهدف الصورة التجريد بتحويل الحسي إلى مجرد، وإن كان ذلك شيئا واقعا منها دون شك؛ ولكن نعني أن حظ التأمل وجرعته تزداد إلى أن لا يغدو ثمة شك عند المتلقي من أن النص تسيطر عليه الرؤى المجردة والمطلقة والنفس الصوفي كذلك. من ذلك ما نطالعه في هذا المقطع:

لا شيء في جسدي إلا السؤال
وما على يدي سوى إيقاعي السلس
هذا الصعود إلى "اللاشيء" يأخذني
معنى خفيفا ويلقيني إلى هوسي
لا ذنب لي غير رؤياي التي انغرست
كي تحصدوها مجازا شف في نفَسي
(....)
في كل ركن من الإيقاع ثم فتى
تنكرته سماء الله حين نُسي
أمشي لنار السؤال المشتهى وَلِهًا
مشي النبي بسيناء إلى القبس! [سيرة ذاتية للفراشة: ١٦-١٨]

تحلق التجربة خلال المقطع السابق في فضاء المطلق والرؤيوي أكثر من انحباسها في حدود المجسد والمبصر؛ فثمة عدد من الصور تؤسس لهذا المطلق: "الصعود إلى اللاشيء، المعنى الخفيف يأخذ، يلقي إلى الهوس، رؤيا انغرست، تحصد مجازا، مجاز شف، سماء تتنكر"، وهذه صور تتأسس على معجم نسجته لغة ترفل في التجريد والرؤيا: "اللاشيء، الصعود، الهوس، الرؤيا، شف".

وأكثر هذه الصورة لا تسعى إلى التجسيم وإن لم تخلص جميعها للتجريد؛ فثمة "صعود" ولكنه إلى "لاشيء"، وثمة ما "يأخذك" لكن الآخذ ليس إلا "معنى"، وثمة فضاء "يُلقى" عليه المرء لكنه ليس إلا "هوسا"، وثمة ما "يحصد" لكنه ليس إلا "المجاز"، والمجاز بدوره

"يشف" وثمة من "يتنكر" لكنه ليس إلا "السماء" التي لها إشاريتها هنا على ذات الله سبحانه وتعالى.

وثمة الصورة الختامية التي تؤكد هذا المعنى وهي صورة النبي موسى يمضي لميقات ربه وما تؤسس له دلالة "القبس" النوراني من معاني الوحي والسمو عن المحسوسات الأرضية نحو المطلق. وهي دلالة سبَقَ للبيت السابق على هذا البيت أن سعى نحو تأسيها؛ حين أشار إلى أن السماء هي من يتنكر؛ مريدا بذلك المولى سبحانه وتعالى ومُحيلًا في الوقت عينه إلى المصدر؛ وكأنما يشير بإصبعه إلى مصدر العلوية الروحية ويرشد إليه.

وقبل هذا وذاك يترشح فضاء الرؤيوي والمطلق باصطحاب نص آخر هو نص العنوان الذي يمثل عتبة توصل المتلقي ابتداء ليعيش قريبا من أجواء النص الرؤيوية حين يتكئ خطابه على هذه العبارة: "نار السؤال ورماده"؛ والإحالة التي يسلكها الذهن هنا تأخذه بقدر ما إلى عالم من المجردات والروحانيات حتى يأتي النص الشعري فيتأسس خطابه على هذا الفضاء فيُصدِّق بهذا خطابَ العنوان ويترابط معه دلاليا ونصيا.

وبمجموع هذا كله يحدث تراكم تصويري لا يؤسس فضاء حسيا مجسدا بقدر ما يجعلنا نعيش في تخوم فضاء رؤيوي ذي نفس صوفي روحاني.

ومن نماذج هذا النمط كذلك:

خذ جمرة الأشياء.. رتب نارها
واصعد لسلمة الرؤى.. يقع التشابه
واجلس على درج الحقيقة.. وانتظر إشراقها
أرأيت لو برقت هضابه
أمسك بطرف النور .. وانفذ للسنا العلوي
لا ينفك يغمرك انسكابه
واترك لجسمك إذ يسيل إلى الجمال طريقه
للنبع إذ خرجت كعابه
وعلى مروج السندس الوردي
أطلق طير روحك
كي يطيب له إيابه [طريق الآلهة، ٦٠- ٦١]

وفي تجربة أخرى يطالعنا هذا المقطع:

يربي بعينيه الضباب هواية
ويبكي كثيرا كي يرى الله أوضحا
يُكسِّر أوتار الحداثة هازئا
ليُبقي على لاشيئه متأرجحا

دم في يديه الآن ينمو لأنه
-صغيرا- أحب الله حتى تجرحا
فقام يصلي في شئون حبيبه
إلى أن تماهى في تجليه وامحى
على رقصة الشمعات في سقف ليله
أقام لعينيه من الوجد مذبحا [سيرة ذاتية للفراشة: ٧٧-٧٨]

يلفت النظر ابتداء أن القصيدة معنونة بلفظة "تجل"، وهي دال عام على الظهور دال خاص على روحانيات صوفية، وبحضورها عنوانا للتجربة جميعا تنشط الإحالة إلى هذا الفضاء الروحاني. ثم تأتي الصورة عونا على تأثيث هذا الفضاء وتفجير تخومه فنكون بإزاء: صورة "من يربي الضباب بالعينين"، وهي صورة من صور المعاني الثواني؛ إذ لازم معناها التزام البكاء الذي هو وسيلة التخلي والتحلي لقاء القرب، على أن خطاب الصورة أبدع حين استعان بلفظ "التربية" الذي يشير إلى التعهد والحدب والتهذيب.. وهذه كلها أمور متواشجة مع أحوال من يسعى إلى هذه الأجواء الروحانية مثلما هي متوائمة مع الفضاء الروحاني المنفلت من عالم الحسيات المجسمات، ثم وُفقت الصورة حين جعلت محل التربية العينين فهيأت معنى لطيفا دقيقا بما تحمل لفظة "العينين" من معاني الحدب والتعهد من ناحية ومعاني التعلق من ناحية أخرى؛ وهما ناحيتان مواشجتان كذلك مع فضاء التعلق بهذه الروحانيات العلوية. ولم يبق إلا أن يأتي الحس المفارق مباركا هذه الدلالة المبعدة حين يجعل كثرة البكاء وكثرة الضباب بالتبعة سبيلا إلى اتضاح الرؤية على عكس منطق الأشياء؛ ولن يكون ذلك إلا بلمح المعنى المجرد هنا والنأي عن المعنى الحسي لهذا التركيب؛ فاتضاح الرؤية كان بعد أن أنفق المجتهد كثيرا من البكاء وأراقت عيناه كثيرا من الدموع فتطهرت ذاته فتعلقت بتلك الروحانيات، فإذا أصررنا على المعنى الحسي – من أن ضباب الدمع يمنع الرؤية- فإن البعد المفارق هنا ينتفي ويضمحل عطاء الصورة.

ثم تأتي صورة "اللاشيء المتأرجح" التي هي نتيجة عن صورة "تكسير أوتار الحداثة"، وصورة تكسير الحداثة إشارة إلى الانفلات من وهدات المادة إلى انطلاق عالم الروح. واللاشيء المتأرجح في السياق الكلي للتجربة هو على ما يبدو ما استُحصد من المضي في عالم المطلق الروحاني، وكونه متأرجحا إشارة إلى محاولة الفكاك من عالم الحس إلى عالم الروح أو الاحتفاظ بمنطقة البين بين على أقل تقدير، أو هو النفس ذاتها؛ وتأرجحها هو تذبذبها بين عالمي المحسوسات والروحانيات في رحلة السعي.

ويحيلنا تأمل صورة الدم الذي ينمو إلى لازم معناها كذلك؛ فنموه هو وقود الانطلاق نحو هذا العالم؛ ولهذا تعلل الصورة ب"أنه أحب الله حتى تجرحا". ثم تتأكد الدلالة بصورة "التماهي والامحاء" في "شئون الحبيب"، ثم تختم بصورة "الوجد و الرقص".

ولا يخفى أن الصور جميعا تمتاح من عالم الروحانيات، وأنها كانت عماد المقطع لتأسيس هذا الفضاء عبر مراكمة الصورة لاستيفاء هذه التفاصيل(٣١).

***

٣/٥ البعد التفاعلي للصورة:

بقي أن نعقد نهاية هذه النقطة عن التصوير بملاحظة لعلها غدت مستشفة من النقول التي توزعت هنا وهناك؛ وهي أنه لا يخفى أن ثمة مسحة من الغموض تتكثف فوق خطاب الصورة والمشهد التصويري، وأن هذه المسحة تتباين درجات بحسب كل مبدع وبتنوع كل سياق، وما نود الإشارة إليه في هذه الناحية هو أن ذلك موضوع في قرن غموض التجارب الشعرية ذاتها، فغموض الصورة هنا جزء من غموض المشهد الشعري ذاته إن لم تكن الصورة أول باعث نحوه.

ولازم هذه النتيجة الحتمي هو زيادة الحجم التفاعلي للمتلقي مع الصورة؛ فمثل هذه الصور يبنين دور المتلقي ويراهن كثيرا على تلبسه النقدي بالتحليل والتأويل والقياس والتجميع وعبور النص من أوله إلى آخره المرة بعد المرة، وغير ذلك من الاستراتيجيات التي هي نص في عمل المتلقي، وقبا هذا وذاك التهيؤ النفسي المناسب.

خاتمة الدراسة

١- تسير شعرية هذا الجيل في طريق انتقال الشعر لأن يصير ضربا من الممارسة الذاتية الخالصة دون الانشغال بأن يخبر بشيء أو أن يشكل خطابا موضوعيا عاما.
٢- النص الشعري هنا يومئ أكثر مما يقرر ويثير التساؤل ويمضي أكثر مما يتبنى موقفا، ويستحصد المعنى بطريقة برقية شذرية في الأعم الأغلب.
٣- تتخذ شعرية هذا الجيل أيضا موقفا وسطا بين المغامرة الكاملة والارتكان إلى الشعريات الكلاسيكية حتى في اتجاهها نحو شعر البيت/العمودي وإكثارها منه؛ إذ إنها في اتجاهها إليه تعيد تدويره بما يتوافق ولحظتها الشعرية التي تمثلها.
٤- لا تنخرط الرؤى الشعرية في إيديولوجيات كبرى أو قضايا عامة، وتستبدل بذلك استثمار القصيدة للبوح الذاتي ومد لحظات التأمل، والحفر بالجزئيات الدقيقة حول رؤاها الشعرية.
٥- عدم وضوح الموضوع في ذهن الشاعر قد يقف أحيانا وراء فراغ القصيدة من الموضوع أو ضبابيتها المنغلقة التي لا تقول شيئا، وساعتئذ فإن التعويض بالحفر في الذات لا يقدم إلا نجوى داخلية منغلقة لا تفلح أن تكون بديلا مقبولا.
٦- ما يزال المعطى الصوفي يتجلى معينا مشتركا بين شعراء هذا الجيل؛ نتيجة ميل أكثر التجارب الشعرية محل الدراسة صوب الرؤى الكشفية والمعراج الروحي

والاستصفاء الذاتي؛ وهذه الأمور إن تكن بابا لاستغلاق الخطاب الشعري فإنها في الوقت عينه تجسر بين التجربتين الشعرية والصوفية بتقاطعهما في أمثال تلك الأمور، فوق تشاركهما أيضا ذاتية التجربة وعناءها.

٧- لا تفلح ظاهرة الميل نحو التداولي في كسر مسحة الغموض التي عليها شعرية هذا الجيل؛ ذلك أنها تجيء ظاهرة جزئية متلبسة بتوجه عام للنص نحو انخفاض النحوية، والإعلامية، والتشذير، والمفارقات اللغوية، واهتزاز المرجعية.

٨- ثمة ظاهرة في هذا الجيل؛ حيث يبدو التأثر ببعض رواد الجيل على نحو لافت؛ لاسيما أحمد بخيت وإيهاب البشبيشي؛ ولهما في هذا الجيل أثرهما الواضح الذي يذكِّرنا أيضا بأثر أحمد خالد توفيق في سرديات الكتاب الشبان؛ ومن ثم شاعت فيهم ظواهر بعينها وتكررت من باب النظر إلى تجربة هؤلاء الرواد.

٩- ثمة ظواهر نصية أخرى صغرى تفرعت عن بعض الظواهر التي عنيت بها الدراسة، كتكثيف الخطاب الميتاشعري وكسر الميثاق الشعري بالحديث المباشر عن الأنا الشاعرة والأنثى القصيدة، وبروز سياقات الاستفهام الذي يكثف لحظات التساؤل بدل أن يبني الموقف الشعري من الموقف الحياتي، واستبدال الصمت والتأمل بالصخب الشعري، الميل نحو الأبحر الشعرية هادئة الجرس الموسيقي كالوافر والمتقارب والطويل.

١٠-تلجئ معالجة أمثال هذه التجارب الشعرية الناقد إلى ضرورة الإلمام بأمور تخص اللسانيات بعامة لا النظرية النقدية فحسب؛ ذلك أن هذه النصوص تغامر كثيرا بأمور تخص اللغة والشكل والتشكيل البصري للنص؛ ولهذا كانت استراتيجات نصية لسانية كدرجة النحوية والمرجع والإعلامية استراتيجيات مرشحة لاتخاذها سبيلا للقراءة.

١١-تجلى من النظر في الاستراتيجيات النصية السابقة كيف يلزم عنها تفعيل دور القراءة بدءا من ارتفاع مستوى يقظة القارئ أمام النص وصولا إلى ابتنائه المعنى كاملا تقريبا، وهذا الأمر باعث على ضرورة اتخاذ المتلقي استراتيجيات هو الآخر تمكنه من النهوض بدوره، بل وتلح عليه في ضرورة تحديثها كذلك.

حواشي البحث:

(١)بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط١، ١٩٩، ص١٧٢

(٢)ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند جاكوبسون، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٩، ص١٨١

(٣)جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، ط١، ١٩٨، ص٢٧

(٤)النظرية الألسنية عند جاكوبسون، ص٦٧

(٥)ينظر: المرجع والدلالة في الفكر اللساني، مجموعة مؤلفين، تر: عبد القادر قنيني، ط٢، د.ت ص ٢٧ وما بعدها، كما أن في القضية تفاصيل بخصوص اتفاق الألسنيين على المرجع ومدلوله اللغوي ومرادفاته الاصطلاحية المتعددة. يراجع: النظرية الألسنية عند ياكوبسون، ص ١٨٢ وما بعدها، والنص والخطاب والإجراء، ص ١٧٢ وما بعدها، وأبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع، مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٧، ص٢٤، و براون ويول، تحليل الخطاب تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، د. ط، د. ت، ص ٣٦، وراجع أيضا: Edward Quinn, A Dictionary of literary and thematic terms, second edition, facts on file, New York, 2006, p 356

(٦)جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، درا غريب، ط٤، ٢٠٠٠، ص٣٥ وما بعدها.

(٧) فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ٢٠٠٠، ص١٠١وما بعدها.

(٨)عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٤٨.

(٩)عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج٢، الهيئة المصرية، ١٩٧٢، ص ١٧٨

(١٠)النظرية الشعرية، ص ١٥٠.

(١١)عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ص ٤٩٢. وراجع أيضا آراء ثورن الخاصة بتداخل النحو التوليدي والأسلوبية، وإشارته إلى أن أكثر جمل الشعرية هي من الفجة في:

Thorne, James Peter, Generative Grammar and Stylistic Analysis, Journal of Linguistics, Cambridge University Press, Vol. 1, No. 1 (Apr., 1965), pp. 49-59.

(١٢)نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٤٩٥.

(١٣)النظرية الشعرية، ص ١٣٤.

(١٤)يمكن متابعة نماذج أخرى عبر الدواوين الآتية: مسجد على القمر، ص١٤، ٥٧، لا شيء إلا الفضول، ص٤٤، مساكين يعملون في البحر، ١٦

(١٥)محمد عبد المطلب، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ص٧٧

(١٦)العبارتان لجميل حمداوي، راجع دراسته عن الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، د.ت، ص٤.

([١٧])الإبهام في شعر الحداثة، ص ٢١١
([١٨])السابق، ص١٨١
([١٩])راجع: الإبهام في شعر الحداثة، ص١٨٩
([٢٠])جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط١، ١٩٨٤، ص ٣٢٨ و٣٢٩، وينظر: الإبهام في شعر الحداثة، ص ١٨٩
([٢١])إيزر، فعل القراءة، ص ١٧٤ وما بعدها. ومقالة إيزر: التفاعل بين النص والقارئ، ضمن كتاب "القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل"، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٢٩ وما بعدها.
([٢٢])يراجع: إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ص ١٢٩ وما بعدها.
([٢٣])إيزر، فعل القراءة، ص ١٣٧
([٢٤])النظرية الشعرية، ص ٦٠ و٦١
([٢٥])السابق، ٦٢
([٢٦])يراجع: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٧٢٥
([٢٧]) بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص ٢٤٩
([٢٨]) السابق، ص ٢٥١
([٢٩]) راجع: السابق، ص ٢٥٥
([٣٠]) يمكن متابعة نماذج أخرى عبر: سيرة ذاتية للفراشة، ص٩، ومساكين يعملون في البحر، ص٨٤
([٣١]) يمكن متابعة الظاهرة في سياقات أخرى: أسأل الرمل عن ظله، قصيدة "أساطير عادية"، قصيدة "ظل النبوءة"، لو كنت ماء، ص٢٤، وطريق الآلهة، قصائد: حوار إنسان القرن، خارج نفسي، ولو كنت ماء، قصيدة للآن لم نطأ، وبين منزلتين، قصيدة رأيته أو كأني.

مصادر ومراجع الدراسة

أولا: المصادر:

١- أسأل الرمل عن ظله، محمد إسماعيل سويلم، الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٢٠

٢- أطفئوا الزيتون ليلا ، محمد إسماعيل سويلم، نشر جائزة الشارقة، الإمارات العربية، ٢٠١٥

٣- سابت نفسها للرقص، حاتم الأطير، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٢١

٤- سيرة ذاتية للفراشة، محمد إسماعيل سويلم، بردية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٩

٥- طريق الآلهة، أحمد بلبولة، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١١

٦- ظلال لم يقطعها الحطاب، محمد طايل، دار فهرس، القاهرة، ط١، ٢٠٢١

٧- عواء مصحح اللغة، عبد الرحمن مقلد، منشورات الربيع، القاهرة، ط١، ٢٠٢٠

٨- لا شيء إلا الفضول، نور الدين نادر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٢١

٩- لو كنت ماء، جعفر أحمد حمدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة فائزون، ط١، ٢٠٢٢

١٠-مساكين يعملون في البحر، عبد الرحمن مقلد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٦

١١-مسجد على القمر، حاتم الأطير، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٧

ثانيا: المراجع:

١٢-الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن القعود، عالم المعرفة، ط١، ٢٠٠٢

١٣-أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

١٤-الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، تر: عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٧.

١٥-تحليل الخطاب، براون ويول، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، د. ط، د. ت

١٦-ثورة الشعر الحديث، عبد الغفار مكاوي، ج٢، الهيئة المصرية، ١٩٧٢.

١٧-شعرية الظل ومقاومة النسق الثقافي، مقاربات معرفية وتحليلية لقصيدة النثر العربية، أيمن تعيلب، دار العلم، د.ت

١٨-شعرية غياب المرجع، أبو اليزيد الشرقاوي، مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠١٧

١٩-فعل القراءة، فولفجانج إيسَّر، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ٢٠٠٠

٢٠-قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، توبقال للنشر، ١، ١٩٨٨.
٢١-قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق، ط١، ١٩٨٤
٢٢-المرجع والدلالة في الفكر اللساني، مجموعة، تر: عبد القادر قنيني، ط٢، د.ت
٢٣-النص والخطاب والإجراء، دي بوجراند، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٨
٢٤-النص المشكل، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.
٢٥-النظرية الألسنية عند ياكوبسون، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٢٦-النظرية الشعرية، جون كوين، تر: أحمد درويش، درا غريب، ط٤، ٢٠٠٠
٢٧-نظرية اللغة في النقد العربي، عبد الحكيم راضي،المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣.
٢٨-القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، سوزان روبين وإنجي كروسمان، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠٠٧.
٢٩-الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، جميل حمداوي، د. ط، د.ت.
٣٠-لسانيات النص، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥.
31- A Dictionary of literary and thematic terms, Edward Quinn, second edition, facts on file, New York, 2006, p 356
Generative Grammar and Stylistic Analysis, Thorne, James Peter,Journal of Linguistics, Cambridge University Press, Vol. 1, No. 1, Apr 1965, pp. 49-59.