

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري-قسنطينة-

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

الخطاب الشعري العربي المعاصر

من استبدادية السلطة إلى حركة الإبداع

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم

إشراف الأستاذ الدكتور:

يحي الشيخ صالح

إعداد الطالبة الباحثة :

فتيحة كلوش

أعضاء لجنة المناقشة:

- | | | |
|--------------|----------------------|----------------------------------|
| رئيسا | جامعة منتوري قسنطينة | 1-الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي |
| مشرفا و مقرا | جامعة منتوري قسنطينة | 2-الأستاذ الدكتور يحي الشيخ صالح |
| عضوا مناقشا | جامعة عنابة | 3-الأستاذ الدكتور بوجمعة بوبعويو |
| عضوا مناقشا | جامعة باتنة | 4-الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة |
| عضوا مناقشا | جامعة منتوري قسنطينة | 5-الأستاذ الدكتور حسين خمري |
| عضوا مناقشا | جامعة منتوري قسنطينة | 6-الأستاذة الدكتور أمّنة بن مالك |

السنة الجامعية 2005-2006

ينسجم الشعر العربي القديم – في عمومه- مع المرجع بأعرافه الدلالية والبنائية، فقد كانت القصيدة هي الحياة اليومية مقولة في نموذج بنائي واحد، وفي لغة تصنع جمالياتها من " شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى " (1) وكان الشاعر مشدودا إلى الداخل منفعلا بالمماتل، منغلقا على الذات الجماعية ولسان حاله يردد مع دريد بن الصمة :

وما أنا إلا من غزية إن غوت *** غويت وإن ترشد غزية أرشد
أو يبكي مع امرئ القيس قائلا:

قفا نبك الديار *** كما بكى ابن حذام

لم تكن القصيدة إذن تطرح إشكالية التواصل لأن الشاعر يفر بمشروعية " السلطة" من خلال تقبله للأعراف الكلامية المتداولة وممارسته لفعل " التكلم" و (أو) " التعبير عن... " في جو مؤسساتي يسوده الوئام، وكان خطابه بهذه الصورة هو " خطاب كلمات" حسب تصنيف "آلن غولد شليغر" (2) مادام يلتزم قواعد التواصل اللساني المنصوص عليها داخل الجماعة اللغوية، ويعبر عن الهم المشترك لاغيا أي تحرش بالرؤية الجماعية *

على خلاف ذلك الالتحام والانسجام، نجد الخطاب الشعري العربي المعاصر – في عمومه- يتبنى المفارقة مشروعا جماليا وفكريا، حتى إذا لم يجد ما يفارقه فارق ذاته ذلك أن منشئ الخطاب مبدع هارب من عبودية الامتلاك ونمطية الاستهلاك، هارب من استبدادية السلطة وقهر الانصياع، هارب من نظامية الامتثال ونهائية الدليل. إنه غابة من الحاجات والهواجس و" الفوضويات" المقولة عبر الاستعارة " البعيدة". وهو في ممارسته لفعل القول يقف مفتوحا على الخارج، محدقا إلى المختلف، باحثا عن تمايزه، متلذذا بسلطته الخاصة

1-المرزوقي : شرح ديوان الحماسة. نشره أحمد أمين عبد السلام هارون.المجلد الأول.دار الجيل بيروت. لبنان. ص9
2-عمر أوكان :مدخل لدراسة النص والسلطة. إفريقيا الشرق.الدار البيضاء المغرب. ط2 . 1994 .ص16
* نستثنى هنا بعض حركات " الخروج" في تاريخ الشعر العربي القديم كالشعراء الصعاليك، وبعض من "أفسدوا" الشعر العربي في العصر العباسي(مسلم بن الوليد، أبو تمام، أبو نواس...)

(حريته)، وهي سلطة ناجمة عن فرادة قوله ومؤسسة على خدشه لصناديق اللغة والبلاغة، بخرقه لمعايير الجماعة ذهاباً نحو اللامتوقع، مروراً بغموض الوضوح واستثنائية العادي. ويوصف خطابه بهذه الصورة بأنه "خطاب البنية" حسب تصنيف شليغر دائماً، حيث " لا يشكل الوضوح الهدف الأساسي للخطاب ، بل على العكس يسعى إلى تعميم وتضبيب الرسالة(كذا) عن طريق خلق الصيغ اللغوية المضادة والملتبسة" (1) ويصير شبيهاً بخطاب السياسة من حيث الشكل مختلفاً عنه من حيث الغاية ، فتضبيب الخطاب السياسي يهدف إلى " قطع الطريق على كل جدل عقلي أو معارضة منطقية لأن هدفه الرئيسي ليس الإقناع والمجادلة وإنما الانصياع والخضوع والطاعة العمياء لصالح المتكلم " (2) بينما تضبيب الرسالة الأدبية يمتلك غاية جمالية ، هدفها خلق حالة من التوالد المعنوي أو التناثر الدلالي الذي يعبر عنه جاك دريدا " Jacques Derrida " بمصطلح *dissémination* وهو مفهوم يتجاوز بكثير معنى "polysemie" أو تعدد المعاني. (3)

هكذا نجد أن أول ما يمكن (ما يجب) قوله عندما نسعى إلى الحديث عن الخطاب الشعري هو أن هذا الخطاب ليس لغة محلية هدفها التلاؤم/ الاستمرارية، ومن ثم التواصل، بل إنه خطاب نوعي تحكمه نية جمالية مبيتة لها هدف التمايز/ القطيعة (أحياناً) / (ومن ثم) التواصل المثير.

سلطة الكلام ليست متاحة إذن لعبيد اللغة وعابدي التكرارات، لنقل إنها لعبة يتعاطاها أسياد الاستعارات بتعبير أرسطو، فيتجاوزون علة الحدث اللساني (عملية الإخبار) إلى غائية الحدث الأدبي (إحداث المفاجأة الجمالية) ولا تعود اللغة عندئذ مجرد أداة لعبور الدلالات كما في الحدث اللساني العادي، بل صياغة متقصدة يلازمها الانتقاء الواعي، ومثل هذا الانتقاء الواعي يعمل على إحداث تغيير جوهري في علاقة الإشارة اللغوية بمفهومها، وفي علاقة الدوال ببعضها البعض أثناء الأداء الكلامي، فيؤدي ذلك إلى حدوث انكسارات دلالية تعكس مجاوزة النص لسلطة اللغة وانخراطه في إبداعية الكلام، كما تعكس رغبة الشعر في تحقيق بنيته الخاصة جداً والتأكيد على كون " الإنسان حيواناً مجازياً" (4).

(1) - عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص 17.

(2) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) Voir Jacques Derrida : La dissemination , ed du seuil , Paris , France, 1972 .

(4) - أدونيس : الثابت والمتحول ، ج 2 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 1986 ، ص 120 .

إن المخاطب يوظف مبدأ الاختيار لينتج بنية أسنوية متميزة ومبدأ الاختيار لا ينفصل كما نعرف عن مبدأ التوزيع، وأثناء هذه العملية تلغي (أو تتجاوز) الوظيفة المرجعية للدال، مما يحدث خيبة توقع لدى متلقي الخطاب، لكنها خيبة لذيدة لأنها نواة أدبية الخطاب، وعبر تلك الخيبة نعاين اللغة الأدبية التي " تقابل اللغة الجارية وتمتثل لشروط حياتية أخرى" (1) يكون أساسها خلخلة العلاقات النحوية الطبيعية وإسناد الكلمات إلى ما لم يألف العرف اللغوي إسنادها إليه، وهو ما يدعوه النقاد بالانزياح.

هكذا يمارس الخطاب الشعري " أصالته" بالفرار من الأصل، فيغير أو يهدم النظام النحوي الذي تعودته المخاطب، ويطرح نظاما آخر (أو أنظمة أخرى) تتفاوت درجات اختلافها أي انزياحها بتفاوت درجات " اللانظام" الممارس على ثنائية اللغة / الكلام على اعتبار أن " اللغة لا تملك إلا إبداعية توجد بالقوة في حين الكلام يتضمن إبداعية بالفعل" (2) . والخطاب الشعري يمارس ذلك الهدم نظرا لاحتقائه الشديد بالدال ، على خلاف بقية المعارف كالفلسفة مثلا . إن هذه الأخيرة تنشد الانضباط و تنبذ الدال بالطريقة نفسها التي تنبذ بها الكتابة ، تحاشيا " لمكائد " الكلمات ، المكائد التي يقدها الشعر لما " تنطوي عليه من علاقات احتمالية" (3) ومن هنا يعد " كتابة " - بمفهوم جاك دريدا للكتابة - تؤدي إلى انفتاح مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال ، إذ الخطاب " هو نظام غير منجز إلا في مستواه الملفوظ أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال ... " (4)

يشغل الخطاب الشعري إذن في هذا المستوى على ثنائية اللغة / الكلام. لكن الخطاب الشعري ليس بنية مغلقة تنتهي عند حدود اللغوي ، بل إنه بناء أو إعادة بناء تقع في اللغة، وهو إذ يتشكل باللغة لا ينفصل عن البنى الثقافية والاجتماعية السائدة التي يظل يسألها كما يسأل اللغة، ويتمرد على سلطانها كما يتمرد على سلطان اللغة، ويتحقق ذلك التمرد عبر مجموعة من المستويات بدءا بالمستوى الزمكاني، حيث ينحرف الخطاب المعاصر عن البصرية الجاهزة للخطاب الشعري القديم إلى بصريات أخرى تتجاوز السلطة التقليدية للعروض العربي، وتقدم بدائل زمكانية تقوم على الحركية والابتداع، وانتقالا إلى مساءلة الذاكرة بتنوع نصوصها، حيث يحاول الفرار من هيمنتها الثقافية، والتخفيف من سلطتها " بالعبث" المستمر بدلالات

(1) Ferdinand De saussure: cours de linguistique generale , E.N.A.G, Reghaia, Algerie , 1990 , p125.

(2) - عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1987 ، ص 25 .

(3) - جوناثان كلر : التفكيك ، ترجمة حسام نايل ، ، مجلة فصول ، العدد 66 ، ربيع 2005 ، ص 93.

(4) - عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي ، عواد علي : معرفة الآخر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1996 ، ص 115.

نصوصها الجاهزة، وخلق النص المضاد. فالخطاب الشعري العربي المعاصر لا يقف مدهوشا أمام قداسة الذاكرة سواء كانت دينية أو شعرية أو سردية، بل كثيرا ما يمارس بلبلية كلامية ضدها، ومثل تلك البلبلية هي التي تعطي تجربة الشاعر الجديد طراوتها، إذ يخلق من المنجز ما لم ينجز بعد، ويتقدم نصه كمتصرف بركام النصوص، فيعيد بناءها ويعيد توزيع عناصرها في حواريه يمتلك المتحدث زمام السلطة فيها، فيعرف متى يعطي لها الكلمة ومتى يأخذها منها بلباقة سلطان !!

والخطاب الشعري في هذا المستوى يشتغل على ثنائية الكلام/ الثقافة محاولا دائما تأسيس سلطة نصه بمواجهة سلطة الثقافة أو على الأقل بوضعها موضع التساؤل. عندما تنتقل من الحديث عن علاقة الخطاب الشعري بسلطة الثقافة والمعايير الجمالية القائمة (وهي سلطة معنوية) إلى علاقته بالسلطة الرسمية في جميع أشكالها السياسي، الديني، الإجتماعي(وهي سلطة مادية بقوانينها وبرجالها الساهرين على تجسيد تلك القوانين) نجد أن الخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب الرفض والمعارضة، خطاب الفردانية والاختلاف، خطاب السؤال والقلق في مجتمع عربي تركز جميع سلطاته على تمجيد محاسن الصمت والتنبية إلى عواقب الكلام" فمنذ بداية القرن إلى الآن، اعتقال الشعراء ، طردهم من أعمالهم، نفيهم عن بلدانهم، توقيفهم في الحدود، منع شعرهم، إلغاء لقاءاتهم، إرغامهم على الصمت إن لم يكن على التوبة، هي بعض علامات محنة شعر ربط حريته بحرية اختيار أمة لمصيرها، وهو اليوم يطالب كما يطالب غيره بديمقراطية ترسخ الحق في التعدد والاختلاف والمغامرة"⁽¹⁾، لأن الدول والدويلات العربية لم تتنازل عن استبدادها أبدا.

تكررت حتى الآن مصطلحات الخطاب الشعري، السلطة، الانزياح، سلطة الخطاب، وهي مصطلحات تبدو وكأنها من حقول معرفية مختلفة، فما الجامع بينها يا ترى في بحث كهذا؟ عندما نتحدث عن السلطة فنحن لا نتحدث عنها باعتبارها موضوعا سياسيا فقط، بل باعتبارها أيضا موضوعا سيميولوجيا⁽²⁾ وباعتبارها كذلك تتخذ أشكالا متعددة، تبدأ بسلطة الحكم والحاكم وتصل إلى سلطة النص، فالحكومة سلطة، والمجتمع سلطة، والأسرة سلطة وأعراف الكلام ومعايير التدوق سلطة ، " فلكل قطاع منتج وفاعل في المجتمع سلطة ، ولكل

(1) -محمد بنيس : مستحيل الشعر العربي ، مجلة التبيين (ثقافية إبداعية تصدر عن الجاحظية) ، العدد5، سنة 1992، ص117 .
(2) - ينظر عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، 55 .

سلطة أدوات سيطرتها و حجبها... فنحن في النهاية أدوات راغبة ولكل رغبة آلياتها السلطوية الملموسة أو المجردة " (3)

وبالنسبة للمجتمع العربي المعاصر، نلاحظ أنه، وإذا كانت عامة الناس ترضخ إلى أوامر السلطة ونواهيها قولاً وفعلاً حتى تحافظ على انسجامها النفسي والاجتماعي في ظل ثقافة الرضى التي تشكل ما يشبه الحماية، فعلاقة الشعراء بالسلطة- في مختلف أوجهها السابقة الذكر - هي علاقة مرتبكة تقوم على النفي والتشكيك، رغبة منهم في زعزعة الوثوقية العربية التي أعطت للمرجع هيئة شبه صنمية، وأملاً في تحقيق سلطة الأنا في نصها وتأكيد ديناميكية فعل الكتابة وكأن " الإبداع الحقيقي لا يتم إلا من خلال " التمرد" على الشيخ" (1)

إن ما يعني هذه الدراسة هو هذا الوجه من أوجه العلاقة بين السلطة والشعر، وجه الانزياح عن معاييرها وتجاوز مقولات " شيوخها" ، وهو وجه حساس بالتأكيد لأنه يثير مواقع " العقاب" من الناحية الواقعية، كما يثير من الناحية الجمالية أسئلة أخرى تتعلق بالمفاهيم الجديدة للشعر ، وفي ذلك المستوى ننتقل من الحديث عن علاقة الشعر بالسلطة إلى علاقة هذه الأخيرة بالحدث، فإذا كان الشعر فعلاً " انقلابياً" ضد السلطة يقول الذات المستقلة الرؤى، الطافحة بالاختلاف والحرية فهو شعر حدثي على اعتبار أن الميزة الأولى للحدث هي " الذاتية " أي مركزية ومرجعية الذات الإنسانية وفعاليتها وحريتها وشفافيتها وعقلانيتها"(2) وتتحقق هذه المركزية وتلك الفاعلية بطبيعة الحال في الفضاء المقابل لفضاء الجماعي والمشارك والمألوف، إذ تتخلى الذات عن هامشيتها (وهي هامشية تفرضها مركزية الرؤية الجماعية) لتحتل المركز : مركزية الرؤية، مركزية البصمة، ومركزية الفعل الإبداعي، فتجانب المعيار (الذي هو اتفاق ضمني جماعي) لتقول الخاص (الذي هو وعي جمالي فكري جديد) وتبدو الحدث بهذه الصيغة كما لو كانت حالة تحد مستمر وجدلي في المهام التي يطرحها عليها تطور المجتمع والعالم في مساهمتها الريادية الخاصة في هذا التطور بالذات " إنها في خصم الإنجازات التي تشكل علامات فارقة في مسيرتها اللامتناهية أقرب إلى أن تكون في كل مرة قطيعة مع ما سبق واستتب نموذجاً تقليدياً واستقر في المؤسسات القائمة جزءاً منها وعنصراً من عناصرها الفاعلة، إنها تحول وخروج عن السائد والمألوف، انعطاف وانحراف

(3) - علي حرب : أصنام النظرية وأطراف الحرية ، نقد بورديو وتشومسكي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2001 ، ص66.

(1) - سعيد يقطين : الأدب والمؤسسة والسلطة نحو ممارسة أدبية جديدة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص 55.

(2) - محمد يحي فرج : التحليل الفلسفي للحدث ، منشورات كلية الآداب عين شمس ، القاهرة ، مصر ، ص21.

في اتجاه لم يكن قد طرق بعد، تفرع وامتداد نحو أفق كان حتى حينه مجهولا، قد يبلغ هذا التفرع مدى ويعرف ذلك الانحراف حدا يبدو معهما العمل الحديث في تأسيسه لنموذج جديد ومعايير طارئة ابتدعا من غير أصل. في جميع الأحوال يرسى هذا العمل قاعدة التحولات اللاحقة حتى يبدو ذلك أصلا يهيئ لتشعبات متنامية وفي الوقت نفسه لانكسار في المسار وانقلاب يؤسس لمستحدث إبداعي طريف"⁽¹⁾. وكما نلاحظ كل هذه الخصوصيات الحداثية لا تتعلق بزمن دون آخر بل قد نجد نصوصا بعيدة في التاريخ، تفارق تاريخها بشكل خلاق، وتتمتع بهذه المواصفات أو ببعضها على الأقل، وعلى العكس من ذلك قد نجد نصوصا حديثة زمنيا لكنها تفارق تاريخها أيضا بشكل انكساري فتختبئ في جمالية الماضي البعيد، الماضي المقدس مما قد يفقدها بكارتها وروح عصرها.

نص الحداثة إذن هو النص المالك لسيادته (وهي سيادة تنبني على مجاوزة السلطة) لكنه بامتلاكه لتلك السيادة (أدى) و يؤدي دائما إلى إشكالية مزدوجة الأطراف ، فهو يقيم شيئا من العداء للماضي والحاضر الشعريين وفاء لنفسه، ومن جهة أخرى فهو يخلخل – كما أشرنا- أفق التوقع الخاص بالمتلقي، إذ لا يتقبله هذا الأخير بسهولة في غالب الأحيان، فهناك في الحقيقة ما يشبه معاهدات تواصل ما بين المبدع والمتلقي، الشاعر والقارئ، وهي معاهدات ترتكز على مختلف الأعراف الجمالية والقرائية التي ألفها المتلقي، فإذا خرج النص عن هذه المرجعية فإنه يهدم التوقعات السابقة ويضع القراء أمام إشكاليات نقدية كثيرة منها إشكالية الرفض بحجة الغموض والتعقيد، ومنها إشكالية كون النص لعبة بلا معنى والقارئ وحده هو الذي يصنع المعنى ، ومنها إشكالية النص صاحب الفضاء الدلالي المفتوح الذي ينطوي على ما لا يحصى من القراءات... وفي جميع هذه الحالات ينقسم القراء إلى فئتين: فئة مستسلمة لسلطة السابق وهيمنته، وفئة تريد أن تمتلك هي أيضا ما يمكن تسميته بسلطة القراء، فتندمج مع الآفاق الجديدة ولا تخشى التواصل مع المجهول.

من هذا الباب ، باب العلاقة المتشجعة بين الخطاب الشعري الحداثي والسلطة، وهو باب يفتح على المروق والعقوق والفتنة، (فتنة الخروج عن... وفتنة تمجيد الشغب!) أردنا الدخول إلى قراءة الشعر العربي المعاصر. ومما لا شك فيه أن هناك أسبابا موضوعية تقف وراء هذا الاختيار وأخرى ذاتية تعززه. فأما الأولى فتتعلق بكون علاقة الشعري بالسلطوي لم تدرس

(1) - سامي سويدان : جسور الحداثة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1997 ، ص 10.

بالشكل الكافي، على الأقل بالنسبة للنماذج المختارة (محمود درويش، نزار قباني، أدونيس، سعدي يوسف، أحمد مطر، عز الدين المناصرة). فقد درس محمود درويش وعز الدين المناصرة دائما كشاعري أرض محتلة وقضية مغتصبة، ودرس نزار قباني كشاعر غزل ، ودرس أدونيس كشاعر غموض ، ودرس أحمد مطر كشاعر سياسي، ودرس سعدي يوسف كشاعر مكان (حرم الوطن، وظل يعاشر المنافى) وفي كل مرة تغفل الدراسات جوانب كثيرة من أعمال هؤلاء الشعراء دون أن يتبلور ما قيل عنهم في دراسة شاملة تقف عند التمفصلات التي تحكم العمل وتعكس رؤية الشاعر للعالم.

وأما الأسباب الذاتية فتخص التعلق اللذيذ ببعض الشعراء وهو تعلق ممتد في الزمن ينطوي على كثير من التواطؤ مع مفارقات هؤلاء الشعراء وتجاوزهم " للشيخ"، بل إنني أعتقد أن المسألة أكبر من حب قارئ لشاعر يعلن مكانه الغضب والرفض ويخلق فضاء بكرا، ولكن حب التجاوز والخرق هو من فطرة الإنسان نفسها، فمنذ بدء الخليقة وجد المعيار ووجد الانحراف عنه، و لعل قصة آدم وحواء وهبوطهما من الجنة بسبب التحريم الإلهي للتفاحة وتجاوزهما ذلك التحريم هو استعارة كبيرة تعكس الرغبة الملازمة للإنسان في تجاوز الممنوع باختراق سلطته من جهة، والتلذذ بقراءة النص الذي يجسد الاختراق من جهة أخرى، ونشير هنا إلى أننا لم نتناول أعمال الشعراء المدروسين نصا فنصا، بل إن عملنا يقوم على انتقاء النصوص التي تجسد الظواهر المطروحة نظريا. باختصار لم تهمننا كمية النصوص بقدر ما كانت تهمننا نوعية التجاوز فيها، وعلى هذا الأساس كان مشروعنا هو القيام، بمجموعة من القراءات في كل فصل من فصول الدراسة ، نقدم من خلالها نماذج للجرأة على السلطة.

أود في هذا السياق أن أفند ما ألف الدارسون تعداده من صعوبات اعترضت مسار البحث، وأولها صعوبة الموضوع. فأنا أعتقد أن كل موضوع نشتهيه (ونختار بالتالي دراسته) تلذ عذاباته ، ويغمرنا التيه في سراديبه بنكهة اكتشاف المجهول، فتمتاز لعناته بمتعه. كما أن الشكوى من قلة المراجع تبدو عبثية في عصر العولمة والمعلوماتية، لكن الأمر الصعب حقا في مثل هذه البحوث التطبيقية هي كونها بحثا " مزاجية" إذ أن قراءة النص الشعري، القراءة النقدية الإبداعية لا تتحقق في كل وقت وفي كل ظرف بل إنها عملية تشبه الإبداع نفسه، وتحتاج إلى حالة ذهنية ونفسية لا نستطيع خلقها يوميا، فهنما كانت " علمية" النقد الأدبي فإنه يظل إبداعا، يلعب الذوق فيه دورا هاما. ولا أزعم هنا أنني طبقت منهجا بعينه تطبيقا صارما، بل لا

أحسب أن ذلك ممكنا في دراسة كهذه تتبع الخطاب الشعري ليس في بنيته الداخلية فحسب بل في علاقته أيضا بالنصوص الأخرى وبالواقع الخارجي كمعطى سياسي وديني واجتماعي، مما يستدعي الاستعانة بكثير من الأدوات المنهجية، بعضها أسلوبية وبعضها بنيوي وبعضها سيميائي، والبعض الآخر بنيوي- تكويني، مستفيدين من مواضع الاتساق بينها، إيمانا منا بأن الخطاب ليس علامة لغوية عائمة في فراغ، ولكنه بنية لغوية داخل بنيات أخرى تتبادل التفاعل بين التاريخي و الأدبي، ثم إن التعامل مع الخطاب الشعري هو – أساسا- تعامل مع بنية استعارية، وقراءتها تقوم على نوع من الحوارية بين القارئ المؤول والخطاب" ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضها طبيعة النص وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما" (1)، إن خطاب التجاوز والاختلاف يملي ضرورة التأويل وهي ضرورة منبثقة عن سببين الأول يتعلق بخرابة المعنى عن القيم المألوفة سواء كانت فكرية أو سياسية أو ثقافية ، والثاني يهدف إلى " بث قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ، ودس الغرابة في الألفة " (2) وهي مهمة ليست بسيطة بالنسبة للقارئ ، لذا تتطلب أول ما تتطلب " تجنب فرض التأويل الوحيد عليه" (3) ومنحه مساحة من الحرية يستبدل فيها فعل " الهدم " أثناء الكتابة بفعل " البناء " أثناء القراءة ، فالشاعر الذي يؤمن بأن " جوهر القصيدة في اختلافها لا في انتلافها " (4) يرمي بالقارئ في خضم أسئلة القراءة التي تحاول أن تصنع لها ألفة مع الغرابة ، وتجانسا مع الاختلاف ، وانتظاما مع الفوضى ، وهي في ذلك تعيش أقصى درجات " التلذذ " بنص " يخلل افتراضاتها التاريخية ، الثقافية ، والنفسية" (5) لكنه " يثير " و " يعني " .

للإحاطة بإشكالية الموضوع هذه ومحاولة استيفاء مباحثها، قسمت هذه الدراسة إلى مدخل ، وأربعة فصول مع مقدمة وخاتمة.

فأما المدخل الموسوم بعنوان: " عن الخطاب والسلطة" فقد كان مدخلا نظريا عمقت فيه الإشكالية المطروحة في مقدمة البحث، موضحة طبيعة الخطاب المقصود وطبيعة السلطة المقصودة والعلاقة بينهما من جهة ، وبين القارئ والخطاب من جهة أخرى، مستشهدا بنماذج من التاريخ الأدبي للحضارات الشعرية قديما وحديثا.

(1) - امبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة وتقديم سعيد بركراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، بيروت، لبنان، ط1 ، 2000 ، ص160.

(2) - محمد مفتاح : التلقي والتأويل مقارنة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان، ط2، 2001، ص218.

(3) - امبرتو إيكو : الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط2 ، 2001، ص22.

(4) - أنونيس : الثابت والمتحول ، ج3، ص313..

(5) - Roland Barthes : Le plaisir du texte ,editions du seuil , Paris , France,1973, 25.

وأما الفصل الأول : " الخطاب الشعري العربي المعاصر من سلطة اللغة إلى إبداعية الكلام" فقد تناولت فيه مختلف الأشكال التي يجاوز بها الشاعر استبدادية اللغة وجاهزيتها إلى شعريتها حيث الكلام " المبدع" من القاموس اللغوي المشترك، وحيث تتحقق الفريدة عبر إفساد النحو الأول بقواعده الضمنية، وابتداع النحو الثاني نحو الشعراء، وتناولت أبرز مظاهر الفساد المتمثلة في خلخلة علاقة الفاعلية، خلخلة علاقة الخبرية، خلخلة علاقة المفعولية، خلخلة علاقة الإضافة، وذلك في إطار نظرية الانزياح الشهيرة.

وأما الفصل الثاني فقد خصصته لتجاوز سلطة الفضاء النصي، أو ما يدعى بالفضاء الطباعي، وعينت فيه كل مظاهر الزيغ عن النموذج الكتابي العربي الذي هيمن تاريخاً بأكمله، وهي مظاهر متنوعة بعضها يتحكم فيه النظام الإيقاعي والبعض الآخر تتحكم فيه عوامل طباعية أخرى مختلفة، حيث يستفيد الشاعر المعاصر من تقنيات الطباعة الحديثة ليبنى صفحته " الخاصة" التي تعكس نفسيته التواقفة إلى الحرية من جهة، كما تعكس ميزات عصره من جهة أخرى.

وتناولت في الفصل الثالث ما أسميته " بسلطة الذاكرة" والذاكرة هنا تتنوع بتنوع نصوص الثقافة، فهناك الذاكرة الدينية، الذاكرة الشعرية، الذاكرة السردية، الذاكرة الأسطورية والذاكرة الشعبية... إلخ، وإن كان الفصل اقتصر على نوع معين من نصوص الذاكرة، وهي النصوص التي يحاورها الخطاب الحاضر من موقعية المتحكم فيها المتسلط عليها المتصرف فيها، وقد مثلت لها بثلاثة نماذج هامة هي: الخطاب القرآني، وخطاب الشعر الآخر، والخطاب الأسطوري.

ولإيماني بأن الخطاب الشعري ليس فقط كلاماً يتحرر من قمع اللغة وسلطويتها، ولا نظاماً مكانياً حيويًا يفسد حيادية الصفحة الشعرية القديمة، ولا نسيجاً نصياً يلغي ما سبقه من النصوص الحاضرة فيه، بل بنية متكاملة تحاور خارجها السياسي والاجتماعي والديني كان الفصل الرابع الذي خصصته لعلاقة الخطاب الشعري بالسلطة المادية وتحرشه الدائم بالدولة والمجتمع والدين.

ثم كانت خاتمة الدراسة التي أحصيت فيها أهم نتائج الدراسة.

أتساءل في ختام هذا العمل : هل يحق للأحياء أن "يشكروا " الأموات دون أن تذبحهم حسرة الفقد؟ مهما كانت قساوة الذكرى، سأقف قليلا لأحيي رجلا علمني أول أبجديات البحث العلمي فأشرف على مشوار طويل من الوفاء، بدءا بمذكرة تخرج " طفلة" موسومة "بفلسفة أدونيس الشعرية" وانتقالا إلى رسالة ماجستير كان عنوانها "المكان في النص الشعري العربي المعاصر" ، و وصولا إلى مشروع رسالة دكتوراه لم يكتمل لأن وقت الكبار أقصر من أن يتسع لاجتهاد الكسالى النائمين!! فتحية عرفان عميقة للراحل عمار زعموش .

...عبر ثقب ذلك الزمن العبوس القمطيرير تسلفت إلى هدوء الأستاذ الدكتور يحيى الشيخ صالح الذي أكرمني باحتوائه ليتمي فملكني ، ومنحني ثقته دائما، فتشاركنا صدق البداوة وحضارة المشاعر، وتلطف مع غرور الباحثة المبتدئة فتبادلنا جماليات الحوار الفكري و شطط النميمة العلمية! ولعلي أشكره جزيلا لأنه علمني، بأخلاقياته العالية، أن الحسنه ليست ضرورة لذهاب السيئة!! فقد احتمل زمني الذي كثرت سيئاته وقلت حسناته، وما أجبرني لا على الاعتدال ولا على الاعتزال، فكان هذا البحث ثمرة ذلك الزمن القليل بلقاءاته الغني بقيمه...

مدخل
عن الخطاب والسلطة

يضعنا الحديث عن الشعر كفعل " كلام " أمام ثنائية قديمة في وجودها مترسخة في تأثيراتها، وهي ثنائية الحرية والسلطة، إذ أكدت الحضارات الشعرية المختلفة من شرقها إلى غربها، من عربيها إلى غربيها على نهوض الشعر – ولو في شق منه – كممارسة تنقض ممارسات السلطة، وبما أن هذه الأخيرة تنسم بقمعيتها، فالشعر يتموقع كممارسة حرة تكون أول أدوارها محاولة التخلص من الهيمنة والانصياع، والبحث هي الأخرى عن مطلق سلطتها، وهو مطلق لا يقبل بالهدنة والتهادن، يقول نزار قباني:

إن أكثر ما يضايقني في الشعر

هو معاهدات الصلح...

واتفاقيات الهدنة

.....

.....

.....

الشعر هو السلطة الحقيقية في هذا العالم

وحين سيصحح العالم أخطاءه

سيكشف:

أن فيرجيل... أهم من يوليوس قيصر

وبوشيكن... أهم من بطرس الأكبر

وشكسبير... أهم من الملكة فيكتوريا

وبول فاليري... أهم من نابليون

والمتنبي... أهم من سيف الدولة.

ومحمود درويش... أهم من ياسر عرفات"⁽¹⁾

(1) - نزار قباني : إضاءات ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص 30-40.

إذا كان هذا المقطع يختصر السلطة التي تقع الشعر في قيصر ومملكة وحاكم فالواقع أن للسلطة مفهوماً واسعاً يتجاوز البعد السياسي ويمارس تأثيره السلبي - في غالب الأحيان - على الفعل الثقافي، ومنه الشعر. في هذا المدخل سوف نحاول الإحاطة بإشكالية السلطة في علاقتها بمفهوم الشعر، مفهومه الديناميكي لا المفهوم التقليدي الذي يحدده مباشرة - وبشكل سلطوي، قبلي، مسبق ومنتج - على أنه " كلام موزون مقفى دال على معنى" (1)

يعرف ابن منظور في لسان العرب السلطة بقوله: " سلط : السلاطة : القهر ، وقد سلطه الله فتسلط عليهم ، والاسم سلطة بالضم . والسلط والسليط : الطويل اللسان . والأنثى سليطة وسلطانة و سلطانة ... ورجل سليط أي فصيح حديد اللسان بين السلاطة والسلوطة ... والسلطان قدرة الملك ... قال الفراء : السلطان عند العرب الحجة ، ويذكر ويؤنث ، فمن ذكر السلطان ذهب إلى معنى الرجل ، ومن أنثه ذهب إلى معنى الحجة " (2) السلطة بهذا المنظور تعبر عن القهر والقدرة على الملك وترتبط بالحجة والقدرة على الإقناع ، وهو أمر يتحقق عبر الكلام مما يشير ضمناً إلى سلطة الكلمة من جهة ، وربط السلطة بالخطاب من جهة أخرى ، هذا الأخير الذي يعرف في القاموس نفسه على النحو الآتي : " الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً ، وهما يتخاطبان ... والخطبة مصدر الخطيب ، وخطب الخاطب على المنبر ، واختطب يخطب خطابة ، واسم الكلام الخطبة " (3) والخطاب يمتلك قوته من امتلاكه سلطة . و يتحدث ناصيف نصار في كتابه " منطق السلطة" عن معنى هذه الأخيرة فيقول: " السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر، فهي تستلزم أمراً ومأموراً وأمراً له الحق في إصدار أمر إلى المأمور، ومأموراً عليه واجب الطاعة للأمر وتنفيذ الأمر الموجه إليه. إنها إذن علاقة بين طرفين متراضيين ، يعترف الأول منهما بأن ما يصدره من أمر إلى الطرف الثاني ليس واجبا عليه إلا لأنه صادر عن حق له فيه، ويعترف الثاني منهما بأن تنفيذه للأمر مبني على وجوب الطاعة عليه وحق الطرف الأول في إصدار الأمر إليه. فالمشكلة الأساسية الأولى في علاقة السلطة هي مشكلة الاعتراف بما تقوم به من حق وواجب عند طرفيها. فإذا كان هذا الاعتراف تاماً ومتبادلاً استقامت السلطة كعلامة أمرية مشروعة، ولكن إذا تطرق

(1) - قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد ، ط2 ، 1963 ، ص15 .

(2) - ابن منظور : لسان العرب ، المجلد السابع ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1955 ، ص320 - 321 .

(3) - المرجع نفسه ، ص361 .

الخلل إليه، من جهة الأمر أو من جهة الأمور ، أو من جهة الأمر نفسه، فإنها تتعرض للارتباك والتصدع والوهن، وقد تنتهي إلى انهياره"⁽¹⁾

ولعل ميزة هذا التعريف ، أنه لا يتعلق بالسلطة بشكلها المحدود وإنما يشير إلى كل شكل أمري يتخذ طابعا مشروعاً بين أفراد الجماعة ، مما يحدث الإنسجام والقبول والتواصل في إطار تلك السلطة ، غير أن مثل هذا الإمتثال التلقائي لا يستمر دائماً، إذ يعيش الناس في المجتمع ، في الحقيقة، بشكليات منهم من يحب أن يجلب في إناء القوم ويسير في قافلة الجماعة مكرساً أو امرها ونواهيها (سلطتها) ، وهؤلاء يشكلون الأغلبية ومنهم من يخرج على الأنظمة " العامة" ويتمرد على " الجماعي" فيستغرق في بحثه عن رحلته " الخاصة" و " الأولون هم أهل الظاهر والمحافظ المقلدون في أمورهم الممسكون عن التصرف والتدبير ، يأخذون بآراء الجماعة ويلتزمون بشرائعها ويمثلون لأوامرها، فسعادتهم في معايشة الجماعة والاندماج بها والتماهي مع مثلها ورموزها، أما الآخرون فإنهم يميلون إلى الإنفراد والعزلة ويقفون على مسافة من الجماعة"⁽²⁾ لأنهم يرغبون في النقد والتعبير ، ويؤمنون بالإبداعية الفردية، ويمقتون التسلط والانقياد، ولذلك تجدهم دوماً في " حيرة وقلق وغربة"⁽³⁾ فينتجون على الصعيد الإبداعي كتابة حائرة، قلقة ، غريبة. ويظهر ذلك غالباً عند المفكرين والمصلحين والأدباء والشعراء، الذين يمتلكون حساسية خاصة تجاه جميع الأوضاع، فيصعب عليهم تقبلها في رتابتها وتكرارها، كما يصعب عليهم الانصهار في جهاز ما، لأن جهازهم الوحيد الذي يؤمنون به هو اللاجهاز أي الحرية التامة ، إذ" يدل التأمل الواقعي على ارتباط الحرية بالثقافة حتى يكاد يستحيل الفصل في النظرة إلى تاريخ الإنسانية المديد بين هذه وتلك . وإذا كانت العبودية التي يتعرض لها الإنسان اجتماعية وطبيعية فإن الثقافة تشكل الشرط الضروري – وان لم يكن الكافي – التخلص منها"⁽⁴⁾ والشعر فعل ثقافي أثبت تاريخه أنه يواجه السلطة ، فقط لأنه ينشد الحرية ويلتصق بها في مفهومه . يقول يوسف اليوسف " تعرف الحرية بأنها خضوع الإنسان

(1) - ناصيف نصار : منطق السلطة مدخل إلى فلسفة الأمر ، دار أمواج ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص 07 .

(2) - علي حرب : لعبة المعنى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص74 .

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - سامي سويدان : جدلية الحوار في الثقافة والنقد ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص164 .

لسموه الخاص وحده ، وفي تقديري أن هذا التعريف للحرية هو تعريف للشعر نفسه قبل سواه ، أو لعله أن يكون واحدا من أدق تعريفاته وأكثرها صدقا " (1)

وتتعدد أشكال السلطة التي يواجهها الشعر بالذات كفعل " كلام " ويجاوزها ، فالشاعر في البداية " فرد " يتكلم " في مقابل " جماعة " تتواصل" وبهذا يمكن اعتبار " كلامه " وجها من أوجه الحرية التي تتعارض بالطبيعة مع سلطة يمكن نعتها "بسلطة اللغة " ، حيث يبدو الشعر كما لو كان "نفيا خالصا " وتفكيكا لبناء اللغة ذاته "(2) فهو ينفي بنية اللغة التي تقوم على التقابل ، وهو التقابل الذي يقنن الدلالة ويعطيها البعد الواحد ، إذ تمتلك كل لفظة أو كل جملة مقابلها الدلالي الواحد المتعارف عليه في إطار الجماعة اللغوية ، وهذا التعارف – التواضع يتعمق ليتحول إلى هيمنة/ سلطة مشتركة يمارسها المتكلمون على بعضهم البعض مما يجعل اللغة تنطوي على استبدادية ما فهي ولكونها " إنتاجا اجتماعيا ...ومجموعة من التواضعات أو الاتفاقات الضرورية المتبناة من قبل الجسم الاجتماعي "(3) تتخذ طابع مؤسسة يندمج في إطارها المتكلمون فيعرفون بالعادة والألفة مداخلها ومخارجها وقواعد السير فيها ، وهي قواعد مشتركة بين الجميع و مفروضة على الجميع بشكل مسبق ، فإذا خالفها أحد المتكلمين قابلته الجماعة بالقمع ، وهو طبعا قمع معنوي لأنه يلجم إرادة الكلام ، ويجبر المتكلم على " الإنضباط " في مملكة اللغة .

وإذا كان الناس في حياتهم اليومية – يستجيبون تلقائيا لسلطة اللغة هذه ، وطغيان الاتفاق الجماعي ، " لأن الائتلاف اللساني هو النقاء مصالح وتوحد غايات "(4)، فحال الشاعر ليس كذلك ، إنه يمارس التحرش بهذه السلطة ويرمي تقاليد بحجارة العصيان والتمرد ، لأنه يضيق درعا بالأضواء الحمراء وعلامات الوقف الإجباري . يقول نزار قباني :

فاللغة قطار ليلي بطئ

ينتحر فيه المسافرون من شدة الضجر

فتعالى نطلق النار على الأحرف الأبجدية ...

ألا يمكنني أن أحبك خارج المخطوطات العربية ؟

(1) – يوسف اليوسف : القيمة والمعيار ، مساهمة في نظرية الشعر ، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2000 ، ص76.

(2) – جون كوهين : اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط2 ، 2000 . ص79.

(3) –Ferdinand De saussure: cours de linguistique generale, p23.

(4) – هيثم سرحان : استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2003 ، ص 153.

وخارج الفرمانات العربية

وخارج الأوزان العربية

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ألا يمكنني أن أدعوك للرقص ؟

دون أن يرقص معنا البحترى

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ثم ألا يمكنني أن أوصلك إلى منزلك في آخر الليل

إلا بحراسة رجل المخابرات عنتره العبسي... (1)

هكذا إذن ينظر الشاعر إلى مؤسسة اللغة فهي " قطار ليلي بطيئ " يرفض أن يسافر فيه لرتابته القاتلة ، وهي كفن لا يقبل أن يرتدته ، لأنه لا يقبل بموته داخله . وفي المقابل يبحث عن "نزار" عن " نفسه" وعن فعله في اللغة لأنه لا يريد أن يكون نسخة مكررة عن امرئ القيس أو البحترى أو عنتره، وهذا حال الشاعر " المبدع " في كل زمان . فهو دائما في رحلة بحث عن انبض الكاتم ، و لعل التمكن من ذلك يتحقق بالانقلاب على سلطة اللغة ، و الانفلات من قانون العرف و الجماعة ،ذلك أنه "في مملكة الشعر التي هي مملكة الرعش و الاختلاج قد يتبدى للمتأمل البصير أن الإنسان لم يخترع أيما اختراع أو ينجز أيما إنجاز ، أعظم من اللغة التي لولا وجودها لتعذر على الإنسان أن يكون .و لعل أهم ما في الأمر أن اللغة في هذا الموطن الشريف قد أنيطت بها وظيفة ليست عملية بأي حال من الأحوال، بل هي فاعلية متعالية من شأنها أن تكمل النقص الذي يعتور الحياة اليومية غير القادرة البتة على إشباع روح الإنسان ، و بفعل سمة العلو هذه و هي قوة تبتغي الانفكاك من إسار العمل و الرتوب ، يشعر المرء حين يلج إقليم الشعر بأن القصيدة تنصب كأنها حضور في سواء الغياب " (2) و الحضور لا يلغي الغياب تماما بل إن هذا الأخير ضروري لأدراك ديناميكية الأول إذ لا تتحدد جماليات " الكلام " في الشعر إلا في ربطها بسلطة اللغة التي تقابل الغياب " و الشاعر مع اللغة أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم واضحة داخل ماء متحرك ، فهو يجابه إلى جانب الحركة التي لا تكاد تتوقف التشابه

(1) - نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط4، 1982، ص 870 - 871.

(2) يوسف اليوسف : القيمة والمعيار، ص 69.

الذي لا يكاد ينتهي ، إنه يستخدم لغة الناس ، ولا مناص له من ذلك و يجد بين يديه نفس الكلمة التي قيلت آلاف المرات و علقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات، و استخدمت من قبل في معارض باردة و فاترة و دافئة و ساخنة و تعرضت من ثم لعوامل التمدد و الانكماش، و هو عليه من خلال ذلك كله – و مع ذلك كله – أن يستخدم الكلمة استخداما جديدا مستقلا تنسب به إليه، و أن يرد شكوى الشاعر القديم (ما أرانا نقول إلا معارا) لكنه حين يلتقط الكلمة يحاول أن يكسبها معنى الاستقلالية و التلاؤم مع ما حولها و الملكية الفردية لها " (1)

ذلك أن الشعر / الإبداع هو" خطاب الذات المفردة لا يثبت إمضاؤه الشخصي إلا باختلافه عن غيره لا أقل منه ولا أكثر، لا أقدم ولا أحدث ، مختلف لأنه كذلك يكون ، المفرد والمختلف هو بدءا ما يتحاشى الجماعي والمجمع عليه، بحثا عن عزلة يرتضيها ويقبل بأهوالها. هناك في حد العزلة يسمى ذاته ليسمي زمنه. له السرايب والصمت، لا يتنازل عنهما. إنهما بامتياز مكان حرته التي يعيد بها صياغة الذات والعالم. يخترق سيادة غيره عليه محتجا وخضوعا في آن ليسهر على حدود الخطر ، ويضئ غير المضاء ويعبث بالولاء لما يناهض حرته"(2) ولعل الإقامة على حدود الخطر هي بحث جذري على المستقر الخاص وتوقيع في شهادة الامتلاك الشخصية، ويتحقق ذلك لغويا بابتداع ما يمكن أن يسمى بالنحو الثاني ، كبديل عن سيادة النحو الأول، النحو المجمع عليه ، إذ لا يعني النحو فقط علماء اللغة والمقعدن للمثل اللغوية، المحافظين على قضايا الصواب والخطأ، الواضعين لأجل ذلك متاريس وحواجر لا تتجاوز بل هو " مشغلة الفنانين والشعراء ، والشعراء والفنانون هم الذين يفهمون النحو، أو هم الذين يبدعون النحو، فالنحو إبداع"(3) وهو إبداع في لغة الشعر لأنه يرسي قواعد إسناد جديدة، لا ينفلت فيها الشاعر تماما من النظام ، لكنه يضيف عليها أداءات تعبيرية خاصة، وما بين النظام النحوي الثابت والأداء الشعري المتغير، المتجدد تتقدم القصيدة كبنية لغوية متميزة تخرج عن سلطة المرجع اللغوي قليلا أو كثيرا، وتنشئ نظامها الخاص عبر الانزياحات وحالات العدول والانحراف عن الأنساق اللسانية، مما يجعل النص يغتني بهالة من التغيرات، والإمكانات النحوية الرحبية، تتطلب سننا جديدة أثناء القراءة " فإذا كانت الجملة بنظامها ذات

(1) - أحمد درويش : في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1996. ص 104

(2) - محمد بنيس : كتابة المحو ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص 146.

(3) - محمد حماسة عبد اللطيف : النحو والدلالة ، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000، ص 07 .

نحو خاص يتطلب انتقال المفردة من مستوى (اللغة) إلى مستوى (الكلام) فإن (النص) بوصفه نظاما أشد خصوصية من الكلام العادي ذي الغرض الإخباري والمهمة الاتصالية المبسطة يتطلب نحوًا خاصًا... هذا النحو يتطلب دراسة مستقلة تعامل فيها الجمل بكونها وحدات صغرى ذات أغراض دلالية . يجمعها بسواها من الوحدات السياق الذي لا يوليه اللساني أهمية لكونه واقعة غير لغوية⁽¹⁾ ويكون خلافاً لذلك مجالاً لاجتهادات التأويل واحتمالات القراءة، هي احتمالات غير قابلة للنفاد إذا كان الأمر يتعلق بنص " هام " لأن " كل نص هام يشكل لغة فريدة داخل اللغة، وتجربة فكرية يغتني بها الفكر، وعالماً مفهوماً لا ينفذ الكلام عليه"⁽²⁾ وكل هذا يسمح بتحريك طاقة القراءة ، وتحويلها من مجرد الرغبة في العمل إلى نقده على نحو يمكن من إعادة كتابته، حيث كل نهاية كتابة هي بداية كتابات ، وكل وصول هو تيه جديد في إمكانات النص واللغة، بعيداً عن الترادف والتكرار، إذ لا وجود لهذين الأخيرين في الفن والوجود " فالفن إبداع مستمر والوجود خلق متجدد، و لا تكرر... وحيثما تكاثرت الترادفات قل الوجود وضمير الإبداع، وشحب الفن وهزل العلم، وطريق الإبداع الحق هي الفريدة المتناهية"⁽³⁾ وستكون هذه الفريدة – في مستواها اللغوي- مدار قراءتنا في الفصل الأول من هذا البحث، حيث نلاحظ عملياً ، وبالتفصيل انتصار الشعر على سلطة اللغة، وعلى قمعية الأعراف الكلامية.

عندما نتجاوز المستوى السابق، نجد أن ثاني سلطة معنوية يواجهها الخطاب الشعري هي سلطة الصفحة الشعرية، أو ما يسمى بتضاريس الفضاء النصي، وهي تضاريس لا تتعلق " بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخيلي داخل النص لكنها تعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص " ⁽⁴⁾ أي " جغرافيا الكتابة النصية باعتبارها طباعة مجسدة على الورق " ⁽⁵⁾ وهذا

التجسد بالنسبة للنص الشعري تابع في الواقع لممكنات إيقاعية بعينها ، فقد سيطر في القصيدة العربية، النموذج العمودي قروناً طويلة حتى اكتسب سلطة مغلقة، يندرج تحت لواءاتها

⁽¹⁾حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ، لبنان ط 1 ، ، 1993 ص 19.

⁽²⁾ علي حرب: النص والحقيقة" III ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، ط 2 ، 1995، ص 31..

⁽³⁾ ميخائيل عيد: أسئلة الحدائث بين الواقع والشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، 1998 ، ص 47.

⁽⁴⁾ مراد عبد الرحمن مبروك: " جيوبوليتيكا النص الأدبي(تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً) ، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر-

2002، ص 123.

⁽⁵⁾المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإيقاعية (بحورها المحددة عددا وكما إيقاعيا) كل الشعراء من امرئ القيس إلى المتنبي كبيرهم الذي علم الأعمى أدبه، وأسمع الأصم كلماته في إطار تقاليد إنشادية متعارف عليها، محفورة في الذاكرة الجماعية (للشاعر والمتلقي) كقيم نهائية ثابتة ، غير أن الحاسة الإبداعية ومهما طال استسلامها تستيقظ رافضة الاستمرار بين أسوار الهيمنة، باحثة عن ممكن إيقاعي جديد، كما رأينا مع الموشحات العربية (إذ كان عدول الموشحة الأندلسية عن النظام الموسيقي للخليل خرقا لقاعدة الإيقاع ، تحقيقا للتنوع في الوزن القافية، واستجابة لتطور الذوق والمجتمع، وكان الشاعر الأندلسي مدفوعا لذلك بعاملين في بناء الموشحة، الأول آت من كونها استجابة ل حاجة فنية (...) والثاني آت من أن الموشحة نشأت ل حاجة اجتماعية ، ومعناها أن العرب امتزجوا بالأسبان وألفوا شعبا جديدا فيه عروبة وفيه إسبانية" (1) وبظهور هذا اللون الشعري الذي ينطوي على تموضع كتابي جديد ،مختلف بدأ النموذج العريق يفقد مفاتيح قلته، و بدأ الشعراء يعبثون بتلك المفاتيح حتى رموا بمعظمها مع مرور الأيام ، لأن مفاتيح مملكة الإنشاد ليست هي نفسها مفاتيح مملكة القراءة، إذ أن المجتمعات انتقلت من عهد الشفاهية إلى عهد الكتابة، ومن الإنشاد الذي يصاحب الشفاهية إلى القراءة التي تصاحب الكتابة ، وبذلك الانتقال " سقطت كثير من أعراف النظم والتلقي كما نشأت أخرى فلم يعد الصوت أو هيئة المنشد ، وشخصية المرسل بذات أثر في تقبل نصه، كما أن النصوص نفسها اتسعت لتلائم موقف القراءة في عملية توصيل الشعر إلى قارئ يستعيز عن أذنه بالعين المبصرة و عن جرس الكلمات و معاني الجمل المفردة بتأمل كلية النص و وحدته ، و من تقنيات السماع و براعته المسرحية بفنون الكتابة و الخط و البياض و علامات الترقيم " (2) و يعتبر نهوض هذه التقاليد الكتابية الجديدة وجها من وجوه بسط الشاعر سيطرته في مقابل سيطرة الشكل الجاهز ، و تقديم أنماطه الإيقاعية "الخاصة" ، المتعددة ، اللامتناهية ، في مقابل النمط الجماعي المحدود

(1)مصطفى السعدني:العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر،منشأة المعارف بالإسكندرية،مصر،ص59

(2) - حاتم السكر : ما لا تؤديه الصفة ، ص47.

مما أسلفنا ، و إحلالا لمتغيرات (تنطوي على الإبداع و الفرادة) في مقابل الثابت .

المشترك. و ستصير هذه المتغيرات ضرورية جدا إذا عرفنا أنها ترافق متغيرات بنوية و فكرية أخرى ، و تمتلك علاقة وطيدة بالجوانب الأخرى التي تشكل بنية النص . يقول يوري لوتمان " Youri lotman ": "... و تنظيم الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البيئة الشعرية و البيئة اللغوية العامة ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البيئة الكتابة – نعني الشكل الخطي – أسلوبا ، كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا ، بل هي تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة ، أما بالنسبة للنص الشعري ، فباعتبار أنه ينهض عموما على أقصى حد من التنظيم فإنه يعني كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص "(1) و كلما لاحظنا تنظيما كتابيا معيناً " مختلفاً " يكون بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة ، على اعتبار أن كل ما يخطط في الشعر لا يكون كذلك إلا لكي يحمل قيمة ما " (2) قيمة تؤكد اتجاهها فنيا ما. و قد عانى الشعراء العرب في منتصف القرن الماضي كثيرا من سلطة النموذج و النظام الكتابي القديمين، و لم يكن من السهل على الجمهور تقبل الزي الجديد في بداية الأمر، و لكن ، و لأن إصرار الشعراء على ابتداء ما يلائم نفسياتهم الباحثة عن الانطلاق كان عنيفا تمكنوا من بسط ألوانهم الكتابية الجديدة ، متجاوزين سلطة الكلاسيكي ، و سلطة الذوق العام ، بل أكثر من هذا تغيرت النظرة النقدية إلى نصوصهم الجديدة ، و راحت تقرأ مسوغات الشكل الجديد بعد أن اعتبر " لا شعر " عند بدايات ظهوره . يقول رجاء عيد في كتابة " لغة الشعر " : " وقد تمكنت القصيدة الحديثة من كبح النغمة الصوتية العالية في الإيقاع الخارجي المعروف كما هو واضح في الأوزان الخليلية مما أتاح التوصل إلى إيقاع أكثر سلاسة و أرق انسيابا ، أدى إلى تكثيف الدلالة و ترابط القصيدة "(3) .

هكذا يعيش الخطاب الشعري – في مستوى الإيقاع الصفحة الشعرية ، صراعا بين الثبات و التغيير ، بين الاستمرار في قول الشعر وفق سلطة الطويل و البسيط و الرمل و الوافر الخ و ابتداء الشكل الخاص ، بين سلطة مستطيل الصفحة و حرية اختلاق الأشكال الهندسية ، و

(1) – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ص 106 .

(2) – المرجع نفسه ، ص 110.

(3) – رجاء عيد : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، 1985 ، ص 57.

ينتهي (أو يستمر) الصراع بابتداع نصوص مفارقة للمرجع كما سنرى لاحقا، تتطلب قراءة منفتحة يجتمع فيها الكتابي باللغوي للاقتراب من الفضاء الدلالي للنص و هو فضاء غني لتنوع من لغة النص نفسها. مكوناته في الخطاب الشعري ما بين تخطيطات تدرك بالبصر و " خطط تحفيزية " (1) تنبثق من لغة النص نفسها.

من بين السلطات التي يواجهها الشعر أثناء بحثه عن فرادته و عن سمة عصره، إلى جانب سلطة اللغة و سلطة النموذج الإيقاعي، نجد سلطة أخرى هي سلطة الثقافة نفسها باعتبارها مجموعة نصوص، تتداخل، تتنافر، تبتعد، تقترب، لكنها تجتمع لتغذي الكلام، إذ لا وجود لهذا الأخير " إلا في تكراره و تقليده واجتراره، لكي لا يجف النبع، ينبغي أن يسيل و يبذر المياه و يضحى بنفسه و يستنفذ. الكلام الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر و الجمود فيفنى جوعا و هجرانا. التقليد راعي حياة الكلام و جوهره. كلما أعدنا الكلام و رددناه نما و ازدهر - التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه و يحييه. في البدء كان التكرار، و كلما ارتقينا الماضي لاحظنا اجترارا متواصلا للكلام. من هذه الزاوية يسكن القدماء مسكن المحدثين " (2) لكن ما قيمة المحدث إذا كان فقط وعاء للقديم؟ إنه ولكي يكون "محدثا" أصلا ينبغي عليه التحرر من هذا القديم، و لهذا يضع الشعر الذي يمتلك " نفسا " خاصا - نصب عينيه -نصوص الثقافة "كسلطة" عليه مواجهتها و مجاوزتها، فهذه النصوص ضرورية لوجوده، لكنها قد تكون السبب في موته. إنه قادم منها- بحكم طبيعة توالد النصوص - لكنه خارج عنها - بحكم الإبداع و البصمات الفردية - ذلك أن "النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي (كرسالة جاءت من قبل الله) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة من دون أن يكون أي منها أصليا فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة (...). و لقد تتجلى سلطة الكاتب في خط الكتابات و في معارضتها بعضها ببعض، و ذلك دون أن يعتمد على إحداها أبدا " (3) فعبر الآخر المشترك و المتوارث في الثقافة يقول الشاعر ذاته الجديدة، و تجربته الخاصة. تعادل بهذه الصورة

(1) -Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique , traduit de l' allemand par Evelyne S et Pierre M , bruxelles , Belgique, 1985, p14.

(2) -عبد الفتاح كليطو : الكتابة و التناسخ، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص19.

(3) -رولان بارت : نقد و حقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص21-22.

نصوص الثقافة المختلفة – اللغة حسب تصنيف سوسير – و يتقدم نص الشاعر " كلاما" لا يتحقق إلا في كونه قادما من دائرة مرجعية مشتركة ، ولا يتفرد إلا عندما يجاوز هذه الدائرة_الذاكرة، ويخالف اللغة التي اتكأ عليها.

مهمة الشاعر إذن ليست سهلة في مجاوزة الظل، فما بين " التناسخ" و " التماسخ" تمتد مخاطر لا حدود لها، قد تسلب الشاعر سلطته الخاصة وحقه الشخصي في التوقيع، يقول أحمد درويش في كتابه" متعة تذوق الشعر" : " إذا كانت حركة التواصل تعد في جوهرها "تناسحا" تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن من جسد أو جيل حملها زمنا وضخ فيها من دمائه، إلى جيل آخر في حاجة إلى أن يقوي جدران الزمن الذي يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى ، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر " التماسخ" عندما تفقد القدرة الفنية التي تقوم بإجراء نقل الدم الحي وليس نقل الشحم أو اللحم الميت، وبمعرفة درجة التواءم، وخصائص الخلايا وتقنيات إعادة التشكيل وهي قضايا يمكن أن تدور حولها كثير من الحوار في إقامة العلاقة بين فكرتي المعاصرة والتراث"⁽¹⁾

إن الإشكالية الأساسية إذن هي كيف يولد الشاعر من الثقافة ثم يبدعها من جديد، وكيف يفقد النصوص السابقة والمعاصرة له قداستها (أو جاهزيتها) التي تتمتع بها في المرجعية الثقافية، ليكسبها معرفة جديدة ليست مقدسة – جماعيا- لكنها قد تصير كذلك إذا فرض النص الجديد سلطته، " فمن البدهيات أن المرسل بالنسبة إلى السلطة أحد اثنين إما مالك لها مسبقا قبل التلفظ بالخطاب أو أنه لا يمتلكها، ولكنه يسعى إلى إيجادها بالخطاب"⁽²⁾ كما سنرى لاحقا، ذلك أن الإبداع هو " نفي للإثبات، سعي نحو تملك سلطة هي بداية كل خطاب شخصي، بامضاءات ذات كاتبة تاريخية يستحيل محوها بكتابات غيرها، بالاختلاف تنتمي للسابقين، وبالعصيان تستحق الطاعة"⁽³⁾

تعتبر هذه الأشكال للسلطة (سلطة اللغة ، سلطة النموذج الإيقاعي الكتابي، سلطة الثقافة) سلطات معنوية تتجاذب الخطاب الشعري وتضعه على طرفي معادلة" المشاكلة" و "

(1) - حمد درويش:متعة تذوق الشعر.دراسات في النص الشعري وقضاياها.دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة.ص176.

(2) - عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب الوطنية ، ليبيا، ط1، 2004 ، ص223.

(3) -محمد بنيس : كتابة المحو ، ص75.

الاختلاف" * وهي سلطات يرهاها الذوق النقدي والقرائي إذ تنبع عن صراع أهل " القديم " وأهل " المحدث" ، غير أن هناك سلطات أخرى تمس النص وصاحب النص في علاقته المادية مع الجهاز السياسي والاجتماعي الذي ينتمي إليه " فعلاقة النص بالسلطة كانت (ولا زالت) في أغلب الأحيان دموية ، إذ أن النص يهدف إلى ذاته (أي الأدبية) بينما تهدف السلطة إلى جعله قطعة منها " (1) فبحكم كون السلطة تمتلك الآلة ، وبحكم كون الآلة أصبحت أهم من الفرد ، فمن الطبيعي أن تظهر السلطة كيفما كان شكلها فوق كل شئ وموجهة لكل شئ ، تحاول أن تهيمن على الأفراد الذين يصعب عليهم امتلاك سبل التخلص من العبودية من جهة ، وعلى المعرفة من جهة أخرى كي تضمن استمراريتها (2) ولا يختلف الأمر في الشعر عنه في مجالات المعرفة الأخرى ، يقول محمد بنيس " مؤسسات تنشئ لمنع سلطته، دينية، سياسية، لغوية، ثقافية، اجتماعية . هذه كلها كانت تترك الشعر خارج الشعر، محاكمة لا تتوقف ، في المغرب وخارجه، تصعد كبت الشعري وضرورة المخاطرة من أجله، صرخة أو وردة تفاجئني القصيدة، وبأي استعداد يمكن للحوار أن يكون ؟ لن أختزل وضعية قصيدتي، ولا وضعية الشعر المغربي الحديث، أي فائدة في ذلك؟ القصيدة التي تختار العبور نحو حريتها تتحول إلى معتقل والتهمة ثابتة. ليس الشاعر بعد هذا بطلا أو شهيدا هناك هذه الغربة المضاعفة، المنع والصمت معمران ، لذلك تستبد بي الحبسة و يطوح الهذيان بالجسد و الكتابةلم أخش شيئا . و البحث عن القصيدة و الذات و العالم مسعاي الذي لا أهادنه " (3) هذه إذن شهادة واحد من الشعراء العرب الذين يصطدمون يوميا بقساوة جهاز المنع (بمختلف تفرعاته ، و لكنه في المقابل يرفض أن "يهادن " فيتموقع في صف " المعارضة " كمسكن طبيعي له ، إذ الشاعر معارض بالضرورة إذا كان مبدعا ، لأن الإبداع كما أشرنا مغايرة و اختلاف و تجاوز و تجديد و إضافة ، و ليس تصالحا و مجاراة و اجترارا و تقليدا و تكرارا و نسخا ... و "هل يمكننا أن نتصور أن تتم المغايرة والاختلاف والتجاوز والتجديد

* " المشاكلة والاختلاف" هو مؤلف من مؤلفات عبد الله الغدامي، يقول فيه " نص المشاكلة هو نص مغلق منته، أما نص الاختلاف فهو نص مفتوح ، نص الاختصاص..."

ينظر عبد الله الغدامي : المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1 1994، ص 97 (1) - عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة، ص119.

(2) - ينظر عبد الله إبراهيم : المطابقة والاختلاف ، بحث في المراكز الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004، ص 664 - 666.

(3) - محمد بنيس : كتابة المحو، 27-28.

الإضافة دون معارضة أو تعارض" (1) يعطيان للنص هويته الخاصة، وإن كبد صاحبها " عقاب " التجاوز والخرق ، وهو عقاب سنه الخطاب الديني بدءا وكرسته الفلسفات عبر العصور مدفوعة إلى ذلك ببواعث أخلاقية " فالاختلاف شر... لأن الاختلاف الصافي لا يوجد دون أن يجرف معه نوعا من الوحشية " (2) ومهما كانت طبيعة العقاب يظل الشاعر يعيش معارضة مستمرة لما تمليه السلطة السياسية والاجتماعية وحتى الدينية، لأنه يؤمن إيمانا مطلقا بحاسته " النقدية" و " الثورية" ويعتقد نفسه " الرائي الذي يستجيب لسحر اللغة ورموزها في الأوصاف والدلالات والاشتقاقات ليعيد خلقها فكرة فكرة، حرفا حرفا، وارتقاء إعجازيا لا يضاهي" (3) كما يعتقد نفسه النبي العارف بما يجب أن يكون، لهذا لا شيء يجبره على طاعة السياسي أو شيخ القبيلة وأعرافها وحتى خالق الكون، بل يمارس تجربته الشعرية على حافتي " الممنوع" و " الممتنع" مجاوزا الاثنين (ربما الأول ببسر أكبر) إذ " ثمة فرق بين الممنوع والممتنع، الممنوع هو خارجي ولهذا فهو يتمثل في القيود المفروضة من قبل السلطات المختلفة سياسية كانت أم دينية، مادية، أم رمزية، أما الممتنع فهو يتعلق بالعوائق الذاتية للفكر ، وهي عوائق تتمثل في عادات الذهن وآليات التفكير وقوالب المعرفة ، وإذا كانت الحرية عموما تمارس بمقاومة " الممنوع الخارجي" للتححرر من علاقات السيطرة ، فإن حرية الفكر خاصة تمارس باختراق " الممتنع الذاتي" للتححرر من سلطة الأفكار ذاتها" (4) والبحث عن مناخ فكري جديد يلائم مستجدات الحياة ومعطياتها المتغيرة المتشابكة، مما قد يؤدي إلى اغتراب الشاعر في مجتمعه وعن مجتمعه، فهو يبدأ نائرا متمردا خارجا عن نظم الجماعة خروجا قويا ووثاقا ، وينتهي منكسرا حائرا غريبا وسوداويا، يقول ماجد قاروط في كتابه " المعذب في الشعر العربي": " لما كان الفنان من أكثر الأفراد صدامية مع الواقع، نظرا لطبيعته النفسية والفكرية، فإن حالات مثل القلق والاغتراب والسوداوية تظهر لديه جلية، وتختلف هذه الحالات من فنان لآخر تبعا للعناصر المكبوتة في اللاشعور وتفاوتها من هذا إلى ذاك" (5) وإن كان هذا الحال في الواقع يخص فئة من الشعراء فقط، أما الفئة الأخرى " المعارضة"

(1) -علي سليمان : الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 2000 ، ص 06 .

(2) - فيليب مانغ : نسق المتعدد أو جيل دولوز ، ترجمة عبد العزيز بن عرفة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2003 ، ص 37 .

(3) -رياض فاخوري : الأثبات الشعري ، بشاريا للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1986 ، ص 107 .

(4) - علي حرب : النص والحقيقة ، ج 3 ، ص 164 .

(5) - ماجد قاروط : المعذب في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1999 ، ص 17 .

والخارجة عن القانون" بإصرار" فسانها مختلف، لأنها تجد في كفاحها العنيد ضد السلطة الهواء الذي تستمر به حياتها، ولهذا وبقدر ما يتصاعد عنف الممنوع، يتصاعد عنف الكتابة عندها، وهو عنف يؤكد فردانيتها، وسلطة نصوصها في السياق التاريخي، يقول أدونيس:

آن لي أن أسل نفسي
من ليل أليف، ومن صباح معاد
آن لي أن أكون نفسي، أن أحيا
وجودي، وأمتي وبلادي
وأرد التاريخ شهقة جوع
تتغذى من قبضتي وفوادي (1)

ويؤكد هذا المقطع كما نلاحظ على تجدد صباحات الحياة، وعلى أن لكل شاعر عصره ووجوده الخاص الذي ينبغي له أن يثوره ويغيره بمنظوره هو لا بالمنظورات التاريخية السابقة لأن التاريخ لا يكرر نفسه دائما، ولأن المجتمعات الإنسانية في تطور مدهش، وتغيير لا يتوقف مما يستدعي التخلص من " المعاد" تقليدا وفكرا وأسلوبا ، وابتداع النص الخارج عن كل هذه السلطات ، والمتلائم مع الأنساق الفكرية التي يتطلبها مسار الزمن. هذا هو النص الشعري إذن، خطاب رافض للمألوف الجماعي من عادات وتقاليد، رافض لممارسات الساسة وبرامجهم، رافض حتى لبعض الصيغ الدينية، وبالإجمال رافض لمنطق الطبقة المهيمنة وتمظهراتها السلطوية المختلفة لأن " السلطة هي قبل كل شيء آخر اجتماعيا، سلطة طبقة اجتماعية بعينها تمارس عبرها حماية وتأمين مصالحها الحيوية عبر فئة من فئاتها، أو عبر فئة اجتماعية مرتبطة بها" (2) وهو ما لا يرضي الشاعر ، فيندفع نحو تصورات مغايرة تتحطم فيها القوالب التي تقر بجاهزية العقل، وجاهزية الدين، و جاهزية الأفكار التي يعيش عليها المجتمع، وجاهزية اللغة التي يتكلمها الناس، وينهض في مقابل تلك القوالب إيمان مطلق بالعقل المبدع والروح الشاعرة ذات البصيرة النبوية لأن " المعنى الشعري ينتمي انتماء قويا إلى المعنى

(1) -أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، 1996 ، ص31.

(2) - سامي سويدان ، جدلية الحوار في الثقافة والنقد ، ص104.

التنبؤي والديني وإلى كل أشكال الاستبصار" (1) كما يذهب إلى ذلك أصحاب التيار الرومانتيكي.

إذا تأملنا تاريخ الشعر، نجد أن النص الملفت للانتباه كان دائما نصا خارجا عن السلطة في الثقافة العربية كما في الثقافات الأخرى، ففي النص العربي نقرأ ، ومنذ العصر الجاهلي، حركة خروج عن القصيدة – لسان الجماعة، وتمثلت تلك الحركة فيما اصطلح عليه بالشعراء الصعاليك الذين رفعوا لواء الخروج عن النظام القبلي، وضاقوا ذرعا بأساليب العيش الجماعي وأساليب الكلام المشتركة فخرجوا " في شعرهم على الكثير من تقاليد القصيدة الجاهلية، فلم يشغلوا أنفسهم بالوقوف على الأطلال أو بكاء الدمن والتشبيب ووصف الخمر وجمال الطبيعة" (2) و جاء شعرهم تبعا لذلك مؤلفا من "مقطوعات قصيرة مكثفة مشحونة بأكثر المشاعر حرارة وحدة وتفجرا ومباشرة، يخترق بها الصعلوك، التقاليد الشعرية المألوفة ليصل مباشرة إلى هدفه، وإلى موضع وجعه، معبرا عما يعاني منه من إحساس مر بالظلم والقهر والحاجة وعما تمور به نفسه من نقمة وغضب وثورة ورغبة في الثأر والانتقام، كما يعبر في هذه المقطوعات القصيرة المكثفة عن فلسفته ومفاهيمه، وقيمه الخاصة وموقفه من الحياة والناس" (3) وهو موقف مختلف يتسم بالرفض و الشذوذ و اللانتماء ، و على خلاف موقف القبيلة – في جماعيتها – الذي يتسم بالرضا و الطمأنينة و الاستسلام للقدر المشترك .

بالرفض و اللانتماء انخرط الشنفرى – أكبر الصعاليك في مجتمعه الخاص و " إبداعيته " الخاصة مستغنيا عن أبناء البشر ، مستبدلا إياهم " بسيد عملس" و "أرقط زهلول" و " عرفاء جبال" و مفسدا لسلطة البداية في القصيدة العربية ، محققا لسلطة " الأنا " على بداية تتلاءم و تمردها على " النحن" ، إذ يقتضي عرف " النحن " أن يبكي الشاعر و يبكي ، ثم يجفف الدمع بالوصف و المدح و بقايا عناصر الرحلة الشعرية . لكن الشنفرى قاطع سيادة الوقفة الطللية قائلًا:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم *** فإني إلى قوم سواكم لأميل (4)

(1) – جون كوهين : اللغة العليا ، ص 283 .

(2) – علي سليمان : الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع، ص 246 .

(3) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(4) – عبد المعين الملوحي : اللاميتان ، دمشق ، 1966 ، ص 28.

و قد شكل بهذا المطلع- بنيويا- بداية القطيعة التي أكدها - كلاميا - عندما ربط بين لام التوكيد و الصيغة " أميل " وراح يفصل خصوصيات ميله وتميز رحلته بعيدا عن الطلل، النبع والمركز، وفي أرض أخرى له فيها كل السلطة:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى *** وفيها لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ *** سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل
ولي دونكم أهلون سيد عملس *** وارقط زهلول و عرفاء جيال
هم الرهط لا مستودع السر ذائع *** لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل (1)

إنه إذن الخروج عن الحياة القبلية ، والانغماس في مجتمع آخر وأرض أخرى يتحرر فيها الشنفرى من سلطة " الآخر " ليعيش عرفه الذي تمليه عليه نفسه هو وأصحابه الذين نعتهم الجماعة" بالصعاليك" وهو نعت حمته- كما نلاحظ- سلطة الذوق العام فلم يتغير حتى الآن، فكانوا دوما صعاليك لأنهم خرجوا عن القبيلة ، ولو اندمجوا فيها لنعتوا " بالشعراء" فقط، حتى لو كانت القبيلة التي تحتويهم نفسها تغير وتقتل وتتهب، وتمارس سلوكات صعلوكية. من هنا ينبذ هذا الشاعر أو ذاك لأنه يصبح " وصمة في جبينها (القبيلة) وسبة في مجدها وشرفها و حطا من قدرها بين القبائل ، فترى أنها أمام عضو فاسد لا يرجي إصلاحه ، ضرره أكثر من نفعه ، فتبرأ من نسبه إليها حرصا على سمعتها و إبقاء على كرامة المجموع من أن يسيء إليها فرد فتخلعه " (2) لكنها في خلعه إياه تعطيه فرصة أن يعيش ذاته بعيدا عن الجسد الجماعي المتلاحم ، الذي يلغيه و يلغي حقه في أن يكون و أن يوجد حرا ، مختلفا ، غاضبا ، متمردا ، و سعيدا - بكل هذا - في الوقت نفسه.

إذا انتقلنا إلى العصر العباسي ، نجد أنه العصر الذي احتدم فيه الصراع بين الأدب (شعرا و نقدا) و بين السلطة ، و إن انحصرت هذه الأخيرة بشكل خاص في سلطة النموذج القديم ، أي القصيدة العمودية كما اكتملت بنيتها عند الشعراء الذين أطلقت عليهم صفة " فحول " كتعبير عن مطلقية حقهم في السيادة الشعرية، وتهيكلت هذه السيادة و تلك السلطة - نقديا - فيما سمي بنظرية عمود الشعر، التي أشرنا إلى أهم دعائمها في مقدمة البحث . كل انسجام مع

(1)- المرجع السابق ، ص28.

(2)-يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ص88.

تلك الدعائم يربط القصيدة بتاريخ قيم الشعر الجيد ، و "كل مجانبة لوجه من وجوه عمود الشعر تستتبع إخراج البيت أو النص من دائرة " الاعتلاء " إلى دائرة " الاستفال " على حد تعبير المرزوقي ، فسنة الكتابة واضحة و للقراءة أن تكشف عن كل مظهر من مظاهر الزيغ عنها و المطابقة لها " (1) من هنا كانت ثورة الشعرية العربية القديمة على حركة أبي تمام باعتباره أكبر شاعر خارج عن سلطة المؤلف و سلطة القصيدة العربية ، منتقلا من المطابقة إلى المخالفة ، ففي موازنة الأمدى نقرأ مختلف الأوصاف التي تسفل تجربة أبي تمام ، من مثل شعر " فاسد" و "مولد" و "محدث" ، و لم يكن على " طريقة الأولين " (*) الإحداث شعريا يساوي أخلاقيا و- من ثم نقديا - البدعة و الفساد و الكتابة على طريقة أبي تمام " الشخصية " أمر مستقبح في ظل وجود طريقة / سلطة هي التي سار عليها الأولون . لقد تميز نقد الأمدى " بالعمودية و قام على مبدأ المشاكلة " (2) ، و بما أن أبا تمام جعل الملامة ماء و الحلم ثوبا ناعما ... الخ (***) مخالفا تقاليد العرب التي تنعت العقل بالقوة و الرزانة كما قرأنا ذلك عند الفرزدق ، فإنه لا يندرج ضمن أعراف المتشاكل ، و بالتالي فهو مقصى من مملكة الشعر " الواحد " و من دائرة قرائية تتميز بأفق انتظار مغلق مقنن بمعايير عمود الشعر ، و "عمود الشعر أفق مغلق لأنه نظام إحالي يقصي كل كلام لا يطابق معايير ، فهو سند قراءة يستند إليها القاريء لحظة مقارنته للنص عموما- بما في ذلك النص المحدث - مستكفا من مغامرة الدخول في الأفق الغريب الذي يقترحه المحدثون. (3) بتجاريهم الكلامية الجديدة التي تجاوزت تقاليد النظم الجماعي ، و تطرح آفاقا جديدة للتلقي لم تعن معظم نقاد المرحلة لأن " الإبداع في الفكر النقدي عند العرب يرد إلى عبقرية اللغة لا الفرد ، بوصفها مادة ثابتة أزلية ذات دلالات قائمة معلومة ، و مواصفات محددة و ليس دور الشاعر سوى احتداء النموذج المثالي للإبداع في هذه اللغة ،

(1) شكري المبحوت : جمالية الألفة ، بيت الحكمة قرطاج تونس 1993 ، ص 97
 (*) يظن الأمدى (أبو القاسم الحسن ان بشير) : الموازنة بين شعر أبي تمام و البحرني ، تحقيق ليبيد أحمد صقر ، دار المعارف كرنيش النيل القاهرة - مصر - ط 4

(2) عبد الله الغدامي : المشاكلة و الإختلاف ص 54

(*) يقول أبو تمام : لا تسقني ماء الملام فإنني
 و يقول أيضا : رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه
 صبّ قد استعذبت ماء بكاني
 بكفك ما ما ريت في أنه يرد
 ينظر أبو تمام : الديوان ، ج1 ، شرح الخطيب التبريزي ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2005 ، ص 24 و 278

(3) شكري المبحوت : جمالين الألفة . ص 131 .

أي الشعر الجاهلي دون تجاوز معاييرها المقررة ، إن الشاعر مطالب من قبل النقاد بالإفهام لا بالخلق " ⁽¹⁾ و بالمطابقة لا بالاختلاف، وينسى هؤلاء النقاد أن " مطالبة الشاعر بمطابقة النموذج وعدم الشذوذ عنه تؤدي إلى المطالبة بعلاقة مباشرة حرفية بين الفكر والواقع ، بين اللفظ الدال والمعنى المدلول" ⁽²⁾ ولهذا لم يعن منطق الإفهام هذا أبا تمام لأنه كان يريد جمهورا يعلوا بفهمه إلى اختراعات الشاعر اللغوية، وبلاغته الجديدة ويصر على ممارسة حرية الخلق بعيدا عن سلطة التشبيه الحسي الذي ميز النص الجاهلي.

هذا هو إذن الخروج عن سلطة الجماعة ومألوفها (اللغوي- الفكري، النقدي) ضارب بعمقه في التاريخ الجمالي والفكري ، الشعري والديني، فحتى الخطاب القرآني كان معجزا لأنه خطاب مفارق للمرجع (معرفيا ولغويا) ولهذا لا عجب أن يأخذ أبو تمام – وبذكاء- حجته من هذا الخطاب نفسه فيرد على سخرية المتلقي الذي أحضر كأسا وطلب منه بعضا من ماء الملامة بالقول: سمعا وطاعة...ولكن أعطني قبلها ريشة من جناح الذل.

وفي هذا الرد إحالة مباشرة إلى الخطاب القرآني وقوله تعالى: " واخفض لهما جناح الذل من الرحمة" ⁽²⁾ وهذا التعبير كما نرى استعارة " بعيدة " لم تعترض عليها شعرية الأمدي واتباعه، لأن الأمر يتعلق بخطاب سماوي له سلطة الهدم، هدم كل شيء بينما الشعر خطاب أرضي، إنساني لا يحق له أن يفسد " النموذج" أو المثل الأعلى المهيمن على الذاكرة الجماعية بعنف، وهو العنف الذي يمنع قيام أية جمالية أخرى حتى وإن شابته بعض جماليات الخطاب المقدس، وتعتبر هذه مفارقة كبيرة في التفكير النقدي العربي القديم، تخلصت منه الشعرية العربية مع عبد القاهر الجرجاني الذي قاده البحث في " المختلف" في الخطاب القرآني إلى الاستمتاع بهذا المختلف أيضا في الخطاب الشعري وفي الكلام عامة، لأن طبع الإنسان كما يقول مبني على أن " الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صباية النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر" ⁽³⁾ وقد أدرك الشعراء ذلك قديما وحديثا فراحوا يبحثون عن معادن الكلام بعيدا عن صرامة " النموذج" ، وقهرية " العمود

⁽¹⁾مصطفى محمد أبو الشوارب : إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، إسكندرية ، مصر ، ص 46 –

47
⁽²⁾ – أنونيس : الثابت والمتحول ، ج1، ص 165.

⁽²⁾ القرآن الكريم، سورة الأبرار، الآية (24).

⁽³⁾ عبد القاهر الجرجاني: " أسرار البلاغة شرح وتعليق ، محمد عبد المنعم خلفي مكتبة الإيمان، جامعة الأزهر - مصر- ص 182.

معتبرين القصيدة " المنضبطة" مجرد فقاعات يسهل انطفأؤها، كما يعبر عنه عز الدين المناصرة شعريا حينما يقول:

حين يكون النص

جليدا مختوما أو مائدة في خمس لفات
ويكون عمود الشعر إسمنتا صلبا لا دمعة فيه
إذا عصفت بالقلب الأزمات
أو يبقى كهلام وخداع رخو في طور التكوين
نسمع جعجعة دون رصيد أ نسمع همسا
أو خوفا ... وتصير الموجة
فقاعات

من زبد البحر من الهامش بالذات
زبد أكحل، ثوب مسموم ومسافات

.....

.....

مازج خبيبي: فاعلن فعلن ... وفعلولن سأحشرها

في المحيط الذي طوق الدائرة

ثم لو شئت أن أتبع الخيط والخط في رحلة القافلة

لوجدت الخليل يعرض نواجده ندما أيها الشعراء

تعالوا معا نكسر الدائرة

تعالوا نحطمها شققة شققة ثم نرمي بها

في حقول العنب

القصيدة رقص على صهوة الخيل في الليل قرب جدار النبيذ

القصيدة بوح أنيق لرماتها الناضج الوجنتين

.....
.....
.....
القصيدة مفترق ومفارقة ساحرة

تشعل الحرب في الدائرة⁽¹⁾

نعم، إنها المفترق والمفارقة ، مفارقة الدائرة بمعناها الواسع – لا المعنى العروضي الضيق- دائرة البلادة الفكرية، والصرامة الإيقاعية واللغوية، والثقافية، وبمعنى آخر مفارقة المرجع، والنهوض مجددا في حقول العنب وحقول اللغة، تحقيقا لنص يعرف ممارسة " البوح " " الأنيق" وقول ما لا يقال في تفصيل متميز، وحلة لا تشبه حلل السابقين ، فيمتلك " المباغت والمفاجئ حق الوجود ، والسؤال المتطفل حق الشرعية " ⁽²⁾.

تحدثنا حتى الآن عن سلطة للخطاب ولم نتحدث عن خطاب السلطة، فكما وجد النص العاق منذ مطلع ا لتاريخ الثقافي وجد أيضا النص المسالم أو الأدب المطيع ، الذي يكرس حواجز السلطة ويتبنى مشاريعها " التنظيمية" والتأديبية، ويدافع عن قيمها وتقاليدها لغايات " منفعية " في غالب الأحيان. فمنذ العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي فالعباسي كان هناك بلاط الفساسة وبلاط المناذرة، ووجد شعر الدعوة وشعراؤها كما استمر المدح والتكسب والاعتذار حتى مع المتنبي الذي آمن بعظمته الأدبية (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي، وأسمعت كلماتي من به صمم) ولم يؤمن في أعماقه بأهمية هذه العظمة، فراح يبحث عن خلوده بشكل آخر، حيث يكون تابعا لسيف الدولة، أو لكافور الإخشيدي، لا فرق، فالغاية تبرر منطق تبعية الشعر للسياسي.

في خطاب السلطة نقرأ القصيدة الوصفية لارفض، لا غضب لا تمرد على القيم المتعارف عليها ، وهو ما يستحق عليه (أو على الأقل ما استحق عليه) الشاعر المكافأة ، لأن من صالح السلطة السياسية و لواحقها الإبقاء على الأعراف التي سبق وتحكمت فيها) بشرعية تاريخية أو دينية أو تراثية ... إلخ) ، أما إذا ابتداء فعل الخلخلة يمس تلك الأعراف (قيم فنية و إيديولوجية ...) فإن الأمر ينتهي بخلخلة السلطة السياسية نفسها ، وهو الشيء

(1) عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1994، ص 709- 710
(2) – فيليب مانغ : نسق المتعدد أو جيل دولوز ، ص65.

المزعج .. إذن المنظومة السلطوية هي كما أشرنا مرارا - منظومة تقنين ، تقعيد وقمع . يكافأ الشاعر إذا ولاها ، ويدخل قائمة المغضوب عليهم إذا تحرش بوحدة من مقولاتها خاصة في المجتمعات التي تفتقد إلى الديمقراطية وحرية التعبير (ومنها معظم المجتمعات العربية ، ربما باستثناء حالة لبنان وحالة جزائر ما بعد أكتوبر 88) . " تبدأ اللعبة بتفتيش الكتب. لغة ميتة تلغي لغة حية للغة الميتة عتاد وهيئات سرية وعلنية تحميها من اللغة الحية، ومن المطار أو الميناء إلى العمل والبيت. لغة تحاصر لغة، وهذا الراحل الذي فر يوما من بطش وطاغوت اللغة الميتة، ثم عاد بماء يحيي جسده الفردي والجماعي، يعلم أن

المسألة في نهاية التحليل هي مسألة لغة، حين عاد وكتب بعربية أخرى قالوا له: ليست هذه عربية لأنها دنست المقدس ، فجرت الذات الصموتة فأشاعت الرجس، هذا حديث الزندقة. لغة النفي والبطلات والشك، ولغتنا لغة القناعة والرضي والإثبات و اليقين"⁽¹⁾.

هكذا يتحدث محمد بنيس عن وطن الكتابة والمفقود والمبحوث عنه من قبل الشعراء الغرباء، فاللغة الميتة هي لغة السلطة وحراس الممنوع ، واللغة الحية هي لغة هؤلاء الشعراء لكنها لغة خجولة أمام جراءة الأولى. لا المسألة ليست مسألة لغة فقط، فمن خلال عتاد اللغة الميتة تتوقف كل حركة باحثة عن حياة الإبداع، إلا إذا غامر الشاعر بحياته الكلامية وأطلق النار على حراس الحدود، وتمكن من التسلسل إلى وطن الحرية، وهذا ما حاولته " الحداثات" دائما، ونقولها بصيغة الجمع لأن التاريخ عرف في الحقيقة عشرات بل مئات الحداثات، شاهدها في وادي الرافدين عندما ثار " أنو" وإخوته من الآلهة" الحديثة" كما تخبرنا أسطورة الخليفة البابلية على آبائهم الآلهة " العتيقة" فقطعوا أوصالهم ليحلوا الحركة والعمل والضيء محل السكوت والركود والعماء. وشهد الزمن الأسطوري الحداثة في بلاد الإغريق عندما ثار الآلهة الشباب الجدد بزعامة " زوس" على آبائهم الجبابرة القدماء ليحلوا النظام محل الفوضى ، والجمال محل القبح و التناغم بدل النشاز ... وتسجل التواريخ الأدبية لكل الشعوب ومنها التاريخ الأدبي لشعبنا العربي الذي يمثل أطول تاريخ أدبي متصل يعرفه العالم حتى الآن،¹ تسجل هذه التواريخ عشرات الحداثات أو حركات التحديث تحت أبواب الصراع بين القديم

(1) محمد بنيس: كتابة المحو، ص 41.

والجديد أو " القدماء" و" المحدثين" أو " التراث" و " المعاصرة" وغيرها من الثنائيات المعروفة " (1)

يهمنا في بحثنا هذا الخطاب الشعري العربي المعاصر، وعندما نقول المعاصر، يتعلق الأمر بشعر ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويهمننا هذا الخطاب تحديدا في " حركيته" أي في محاورته للجهاز والموروث ومدى قدرته على التملص من كافة الأشكال السلطوية التي عرضنا لها بشكل عام في بداية هذا المدخل، وهي مهمة ليست سهلة أمام الشاعر العربي الذي حكّمته من جهة قساوة التبعية إلى الماضي قرونا طويلة، وتحكمه من جهة أخرى قساوة الراهن السياسي والاجتماعي، وضغط الأجهزة السلطوية اليومي.

لقد كان البيت " محور إبداعية الشعر العربي في نمطه الكلاسيكي ولكنه في نفس الوقت¹ قد مثل إشكاليته الدائمة بين اعتدال فيه وعدول عنه، ولهذه العلة انطلقت حركة التجديد للمعاصرة من نقض مفهوم البيت بوصفه ا لوحدة البنائية التي تمثل صرح الشعر ومهجته الإيقاعية"⁽²⁾ واستبدلته لأول مرة – بمفهوم السطر كعلامة خصوصية أولى لشاعر ينتمي إلى القرن العشرين، لا للعصر الجاهلي أو العباسي وهو ما جعل ادائية الشعر متقيدة بالبعد العلامي (السيمولوجي) بعد أن كان افضاء معيناً للذاكرة الحافظة " (3) فشاهد تحرر النص من النمطية الإيقاعية وابتداع الشعراء لأفضية نغمية لاحدود لها بل أكثر من ذلك خلصوا الصفحة الشعرية من ثوابتها و ملأوها بمتحولات كتابية وعلامية ، كما أشرنا سابقا وكما سنراه لاحقا ، تؤكد في مجملها على " شخصية " الصفحة وعلى " الابتعاد التدريجي عن عبادة التنغيم التقليدي والتطريب وخلق حالة تساعد المتلقي على تحقيق تذوق شامل للنص الشعري "(4) يربط فيه ما بين العلامة البصرية والعلامة اللغوية .

من رفض محورية البيت إلى المغامرة اللغوية . هذا هو درب الشاعر العربي المعاصر الشائك والمثير في آن واحد . بياضات الصفحة الشعرية ينبغي أن تهندس بسواد ثائر يخترق حواجز القديم والجديد ليكون الأجد على الإطلاق . لم يعد الشاعر المعاصر مثل الشاعر الجاهلي يرغب

(1) – سلمان داوود الواسطي : جدل الحداثة في الشعر ، ضمن الشعر ومتغيرات المرحلة ، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1986، ص38.

(2) – عبد السلام المسدي : في جدل الحداثة الشعرية ، ضمن الشعر ومتغيرات المرحلة ، ص23.

(3) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) – فاضل ثامر : جدل الحداثة في الشعر ، ضمن الشعر ومتغيرات المرحلة ، ص83.

في أن يكون ناطقا نائبا عن الجماعة بل إن هدفه الأساسي أن " يتكلم " لغة تجاوز مجاوزة كبيرة لغة الناس ، وصار بذلك ينظر إلى اللغة " بدهشة ويتعامل معها بقدر من القسوة والعدوانية ليحررها من ازدواجية اللفظ والمعني ويكسر الفاصل الموهوم بين اللغة ووظيفتها ، بين روحها وجسدها . وتلك بالنسبة للشاعر خطوة أولى تليها الخطوة الأهم وهي البحث فيها عن لغة شخصية ، " لغة أسطورية طقوسية تعرف كيف تقيم تركيبا لغويا تخيليا ، وكيف تخلع نفسها من الاعتيادي والمألوف وتتحول إلى أبنية شعرية قائمة بذاتها ، وبتعبير أدق كيف تصبح لغة للفن الشعري " (1) لغة تحترق فيها الأبجديات لتتبعث من جديد كعنفاء لا تعرف الموت النهائي ، أو كنار تولد منها النار فقط ، يقول أدونيس :

كل شئ جديد على الأرض ، والأبجدية

لهب ،

والجنون ،

سفر بينها وبينها

افق

يتهجي الحدود الخفية

واسمنا واحد (2)

اسمه ليس علي احمد سعيد ، ولا علي احمد ولا علي اسبر ولا حتى أدونيس... اسمه الأبجدية الفارة من نفسها بحثا عن البكارة. هذا ما يفعل أدونيس وكثير من الشعراء المعاصرين الخارجين " على نصوص العشق الكلاسيكية ومقدسات البلاغة القديمة والخائنين عيون المها بين الرصافة والجسر " (3) الهائمين في وديان " الكلام " يعبثون بمقدساته ، يتخيلون كل إمكاناته ويرمون بالمتلقي في غوايات القراءة حينما واستحالتها حينما آخر إذ " ليس كل عدول مولدا لطاقة إيحائية وليس كل بناء لغوي شذ فيه عنصر غير متوقع أسلوبا أدبيا " (4) " فالعدوانية " التامة التي تمارس على اللغة قد تؤدي إلى العبث ، فلا يتحقق للكلام لا الفائدة التواصلية المحضة ولا

(1) - عبد العزيز المقالح : ثلاثيات نقدية ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000 ، ص70 .

(2) - أدونيس : الأعمال الشعرية ،

(3) - نزار قباني : خمسون عاما في مديح النساء ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1998 ، ص97

(4) - مصطفى السعدني : العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر ، ص129

الفائدة الجمالية أي مفاجأة المتلقي وإمتاعه بالمدحش إذ لا يجب أن يؤدي تفوق الوظيفة الشعرية للغة على الوظيفة المرجعية إلى إلغاء هذه الأخيرة تماما (1) فذلك الإلغاء يقضي على السنن المبدئية للقراءة والتواصل ، فهناك من جهة المرجع الذي يحدد سلفا الدلالة وهناك من جهة أخرى الشاعر الذي يفسد نهائية المرجع ، مما يفسح المجال واسعا أمام فعل " الأدلجة" قولا وتلقيا، إذ تلعب الأدلجة دورا رئيسيا في عملية التحول من الوظيفة المرجعية إلى الوظيفة الإنشائية للغة، وهي الوظيفة التي تقوم أساسا على مغايرة وحدوية البعد الدلالي، حيث تتحول الكلام بصفة عرضية إلى تعدد الأبعاد، فتصبح حدثا لسانيا قابلا لأكثر من قراءة واحدة" (2) .

أثناء هذه العملية، أثناء إخراج الشاعر للغة من حيادها وبراعتها إلى " أدلجتها" يعيش ضغط سلطة أخرى هي سلطة القارئ التي سنتحدث عنها فيما بعد ، فالخروج عن القانون ينبغي أن يكون " مقننا" كي يفاجئ القارئ ، المفاجأة التي تزيد رغبته في العمل لا المفاجأة التي تؤدي إلى النفور والهجران، وتبقى النص يتيما.

على الشاعر العربي المعاصر إذن أن يمتلك " دبلوماسية" الانحراف اللغوي حتى لا يضع حواجز ثقيلة بينه وبين قارئه ، كما ينبغي له أن يمتلك دبلوماسية قول " لا" للممارسة السياسية، ولواحقتها التي لا ترضيه. دبلوماسية " لا" على هذا الصعيد تسمح له – على عكس الدبلوماسية السابقة- بوضع حواجز بينه وبين السلطة المادية ، حتى لا ينتهي به الأمر منفيًا أو مسجونًا أو مصادرا، وعندما نقول السلطة المادية نقصد النظام السياسي الذي يعارضه باستمرار بحثا عن " كتابة بدون سلطة تنتكر لكل سلطة بل وتهدمها"(3)، وإن كانت عملية الهدم تتطلب ذكاء وتعاملا خاصا يتكئ على الأساليب الرمزية والإيحائية. تقول فوزية سعيد(*) في تقديمها لكتاب الهادي غابري: "ستظل إشكالية السلطة والسلطات في المجتمع العربي الإسلامي قائمة الذات وستظل هذه الإشكالية المحور الأساسي الذي يدور حوله الأدب العربي سواء كان أدبا واقعيا أو أدبا رمزيا لأن إشكالية السلطة والسلطات تدخل في قائمة الممنوعات الخطيرة والمؤدية للإعدام في أبشع مظاهره ولذلك تطرق إلى معالجتها أدباء ومفكرون عرب في أكثر الحالات بأسلوب رمزي خوفا من ملاحقة السلطة القائمة فلجأ أكثرهم إلى الأسطورة

(1) فاطمة الطيال بركة : " النظرية الأندلسية عند روحان جاكوبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان 1993، ط1، ص 77.

(2) عبد الهادي عبد الرحمان: سلطة النص، قراءات في توظيف النص الديني، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان- الدار البيضاء 1993 ط1، ص 191.

(3) –محمد بنيس : كتابة المحو ، ص 12.

(*) – باحثة فلسطينية في أدب السجون .

والخرافة والحكاية الشعبية والتاريخ، والأمثال ... ليستمدوا رواية أو مسرحية أو شعرا يطرح أعوص القضايا في المجتمع العربي"⁽¹⁾ المملوء بحراس الأفكار وحراس النوايا على حد تعبير أحمد مطر، وهم حراس يؤدون وظيفتهم بتفنن وانضباط لا يرقى إليه انضباط موظفي القطاعات الأخرى وإلا كان الوطن العربي أغنى وطن، بقول أحمد مطر في نصه " عفو عام"

أصدر عفو عام

عن الذين أعدموا

بشرط أن يقدموا عريضة استرحام

مغسولة الأقدام

غرامة استهلاكهم لطاقة النظام

كفالة مقدارها خمسون ألف عام

تعهد بأنهم

ليس لهم أرامل

و لا لهم ثواكل

و لا لهم أيتام

شهادة التطعيم ضد الجذري

قصيدة صينية للبحثري

خريطة واضحة لأثر الكلام

هذا و من لم يلتزم بهذه الأحكام

يحكم بالإعدام⁽²⁾

هذا هو حال سياسة الوطن العربي ملخصة بشكل ساخر . للشاعر أن يتكلم في إطار واضح (وصفي و مدحي) ، و إذا تجاوز خارطة الكلام المسموح بها ، ستكون الغرامة غالية ، و الكفالة أغلى ، خمسون ألف عام من الصمت والموت ، بل أكثر من هذا إذا أراد الشاعر أن يسلم عليه

(1) - الهادي غابري : إشكالية السلطة والسلطات في مسرحية أوديب لتوفيق الحكيم ، مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر والتوزيع ، تونس 1994، ص07-08.

(2) - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، لندن ، ط1 ، 2000، ص418.

التعهد بأنه لم يترك وراءه أرملة أو يتيما قد يتوليان مهمة إكمال القصيدة الغاضبة، ويسببان بذلك خلا في النظام العام، وإساءة للأخلاق السياسية والآداب العامة.

شعريا ، نقرأ الرفض والسخرية سياسيا يحدث رد الفعل (النفي والطرْد) لكن ما هو رد فعل الشعراء والمثقفين خارج حدود نصوصهم؟

إنهم يجتمعون ، يأتَمرون يتناقشون ، محاولين دعم نصوصهم لكن الصراع يستمر بين خطاب يبحث عن سلطته وسلطة تبحث عن خطاب ينسجم وإياها " فخلال السنوات العشرة الأخيرة، انعقد ما لا يقل عن سبعة مؤتمرات تبحث جميعها في موضوع واحد هو " المثقفون العرب والسلطة"...والحق أن المثقفين العرب بغض النظر عن مشاربهم السياسية (يستوي في ذلك معتنقوا القومية أو الإسلام أو الماركسية، أو الليبيرالية أو التاريخية... الخ أو أي مذهب آخر يستند إلى مزيج من اثنين أو أكثر من هذه المشارب) يوحون بالاتحاد في مواجهة ما يبدو وكأنه سلطة سياسية عربية واحدة طاغية" (1) غير أن هذه المؤتمرات لا تنهي إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة بل هي فقط شكل من أشكال التعبير عن خروج الشاعر والروائي والمفكر عن الأطر المرسومة له مسبقا واختراقه لدائرة الممنوع ، ومهما حصلت الديمقراطية وانفتحت المجتمعات العربية على خارجها في إطار العولمة ومقولاتها ، فمشكلات العلاقة بين الثقافة والسلطة تظل قائمة دائما " إذا كانت الثقافة ذاتها هي ثقافة النموذج الدكتاتوري الطاغوي والمنفرد والنافي للآخر!..."(2)

إن الإشكالية في الخطاب الشعري العربي المعاصر كما في الخطابات الفكرية الأخرى متعلقة بعلاقة الخطاب بالمرجع ككل، إذ لا يزال الفكر العربي " أسير مسألة المرجع، نعني مازال يتحرك ضمن إطار إشكالية الأصالة والمعاصرة، الهوية والحداثة، التراث والعصر، ولما كان هنالك عوامل موضوعية ضاغطة أملت هذا اللون من إيمان التفكير في قضية المرجع (الأطر المرجعية لبناء الفكر والمجتمع) ومنها عامل اندراجنا- وثقافتنا- في العصر الكوني فإن المشكلة لم تعد في أن الفكر العربي ما يزال يتحرك ضمن مدار هذه الإشكالية ، وإنما تكمن في أن تحركه ذاك يتجه وجهة تكريس أحد الحدين المرجعين والانتصار له، يصبح التقاطب الفكري هنا بين مدافع مستميت عن الهوية والأصالة ضد التغريب والأوربة والمسح الثقافي،

(1) سماح إدريس : المثقف العربي والسلطة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 ، ص20-21.
(2) - عبد الله الغدامي : النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2002 ، ص169.

وبين مدافع عن الحداثة ضد النكوص السلفي والتحجر العقائدي والانحطاط" (1) ولهذا نجد على الصعيد الشعري العربي المعاصر خطابات لا تعارض منطق الساسة فقط، بل تعارض كل الفكر الذي قاد إلى الهزيمة ويقود دائما إلى الخلفية، والمدخل في ذلك يتم بإزاحة "السلطة المقدسة للمفوض (...) وهي مهمة من طبيعة معرفية صرف، وتحتاج إلى القيام بإعادة تحليل اللفظ وتفكيك شحناته الدلالية الإيديولوجية الخفية بغية إعادة بناء علاقة طبيعة غير مرضية بين اللفظ والدلالة بين المعنى والمبنى، بين الفكر وموضوعه" (2) ولهذا لا يمكن الفصل بين كافة السلطات التي تشكل المرجع ، لأن التحرر من واحدة يستدعي التحرر من الأخرى و " التحرر من المرجع النصي (التراثي أو الغربي) ليس يعني تركه ، وإنما إعادة بناء العلاقة به انطلاقا من مرجع آخر : الواقع " (3) وهي التجربة التي يحاول أن يعيشها الشاعر العربي المعاصر ، أن يعيش باستمرار واقعه وذاته معا ، وأن يكون ذاته لا ذات "الشاعر العربي القديم ، ولا ذات الشاعر الغربي الذي احتك به ثقافيا وحضاريا . كلاهما يشكل نموذجا مرفوضا ، لأن هذا الشاعر الباحث عن ذاته يريد أن ينصت إلى تجربته و إلى " حركة هذه التجربة في اضطرابها و هدونها قبل أن ينصت إلى الحركات التي تفرضها القوالب الجاهزة " (4) و ما بين الإنصات إلى الذات و الإنصات إلى الآخر، يتقدم الخطاب الشعري كنص متأرجح بين سلطة المرجع و حركية الفعل ، محاولا الانتصار على الأطر المرجعية ، و التأكيد على فردانيته و على أن الإبداع فعل مجاوزة ، يتأسس في رحم علاقات مغايرة بحثا عن مجتمع مغاير أيضا . يقول منصور قيسومة : " ... فكلمة الإبداع هي كلمة محورية ، و هي الكلمة التي ما فتئت تتطور في تاريخ النقد الشعري العربي الحديث ، و خاصة في مجالات عالم الشعر و نظرياته . فهي من جهة تربط النظرية الشعرية العربية القديمة بالحديثة ، و من جهة أخرى تجسم الرباط المتين بين الشعر و الفن بمعناه العام ، و خاصة بعد خروج الشعر من مفهوم القانون إلى مفهوم الحرية و البحث عن حقول جديدة للإبداع " (5) غير أن حقول الإبداع

(1) -عبد الإله بلقزيز : إشكالية المرجع في الفكر العربي المعاصر ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1992 ، ص 108 - 109

(2) - المرجع نفسه ، ص 125.

(3) - المرجع نفسه ، ص 124.

(4) - عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 103.

(5) - منصور قيسومة : مقاربات مفهومية في الأدب العربي الحديث ، دار سحر للنشر ، تونس ، 1994 ، ص 12.

و الفردانية و الاختلاف تطرح إشكالية أخرى هي إشكالية القراءة - فكما للمرجع سلطته ، وللشاعر سلطته ، للقراءة أيضا سلطتها: كيف نقرأ خطاب المجاوزة؟ ومن يقرأ هذا الخطاب وهل يمتلك القارئ إبداعية ما تمنحه سلطة السيطرة على مثل ذلك الخطاب؟

قبل أن نجيب على مثل هذه الأسئلة نشير إلى أن الأمر يتعلق " بعلم" قراءة، وليس بمجرد القراءة التي " تستمتع" بالنص أو " تنفر" منه، وهو ما يحتم علينا أن نتوقف - ولو باختصار- عند المفهوم النقدي لفعل القراءة.

لقد كان مصطلح القراءة - وإلى وقت قريب- يحمل دلالة عامة وعادية في الوقت نفسه، فالقراءة من فعل " قرأ" أي أنها تحويل الرسم الإملائي المنقوش على أسطر الصفحة إلى مجموعة كلمات وجمل قابلة للفهم ⁽¹⁾، إنها بمعنى آخر تمرير البصر على الكلمات المشكلة للجملة وهو بالطبع أمر مصحوب بالتفكير في دلالات تلك الكلمات والعلاقات الرابطة بينها مما يولد معنى متكاملًا يستقر في ذهن من يقرأ ، غير أن الصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني بعد الحرب العالمية الثانية قد ذهبت بهذا المصطلح إلى أبعد من معناه اللغوي ومفهومه السائد وكان ذلك على وجه التحديد مع الباحث الألماني " وولفغانغ إيزر" "Wolfgang Iser" الذي تحولت معه القراءة إلى نظرية قائمة بذاتها في مجال النقد الأدبي ، حيث لم تعد القراءة مجرد ترابط حروف من اليسار إلى اليمين، وجمل متتابعة من الأعلى إلى الأسفل ينظر إليها على أنها جولة في مساحة النص، على اعتبار أن هذا الأخير فضاء رحب وليس هيئة خطية صارمة، ويحتاج هذا الاعتبار إلى قارئ " غير مستسلم" للنظام الخطي - السطحي، قارئ ينبغي له توظيف ملكاته الخاصة في إعادة بناء النص ^(*)

لقد ارتبط مصطلح القراءة في هذه المرحلة بحيز فكري واسع هو ما يسمى " بنظرية التلقي" هذه النظرية التي نشأت في الواقع من الحوار العميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنوية والسيميوطبقا، ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب ومع الخلفيات الاستيمولوجية والفلسفية والإيدولوجية التي وراء تلك المناهج ⁽²⁾ ، ولهذا نجد مفاهيم كثيرة للقراءة بمعناها النقدي المعاصر ، وتقترب هذه

(1)- مجدي أحمد توفيق : مدخل إلى علم القراءة الأدبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، 1994 ، ص19.

(*) voir: wolf gang Iser: l'acte de lecture.

(2)- تأليف جماعي : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، المغرب ، 1993 ، ص07

المفاهيم حيناً وتبتعد حيناً آخر، ولكنها – في غالب الأحيان- تؤمن بالتجاوز الذي تمارسه القراءة على الهيئة الخطية للنص.

فالقراءة بالنسبة لأصحاب التحليل النفسي " تكوين موقف إزاء النص المقروء وهذا الموقف إنما تتحكم فيه عوامل نفسية تخص القارئ، فيغدو النص بذلك سلسلة من الرموز يعبر من خلالها عن رغبات مكبوتة"⁽¹⁾، وأما بالنسبة للتجريبين فالقراءة " سلوك نفسي تذوقي، يشبه العمليات الإبداعية ، ذلك أن القارئ يتذوق العمل الإبداعي بإعادة إنشائه في ذهنه مثلما أنشأه الأديب لأول مرة"⁽²⁾، وكما نلاحظ كلا المفهومين يقر بسلطة معينة، للقارئ إزاء النص المقروء، ففي المرة الأولى هناك سلطة الرغبات النفسية للقارئ، وفي المرة الثالثة هناك سلطة الذوق الذي لا ينفصل بدوره عن التكوين النفسي للقارئ.

اهتمت اتجاهات النقد الحديثة كالشكالية الروسية والبنوية الفرنسية السيميائية بتحديد ماهية القراءة اهتماماً كبيراً، فميز الشكلايون والبنويون بين الإدراك لعادي الذي يكتفي فيه الإنسان بالتعرف إلى الشيء ... والإدراك الفني للأشياء الذي يتجاوز مرحلة التعرف السابقة إلى مرحلة أخرى دقيقة، هي مرحلة التحقق لا التعرف"⁽³⁾

ويميز تودوروف " T. Todorov " في هذا السياق بين جانبيين في العملية القرائية، فأما الأول فهو جانب " الخضوع للآخر " حيث يتلقى النص كما هو ودون تأويل، وأما الثاني فهو " تقبل الذات " التي تمتلك منظومة من القيم تتدخل في تأويل النص، ويحصى تودوروف تبعاً لذلك ثلاثة أنواع للقراءة:

(أ) **القراءة الإسقاطية:** تؤمن بأن النص ترجمة ذاتية أو اجتماعية فتمارس إسقاطاتها عليه بالانطلاق من معطيات خارج – نصيه.

(ب) **القراءة التعليقية (الشارحة):** تسير في نفس اتجاه النص وتهتم بظاهر المعنى فقط.

(1) – مجدي أحمد توفيق : مدخل إلى علم القراءة الأدبية ، ص 23.

(2) – المرجع نفسه ، ص 23 – 24.

(3) – المرجع نفسه ، ص 25.

ت)-القراءة الشعرية: وهي قراءة تضع نصب عينها خصائص الخطاب الأدبي وعمليات

..التشفير فيه.⁽¹⁾

أما أصحاب نظرية العلامات فقد نظروا إلى القراءة بوصفها تأملا في بنية النص وعلاقته وأنساقه ، حيث يتصورون أن النص – الشعري خاصة – هو " مجموعة علامات اختارها الشاعر بدلا من علامات أخرى لم يستعملها ونظمها بطريقة تؤلف منها نظاما متكاملًا من الإشارات والرموز " ⁽²⁾ . وتبرز سلطة القارئ في إدراك الارتباطات الجديدة بين العلامات ومقاربة تشكيلاتها الدلالية الجديدة الناجمة عن الانتظام العلامي الجديد، ومن جهة أخرى أشار التفكيكيون إلى مسألة أخرى ، وهي كون النص "فضاء مفتوحا" ، والنص الأكثر تميزا هو " النص الذي يغيب فيه المعنى وهو ما يسمى عندهم "بالعماء" أي أن النص لا يحاول أن ينتج معاني واضحة بل أن ينتج سديما أو ضبابا يمارس عليه القارئ نشاطه التأويلي" ⁽³⁾، ويتسع مجال سلطة القارئ هنا ، لأن انفتاح النص يؤدي إلى انحصار فرضية " المعنى الواحد" مما يفسح المجال أمام القارئ لتأويلات لا حصر لها.

ولعل أهم المفاهيم التي قدمت للقارئ هي تلك التي جاءت ضمن الإطار الذي يعرف بجمالية التلقي بقيادة مدرسة كونستانز الألمانية، التي من بين أعلامها إيزر وهاتر روبرت يابوس "H.R. Jauss" ، هذه المدرسة التي أعلنت بشكل أو بآخر الانتقال من شعرية النص إلى شعرية القراءة، ومن ساعة النص إلى ساعة القارئ⁽⁴⁾ وكان أساسها النظري المركزي هو أن " الرسالة- النص ليست الحدث الوحيد وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها ، مثل رد فعل القارئ والجمهور إزاء الرسالة، وشرح الحدث الأول انطلاقا من الثاني" ⁽⁵⁾ ولهذا نجد يابوس يعيد النظر في قضية الذات /الموضوع محاولا كشف العلاقة بينهما منطلقا في ذلك من ثنائية النص/القارئ أي الموضوع والذات التي تقترب منه، فذهب إلى أن النص الأدبي له قدرات فنية تكمن في ممتلكاته وهي مرتبطة به باستمرار ولازمة له، غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة

(1) ينظر تودوروف: الشعرية ترجمة شكري المبحوث، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط2 1990، ص 20 وما بعدها.

(2) مجدي أحمد توفيق: علم القراءة الأدبية، ص 25-26.

(3) المرجع نفسه ، ص 25-26.

(4) خوسي ماريا: بوتوليو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب القاهرة- مصر- ص 119.

(5) – المرجع نفسه ، ص 128.

عبر الزمن وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو الذي يدعوه بجمالية التلقي⁽¹⁾ وهكذا تدخل ممتلكات الذات في حوار مع ممتلكات الموضوع، فيبرز في عمل يابوص مفهوم عام يشكل مدار نظريته في القراءة والتلقي، وهذا المفهوم هو " أفق الانتظار" أو " أفق التوقعات"⁽²⁾ وهو أمر أخذ يابوص عن مدرسة هوسرل الهيرمينوطيقية وبالتحديد عن جادامر "Gadamer"، ووفقا لهذا المفهوم لا تبقى القراءة عملية حيادية، وإنما هي على العكس عملية تركز على معايير سابقة ينطلق منها القارئ ليصب توقعات معينة نحو معنى معين، غير أن أفق الانتظار قد يتغير إذا تعارضت ممتلكات النص الفنية، الثقافية، مع توقعات القارئ السابقة فيقف هذا الأخير ليعيد بناء أفق انتظاره، ويظهر في هذا السياق مصطلح جديد هو مصطلح " المسافة الجمالية" La distance esthétique وهي كما يقول يابوص " المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، ويجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي"⁽²⁾ ولعل هذا ما نلاحظه مع الخطابات الشعرية المفارقة للمرجع المنزاحة عن المألوف، فهي تهدم توقعاتنا السابقة، وتضع القراء في مفترق الطرق، إذ أن بعضهم تنسد عليه منافذ التواصل بمجرد تغيير الأفق لأن القراءة بالنسبة لهؤلاء " قائمة على التكرار، تبحث عن النموذج المتراكم عبر تجارب المبدعين، ولكن تحول النموذج إلى سلطة، هو الذي يعمي الأبصار النقدية عن رؤية جمال النص ويدفع إلى اعتبار كل تحول لا يطابق المثال مارقا"⁽³⁾ كما حدث لجمهور أبي تمام. هؤلاء قراء يقيمون في الثبات والتكرار ولا يستوعبون التحول والخلق الجديد، هم بالتالي لا يمتلكون أية سلطة تجاه النص المقروء أو المسموع، بل تتسلط عليهم ذاكرة قرائية معينة تقوم على استهلاك نماذج قولية متوارثة. في الطرف الآخر نجد القارئ الذي يندمج في الأفاق الجديدة، فيدرك موطن الانزياح عن تاريخ جنس النص وبنيته الداخلية، وتتحرك حاسته الجمالية لتذوق تلك التغيرات التي تفارق الإجماع النقدي وتحول الانتظار الخائب إلى فعالية فنية جديدة تجسد بعض مظاهر سلطة القراءة والقارئ.

(1) تأليف جماعي: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) شكري المبحوث: جماليات الألة، ص 141-142.

وإذا كان يابص اشتهر بمفهوم أفق الانتظار بمكوناته وبتغيره وبتدماجها، فزميله إيزر عرف بنظريته للقراءة " كفعل" حتى أنه خصص كتابا ضخما لهذا الفعل أ سماه " فعل القراءة" وتتقدم القراءة عند إيزر بصفقتها " إبداعا للمدلول" (1) وعبر فعل القراءة تولد الدلالة النصية التي هي وحسب نظريات إيزر " نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية ، وأفعال كفاءة القارئ" (2) إذ يتكون النص من " بنيات داخلية تسمح بتحديدته، تتمثل في المكونات اللغوية والسيميائية والتركيبية كما يتوفر النص أيضا على إمكانيات عدم تحديده وهي التي تسمح أو تملك القدرة على إنتاج المعنى وتكمن هذه الإمكانيات المفتوحة في القراءة وفي صيرورتها" (3) فالقارئ يمتلك سلطة التحول في آفاق النص لأنه مزود بقدرات وممتلكات تمكنه من الربط بين وجهات نظر متنوعة، وأثناء تلك الجولة يلتقي القطب الفني بالقطب الجمالي كما يقول إيزر، ويتمثل الأول في إمكانيات النص بينما يتمثل الثاني في الإنجاز الذي يحققه القارئ (4).

وتلتقي هذه الآراء في مفهوم القراءة مع موضوع بحثنا من حيث كون القارئ يمتلك معايير قد تنسجم مع معطيات النص الفنية فيحدث اندماج أفقه ، وقد يختلف معها ، إذا مارس الخطاب الشعري هدمًا لسلطة المعيار فيحدث انكسار الأفق، و يتحرك القارئ لبناء جمالية جديدة ويعطيه هذا الفعل أهمية في العملية الإبداعية فيتحول من مجرد مستهلك للنص إلى مساهم في بناء فنائه. ولعلنا نجد في كتاب ميكائيل ريفاتير " M.Refaterre " معايير تحليل الأسلوب" إضافة كبيرة في دراسة هذه العلاقة بين القارئ وبين الخطاب الهارب من سلطة النماذج.

لقد اهتم خاصة بدراسة طبيعة العلاقة بين مرسل الخطاب (المسنن) ومتلقي الخطاب (مفكك السنن) لأن في هذه العلاقة "يكمن سر اكتشاف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الأدبية (5) ويذهب ريفاتير إلى القول بأن منتج الخطاب يسعى إلى خلق سمات أسلوبية غير متوقعة من طرف القراء، وعنصر اللاتوقع هذا هو الذي يثير القارئ لأنه يواجه أنساقا تعبيرية صادمة – إن صح التعبير- وهذه الأنساق أشكال متعمدة وكأنما المؤلف يمارس – حسب ريفاتير- رقابة على فك شفرة الرسالة (عمل المستقبل)، وهذه الرقابة تعني التدبير في تدوين مجموعة من الوسائل الملحة (العروض ، الاستعارة، المبالغة... الخ) بطريقة تجعل من يفكك الشفرة (

(1) خوسي ماريبا: يوثوليو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص 132..

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) تأليف جماعي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، ص 35.

(4) المرجع نفسه ، ص 36.

(5) – ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب الأدبي ، ترجمة حميد لحميداني ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1993 ، ص 06

القارئ) لا يستطيع التخلي عنها دون أن يقوض النص، ولا يستطيع أن يفكها دون أن يدرك معناها وباختصار فإن المؤلف يطلب جذب انتباه القارئ من خلال لغة تحمل فنونا بلاغية⁽¹⁾ يعتمد ريفاتير في هذا السياق مفهوم " القارئ النموذجي" و " القارئ النموذجي هو مجموعة القراءات وليس متوسطا ، إنه أداة إظهار منبهات نص ما لا أقل ولا أكثر" ⁽²⁾ فبرأي ريفاتير لا يمكن امتداد التأثيرات الأسلوبية في عمل شعري مثلا إلا بالاعتماد الكلي على القارئ⁽³⁾ ويلتقي في هذا مع فراي إبرهارد "Frey Eberhard" في قوله: " إن التأثيرات الأسلوبية لا تصبح موجودة في الواقع إلا حينما يعيها القارئ" ⁽⁴⁾ وبهذا الشكل ترتبط الخصائص الأسلوبية والأشكال الانزياحية في خطاب ما بوجود القارئ يعيها ويقيم جماليتها ، وهنا يمكننا القول أنه وفي ظل البحث عن شعرية انزياحية ، وعن الخطاب الذي يمتلك السلطة ينبغي الإقرار أيضا بالقارئ المنزاح، القارئ المتأهب لدخول دائرة اللامتوقع من الأساليب والمستوعب لهذه الأساليب على أنها إمكانيات لتحقيق نظام اللغة، وأزياء لتحقيق " شخصية" الشاعر، وكلام يثور به الشاعر على كل أشكال السلطة.

تتحقق إذن سلطة الخطاب عندما يستطيع مجاوزة القديم والسائد والتمكن من السيطرة على الأعراف ، لكن هذه المجاوزة تحتفظ بتأثيرها البالغ على القارئ ، إذا كانت في حدود معقولة، " لأن فعل القراءة هو عملية تطبيقية . فالقارئ -النص ، وانطلاقا من معارفه وشفراته (ورغبته أيضا) يستجيب لبعض أشكال النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها ، ويتلو هذه المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي" ⁽⁵⁾ أما إذا تعارض الخطاب تماما مع كل السنن الكلامية والفكرية السائدة، فإن جسر التواصل يتهدم بين الشاعر والقارئ ، وبالتالي ينعدم كل تأثير جمالي و أسلوبية . ويمكننا أن نقدم فيما يلي خطاظة تبرز المجال الذي يمارس فيه كل من الشاعر والقارئ سلطته دون أن يتعارضوا سلبيا يفسد موثيق التواصل:

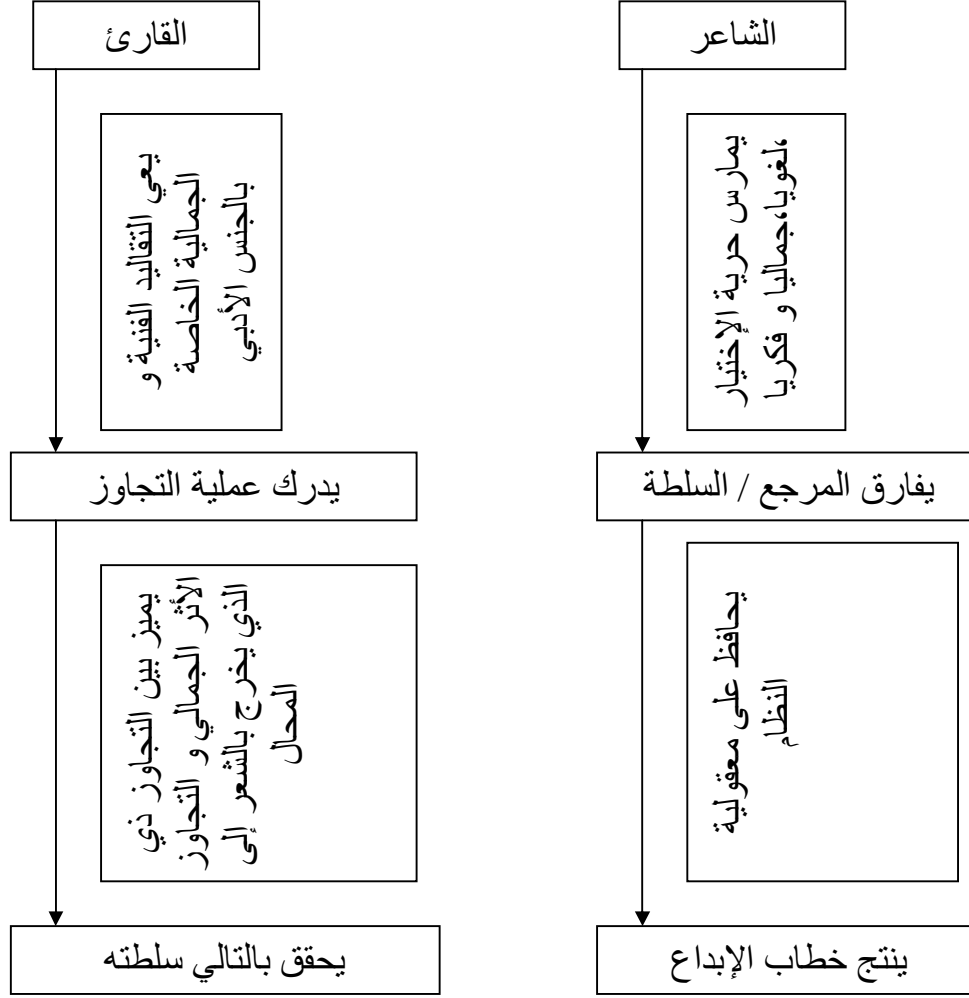
(1) - خوسبي ماريا ، بوثوليو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية ، ص 36 .

(2) - ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب ، ص 41- 42

(3) - برند شيلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة محمود جاد الرب ، دار الفنية للنشر والتوزيع ، الرياض ، السعودية ، 1991 و ص 93 .

(4) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(5) - تأليف جماعي : نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي ، ترجمة عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 2003 ، ص 113 .



ولعل هذه الخطاطة تلخص العلاقة الجدلية بين الخطاب الشعري والقارئ، وكيف أن القارئ الخلاق هو الذي يكون في مستوى تحولات بنية الخطاب، كما أن النص الإبداعي هو النص الذي يسمح للقارئ أن يجدد ذاته " المفكرة " " المنتجة " فيه. فهو إذ يمارس عليه سلطة تأجيل المعنى يمنحه في الوقت نفسه مجالاً لإعمال الخيال، وما بين هذا الفعل وذاك "تولد " كتابة" أخرى لا يكون فيها الكلام على الكلام صعباً بقدر ما يكون لذياً، وما بين خيبة التوقع ولذة القراءة يمكن للقارئ أن يتمتع بسلطته الخاصة ، وهي سلطة نابغة من تحوله إلى منتج جديد للنص بمستويات جامعة لا يتفاعل مع ديناميتها كل القراء.

الفصل الأول

الخطاب الشعري العربي المعاصر :
من سلطة اللغة إلى إبداعية الكلام .

1-آلية الإنزياح

2-خلخلة علاقة الفاعلية : من معقولية الفعل إلى جموح الفاعل

3-خلخلة علاقة الخبرية : نحو خبر لا يخبر عن مبتدأه

4-خلخلة علاقة المفعولية : نحو مفعول به وهمي.

5-خلخلة علاقة الإضافة : نحو مضاف متطفل .

1- آلية الانزياح:

لقد ميز الدرس الغوي ومنذ دوسو سبير يبين اللغة والكلام / parole / langue إذ الأولى جماعية، والثاني فردي، والأولى عبارة عن قواعد من الوحدات اللغوية والتراكيب أي إنتاج " يسجله الفرد انفعاليا" (1) وهي في ذلك شبيهة بمخزن، بينما الثاني " فعل ذاتي يتوفر على الإرادة والذكاء" (2) وهو بذلك معرض دائم للتغيير. هكذا إذن تقوم اللغة كذاكرة (وهي متسلطة وقاهرة) في مقابل الكلام كنشاط (يتوفر دائما على فعالية الإبداع ويخلق لنفسه حرية ما). ولعلنا نجد التمييز نفسه مع شومسكي N. chomesky في النحو التحويلي ، إذ نلتقي بمصطلحين آخرين هما الكفاءة والأداء Competence / performance ، والأولى مشتركة متشابهة والثاني فردي متمايز. وقد كان شومسكي يعول إلى حد كبير على " القوة الإبداعية Creativity أو القدرة غير المحدود open-endedness للغة الإنسانية ويرى أن النظرية النحوية لا بد أن تعكس قدرة جميع المتكلمين بلغة ما على التحكم في إنتاج وفهم جمل لم يسمعوا بها قط" (3) ، ويتحقق ذلك عبر أنواع التحويلات المختلفة التي ينشئها المتكلم بلغة ما ، إذ أن " الانتماء إلى منظومة الجماعة اللسانية لا يعني استحالة تطور الأداءات التعبيرية و إحداث إضافة نوعية في بناء الكلام " (4) وهي إضافة تختلف باختلاف الأشخاص ومستوياتهم الكلامية

وتتعدد المصطلحات المعبرة عن ثنائية دوسو سبير و شومسكي، وتختلف باختلاف المنطلقات النهجية للباحثين، فنجد غوستاف غيوم G.Guillaume، يستعمل مصطلحي اللغة / الخطاب Langue / discours ويستعمل ل. هالمسليف " L. Hjelmslev " مصطلحي الجهاز/ النص / Système texte/ بينما يستعمل رومان جاكبسون R.Jakobson مصطلحي النمط/ الرسالة message/Code (5)

إذا تجاوزنا وصف اللغة كنظام عام يحكمه خيط التواطؤ والإتفاق إلى وصفها كنظام لتواصل آخر (أو لا تواصل بالمفهوم الجمالي) هو التواصل الأدبي نلتقي بثنائية أخرى قياسية إلى الثنائيات السابقة مع تعدد التسميات التي تشكل طرفي هذه الثنائية: لغة/ أسلوب (البلاغة

(1) F..De saussure : cours de linguistique generale, p 30.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) جون ليونز: نظرية شومسكي اللغوية ، ترجمة وتعليق د: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، قناة السويس، مصر 1995، ص 74

(4) - هيثم سرحان: استراتيجيات التويل الدلالي عند المعتزلة ، ص14

(5) - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ليبيا ، ط2 ، 1982 ، ص39.

القديمة) ، القاعدة / الشذوذ (رولان بارت. R.Barthes) المعيار/ الانزياح (جون كوهين)⁽¹⁾، وتلتقي هذه التسميات حول فرضية تخص لغة الأدب " وهذه الفرضية تطرح عادة تحت مصطلح عام هو الانحراف "Ecart"⁽²⁾، وتذهب إلى اعتبار اللغة الأدبية لغة خارجة عن القانون، منزاحة عن العرف، رافضة للسلطة، والنص الأدبي بذاك هو الابن العاق للمرجع اللغوي، أو ذاك " الفوضوي" الهارب من حراس حدود اللغة المبشر بجزيرة نحوية أخرى، فيتأسس تبعا لهذا " كحرية تكتسب ضد القيود المؤسساتية، و كاستقلال عن الأعراف اللغوية المتداولة"⁽³⁾ وسنبداً الآن بتعميق السؤال حول ذلك الاستقلال – الانزياح: كيف يتموضع هذا المصطلح (الانزياح) في الشعرية؟ ماهي أشكال العلائق التي تربطه بالمرجع؟ وهل ثمة سلطوية له مع (أو على) السلطة؟ والأهم في هذا كيف يحرر الشاعر الكلام – بواسطة الانزياح – من استبدادية المرجع اللغوي وينتقل به إلى حركية الإبداع؟ وقبل كل هذا كيف نضبط مفهوماً دقيقاً للانزياح؟

أ- الانزياح مصطلحاً ومفهوماً:

الانزياح لغة: مصدر للفعل نرح " نرح الشيء ينرح، نرحا ونزوحا: بعد. و شيء.

نرح ونزوح: نازح، أنشد ثعلب:

إن المذلة منزل نرح عن دار قومك، فاتركي شتمي

ونزحت الدار فهي تنرح نزوحاً إذا بعدت. وقوم منازيح، ... وبلد نازح، ووصل نازح بعيد...وقد نرح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة؟ وأنشد الأصمعي:

ومن ينرح به لا بد يوماً يجيء به نعي أو بشير"⁽⁴⁾

ولا يختلف المعجم الوسيط، ولا القاموس المحيط عن " لسان العرب" في تأكيدهم على دلالة البعد " عند التعرض للفعل نرح الذي هو من عائلة " انزياح".

إذا ذهبنا إلى القاموس الموسوعي لاروس "Dictionnaire encyclopedique Larousse" وبحثنا في مادة " Ecart " سنجد دقة أكبر في تحديد المصطلح، إذ أن الانزياح هو " حركة

(1) – عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص

(2) – خوسيه ماريا ، إيفانكوس بوثوليو : نظرية اللغة الأدبية ، ص 27.

(3) – عمر أوكان : مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص 120.

(4) – ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الثاني ، ص 614.

عدول عن الطريق أو خط المسير. وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، اختلاف...⁽¹⁾
 هذا لغويا أما أدبيا فالانزياح بالنسبة لقاموس لاروس هو " فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة"⁽²⁾
)
 (Acte de parole qui s'écarter de la norme

لعلنا نلاحظ أن مختلف هذه المعاجم تركز على مسألة " الابتعاد عن ... " وهو الأمر الذي
 يجمع بين مختلف الإتجاهات النقدية التي اهتمت بهذا المفهوم ، في اقترابها من " الشعري "
 في الخطابات ، وسنجد في الشعرية الغربية الكثير من المصطلحات التي تقابل مصطلح
 الانزياح إذ نجده عند جون كوهين يتكرر بصيغتي " الانحراف " أو " الإنتهاك " " l'ecart "
 " أو " DEVIATION " وهو عند رولان بارث " LE SCaNDAL " أي الشناعة
 وهو عند تودروف " LA VIOLATIONdes normes " أي خرق السنن بينما يستعمل
 ميكائيل ريفاتير عبارة " العدول عن النمط " ⁽³⁾

وقد أشار جون مولينو "Jean Molino" و ج. طامين "J. tamine" في كتابيهما "مدخل
 إلى تحليل الشعر" إلى كثير من المصطلحات التي عدت من عائلة "الانزياح" يقولان:

Enumerons quelques uns des termes qu'ont été proposés pour décrire la
 poésie :ecart,deviation ,impertinence,etrangeté,anormalie,innovation,
 créativité(⁽⁴⁾)

فكل هذه المصطلحات : الابتعاد ، الانحراف ، الانتهاك ، الغرابة ، اللامألوف ،
 التجديد، الإبداع تشكل عائلة لمصطلح الانزياح ، وهي كما نرى مصطلحات خاصة اقترحت
 لتمييز لغة الشعر ، ونجد أنفسنا نميل إلى استعمال مصطلح "الانزياح " ذلك أن معظم
 المصطلحات السابقة الذكر تحمل طابعا أخلاقيا⁽¹⁾ وسلطويا مما يجعلها تبتعد عن طبيعة
 الحقل الأدبي – النقدي ، وتبقى بذلك صالحة فقط لممارسة السلطة الأخلاقية – الاجتماعية .

⁽¹⁾ – Dictionnaire encyclopedique Larousse , Paris , France , 1979, p464.

⁽²⁾ Ibid, p p 464-465.

⁽³⁾ – عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 100 - 101

⁽⁴⁾ Jean Molino , Joëlle Gardes Tamine: Introduction à l'analyse de la poésie, presses universitaires de France , 1 ed, 1982, p 129.

⁽¹⁾ – صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992 ، ص 63 - 64

أثناء الانتقال من تحديد مصطلح الانزياح – في تداخلاته المختلفة مع مصطلحات أخرى وإيحائه بدلالة الخروج عن العاده – إلى تقصي دلالاته في التنظير التقدي ، نجد أن هناك مفهوما عاما ينتظم مختلف الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح مؤداه أن هذا الأخير هو انحراف الكلام عن النظام العادي والابتعاد عن السنن التي يجري و فقها الاستعمال اليومي للغة (2) فإذا كنا في خطاباتنا الجارية ذات الوظيفة التواصلية المحدودة نستعمل الدوال بمدلولاتها المتعارف عليها خاضعين لسلطة المرجع ، كما يضيق بنا حيز الاختيارات التركيبية ، فالذي يحدث في الخطاب الشعري والأدبي بصفة عامة هو فتح الحرية " الانتقائية " أمام المرسل ، وبهذا لا تنهدم فقط العلاقة الآلية القائمة سلفا بين الإشارة اللغوية ومفهومها بل تنتهك أيضا " مثالية " بنية المتوالية لذا نصادف في الواقع مستويين من التشكيل اللغوي :

• **المستوى العادي :** ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب .

* **المستوى الإبداعي:** وهو الذي يخترق المستوى المألوف للغة ، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي" (3) وعند ما نتحدث عن المستوى الأول فهو يتضمن طبعاً اللغة التواصلية سواء تلك التي نستعملها في خطاباتنا اليومية أو العلمية، بينما نعني بالمستوى الثاني اللغة الشعرية، ولهذا يشخص كوهين الأسلوب " بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين ، قطب النثر الخالي من الانزياح، وقطب الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الأدنى، ولا ينعدم الانزياح فيها ولكنه يقرب من الصفر" (4) ففي مقابل اللغة الطبيعية التي تتسم بالمنطقية وتهدف إلى توصيل دلالة بعينها، تقوم لغة أخرى تتسم بالإيحائية وتهدف إلى الإثارة، حيث يحتمل للدال مدلولات شتى مما يلغي الحالة الحيادية للغة، يقول بيارغيرود " Pierre Guiraud " : " نظريا تتطلب فعالية التوصيل أن يقابل كل مدلول دالا ، ودالا واحدا ، وبالعكس أن لا يعبر عن كل مدلول إلا بدال واحد، هذه هي حالة اللغات العلمية، إن أنظمة الإشارة بصفة عامة هي قوانين منطقية. تطبيقيا، ما أكثر الأنساق التي يحيل فيها الدال على مدائل متعددة، حيث

(2) jean Dubois et Autres : Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse , Paris , France ,1989, p112.

(3) –نورالدين السد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، 1993 ، ص142.

(4) –Jhon Cohen : structure du langage poétique , nouvelle bibliotheque scientifique , flammariion , Paris , France , 1966,p23.

يمكن أن يعبر عن كل مدلول بواسطة دوال شتى، وهذه هي حالة القوانين الشعرية التي يكون الإصطلاح فيها ضعيفا" (1)

وفعل التنويع الدلالي هذا الذي يتشكل عبره نسق تعبيرى غير مألوف، هو شكل متعمد من قبل منشئ الخطاب، بل طموحه الدؤوب في تحرير العلامة اللغوية من قيود العرف والتواطؤ الاجتماعيين، ولذا ازداد الاهتمام بمسألة الانزياح، حتى اعتبرته بعض "الشعريات" (*) المعيار الأكثر حزما في تحديد السمات الشعرية لنص ما ، فلكي نصف لغة الشعر في حركيتها ، لدينا مفهوم كبيران، يقول مولينو وطامين" يسمحان بجعل التحليلات أكثر تلاحما: مفهوم الانزياح، ومفهوم التكرار، وهما مفهومان يعودان إلى البلاغة وإلى الشعرية" (2) ومثل هذا القول يأتي كما لو كان ردا على الكثير من الآراء التي اعتقدت بفقدان معيار حازم للتعرف على أدبية النص، ولعل مثل هذا الارتباك في تحديد الأدبي ظهر خاصة منذ الشكلية الروسية التي أعادت التساؤل حول طبيعة الأدب ، أي منذ أن صرح رومان جاكبسون قائلا: " إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، لكن " الأدبية" أي ما يجعل من أثر مقدم أثرا أدبيا" (3)

عندما ننتقل من الأدب بصفة عامة إلى الشعر بصفة خاصة نجد أن المعيار الكلاسيكي " الوزن" لم يعد معيارا فعالا في تحديد الشعر بعد ظهور الأشكال الجديدة وتراجع الشكل التقليدي، فكانت النتيجة التقليل من الاهتمام بالجانب " النظمي" والتفكير أكثر باللغة الشعرية التي يعتبر " الانزياح" جوهرها وأحد أعمدها الأساسية، ولقد تحدثنا – حتى الآن- عن المفهوم العام للانزياح وارتباطه باللغة الشعرية، وهو مفهوم يركز كما أشرنا على الخروج عن المألوف ، غير أن هناك خصوصيات كثيرة لهذه المصطلح، ارتأينا أن نستعرضها حسب الاتجاهات النقدية التي ركزت على جانب الانزياح أثناء دراستها للخطاب الشعري بدءا بالبلاغة والنقد العربيين القديمين، وانتقالا إلى البنيوية الغربية ووصولا إلى الأسلوبية ، وبهذا يكتمل لنا

(1) – عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص27.
(*) نأخذ مصطلح الشعرية بمعنى " علم الشعر".

(2) Molino, Tamine : Introduction à l'analyse de la poésie , p 128.

(3) Roman Jakobson : questions de poétique , ed du seuil , Paris , France , p p 16-17

الإطار النظري الذي نود الانطلاق منه لدراسة الخلفية التي يمارسها الشعر على المرجع في أولى المستويات ، المستوى اللغوي.

ب - الانزياح في الدراسات النقدية:

ب1- الانزياح عند العرب القدامى:

نصادف أثناء إعادة قرأنا للتراث الفكري العربي القديم مصطلحات وجملا مثل " العدول" و " الالتفات" ، " الضرورة الشعرية" ، " شجاعة العربية" ، " إقدام العرب على الكلام" (*)... الخ، وهي - كما نلاحظ- مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من علوم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي، غير أنها تلتقي حول يعد مفهومي واحد هو الإقبال على الكلام بجرأة أو الإتيان بالجديد ، المخالف للسابق العادل عنه، وتؤكد بذلك انتباه العرب القدامى ، النحويون منهم و البلاغيون و النقاد إلى وجود مستويين من الكلام ، و اعترافهم للشعراء بأنهم ، و كما ورد على لسان الخليل بن أحمد الفراهيدي " أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا ، و جائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعني و تفيده ، و مد مقصوره ، و قصر ممدوده ، و الجمع بين لغاته و التفريق بين صفاته ، و استخراج ما كلت الألسن عن وصفه و نعته ، و الأذهان عن فهمه و إيضاحه فيقربون البعيد و يبعدون القريب ، و يحتج بهم و لا يحتج عليهم" (1). و نلمس في هذا النص لهجة التقدير للشعراء ، فتجاوزهم لسلطة القاعدة لا يأتي فقط " كرخصة شعرية" تجوز لهم المحرم ، بل يحدث أيضا لأن لهم القدرة على التصرف في الكلام و تغييره و الابتكار فيه . و ستتخذ مسألة الرخصة هذه بعدا أكثر جدة في حديث الفارسي ثم تلميذه ابن جني ، حيث أن " ارتكاب الضرورة أو ما عد كذلك لا يكون بسبب الاضطرار دائما ، كما أن اللجوء إليها لا يجب إعتباره من قبيل ما يعتذر عنه و ما يستدعي التأويل و التخريج لأنه قد يكون برضى الشاعر و عمده لحاجات خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية ، و هو اعتراف بحق الشاعر في أن يكون له لغته الخاصة " (2) و هي لغة يضطر الشاعر في ممارستها أحيانا (و يقتصد أحيانا أخرى) إلى التغيير في المتواضع عليه من التراكيب و المصطلح عليه من الدلالات ، ذلك أن " اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن

(1) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ص46

(2) المرجع نفسه ، ص 57 .

المعاني و جودتها و قصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها و ليس ذلك بالنظر إلى المفردات و إنما هو بالنظر إلى التراكيب . " (1) لقد أدرك القدامى إذن وجود مستويين للكلام ، المستوى الأول الذي يتحدث به جميع الناس ، و المستوى الثاني الذي هو مستوى فردي خاص ، و انطلاقا من ذلك الإدراك بدأ البحث في هذا الخاص و علاقته بالمستوى الأول ، فأعتبر التحرش باللغة اليومية بداية التأسيس " للأسلوب " الفردي ، و شجاعة سماها ابن الأثير و ابن جني "شجاعة العربية " و شبه الشاعر الخارج عن الأنماط المألوفة بالفارس الذي يركب جوادا لا لجام له . يقول ابن جني في وصف هذا الشاعر : " مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام ، و وارد الحرب الضروس حاسرا من غير إحشام ، فهو وإن كان ملوما في عنفه و تهالكة ، فإنه مشهود له بشجاعته و فيض منته " (2) و نفهم من هذا النص أن الشهادة للشاعر بالشهامة اللغوية تتجاوز لومه على تعنيف اللغة .

و قد أدى الاهتمام بإعجاز القرآن ، و البحث في خصوصية ذلك الخطاب المنقطع معرفيا – لغويا عما كان سائدا إلى تأكيد فكرة المستويين هذه و اعتبار مستوى الخطاب القرآني خارجا عن العرف ، و ذلك الخروج هو ما يشكل بلاغته و من ثم إعجازه بالقياس إلى الكلام اليومي المتداول في المجتمع العربي ، و لهذا يؤكد نصر حامد أبو زيد على أن " البحث في قضية الإعجاز ليس في حقيقته إلا بحثا عن السمات الخاصة للنص و التي تميزه عن النصوص الأخرى في الثقافة و تجعله يعلو عليها و يتفوق " (3) بخروجه عن " المعهود عن نظام جميع كلام العرب ، و مباينته للمألوف من ترتيب خطابهم " (4) كما يقول الباقلائي الذي يقسم كلام العرب إلى خمسة أقسام : الشعر ، الكلام الموزون غير المقفي ، الكلام المسجع ، الكلام الموزون غير المسجع ، و الكلام المرسل ، و يرى أن الخطاب القرآني يمثل نمطا خاصا مفارقا لكل هذه الأنماط ، و يشكل بالتالي مستوى كلاميا ثانيا أكثر إدهاشا و أكثر إثارة .

(1) – ابن خلدون : المقدمة ، ج1 ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ص 613.
(2) – ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني) : الخصائص ، ج2 ، تحقيق محمد علي النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1952 – 1956 ، ص 392- 393
(3) – نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1996 ، ص137
(4) – الباقلائي : (أبو بكر محمد بن الطيب) : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1954 ، ص 51- 52 .

و قبل الباقلاني كان الفراء قد وقف في " معاني القرآن " وقفة نحوية دلالية متأملة في الأبنية المجازية التي تفرد بها الخطاب السماوي ، بالإضافة إلى القضايا التي تخص النص القرآني من تقديم و تأخير و التفات ، و مختلف الظواهر الصوتية المميزة له ، كما تعمق الجاحظ في تذوق أسرار البلاغة في اللغة القرآنية ، و هو الشيء نفسه الذي قام به ابن قتيبة في " النكت في إعجاز القرآن " و الجرجاني في " دلائل الإعجاز " (*)... الخ . و مختلف هذه الدراسات تجمع على تفرد النص القرآني ، و تعيد علة ذلك التفرد إلى عدول أسلوبه عن أساليب العرب مما يجعل الكلام في الآيات خارقا لواحدية البعد الدلالي قابلا لأكثر من قراءة .

ما يقال عن خروج الخطاب القرآني عن النظام الكلامي المعهود في المجتمع العربي يقال أيضا عن الخطاب الشعري ، و إن اختلفت درجات ذلك الخروج و أشكاله ، و سوف نلاحظ أن الخروج عن المألوف أو الانزياح عن المستوى العادي الذي يؤدي إلى جمالية لغوية غير معهودة يتعلّق في الواقع بجوانب شتى ، ويمس بذلك مختلف المقولات المرجعية التي يتأسس وفقها الخطاب سواء منها المقولات النحوية أو الصرفية أو المعجمية الدلالية التي تتظافر لتشكل " مثالية اللغة" في حيز الاستعمال العادي، والتي ينتهكها المخاطب/ الشاعر، فنتج ظواهر " لانحوية" لديها دلالاتها الأسلوبية – الجمالية.

ويعد " تطويع ونحت واشتقاق مفردات جيدة" (1) وابتداع أخرى غير مألوفة سواء من ناحية " تتابع الصوت أو من ناحية تكوينها أو تركيبها" (2) شكلا من أشكال الانزياح عن المعهود عند القدماء، كما أخذت – في هذا السياق- مسألة " التقديم والتأخير" حيزا واسعا من الاهتمام، وأكد القدماء على القيم الجمالية التي تنتج عن التغيير في مراتب الدوال في المتتالية، ومن المعروف أن اللغات تختلف اختلافا ملحوظا من جهة حريتها في ترتيب الكلمات، ومن هذه الوجهة يفرق غالبا بين نوعين من اللغات: اللغات ذات الترتيب الحر، واللغات ذات الترتيب الثابت" (3) وتنتمي اللغة العربية إلى النوع الأول ويسمح الإعراب فيها بالحرية في الحركة وتغيير أماكن الأجزاء المشكلة للجملة، ويستعملها فندريس كمثال للتدليل على اللغات التي " لا يفرض فيها النحو أي نظام إجباري ولا تتأثر العلاقة المنطقية التي بين كلمات الجملة في شيء

(*) ينظر أدونيس : الشعرية العربية . دار الأدب . بيروت . لبنان . ط 1 . 1985..

(1) رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر- 1993، ص 149.

(2) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد الأدبي، ص 211.

إذا غيرنا وضعها... تقول العربية (يضرب زيد عمرا) أو (عمرا يضرب زيد) دون أن يؤدي ذلك إلى تردد في معرفة الفاعل والفعل والمفعول به لأن التحليل المنطقي لا يؤدي ذلك أي اختلاف"⁽¹⁾ غير أن " هذه الأوضاع الثلاثة ليست على درجة واحدة من الجودة ...

فالمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوي ، إذ أن هناك ترتيبا معتادا مبتدلا يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه النفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها"⁽²⁾ ولم يغيب هذا الأمر (النحوي في أساسه، الجمالي في غايته) عن النحاة العرب القدامى، الذين تحدثوا بإسهاب عن " الرتبة المحفوظة" و " الرتبة غير المحفوظة" والمخالفة في الترتيب " بتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء عن العامل... في الوقت الذي يفترض فيه جعل مرتبة العمدة قبل مرتبة الفضلة، ومرتبة المبتدأ قبل مرتبة الخبر..."⁽³⁾ ومثل تلك المخالفة تشكل في غالب الأحيان الجملة الأكثر بلاغة.

وقد شكل انتهاك الحركات الإعرابية- كأن تنصب كلمة في سياق رفع، أو العكس- شكلا آخر من أشكال انحراف لغة الشعر عن الاستعمال اللغوي السائد (أو المثالي) وجاز للشاعر بذلك عدم الامتثال التام لسلامة العبارة من الوجهة النحوية المحضة. يقول ابن جني متناولا المسألة من جانب البعد الموسيقي الخاص بلغة الشعر، متحدثا عن البيت الشعري " إذا تجادبه أمران زيغ الإعراب وقبح الزحاف... فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب... فإن كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرا- لا يزاحفه زحافا- فإنه لا بد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته"⁽⁴⁾

ومن بين المقولات القديمة التي تحوي بين طياتها بذور فكرة الانزياح، مقولة " الالتفات" التي يعبر عنها بصيغ أخرى مثل " التوسع" ، " الخروج على خلاف مقتضى الظاهر" ، " المجاز" . فإذا كان النحاة يقولون بوجود المطابقة بين الضمائر في العدد والنوع،

(1)- المرجع السابق ، ص212

(2)- المرجع نفسه ، 212- 213.

(3)- المرجع نفسه ، الصفحة 214.

(4)- ابن جني : الخصائص ، ج 1 ، ص.333

والمطابقة في الزمن ، فالبلّاعيون يرون في تجاوز مثل تلك المطابقة انزياحا من شأنه أن يؤسس جمالية خاصة بالخطاب الأدبي، وإذا كان النحاة يقدمون نظاما زمنيا صارما عبر الفعل بكل أقسامه فالبلّاعيون يجيزون الانتقال في الفعل من الماضي إلى المستقبل أو العكس كما أنهم يقبلون انتقال الخطاب من الشاهد إلى الغائب أو العكس، ويرون فيه " التفتاتا" يكسر جمود الخطاب ، وذهبوا إلى تقديم الغايات البلاغية من وراء هذه الحالات ، كما نرى على سبيل المثال في تحليل ابن الأثير لسورة الفاتحة حيث يعدل النص السماوي من الغيبة إلى الخطاب في قوله تعالى: " إياك نعبد وإياك نستعين" (1) بعد الحمد لله رب العالمين ، وهذا العدول في نظر ابن الأثير يهدف إلى تعظيم شأن المخاطب..."(2)

وسنورد فيما يأتي نصين يؤكدان على أن " الالتفات" في الكلام يتقنه فقط العارفون بالبلاغة والفصاحة، فضلا عن ذلك فهو يخلص الكلام من تكرارته ويمنحه الطلاوة بتعبير القدماء، يقول السكاكي: " ... ويسمى هذا النقل التفتاتا عند علماء المعاني ، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب ادخل في القبول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه"(3)، ويقول ابن الأثير" واعلم...أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها"(4)

وقد ركز القدماء إضافة إلى هذا على فكرة " صناعة الكلام" والتي نستشف من أحاديثهم حولها تركيزا على الجانب الفردي – المنزاح عن أشكال الآخرين- في استخدام الألفاظ، ولهذا كانت المعاني بالنسبة للشاعر عندهم " بمثابة المادة الموضوعية، والشعر فيها كان كالصورة كما وجد في كل صناعة، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة" (5) والشاعر المبدع هو الذي يخلق من المادة المتداولة بين جميع الناس نمطا تعبيريا خاصا ينسب إليه دون غيره، ويحدث ذلك عبر التشكيل الصوري الذي يمارسه الشاعر خارجا عن النحو، مفسدا منطق الإسناد ، مقدما بنيات " غير نحوية" فيريك " الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرساء

1- سورة الفاتحة ، الآية (4)

(2)- ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج2 ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت ، لبنان ، 1990 ، ص 05.

(3)- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي) : مفتاح العلوم ، مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر ، 1937 ، ص150

(4)- ابن الأثير : المثل السائر ، ج2 ، ص12.

(5)- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص17.

مبنية"⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس يشكل " اللانحو" دائما العنصر الأكثر إثارة، بالنسبة لمتلقي الشعر، وكلما ابتعد الشاعر عن البنيات النحوية الجاهزة كلما انتقل بخطابه إلى دائرة الشعرية، ولقد ذهب بعض النقاد إلى قياس درجة هذه الشعرية بمدى القدرة على الابتعاد عن المؤلف، حتى قال ابن رشيق: " فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطلاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى عن وجه إلى وجه آخر، ..كان اسم الشاعر مجازا لا حقيقيا"⁽²⁾

ونستخلص مما سبق الإدراك القديم من قبل العرب لمسألة وجود مستويين للكلام: الأول عادي تراعى فيه مثالية اللغة، والثاني متجاوز له، خارج عن أنظمتها، كما أنهم قدروا ذلك الخروج وبحثوا له دائما عن المسوغات الجمالية، حتى صار الشعر يقابل " التوليد" الابتداع " الزيادة"، أو "النقصان" أي (المخالفة) ثم " صرف المعنى" كما رأينا مع ابن رشيق، وقد أحاطوا من جهة أخرى بمختلف الجوانب التي ينزاح فيها كلام الشاعر عن الكلام العادي سواء كانت تركيبية نحوية أو دلالية، بل بحثوا في العلاقة بين هذه وتلك وعلاقة كل ذلك باللغة الشعرية، ويعتبر عمل الجرجاني في كتابيه " دلائل الإعجاز" و " أسرار البلاغة" بحثا في التمييز بين مستويات الكلام، تلك التي تبدأ بالكلام اليومي وتنتهي إلى الكلام الشعري والكلام المعجز. هكذا نجد أن القدماء وإن لم يستعملوا مصطلح الانزياح أو الانحراف مثلما تستعمله الدراسات الحديثة، فقد تداولوا فيما بينهم الحديث عن الظاهرة ودلالاتها مستعملين مصطلحات أخرى تلائم سياقهم التاريخي والمعرفي.

ب2) الانزياح في البلاغة الغربية القديمة

عند ما نتزك مسائل العدد و ل و الالتفات و الضرورات الشعرية عند العرب القدامى ، و ننتقل إلي الفكر الغربي ، نجد الأمر لا يختلف كثيرا. فما قدمته التيارات النقدية الحديثة حول اللغة الشعرية، سواء في ذلك الشكلية الروسية أو الأسلوبية أو النقد الجديد يتحرك في الواقع

(1) - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ص22.

(2) - ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، ج 1 ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1981 ، ص116.

داخل نموذج ثقافي موروث، و" لم يكن هناك نموذج أكثر تأثيرا من نموذج البلاغة" (1) ولهذا " لم يكن عبثا أن يظل علما البلاغة والبويطيقا في بداياتهما متحدين بصورة وثيقة ، بل يمكن القول أن الصلة بينهما لم تنقطع أبدا" (2) فقد كان يعتقد أن اللغة الأدبية تتجسد في شكل أكثر ارتقاء، وكان يعتمد – لتحقيق ذلك الشكل- على الصور البلاغية لأنها تنتقل بالكلام من محور " الانضباط" إلى محور " التكسير" يقول فونتانيير " Fantaniller " إن الصور تبتعد عن الطريقة البسيطة ، عن الطريقة العادية، والشائعة في الكلام، بمعنى أنها يمكن أن يستبدل بها شيئا أكثر اعتيادا وأكثر شيوعا" (3) وتتمظهر هذه الصور في أشكال شتى، كالاستبدال، الاستعارات، الكنايات، وحتى الاستفهام والتعجب ... الخ" (4).

ويلخص خوسي مارييا مظاهر تأثير البلاغة القديمة في مسألة اللغة الشعرية في دعامتين أساسيتين تتعلقان بالمفهوم الانحرافي للغة الشعرية، موضوع هذا الفصل في دراستنا ، والدعامة الأولى تتمثل في كون البلاغة كانت تطرح على أنها فن تجميل الكلام " وتجميل الكلام الخاص بالبلاغة يتحدد في طرق تفصيل لباس لغوي جمالي ينظر إليه على أنه تعديل في اللغة النحوية" (5) مما يعني أن ميدان البحث البلاغي كان يهتم بالطرق الفنية التي تحقق للنص الشعري الخروج عن النحو وبالتالي الخصوصية والتميز اللذان يجنبان المتلقي السأم واللامبالاة كما يرى كوينتاليان (6). ولعل الدعامة الثانية مرتبطة بالأولى من حيث كون الاهتمام موجها نحو مقابلة اللغة " البلاغية" باللغة " القاعدة" واعتبار الأولى انحرافا إراديا عن القواعد اللغوية الصارمة، يمارسه مرسل الخطاب الشعري الجمالي متجاوزا به سلطة المعيار" (7)

ب 3- الانزياح في الشعرية البنيوية

تنطوي الشعرية البنيوية في الواقع على اتجاهين كبيرين، يرتكز كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، على اعتبار أن الشعر – والأدب بصفة عامة- ظاهرة لغوية، وهذان الاتجاهان يمكن تصنيفهما " بالشعرية اللسانية" و " الشعرية اللسانية

(1) خوسي مارييا: بوثولويافاتكوس: نظرية اللغة الأدبية، ص 19.

(2) المرجع نفسه ، ص 20.

(3) المرجع نفسه ، ص 22

(4) voir: jhon tamine: inteoduction à l analyse de la poerie , p 144-164.

(5) خوسي مارييا: نظرية اللغة الأدبية، ص 24.

(6) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(7) – المرجع نفسه ، ص 25.

البلاغية" (1) وقد بحث هذان التياران كثيرا في قضايا اللغة الشعرية، وفي مسألة الانزياح كميّار لتخصيص الخطاب الأدبي، وفيما يلي نستعرض كل اتجاه على حدة، لنلاحظ عناصر التلاقي والتكامل بينهما في تأسيس شعرية انزياحية.

الشعرية اللسانية: نقصد بها الشعرية التي اتخذت من معطيات اللسانيات الأسس النظرية لتطبيقاتها، معتبرة النص الأدبي عملا مغلقا يفتح فقط على ذاته، ، لذا يراعى في تحليله العلاقات الموجودة بين الدلائل دون الاهتمام بعلاقة النص كدليل بالخارج . ولعل أهم أعلام الشعرية اللسانية الباحث السوفيّاتي رومان جاكوبسون والشكلانيون بصفة عامة حيث اهتمت هذه المدرسة بمسألة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء الجمعية " لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق العنف " المنظم" الذي يرتكب ضدها"(2)

والواقع أن الوصول إلى مثل هذه الخلاصة قد جاء في خضم الحديث عن طبيعة " الأدبي" وإمكانية قيام علم للأدب، لا يكون موضوعه الأدب بل الأدبية، كما ذهب إلى ذلك رومان جاكوبسون، وتساءل بذلك الشكلانيون حول البنى التي يكون وجودها ضروريا في النص الأدبي ، وليس كذلك في خطاب آخر فلسفي أو تاريخي أو اجتماعي، وهذه البنى هي التي ستشكل موضوع علم الأدب، يقول: " ايخينباوم EI KHENBOUM : " إن موضع علم الأدب يجب أن يكون دراسة الخصوصيات الخاصة التي تميز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى" (3) وهي خصوصيات لغوية بنائية بالدرجة الأولى، وقد كانت هذه نقطة الانطلاق الرئيسية في تمييز " الشعري" و " الأدبي" ، فصرح شكولوفسكي في هذا السياق بأن لغة الشعر تختلف عن اللغة النثرية (اليومية) بالطابع المحسوس في تشكيلها ، وهو طابع منحرف، وهناك مظاهر كثيرة لذلك الانحراف كالانتهاك اللساني وإبداعات المجددين والتراكيب الجريئة للكلمات واختيار البنى اللانحوية أو المنحرفة دلاليا حسب تعبير موكاروفسكي Mukarovsky الباحث التشيكي وأحد مؤسسي حلقة براغ اللغوية.(4)

(1) - خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد 23 ، عدد1-2 ، ديسمبر 1994 ، ص395-396

(2) - المرجع نفسه ، ص383

(3) - Marc Angenot et Autres : théorie littéraire , presses universitaires de France , 1 ed , 1989, p".

(4) - Ibid , p34.

ونلاحظ أن الجمل السابقة على اختلاف ألفاظها تصب في سياق دلالي واحد، هو القول بأن الخطاب الشعري يعيش تجاذبا مستمرا بين الثبات والتحول " بين المحافظة على المعايير وخرقها" (1) وتتعلق هذه المعايير بالجوانب التركيبية والدلالية على حد سواء ، فهناك دائما المستوى المألوف، القديم، العادي، النحوي، وهناك في المقابل الرغبة في الانحراف عن...، التجديد، واختراق المتواليات اللسانية العادية بحثا عن اللانحو، مما يكسر طابع العلاقات النحوية- الدلالية القديمة. إن منتج الخطاب الشعري يعيش قطبين ، قطب الملاءمة ، وقطب الاختلاف، قطب التكرار وقطب الاستقلال، وحدد الشعر " كفن الخروج عن التكرارات المنتظرة للحصول على أثر المفاجأة " (2)، ومثل ذلك الخروج يوصل الخطاب الشعري إلى ما يسميه الشكلاونيون الروس بحالة " توحيش اللغة La defamiliarisation ou des automatistation du language" (3) غير أن هذا لا يعني إلغاء كل المعايير السابقة " لأن المرسلات التي تخرق كل المعايير تصبح غير مفهومة" (4)

ويطرح رومان جاكوبسون في هذا السياق مفهوم " التوازي " " paralelisme " محاولا بواسطته النظر إلى الخصوصيات التي يتحدد بواسطتها الشعر، والتوازي هو " الترابط الموجود بين الثابت والمتحول – كما يقول جاكوبسون- ففي أحد القطبين نجد استعادة ثابت يمثل تكرارا خالصا، وفي قطب آخر نجد غياب الثابت وهو بمثابة اختلاف خالص. إن التوازي هو ذلك " الشيء" المقيم بين هذا الثابت وذاك المتحول" (5) بوضع الثابت في سياق تساؤلات التحول تحدث ظاهرة الانزياح.

وتتحقق اللغة الشعرية كنوع لغوي يزداد ابتعادا كل مرة عن اللغة المعيارية و إن بقي دائما مرتبطا بها ، إذ أن اللغة المعيارية في الواقع هي – وحسب جاكوبسون- " الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية" (6) ولن يوجد الشعر ما لم يوجد انتهاك للمعيار " وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات

(1) – فاطمة الطيال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص78.

(2) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) – Marc Angenot et Autres : théorie littéraire , p34.

(4) – فاطمة الطيال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ، ص75.

(5) – خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، ص392.

(6) – يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، 1984، ص41.

الشعر في تلك اللغة ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي . بهذا القانون قلت إمكانات الانتهاك ،
ومن ثم تقل إمكانات الشعر " (1)

هكذا إذن نظرت الشعرية اللسانية إلى اللغة الشعرية على أنها مستوى مختلف من الكلام ،
وإذا أردنا أن " نحدد مفهوم الشعر يجب أن نعارضه بما هو ليس بشعر " (2) لكن هل معرفة
ماهو ليس بشعرا أمر سهل ؟ ثم هل يكفي اعتبار لغة الشعر انحرافا مقصودا عن لغة الخطاب
اليومي لتحديد الشعري ؟

لقد انتبه رومان جاكوبسون إلى هذه التساؤلات وأجاب عنها ، فالأساليب " المنحرفة"
توجد في الشعر كما توجد في نصوص غير أدبية، بل حتى في خطاب عامي فقد نسمع في
الحافلة العمومية بعض المزح الذي يتأسس على نفس الصور التي تشكل الشعر الغنائي..
(3) ولذا كان لمبحث الوظائف اللغوية أهمية كبيرة في مثل هذه السياقات ، خاصة وأن
جاكوبسون قدم قضية الهيمنة كميّار بإمكانه الفصل في تحديد نوعية الرسائل اللغوية ذلك أن
مفهوم الشعر متغير مع الزمن، وخصائص الأجناس الأدبية صارت متداخلة فيما بينها أكثر من
السابق مما يصعب مهمة تمييز الشعري عن النثري، لكن هناك دائما وظيفة تهيمن بشكل
ملحوظ، ويتحدد نوع الرسالة اللغوية تبعا لنوعية الوظيفة المهيمنة، ويمكننا الحديث عن نص ما
ونعته بالشعري إذا هيمنت الوظيفة الشعرية، أي إذا لاحظ القارئ تلك الخلطة الدائمة لأنظمة
المرجع اللغوية، قصد الإثارة الجمالية⁽⁴⁾

ب4- الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية :

نعني بالشعرية اللسانية تلك الشعرية التي عملت على تجديد البيت البلاغي القديم ،
وحشدته بأثاث جديد يمثل الأدوات الإجرائية الجديدة المتحده للتعامل مع البنيات الجمالية للنص
وهي أدوات ترفض التصنيف الجامد ، وتتطلع إلى البحث عن "البنية المشتركة بين الصور
ختلفة " (5) ثم إنها أدوات مستقاة من اللسانيات ، لأن هذه الشعرية تنظر إلى أن عبقرية الشاعر

(1) - المرجع السابق ، ص41.

(2) - Roman Jakobson : questions de poétique , ed du seuil , Paris , France , p113.

(3) M. Angenot et Autres : théorie littéraire , p35.

(4) - voir R. Jakobson : questions de poétique, p p 145-146.

(5) - خالد سليكي : من النقد المعياري إلى البتليل اللساني ، ص394.

تتجلى في الإبداع اللغوي، وبعبارة أخرى في قدرة الشاعر على خرق قانون اللغة لبناء نسيج الصور⁽¹⁾ ومن هنا كان تركيزها الكبير على الانزياح، وعندما نتحدث عن الانزياح في الشعرية اللسانية البلاغية، فنحن في الواقع نتحدث عن الناقد الفرنسي جون كوهين بالدرجة الأولى ثم عن الباحثين مولينيو وطامين، فمع جون كوهين نلاحظ التنظير الفعلي لمفهوم الانزياح ودوره في بناء جماليات النص، حيث اعتبر المسألة الأكثر جوهرية في لغة الشعر.

وتقوم نظرية الانزياح عند جون كوهين على ثنائية (المعيار/ الانزياح)، وهذان المصطلحان متداولان كثيرا في الأسلوبية كما سنرى، لكن السؤال الذي يراود كل من يخوض في هذا الميدان يتعلق بالمعيار: ماهو المعيار وكيف يمكن الانزياح عنه؟ للإجابة عن هذا السؤال ينطلق كوهين من بعض المقدمات التي صارت بديهية، " صارت اللسانيات - يقول كوهين- علما منذ أن تبنت - مع سوسبير- مبدأ المحايدة: تفسير اللغة باللغة نفسها وعلى الشعرية أن تتبنى نفس وجهة النظر"⁽²⁾ ، لقد ظل النقد يعتبر النص وثيقة نفسية أو اجتماعية ينبغي العودة إلى طفولة الكاتب أو مجتمعه لتفسيرها، وبهذا ظل النقاد يبحثون عن المفتاح خلف لغة النص ، بينما المفتاح موجود في اللغة ذاتها " فالشاعر شاعر ليس لأنه فكر أو أحس ، بل لأنه قال . إنه خالق كلمات لا خالق أفكار ، وكل عبقريته تكمن في الإبداع اللغوي...إن بحيرة لمارتين، حزن أولمبيو لهوجو، الذكرى لموسيه قصائد تقول الشيء نفسه ، لكن كل واحدة من هذه القصائد تقوله بطريقة جديدة، في تراكيب لفظية فريدة ترسخ إلى الأبد في الذاكرة"⁽³⁾ لأن السر يكمن في " كيفية" التركيب المختلفة هذه، ويستشهد كوهين في هذا السياق بمقولة مالارمي الشهيرة " لا يصنع الشعر بالأفكار بل بالكلمات Ce n est pas avec des idées que l'on

fait des vers

" c est avec des mots"⁽⁴⁾ لكن ما هو شكل هذه الكلمات؟ هل تستمد من معجم خاص؟ هل الشاعر نبي يعلمه الله أسماء مميزة للأشياء أم أنه شيطان يرتكب المعاصي فوق كوكب اللغة أم أنه صعلوك خارج عن القانون يضيق درعا بشرطة النحو وضوابط الإسناد؟

(1) - المرجع السابق ، 394

(2) - J. Cohen : structure du langage poétique, p p 41-42

(3) - Ibid, p 42

(4) Ibid , p43

إذا تابعنا التأمل في تحليلات كوهين نجد عبارات " خرق القانون" هذه كثيرة التردد، فالشاعر ليس نبيا بل " شيطانا يمارس الخرق، وإذا كان الخرق بجميع أشكاله جرم يعاقب عليه المرجع والعرف وكل السلطات ، فهو بالنسبة للشاعر حماقة مستحبة بل ضرورية، كما لو كان مفوضا فوق العادة في مملكة اللغة وظيفته مطارقتها وتعنيفها (أو تجميلها) وإذا كان كوهين يؤكد هذا الخرق الذي تمارسه اللغة الشعرية على القانون اللغوي-المعيار، فإن محور عمله سينصب كله على دراسة أوجه هذا الخرق ومحاولة ضبطه والتنظير له وبذلك فهو يقدم لنا مختلف الحالات التي ينزاح فيها الشاعر عن المعيار، والمعيار بهذا هو " اللغة الطبيعية التي هي بالتعريف اللغة النثرية"⁽¹⁾ La langage naturel par definition, c'est la prose ."

يشير كوهين إذن إلى أن اللغة تتشكل من قطبين ، تتموضع في القطب الاول اللغة الطبيعية التي ننظر إليها من زاوية وظيفية محضة باعتبارها نظاما علاميا للتواصل ، وفي القطب الثاني تتموضع لغة الشعر " المصطنعة" التي تتغير معها وظيفة الخطاب، ومنذ القديم يقول كوهين " حددت البلاغة القديمة الصور على أنها طرق تعبيرية بعيدة عن تلك الطرق الطبيعية العادية، وبمعنى آخر كانزياحات لغوية، وإن توقفت عند ذلك الحد"⁽²⁾.

ويعد التشكيل الاستعاري المميز الأساسي للغة الشعر، حتى أن كوهين أخذ بالفكرة المشددة على الطابع الاستعاري للغة الشعر لكن – وكما يقول- شريطة أن نعيد الاستعارة إلى طبيعتها الحقيقية ونضعها في مكانها ذلك أن غاية كل الأشعار هي إحداث استبدالات في اللغة، وهي استبدالات تترجم بدورها تحولا ذهنيا Une matamorphose mentale⁽³⁾. ليس الشعر – يتابع كوهين- " التعبير الوافي عن عالم غير عادييل التعبير غير العادي عن عالم عادي" ⁽⁴⁾ ويضرب للقارئ أمثلة عن الاستبدالات التي تحدث في الشعر فتميز العبارة الشعرية عن الاستعمال النثري، ومن مثل ذلك أن الشاعر لا يقول لقد اكتشفنا أسماكا تستطيع الغناء كما يقول العالم أو المتحدث العادي ، بل يقول ذلك انزياحيا كما فعل رامبو عندما قال"

(1) – J. Cohen : structure du langage poétique , p48.

(2)- Ibid , p49

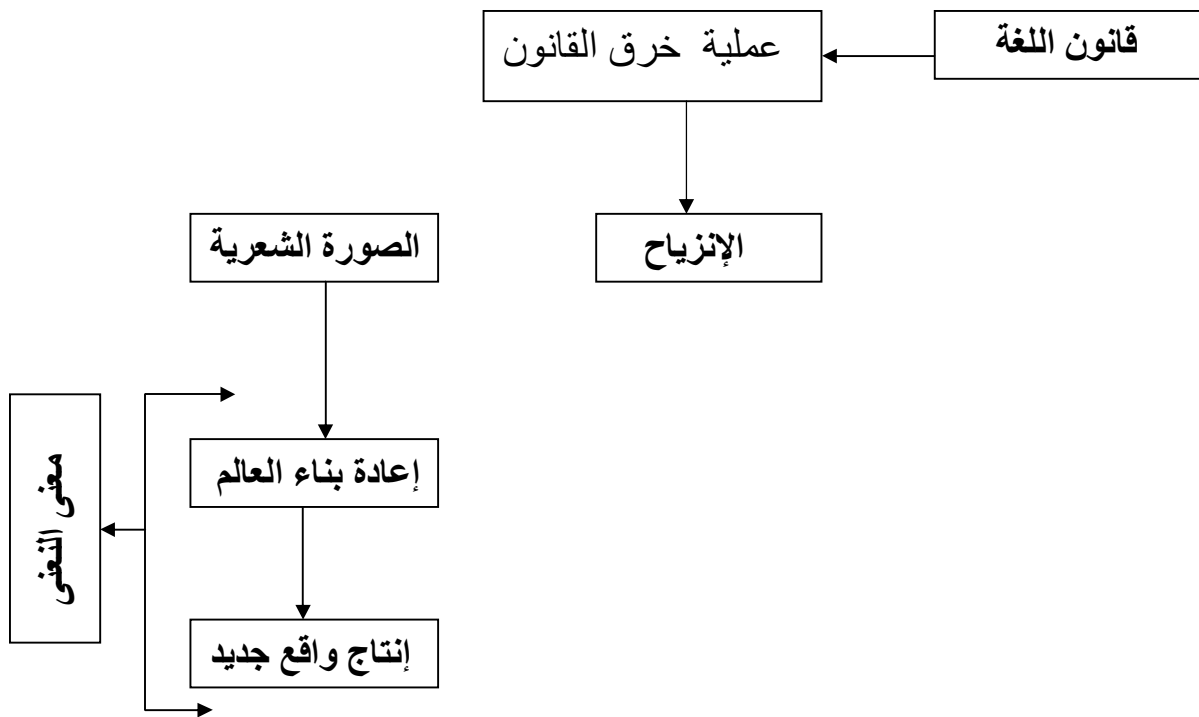
(3)- Ibid, p115

(4)- Ibid, p118

J' aurais voulu montrer aux enfants ces dorades

¹ Du flot bleu, ces poissons d'or ,ces poissons chantants

وبمثل هذه الأخطاء المقصودة ينتقل الخطاب من الحيادية إلى " التكتيف" فيقدم صورة تعيد اكتشاف العالم وتشكيله من جديد بعد الخلطة المتعمدة التي يحدثها الشاعر في أشيائه ، ويوجز الدكتور خالد سليكي، عملية الخرق هذه وإعادة البناء عند كوهين في الخطاطة الآتية:⁽²⁾



الشاعر إذن يخرق قانون اللغة ليخلق صورة بظلال إيحائية جديدة، إنه لا يحطم اللغة اليومية إلا ليعيد بناءها على مما يسمح بتحقيق " الأسلوب " وتكون الشعرية بهذا المفهوم دراسة الأشكال غير العادية للغة"⁽³⁾ ، ولهذا – وبالنسبة لكوهين- لا توجد معاني شعرية

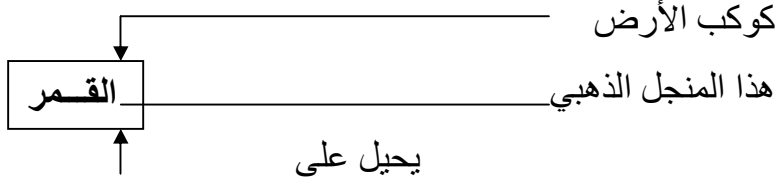
⁽¹⁾ – Ibid, p118

⁽²⁾ – خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، ص398.

⁽³⁾ – J . Cohen : structure du langage poétique, p14

وأخرى نثرية، وإنما الذي يحدث هو الطريقة " غير العادية" في التعبير حتى وإن كان المرجع واحداً" فالمعنى بين الشعر والنثر هو في نفس الآن متماثل ومختلف ، يكمن التماثل في وحدة المرجعية ، ويختلفان في الطريقة التي تتم بها الإحالة" (1). ويلجأ الباحث المغربي – لتوضيح ذلك- للمثال الذي استعمله كوهين في هذا السياق، فيقدمه في خطاطة أخرى كالتالي: (2)

يحيل على



هناك إذن طريقتان في التعبير تنتجان نوعين من الدلالة، دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء، وتخص الأولى النثر، بينما تخص الثانية الشعر، وعلى الشاعر أن يهرب دائما من المطابقة، ويفسد العلاقة الآلية بين الدال والمدلول لكي يبدع كلاما ملفتا للتلقي حيث لا يصبح الأمر " متعلقا بالرسالة نفسها باعتبارها نظاما من الأدلة ، بل بالأثر الناتج عند المتلقي ، لا يصبح متعلقا بالبنية بل بالوظيفة اللغوية" (3)، ويوضح كوهين هذه المسألة أكثر بوضعها في التخطيط الآتي (4):

دلالة المطابقة = الدال
↓
المدلول 1

دلالة الإيحاء = المدلول 2 ←

ففي المثال السابق نعثر في الجملة النثرية الأولى على دلالة مطابقة: القمر يساوي كوكب ، بينما يتصاعد الإيحاء في جملة " هذا المنجل الذهبي وسط حقل من نجوم " لأن هذه الجملة ترسي قواعد إسنادية جديدة تمنح القارئ تصورا غير مألوف عن السماء والقمر. و لعلنا نخلص من

(1) – خالد سليكس : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني ، ص 399.

(2) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) – J Cohen : structure du langage poétique , p203

(4) – Ibid , p111.

هذا إلى القول أن الانزياح عند كوهين يركز خاصة على الجوانب البلاغية أي كافة العمليات الاستبدالية التي تهدم العلاقة بين الدال و المدلول ، من جهة ، و بين الأدلة من جهة أخرى حيث تواجهنا عمليات إسنادية غريبة عن المنطق المؤلف ، لكنها تملك دورها منطوقها الخاص . و الواقع أنه لا انفصال بين المستوى التركيبي النحوي و المستوى البلاغي ، فالصورة في النهاية هي تواطؤ يحدث بين الكلام و النظام ، و إذا كان الخطاب اليومي يتموضع في صف النظام خاضعا لقواعده المختلفة ، مستسلما لسلطته ، فالخطاب الشعري يخضع النظام له و يجعله قابلا للتحويل ، لكن هل كل إخضاع (أو إفساد) للنظام هو انزياح شعري ؟ و هل كل جرأة على المعيار تشكل شعرا ؟.

يعتبر كوهين في هذا السباق على الشعراء السرياليين الذين يدفعون بالانزياح إلى حدود غير معقولة لا اعتقادهم بوجود عالم ما فوق الواقع ، متأثرين في ذلك بالمثالية الألمانية ، و بذلك يحدثون قطيعة مع الجمهور⁽¹⁾ ، لأن للانزياح درجات إذا تجاوزت المعقول رفضت هذا من جهة و من جهة أخرى ، فهناك بعض الحالات التي لا يشكل فيها الخروج عن المعيار شعرا ، لأنها تكون قد استهلكت بتكرارها بشكل أو بآخر ، فتصير معقوليتها عند الجمهور المثقف سريعة و بذلك يضيع الانزياح و تتضاءل القيمة الأسلوبية، مثل الصورة التي نستعملها باستمرار للتدليل على الرجل الشجاع : " إنه أسد " وهي صورة غدت من قبيل المجاز الميت

ب4- الانزياح عند مولينو و طامين

يخصص مولينو و طامين في كتابهما : " مدخل إلى تحليل الشعر " حيزا واسعا للحديث عن الانزياح، بما في ذلك المصطلح و مقابلاته الدلالية ثم مفهومه وكافة أشكاله وعلاقته بأدبية النص وبالأدق بشعرية الشعر.

وينطلق مولينو و طامين من التركيز أولا على أنه لا ينبغي النظر إلى اللغة على أنها مجموعة من القواعد سواء تعلق الأمر بالقواعد الضمنية Interiorises أو بالإجباريات decontrintes التي تضعها الجماعة⁽²⁾ وبوجود هذه الإجباريات يدرك الانزياح، ذلك أن الاجباريات تكرر الاستعمال الجاري إذ لا يزعج المتحدث العادي أن يكرر الصيغة نفسها، إذا

(1) – J. Cohen : structure du langage poétique . 133

(2) – Molino , Tamine : introduction à l' analyse de la poésie, p128-129

تشابهت المواقف ممتثلاً، خاضعا للعادة غير أن الشاعر مطالب بتغيير الصيغة كلما تشابه الموقف، وإن لم يفعل مات الشعر. على الشاعر أن يتحرر من القواعد المفروضة عليه كيما كان نوعها ثم يعيد بناء قواعد جديدة، وهكذا يتحدد الانزياح مرتبطا بقاعدة ثابتة ينظر إليها على أنها غير قابلة للمساس، لكن يمكن إدراكه أيضا على أنه مسافة أو قطيعة في الزمن⁽¹⁾، وكسر القاعدة سواء على محور نظام الكلمات في المتتالية أو على المحور العلائقي بين الدال والمدلول ينتج أنظمة إشارية حية في النص الشعري تعكس التجربة الذاتية مع اللغة، ذلك أن القول بالانزياح يعني بشكل ما رفض المعرفة المتكررة والبحث عن أبنية " فردية" خاصة.

والواقع أن مولينو وطامين قد اهتمتا في معالجتهم لمسألة الانزياح هذه بالإرث البلاغي القديم اهتماما كبيرا ، وخاضا قضية اللغة الشعرية انطلاقا من ثنائية الانزياح- التكرار و هما" مفهومان يعودان إلى البلاغة الشعرية القديمة- كما يقولان - واليوم أيضا يتأرجح التحليل الشعري بين إيضاحات الانزياح عند البلاغيين الجدد أو في النحو التوليدي، وبين دراسة الأشكال المختلفة للتكرار والتوازي"⁽²⁾، ويلاحظ الباحثان أنه ومنذ الرومانسية بدأت الخصائص الشكلية الخارجية (الإيقاعية بالدرجة الأولى) تتراخى ولم تعد المميز الأساسي للشعر، وتقدمت بدلا منها خصائص أخرى تعد بالنسبة للجمهور القلب النابض للقصيدة وتتمثل هذه الخصائص في الاستعمال المطرد للصور، فتصبح هذه الأخيرة تدريجيا الميزة المحددة للشعر التي تفصل بين الاستعمال الشعري والاستعمالات الأخرى للغة. ومن بين الصور المتعددة هناك صور أساسية في هذا السياق يسميها مولينو وطامين بصور البناء " les figures de construction"⁽³⁾، يتفرع عنها نوعان من الإنزياح: الإنزياح البلاغي أو ما يسمى بالمحو أو صور البناء بالتفاهم المتبادل، والإنزياح الشعري أو ما يسمى بالرخص الشعرية⁽⁴⁾.

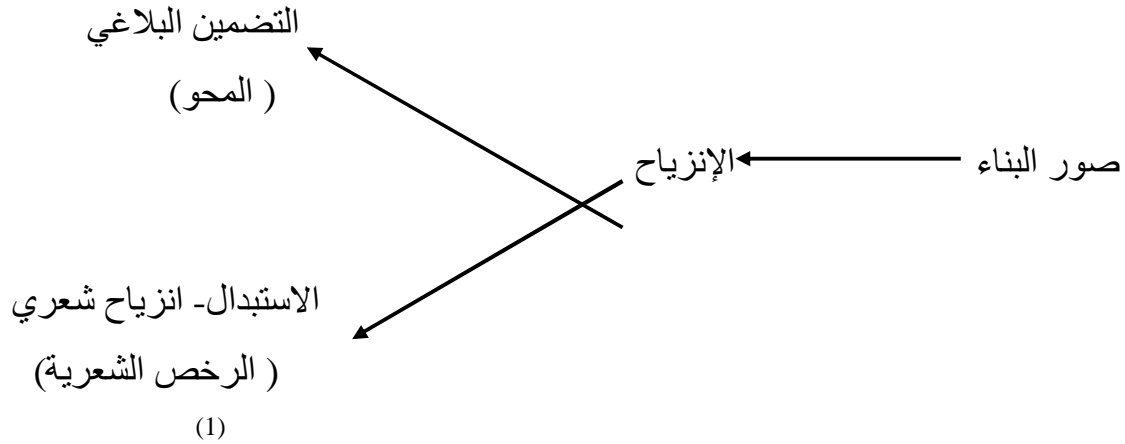
هناك وحسب هذا التصور شكلان بارزان للإنزياح: انزياح المحو وانزياح الاستبدال، وسنلخص ما سبق بالخطاطة الآتية التي يضعها الباحث المغربي خالد سليكي دائما أثناء قراءته لكتاب مولينو وطامين :

(1) - Molino , Tamine : introduction à l'analyse de la poésie,p130.

(2) - IBID, p 128.

(3) - IBID, p 132-133

(4)- Ibid, p .135



ويعتبر المحو من أبرز الأشكال الانزياحية ، وهو ذو أساس بلاغي ، " ولإبراز عنصر المحو داخل تركيب شعري ما فإن مبدأ التحليل البلاغي يسير وفق هذا الخط : يتم عرض وجود شكل أصلي للجملة التي تعتبر الأساس (والشكل الأصلي) وبعد ذلك إظهار بعد مقارنة الجملة التي سيتم تحليلها بالأصلية ، محو عنصر ما "(2) وهو المحو الذي يجعل الواقعة الشعرية في شرح مع الكلام المتداول ، ويبدو أن القمر يلهم الشعراء والمنظرين بالصور التي تحوي مثل هذه الشروخ ، فيتخذ دائما كمثال أقرب للتمييز بين العبارة الحيادية والعبارة الإيحائية ، فإذا استعملنا لوصف القمر - كما يقول الباحثان- العبارة التلميحية " نجم الليالي"(3) ، نستنتج تأثيرا خاصا على السامع لأننا لم نستعمل اللغة الأكثر بساطة ومارسنا بعض المحو فاخفتت العناصر المألوفة لتظهر أخرى.

وإلى جانب صور البناء التي تتحقق عبر المحو، هناك ما يسمى بالرخص الشعرية كما سبق الذكر، ويتعلق الأمر هنا بنظام الكلمات في المتتالية اللغوية، ومدى تأثير عملية ترتيب الكلمات في تحقيق أثر جمالي، يقول مولينو وطامين: " تتميز اللغة الفرنسية بنظام تطوري، وحسب ذلك النظام نجد الموصوف يتموضع قبل الصفة، المسند إليه قبل المسند، الفعل قبل

(1) - خالد سليكي : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، ص412.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(3) - Molino , Tamine : introduction à l ' analyse de la poésie, p 136.

المفعول به... الخ، وكل تغير يحدث في هذا النظام يمكن أن يصنف على أنه قلب . بعض أشكال القلب إجبارية في مستوى لغوي معين، مثل القلب في الجملة الاستفهامية " Est il venu? لكن هناك أشكال أخرى تدرس غالبا من قبل الأسلوبية وتوسم بأنها تعبيرية تأثيرية مثل قول فلوبيير " flaubert " " Au bas de byrsa, s'étalait une langue masse noire" وهذه الأشكال كانت البلاغة القديمة تسميها بـ صور القلب ، أو صور المبالغة...، وإن استعملت هذه الصور في الكلام الشفوي أو في الكلام النثري، فهي بالنسبة للبلاغيين الكلاسيكيين الجدد ميزة متعلقة خاصة بالشعر" (1)، ويدعم مولينو وطامين حديثهما عن قضايا القلب هذه باعتبارها رخصة شعرية مباحة، لها تأثير خاص في المتلقي بنقلهما لنص من قاموس القوافي لمارتينو Martinon جاء فيه " إن القلب هو أهم الرخص الشعرية بفضل سحره الخاص الذي هو سحر الشعر. إن لغتنا تقبل نوعين من البناء : الأول يحترم نظام الترابط بين الكلمات والثاني يبتعد عن ذلك النظام، الأول هو البناء المباشر ، والثاني هو القلب"(2).

ولعل هذا الحديث يذكر بمسألة التقديم والتأخير في النحو العربي والتأثير البلاغي الناجم عن تلك العملية التي ينحرف فيها الكلام عن البناء الجاري، ليبندع نظاما ترتيبيا جديدا، ونشير هنا إلى أن هذه الظاهرة تميز خاصة الشعر القديم وتقل في الشعر المعاصر الذي لم يعد يضطره ضابطي القافية والروي إلى مثل تلك الإجراءات.

ب5- الانزياح في الأسلوبية:

ترتبط لفظة أسلوبية stylistique الحديثة العهد بلفظة أسلوب " Style " القديمة جدا، وإذا كان مصطلح أسلوب يمتلك مدلولاً إنسانياً ذاتياً، وبالتالي نسبياً (3) فلفظة أسلوبية التي تتشكل من الجذر (أسلوب) واللاحقة (ية) تقابل دلالياً عبارة " علم الأسلوب" لأن اللاحقة تتضمن البعد العلمي، وبما أن الأسلوب هو الطريقة الفردية الخاصة في التعبير عند كاتب ما فالأسلوبية تتحدد في هذا السياق بأنها – كما قال جورج مونان- " دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"(4)

(1) Molino tamine, introduction à l'analyse de la poesie, p 1.36

(2) - IBID, p 1.36

(3) - عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب ، ص34.

(4) - المرجع نفسه ، ص 36

ومن هنا ينصب اهتمامها على دراسة اللغة الأدبية حيث تبرز الخصوصية الفردية والاختيار الواعي من قبل مرسل الخطاب ، وتدرس الأسلوبية هذه اللغة بصفتها انحرافا أو انزياحا، وإذا كانت الشعرية البنيوية تهتم بمعاينة اللغة الأدبية في انحرافات الشكالية التي تؤدي إلى غايات جمالية كما رأينا، فالأسلوبية تتناول الانزياحات ليست فقط كمعطيات شكلية، بل لأنها " تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها" (1) ، وهذا ما ركز عليه ليو سبيتزر "leo spetser" الباحث الذي ادخل مصطلح الانحراف إلى الأسلوبية معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي لديه، يقول: " عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي لابتعادها عن الاستخدام العام وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتها خط بالرغم من تعارض كل منهما مع الأخريات تبدو وكأن بينها نوعا من التلاقي، ولأنني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي : ألن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كلا هذه الانحرافات أو معظمها؟ وهل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما، مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة؟" (2) ولعل أولى الملاحظات التي تخرج بها أثناء قراءتنا لهذا النص هو الربط بين مصطلح الانحراف ومسألة الابتعاد عن " العام" الذي هو استخدام جاري، ثم إن سبيتزر لاحظ هذه الانحرافات في الرواية، أي في النثر، مما يعني أن لغة الخطاب الشعري هي انحراف عن اللغة التواصلية اليومية لا لغة النثر الأدبي لأن لغة هذا الأخير تقوم بدورها على الانحراف، والملاحظة الثالثة هي تركيز النص على الصلة الوثيقة بين الإنشاءات اللغوية الخارجة عن المؤلف وبين نفسية المبدع، وكأنه كلما تواترت ظواهر لغوية معينة في أثر كاتب ما كلما دلت على خصائص نفسية تميزه.

والواقع أن مثل هذه الأفكار هي ورثية النظرية الكلاسيكية عن الأسلوب ، نظرية بيفون buffon التي أثر بها في اللاحقين والتي يمكن تلخيصها في جملة واحدة لبيفون نفسه وقد وردت هذه الجملة في مؤلف " discours sur le style " يقول فيها : " إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل ، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عالجهما من هو

(1) خوسي ماريبا: نظرية اللغة الأدبية، ص 29.

(2) المرجع نفسه ، ص 30.

أكثر مهارة من صاحبها ، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان و أما الأسلوب فهو الإنسان عينه ، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه" (1) ثم تطورت مثل هذه الأفكار وصارت كلمة أسلوب تدل على " ما نذر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ " (2) كما قال بذلك أحد مفكري القرن الثامن عشر وستجدد هذه النظرة التي تركز على العناصر الفردية والخصائص النادرة في الخطاب ، في الأسلوبية الحديثة ، مقترنة بالانزياح كما رأينا مع سيبتزر ، معتبرة الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة ، بل ربما كان الأسلوب هو الانزياح ذاته (3) ويعرف البحث الأسلوبي – بناء على ذلك – بأنه علم الانحرافات science des 'ecarts (4)

وإذا كان ليوسيبترز – كما رأينا – ربط بين مفهوم الانزياح باعتباره " أسلوبا " يتميز به الكلام الأدبي عن غيره من الرسائل اللفظية و بين العبقرية الفردية الخلاقة التي يؤسسها حدس فردي خاص ، فهناك بحوث أخرى تدخل في إطار الأسلوبية لم تهتم بمثل هذه العلاقة ، وعملت فقط على إضاءة التأثيرات الجمالية التي يحدثها الخروج عن المعيار والتي تشكل الأسلوب ، فالعبارة تبقى حسب ماروزو في درجة الصفر غير أن اختيار الكاتب لبعض العناصر من شأنه أن يخرجها من حيادها لتتحول إلى خطاب يتميز بنفسه وهذا هو الأسلوب (5)

ويشكل الانزياح عند تودروف ركيزة لتعريف الأسلوب ، ويمنح هذا المفهوم عبارة " اللحن المبرر " التي أشرنا إليها سابقا، ويرى تودوروف أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات : المستوى النحوي ، المستوى اللانحوي ، المستوى المرفوض ، وتتحقق اللغة الأدبية أو الأسلوب في المستوى الثاني ، حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النحوية الجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية المحضنة .

ويهتم ميكائيل ريفاتير بمسألة الانزياح اهتماما كبيرا ، محاولا تدارك الانتقادات التي

(1) – عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص17

(2) – المرجع نفسه ، ص70

(3) – محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1994 ، ص268.

(4) – برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ص61

(5) – عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص102

وجهت إلى هذا المبدأ ، ويعرف ريفاتير الانزياح بكونه " الخروج " عن النمط التعبيري المتواضع عليه " (1) ويكون ذلك بخرق القواعد حيناً ، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر ، فأما في حالته الأولى فهو "من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية ، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة " (2) غير أن ريفاتير يلاحظ أن مفاهيم الاستعمال الجاري، والخطاب التواصلي، واللغة الوظيفية هي مفاهيم غير دقيقة، ولذلك يستبدلها بمفهوم " السياق الأسلوبي" مما يعني أن بنية النص تقوم هي نفسها على مستويين اثنين " أحدهما يمثل النسيج الطبيعي ، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده" (3)، ولتوضيح ذلك يعرف ميكائيل ريفاتير السياق الأسلوبي بأنه " نموذج لساني مقطوع بعنصر غير متوقع والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي " (4) عند ذلك التداخل أو التصادم إذن تحدث المفارقة والقيمة الأسلوبية للتضاد تكمن في العلاقات التي تتأسس بين العنصرين المتصادمين.

لقد لاحظ ريفاتير أن اعتبار الانزياح خروجاً عن المعيار لا يحل مشكلة اللغة الشعرية ذلك أن تحديد المعيار أمر صعب من الناحية العملية، فاختر استبداله بمسألة السياق مؤكداً أن " الفرضية التي تعتبر السياق يلعب دور القاعدة وأن الأسلوب يخلق عبر إنزياح عنه " فرضية مثمرة" (5)، ولقد قسم ريفاتير السياق إلى نوعين : سياق أصغر Micro-texte ، وسياق أكبر Macro-texte ، ويقوم السياق الأصغر على المقارنة بين عنصرين مختلفين، وتحدث الإثارة نتيجة ارتباط هذين العنصرين بعلاقة تنافر أو تضاد، ونحن عندما نقول أن هذه الكلمة أو مجموعة من الكلمات تشكل تضاداً مع كلمة أخرى أو مجموعة كلمات ، فهذه الكلمة تجعل من الأخرى القاعدة التي تنتهكها، والواقع أن المفارقة الناجمة عن التضاد لا تحدد فقط مكونات الجملة بل تحورها أيضاً " ويشكل هذا التحوير في أدنى الحالات البعد الجديد الممنوح لهذه العناصر، أي دورها السياقي، وفي أقصى الحالات يشكل تحولا دلالياً" (6) وفي كلتا الحالتين نجد تجاوزاً واضحاً للعلاقات النحوية والدلالية السائدة .

(1) - المرجع السابق ، ص 103

(2) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) - المرجع نفسه ، ص 104 .

(4) - ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب ، ص 56.

(5) - المرجع نفسه ، ص 54.

(6) - عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ،

وفي مقابل السياق الأصغر يتحدث ريفاتير عن السياق الأكبر ويعرفه بأنه جزء الرسالة الذي يسبق الحدث الأسلوبي، ويتموضع خارجه " (1) ويلقى عبد الله راجع على هذا التعريف وبالأدق على كلمة " الخارج" هذه بقوله: " سنتعامل مع هذا السياق لا باعتباره سياقاً فضفاضاً يشمل النص والواقع والظروف النفسية الكامنة وراء عملية الكتابة – وهو ما يذهب إليه البعض- بل باعتباره تتاليا لوحداث لسنية محكومة بالعلاقات الناشئة فيما بينها" (2)، السياق الأكبر إذن ليس هو التاريخ والمجتمع ومختلف الظروف الخارجية التي تحيط بمرسل الخطاب ، كما يبديه الفهم البسيط والسريع للمصطلح، لكنه شيء يتموقع داخل الخطاب نفسه ويمهد للحدث الأسلوبي.

وعلى العموم فالأسلوبية مثلها مثل الشعرية البنائية تؤمن بالانزياح كإجراء لمعاينة " الشعري" في النص ، واعتبار الخطاب الأدبي خطاباً متعالياً لأنه يبحث عن الجمالي، وهو لكي يحقق ذلك ينبغي له أن يطلق محور التراكيب النفعية ويتجاوزها ليخلق وضعاً جديداً للغة، ولعل معظم الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتفق حول كونه " كسراً" يمارس في اللغة وإفساداً لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المؤلف مما يحدث " خلا" في علاقة المسند والمسند إليه، سواء كانت تلك العلاقة تخص الفعل وفاعله أو المبتدأ و خبره، أو الفعل ومفعوله... الخ، وهذا الخلل (النحو الثاني) هو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري.

إن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار تمظهراتها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة كما سنرى في الصفحات التطبيقية اللاحقة.

(1) -المرجع السابق ، ص 41.
(2) -المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2- خلخلة علاقة الفاعلية: من معقولية الفعل إلى جموح الفاعل:

نعني بلفظ " الخلخلة " الإفساد والانزياح، وخلخلة علاقة الفاعلية تهدف إلى القول بإفساد العلاقة الطبيعية بين الفعل وفاعله، بحيث تتطلب الطبيعة أن يكون الفعل المسند إلى الفاعل من مجاله، إذ أن هناك أفعال تنتمي إلى حقول دلالية بعينها، تصلح لأن تسند إلى فواعل من حقول دلالية بعينها أيضا" والاختيار بين جداول المفردات أو مجموعات المصنفة في العقل الإنساني تصنيفا دلاليا معينا، وجداول النظام النحوي أو مجموعاته بتنوعها المحدود المحصور، هو الذي ينتج جملا صحيحة نحويا ودلاليا" (1) إذ أن الكلمات عندما تنضم في علاقات نحوية " بحيث تكون كل منها من خصائص الأخرى ، يكون التركيب في هذه الحالة في درجة عالية من الصحة النحوية، أما إذا انكسرت قاعدة الاختيار هذه في تعبير ما، فإنه يكون في هذه الحالة في درجة من الصحة النحوية أقل" (2) وإذا كانت اللغة اليومية تهماها أقصى درجات النحوية (دلالة وتركيبيا) فاللغة الشعرية تتقصد (اللانحوية) وتعمل على إحداث خلل بين المسند والمسند إليه، بين الفعل وفاعله، لأن تلك الخلخلة هي ما يخرج بالكلام إلى " الاستحالة" (*) بتعبير القدماء، وإلى المتعة الجمالية بتعبير المحدثين عبر الإفساد المستمر لعادات العلاقات اللغوية، فيغدو الشعر هو " التمتع بما في اللسان من نوايا وممكنات أو ثروات لا حصر لها ولا حد حتى لكأن عملية الخلق الشعري ليست سوى استنفار ذكي أو خلاق، لما في اللغة من مضمرات مستترة" (3).

وسوف نحلل في ما يأتي بعض النماذج من الشعر العربي المعاصر التي تؤكد قراءتها المتأنية أن جماليات التعبير الشعري فيها تتحقق عبر الربط بين فعل "طبيعي" وفاعل " جموح" وهو " جموح" لأنه مرتبط بذلك الفعل بالذات، ومنفلت عنه في حقيقة التواضع اللغوي يقول نزار قباني:

(1) محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة، دار الشروق، مصر 2000، ص 163

(2) المرجع نفسه ، ص 51.

(*) ينظر سيبويه(أبو عمرو بن عثمان): الكتاب ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت، لبنان - لبنان- 1991، ط1، ص

26.

(3) يوسف سامي اليوسف: القيمة والمعيار، ص 71.

حين وّزع الله النساء على الرجال
وأعطاني إياك
شعرت أنه انحاز بصورة مكشوفة إلى
وخالف كل الكتب السماوية التي ألفها
فأعطاني النبيد، وأعطاهم الحنطة
ألبسني الحرير وألبسهم القطن
أهدى إلي الوردة
وأهداهم الغصن (1)

نلاحظ هنا أن الانزياح لا يحدث نتيجة خرق قانون اللغة (في مستواه التركيبي) و
إذ أن الجمل تتموضع بشكل سليم نحوياً، فإذا كان فعل التوزيع فعلاً إنسانياً محسوساً، فقد ألفنا في
الواقع نسبته إلى الله- على سبيل المجاز- فصار من قبيل المجاز الميت، لكن الانزياح أو الخلطة
تأتي من " بلاغة" التقريرية ، وتحدث عبر فعل التجسيد. لقد حول الشاعر الله من فكرة مجردة
إلى شيء محسوس، إلى عامل في مصنع للنساء، أو مزارع في حقول الحسناوات، يجمع الثمار
ويوزعها ، ويضخم الشاعر حدة الانزياح عندما يضع نفسه في خانة المحظوظين الذين يتحول
الله معهم إلى " شاعر" غير عادل.

إن إسناد فعل الانحياز إلى الله إسناد غير طبيعي، إذ أن الطبيعة تقتضي أن الإنسان هو
الذي يتحيز ويخرق قوانين العدل، لكن في هذا التركيب حتى الله المجرد مؤلف كتب العدل
يخون أفكاره وقناعاته ليرضي رجلاً شاعراً، عاشقاً. ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل إن نزار
قباني يواصل إفساد العلاقة الطبيعية بين الفاعل وفعله، ناقلاً الفعل الناسوتي إلى اللاهوتي ،
قائلاً:

حين عرفني الله عليك
وذهب إلى بيته
فكرت... أن أكتب له رسالة
على ورق أزرق

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت - لبنان - ، ص 402.

وأضعها في مغلف أزرق
وأغسلها بالدمع الأزرق
أبدؤها بعبارة: يا صديقي

كنت أريد أن أشكره لأنه اختارك لي (1)

إن الشاعر هنا، وبإسناده فعل " عرفني " إلى الله، ينزل هذا الأخير من عليائه ليخلقه على شاكلة إنسان لطيف، يمارس فعل التعارف والصدقة والمحبة ، وتعبير الشاعر كان سيحتفظ بمعقوليته قليلا لو أنه اكتفى به ولم يبالغ في التجسيد الذي أظهر الله في صورة إنسان يمتلك بيتا، يعود إليه آخر النهار، كما يتلقى رسائل تخص العشاق وحدهم.

وإذا حاولنا قراءة دلالات هذه الخلطة، نلاحظ أن هول المصادفة التي جمعت الراوي بهذه المرأة الشهية "كالنبيد" الجميلة " كالوردة" الناعمة " كالحرير" جعله يلغي المسافة الفاصلة بينه وبين الله، فاختلطت في – خياله- صورة الله الكريم، الغائب ماديا بصورة الصديق الحميم، المتفهم، الحاضر ماديا ومعنويا، فلم يحرم نفسه متعة التقريب بين عالم إنساني مليء بالرغبات المشروعة واللامشروعة، وبين عالم إلهي مثالي رحيم إلى حد الصداقة والتفهم، وذلك عبر إبداع مستوى لغوي، ينطلق من اللسان ليختلف عنه، ومن جاهز الحياة / التصورات ، ليني رؤى أخرى.

إن المدلول الأول للعبارات " حين وزع الله " و" انحاز...و " عرفني .." و" ذهب إلى بيته"، بقدر ما يوحي بيومية مثل هذه الأفعال، يثيرا لدهشة لعدم الاتساق بينها وبين فاعلها، كما يوحي بنوع من العبث اتجاه "المقدس" بإدخاله ضمن العادات اليومية مما يذكر بفكره " الله" عند اليهود، غير أن المدلول الثاني لمثل هذه المتواليات يخرجها – كما أشرنا- من دائرة الغرابة والعبث لتؤكد في النهاية على استثنائية الموقف ككل ، إلى حد الإيمان المطلق " بصداقة الله"، وتتقدم بذلك كتأسيس جمالي غني بالتصورات، خارجا ليس فقط على سلطوية اللغة بل على سلطوية العلاقة بين الخالق ومخلوقه، وجعلها علاقة محبة وتواصل أكثر منها علاقة عبودية وانقياد، وسيطرة. ولهذا يمكن القول أن الانكسارات التي تحدث على مستوى العملية الإسنادية تؤدي إلى انكسارات دلالية، فيتحول " الدال اللفظي من أن يكون مجرد طرف في

(1) – المصدر السابق ، ص403.

العلاقات السياقية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية، إلى حقيقة كونه دالاً⁽¹⁾، يمتلك قيمته الخاصة جدا.

ويخلخل نزار قباني علاقة الفاعلية بالجمع بين فاعل افتراضي وفعل محسوس مادي أيضا في قوله:

أراقب الحزن وهو يتحول في زوايا غرفتي
يجلس على مكتبتي...
ويضع الأزهار الصفراء في مزهريتي
ويتمدد على فراشي
ويصنع لي قهوتي الصباحية...
فهل أصبح الحزن زوجتي؟⁽²⁾

الفاعل الافتراضي هنا هو " الحزن " والحزن حالة شعورية تنتاب الإنسان من حين إلى آخر، والأفعال التي تنسب لهذا الفاعل هي أفعال إنسانية محضة (يتجول ، يجلس، يضع، يتمدد، يصنع) وهي كما نلاحظ أفعال لا يمكن أن يقوم بها حتى الحيوان ككائن حي، فالتجول في الغرفة وانتقاء الأزهار وتحضير قهوة الصباح والتمدد على الفراش خصوصيات إنسانية بل نسوية في معظمها، فما دلالة هذا الاستبدال؟

إن الراوي يقلص في الواقع أثر المفارقة عندما يتساءل هو نفسه (هل أصبح الحزن زوجتي)، وهو تساؤل يشي بعلاقة الملازمة التي يعيشها الشاعر مع الحزن تماما كملازمة الزوجة لزوجها، وهذا ليس لأن القطر العربي كله هو حالة حزن لا ينجو منها أي مواطن سواء كان شاعرا أو رجلا عاديا، بل لأن الحزن ملائم للطبيعة النفسية للشعراء، وهي طبيعة تميل إلى السوداوية والانطوائية، والشاعر في هذه القصيدة يدرك ذلك تماما لهذا يواصل سلسلة انزياحاته اللغوية التي تخرق العلاقة الاعتيادية بين الفعل وفاعله جاعلا الحزن دائما إنسانا يقوم بأفعال التواجد و المشاركة :

(1) - ينظر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 187.

(2) - نزار قباني: إضاءات، ص 43.

يختار الحزن ألوان ثيابي
و أثاث منزلي
و قماش ستائري
و عناوين كتبي
و يبدي رأيه في كل قصيدة أكتبها ...
و في كل امرأة احبها ...

...

...

لا تقلقي يوما على .. إذا حزنت
فإنني رجل الشتاء ..
إن كنت مكسورا أو مكتئبا
و منطويا على نفسي ..
فإن الحزن يخترع النساء (1)

تعتبر إذن كل هذه الانزياحات واردة من باب الكناية عن الوضع النفسي للشاعر العربي الذي لا شيء في أفقه يسمح ولو بزلة فرح، فصار الحزن قهوته، ووردته، وجريدته وغرفته، وزوجته ... الخ، وهو انكسار في طبيعة الحياة وازاه على المستوى الفني انكسار لغوي يجمل قساوة الواقع.

ومن الانزياحات التي تتأسس عبر العلاقات " الفاسدة" بين الفعل وفاعله، إسناد أفعال الإنسان إلى المكان في قول محمود درويش:

هارب من الحدود التي افترست أصدقائي
والحدود تعدوا ورائي
وتلامس حلقي (2)

فهنا نحن أمام فعل يخص بشكل عام الكائن الحي، وبشكل خاص الحيوان المتوحش، فعل " الافتراس" وفاعل جامد، يفترض في الأعراف اللغوية أن يكون دائما مفعولا

(1) المصدر السابق . ص 44

(2) محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت - لبنان، ص 394.

فيه "الحدود" إذ أنه لا يمكن أن يمارس أي فعل بل الطبيعي أن يكون مجالاً لحدوث فعل العبور فقط. الشاعر هنا ينقله من خصوصيته النحوية وخصوصيته الدلالية ليجعل منه فاعلاً. ويتخيل القارئ في المستوى التدللي الأول الحدود ذنباً أو أسداً مقبلاً على الطريدة التي هي أصدقاء الشاعر، وسيعمق الشاعر هذا التصور في ذهن القارئ عندما ينسب للحدود مرة أخرى فعل " العدو" مما يؤكد " حيوانيتها" و"عدوانيتها"، ويبدو المتحدث كأننا لا حول له ولا قوة أمام تلك العدوانية، لكن هل يعقل أن تعدو الحدود؟ هل يعقل أن تقدر على الافتراس وهي مكان جامد لا أرجل له ولا فم؟.

إن استحالة تلقي مثل هذه الدلالات يفتح بوابة الخيال أمام القارئ ليستغرق في قراءة أخرى تحمل الدال المعروف مدلولات ليست له في الأصل، إن الحدود بالنسبة للإنسان الفلسطيني هي مكان للمعاناة القاسية، حيث الفرار من الوطن يكلف غالياً، والبقاء فيه يكلف أغلى، وهي أيضاً ذلك الجندي الإسرائيلي الذي بحوزته دائماً بطاقة اعتقال أو اغتيال أو افتراس أو طرد، وهو في ذلك لا يختلف عن أسد يتربص بفريسته ويعد ويعنف خلف الفلسطيني إذا ما حاول هذا الأخير التحايل للنجاة أو للبقاء. إن مثل هذه التركيبة القاسية هي التي تجعل الشاعر يتخيل الحدود تعدو وراءه، وهو هارب منها وفاتش في هروبه لشدة عدوانيتها وظالة زاده.

إن إخراج الحدود من وضعها النحوي الطبيعي إلى وضع نحوي آخر يكسبها وضعاً دلالياً جديداً - يضخم ملمحها العدوانية، ويجعلها تؤدي الدور الدلالي الذي أراده لها الشاعر

وينطلق محمود درويش - في موضع آخر- من الأرض (المكان) الزمان ليقدّم لوحة يلتحم فيها الإنسان بالأرض، يتحرك فيها الجامد، ويتكلم فيها المجرّد، وذلك على مائدة اللغة التي يشكل الانزياح بإفساد علاقة الفاعلية ركائزها، يقول محمود درويش في قصيدة الأرض:

وفي شهر آذار نمتد في الأرض

في شهر آذار تنتشر الأرض فينا

مواعيد غامضة

واحتفالاً بسيطاً

ونكتشف البحر تحت النوافذ

والقمر الليلي على السرو

في شهر آذار ندخل أول سجن – وندخل أول حب
وتنهمر الذكريات على قرية السياج
ولدنا هناك ولم نتجاوز ظلال السفرجل
في شهر آذار ندخل أول حب
وندخل أول سجن
وتنبلج الذكريات عشاء من اللغة المغربية
قال لي الحب يوماً: دخلت إلى الحلم وحدي فضعت
وضاع بي الحلم ، فقلت :تكاثر! تر النهر يمشي إليك
وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها (1)

يلاحظ القارئ منذ البدء أن الشاعر أسقط من جدول اختياره الدال " ننتشر " في جملته الأولى " وفي شهر آذار نمتد في الأرض " ، واستبدله بفعل " نمتد " مما ولد مفارقة في خط الخطاب ، و مما زاد في حدة المفارقة الاستبدال الثاني الذي وقع في الجملة الموالية " في شهر آذار تنتشر الأرض فينا " حيث فعل الانتشار في الأرض يفترض أن ينسب للإنسان مصداقاً لقوله تعالى : " يا أيها الذين آمنوا إذا نودي للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا إلى ذكر الله وذروا البيع ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون فإذا قضيتم الصلاة فانتشروا في الأرض وابتغوا من فضل الله، واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون" (2) لكن بالنسبة لدرويش يختلف الأمر فالامتداد في الأرض لا يشفي غليله، لأنه والحالة هذه يبقى جزءاً منها أما انتشارها فيه فيعني امتلاءه بها ، واحتواءه لها، وإحساس كل جزئية من جزئيات جسده بها، هذا من جهة، ومن جهة أقد يوحى تبادل الأفعال بين المتحدث وأرضه بقيمة التلاحم بين ما هو مكاني/جغرافي وبين ما هو إنساني/ ذاتي، فلا عجب بالنسبة لشاعر مقبل على سجن ومنفى واستلاب أن تنتشر فيه أرضه بالقدر الذي يمتد هو فيها، فهو هي ، وهي هو،

إن غياب العلاقة المنطقية بين الدوال في التركيبين السابقين هو الذي يؤسس التركيب الشعري المنزاح، فيأخذ الفاعل طبيعة فعله من فاعل آخر، وهي عملية مقصودة من قبل منشئ الخطاب، وستتمادى الذاكرة في سرد تفاصيل انتشار الأرض في ذات الشاعر (مواعيد

(1) - المصدر السابق ، ص 621.
(2) - القرآن الكريم ، سورة الجمعة، الآية 10-09.

غامضة، احتفالا بسيطا، بحرا قرب النافذة، وقمرا ليلكيا) إنها عناصر مكانية / مادية وذكريات معنوية روحية، تجعل مسألة الانتشار تكتسب معقوليتها في النهاية.

ويبدو أن شهر آذار ليس فقط لتبادل هذه المتع الصغيرة بين الراوي وأرضه، بل هو أيضا فصل المتاعب الكبيرة التي تختلط بالمتاعب الجميلة أيضا وتمنح الراوي حيزا تصويريا غير مألوف، وإن كان يشكل عبر الدوال " اليومية" في شهر آذار ندخل أول سجن وندخل أول حب

إن ما يعطي للشطر الثاني من الجملة نسقا انزياحيا هو ورودها بالتحديد مع الشطر الأول وتكرار الفعل " ندخل" إذ جسّد الحب في شكل بناء شبيه بمبنى السجن، وإن كانا لا يحملان الدلالة نفسها، ولا التكتيف الجمالي نفسه، ففي " ندخل أول سجن" نقف أمام جملة محدودة دلالية، إنه السجن الاستعماري بمختلف ألوانه ، بينما الدخول في أول حب ، وفي شهر آذار ، على مقربة من دخول أول سجن ، فقد يعني الدخول في عمل ثوري وحب وطني يتأجج كلما سجن الفلسطيني وفي وفاء لذكريات عميقة لا يقول الشاعر عمقها إلا بجعلها مطرا غزيرا " ينهمر" حيناً، وضوءاً أمل ينبلج في عتمة العشاء حيناً آخر.

و " شهر آذار " ليس فقط لمثل هذه الأحاسيس الشخصية التي تختصر علاقة الإنسان بمكانه في تعالق مجازي متواصل، بل هو أيضا شهر " تكتشف الأرض فيه أنهارها" وهذا التشكيل اللغوي الأخير الذي يجعل فيه الشاعر الأرض في محور غير محورها الحقيقي ويربط بذلك بداية المقطع بنهايته، هو تشكيل انزياحي يبنى على منوال الآية القرآنية " إذا زلزلت الأرض زلزالها ، وأخرجت الأرض أثقالها ، وقال الإنسان مالها، يومئذ تحدث أخبارها"(1) ، والنهر كما نلاحظ هو رمز الخصوبة والحياة ، وتحول الأرض إلى فاعل يكشف أسرار أنهاره يعطيها بعدا دلاليا آخر غير دلالتها القاموسية، خاصة عند ارتباطها بشهر آذار الذي يرتبط بدوره بسنة الانتفاضة، وهذه العلامة الزمنية تشير بدورها إلى زمن " ما يزال الفلسطينيون يقيمون له عيداً يسمى عيد الأرض"(2)

ومن انزياحات محمود درويش أيضا التي تحدث عبر خلخلة علاقة الفاعلية قوله:

(1)- سورة الزلزلة، الآية 1-2-3-4-
(2)- اعتدال عثمان: النص نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة فصول القاهرة، المجلد لخامس، العدد الأول أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1984، ص194.

تعب الرثاء من الضحايا
والضحايا جمدت أحزانها
أواه! من يرثي المراثي؟
لست أدري أي قافية تحنطني، فأصبح صورة في معرض الكتب القريب
ولست أدري أي إحصائية ستضمني
يا أيها الزعماء... لا تتكاثروا
ليست عظامي منبرا (1)

نجد أنفسنا في بداية هذا المقطع أمام فعل يخص الكائن الحي بصفة عامة والإنسان بصفة خاصة: فعل التعب ، وأمام فاعل مجازي هو الرثاء، ونقول " مجازي " لأن الرثاء يكون تمييزا لنوع شعري فقط، إذ نقول كتب الشاعر قصيدة رثاء، أما أن يجعل فاعلا يمارس الكلام والكتابة، فهذا عدول عن النمط اللغوي الذي يضع التواصل هدفه الأول.

إن المدلول المبدئي الذي " يصدم " القارئ هنا كون الرثاء إنسانا ملّ كثرة الضحايا في وطن الموت اليومي والقتل اليومي، لكن هنا المدلول غير مقبول منطقيا، واللاقبول يحرك المخيلة في اتجاه قرائي آخر يمتدح نوعا ما القول المخرج على غير مخرج العادة ، ليسمح له بفرض معقوليته.

إن الرثاء كلام يصدر عن الشاعر ، هو إذن مفعول به ، ويفترض بناء لغويا آخر كالقول " تعبت من الرثاء " أو " تعبت من قصائد الرثاء " وهو المراد قوله، فلكثرة الضحايا مل الشاعر رثاءها، وراح يتساءل عن الإحصائية التي ستضمه، فكأنما الشعب كله مبرمج للموت، والجميع سيأتي دوره ويمر من " هناك " فصار المتحدث هو الرثاء بعينه، فمن يرثيه؟ إن فعل الموت المتكرر إلى حد الفظاعة حول الرثاء (الذي هو من توابع الموت) إلى شخصية قائمة بذاتها، تصرخ: يكفيننا ضحايا لأنها لن تجد من يرثيها غدا.

ونجد لخلطة علاقة الفاعلية أنموذجا آخر في شعر سعدي يوسف، إذ يقول:

رحلتي في الفرات

رحلتي في احتراقي

رحلتي في العراق

(1) - محمود درويش : الديوان ، 477 - 478.

حيث في كل شبر سماتي

حيث ظلي ضياء

تناديني المنائر، وهي تنبت من بعيد مثل غابات

النخيل المثقل الأعذاق بالذهب

ويتبعني العراق خطاه من ماء ومن لهب

تناديني الأخوة، والصبا ومنازل ولدت بها كتبي⁽¹⁾

تقع الخلخلة الأولى في عبارة " تناديني المنائر " حيث الجمع بين فعل المناداة ، و هو فعل إنساني محض وبين الفاعل " المنائر " وهو جماد لا يستطيع في حقيقة الأمر أن يكون فاعلا أبدا. إن استحداث هذه الفاعلية للجماد وإلباسها اللباس الإنساني هو ما ينقل الكلام من حيز الاستعمال الجاري إلى حيز الاستعمال الشعري، وهذا الاستحداث له بالتأكيد دلالاته على الصعيد النفسي للشاعر.

تقع العبارة في نص يخيم عليه الإنكسار ويفيض بمعاني الرحيل والإنعزال والنكران:

بلادي لست أعرفها

ولست أرى لها وجهها

تقربت الصخور لعلها ... ولعلها تتمخض الوجهها

ونثرت العيون كأنني في قلب رمانه.

أفتش عن شمس رحلتي فيها

وأرقب نبعه أو برعما في رسم ريحانة

فأين غناؤها الأزرق؟

وأين الظل والبرق؟

وأين هي العواصم؟ أين؟ أين الفأس والمبدأ

.....

.....

.....

(1) سعدي يوسف: الديوان، ج 1 دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1988، ص 363..

شوار عنا من الحجر

شوار عنا من القار

شوار عنا بلا شجر

شوار عنا بلا مطر

يعني فوقها الذبان والشرطي والسارق⁽¹⁾

عندما استحال التواصل مع بلاد لم يعد يعرفها الشاعر كانت الرحلة عن ذلك البلد لا هرباً منه عن طواعية، بل تهريباً إجبارياً، وهذا التهريب الإجباري الذي مورس على الراوي من قبل الإنسان (السلطة) الذي لم يعد إنساناً شكل سياقاً أكبر لحدوث المفارقة الأسلوبية، فالمعاناة من " جمود " الإنسان تقابلها حميمية الجماد، فيخيل للشاعر أن المنائر وحدها تبكيه وتناديه، إنها العلاقة العميقة بالمكان وأشياء المكان ، وإذا كانت السلطة تستطيع أن تقتلع شاعراً من أرضه التي يحبها فهي لا تستطيع أن تقتلع تلك الأرض من أعماقه ولا أن تمنعها من محاورته، فله الحرية في أن يبني باللغة مكانه الخاص الذي يناديه ويناجيه في اتساق عاطفي استثنائي يتجاوز تخوم الإحساس العادي كما يتجاوز بنية اللغة الاعتيادية، وهو ما نلاحظه في الانزياح الثاني الذي يقوم أيضاً على فساد العلاقة بين الفعل وفاعله حيث يربط الشاعر بين الفعل " تبع " والفاعل " العراق " (ويتبعني العراق) ويضعنا مرة أخرى أمام مفارقة أسلوبية يتحول فيها الوطن إلى رجل يلاحق الراوي في غربته، وهو الأمر الذي يؤكد الشاعر حينما يجعل للعراق/ الرجل خطى " من دماء ومن لهب " ومثل هذا القول قول " مجنون " لا يلائم أي شكل من أشكال المنطق ، وعلينا أن نقرأ دلالة العراق كقيم تاريخية واجتماعية وعاطفية يحملها المتحدث معه، لهذا هي ملازمة له تلحقه سريعاً مثل الماء أو النار، يصير العراق في هذا المستوى هوية الشاعر التي لا تنفصل عن جسده والتي تسبقه أينما حل ، وتبرر هذا الإستعمال المنحرف للغة.

وقريباً من صورة سعدي يوسف هذه التي يجسد فيها الوطن رجلاً بخطى عملاقة

تلاحق الشاعر في منافيه، نقرأ سورة أخرى لعز الدين المناصرة عن الوطن/ الرجل

(1) المصدر السابق ، ص 361-362.

الذي - و بواسطة انحراف اللغة - يأتي و يفجع الشاعر في منتصف النوم و منتصف
الحلم و حاشية الحياة ، يقول الشاعر :

ها أنذا قدامك أهذي عن وطني
و أشير إلى اللوح المحفوظ
و العالم بين يدي حظوظ
و سأحكي عن وطن يأتيني في منتصف النوم
يصرخ بي : يا مولانا : أين القوم ؟
قلت له : بالأمس طعائهم عادت من بحر الملح
حاملة عطر العذراء
ناسية جسد العذراء .
إذن غدروا ومروا مرور السواقي
إذن تركوني هنا في مدائن " لوط" التي هجرت حبها
إذن صرت مثل التماثيل مثل الصخور التي قد عصت ربها

.....

.....

.....

إذن غدروا كالغدير ومروا مرور السواقي
إذن تركوني هنا مثل راع وحيد⁽¹⁾

يبدو الراوي سلطانا لكن من غير رعية وسلطته الوحيدة هي التحرر من أشكال التكلم
الجماعية، لذا يقوم الوطن " يمشي إليه" " يصرخ " به، وهذه كلها أفعال إنسانية تنسب إلى
فاعل وهمي ، لأن الوطن في الواقع هو فكرة مجردة فكيف تتكلم وتمشي؟ إن من يحاور الشاعر
هنا هو القضية التي يحملها ، ضميره كشاعر إزاء بلده وشعبه، وهو ما نلمسه في رده عن
صراخ الوطن: أين القوم؟ وهو رد يستعمل اللفظة ذات الدلالة المأساوية في قصيدة الطلل "

(1) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية ، ص 137- 138

ظعائهم" إذ تعكس هذه اللفظة دائما قضية الرحيل والفقد والبكاء، وبهذا الاستخدام يتقدم وطن الشاعر " كطلل" أيضا (إذن صرت مثل التماثيل مثل الصخور) والطلل فاعل وهمي نشيط منذ القدم، فهو الناطق دائما من عمق الخراب وبعد أن خمد كل شيء

قف بالديار التي لم يعفها القدم

بلى وغيرها من الأرواح الديم

لا الدار غيرها بعد الأنيس ولا

بالدار لو كلمت ذا حاجة صمم⁽¹⁾

هكذا ينطق طلل زهير بن أبي سلمى محيلا إلى تجارب الوفاء والارتباط لكن طلل المناصرة " يتكلم" فقط ليعبر عن الخيبة والغدر (فالقوم غدروا كالغدير ومروا مرور السواقي) ، ولا شك أن لفظة القوم هنا تحيل إلى " قوم" القضية أو الذين يحملونها سياسيا لا عامة شعبها. هكذا يكون طلل المناصرة ، ضميره أوطنه الذي يوقظه من عمق النوم (منتصف الليل) يسائله، يحاوره، ويعاتبه، كما لو كان حقا شخصا يجلس قبالته، ويتم ذلك عبر وهم اللغة التي تحجب الوجود كما هو موجود لتطرح فضاء بديلا يؤكد دائما على أن " ألفاظ الكاتب أكثر عددا من ألفاظنا لأنها متعددة القيم - كما تقول جوليا كريستيفا- وأقل من ألفاظنا في الوقت نفسه لأنها متفردة مكونة في العزلة " ⁽²⁾

ويمارس المناصرة إفسادا لعلاقة الفاعلية في نصه بين الصفا والمروة، أيضا فيقول:

أتيت من رمال نجد ... من تهامة

ومن بلاد الشام والفرات من مدينة اليمامة

ومنزلي تركته ينوح في كئيبان طي

طلبت منك سيدي

وكل من وعدته أعطيته الحقائق

وظفلك الفقير

أنكرته، نسيته يلوب في الحقائق

(1) - زهير بن أبي سلمى : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1964. ص90.
(2) - تأليف جماعي : ومض الأعماق مقالات في علم الجمال والنقد ، ترجمة علي نجيب إبراهيم ، دار كنعان ، دمشق ، سوريا ، ط2 ، 2004 ، ص106.

متيما كعاشق

حرمته من لذة الوصال والتطهير

تركته محترقا ... بدون في

ينوح في كئيبان طي (1)

يخبرنا هذا الصوت/ الشاعر القادم من أعماق البر والبحر العربيين وهو يحمل حسرة التشرد ولوعة العقد، عن منزل تركه ينوح في كئيبان طي، ولعلنا نلاحظ هنا منذ البدء ما يمكن تسميته بأنسنة المكان ، وهو أسلوب تصويري يشيع كثيرا في شعر المناصرة ، وقد أشرنا إليه في مواطن أخرى من البحث، هاهو الشاعر يخلخل العلاقة بين الفاعل وفعله، فينسب فعل النواح الذي هو فعل إنساني محض إلى المكان الجماد (المنزل) ، وبمثل هذا الإسناد يتوحد المكان بالإنسان فيتجاوز القارئ سؤال الجغرافيا ليدخل في أسئلة التاريخ، فهذا المكان الذي جرده الشاعر من جموده (بلادته) يسكب دمه، بل ينوح ، وللعل ينوح دلالاته الأشد مأساوية من فعل البكاء ، لكن من ينوح هذا المكان؟ النص لا يجيب صراحة غير أن الأكيد أن هذا المنزل يبكي صاحبه (الشاعر المتحدث) فندخل في مغامرة تبادل الأدوار بين الشاعر ومكانه، وهي مغامرة تعكس حدة التخيل وعمق المعاناة، فهذا الإنسان الذي فقد منزله وأرضه (مكانه النواة) ، وفقد حتى بريق الأمل في امتلاك جديد (وطفلك الفقير أنكرته، نسيته يلوب في الحقائق) يئس إلى حد النواح، بل إلى حد تخيل الأشياء من حوله تنوح أيضا، فلم يعد يميز بين مكان مفقود يبكيه أو مكان ملوم به غائب مشتاق هو أيضا إلى مالكة الأصلي ليملاه فبدا من وحشته ينوح ...، ويؤنس المناصرة المكان في موضع آخر فينتج - نحويا- علاقات مختلفة بين الفعل والفاعل ، يقول:

آخر الليل حتما تجيء الخليل على شكل طفل يفجر في شقاوته

وأنا ساهم والمقاهي هنا علمتني السهر

صحت: إن الخليل رماد ترون، ولكنها عندما يبلغ النهر أعلى الجبال تكون الخليل

رعودا مجلجلة ، ثم برقا ، تكون الخليل

تكون الخليل شرر

(1) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية ، ص 43.

صحت: إن الخليل صخور تثور و حور يرفرف

يحرص عين الخليل (1)

لقد أسند الشاعر فعل المجيء الذي هو فعل إنساني محض إلى المكان (مدينة الخليل)
وصورها كما لو كانت إنسانا حميما يأتي آخر الليل، ليؤنس سهر الراوي و وحشة ليله ، و لعله
قلص حدة الانزياح هنا بعبارة (على شكل طفل) ، إذن الخليل التي تجيء ليست في الأصل
إسم امرأة بل إنها فعلا المدينة / الجماد، و لكنها تتخذ في ذهن الشاعر شكل طفل مشاغب ، شقي
ينقل شقاوته إلى المحيطين به . هذا الإسناد الخاطيء سوف يسمح للشاعر بالغوص في دلالات
أبعد من مجرد الاحتفاء بالمكان/ الوطن الذي يهاجم الذاكرة في مقاهي السهر و تعب الحياة . و
عبر مجموعة أخرى من الإسنادات الخاطئة أيضا سوف يخبرنا الشاعر عن هذا الفاعل الوهمي
الذي " يجيء " و هو لا يجيء في الحقيقة ، ليؤكد أن الخليل التي تؤرقه ليست فقط المدينة
المحددة في الجغرافيا بل هي رمز لكل الوطن الذي يبدو رمادا انطفأت ناره ، غير أن نهر
الغضب سيحوله برقاً و رعداً و مطراً ، و لهذه الألفاظ دلالاتها طبعاً بالنسبة لحلم شاعر
فلسطيني ينتظر ثورة مجلجلة .

(1) المصدر السابق، ص 245.

3-خلخلة علاقة الخبرية : نحو خبر لا يخبر عن مبتدئه :

عند ما نتحدث عن خبر لا يخبر عن المبتدأ المتعلق به ، فنحن نتحدث بشكل ما عن علاقة " فاسدة " بينهما، لأن من طبيعة الخبر أنه وجد ليوضح المبتدأ ويخبر عنه بشيء ما أو عدة أشياء، ويتحقق هذا عندما يكون المبتدأ و الخبر من حيز دلالي واحد، بحيث تتشكل بينهما هذه العلاقة النحوية، الدلالية السليمة لكن" علاقة الإخبار من العلاقات النحوية التي إذا وجدت بين غير المتوافقين في مجال القوانين الاختيارية تؤدي إلى صورة مجازية"⁽¹⁾ تشير في مستواها الدلالي الأول إلى انعدام الرابطة بين المبتدأ والخبر ، ويصير هذا الأخير كأنما لا يؤدي وظيفته المنوطة به، على الأقل عند عامة متكلمي اللغة التي وقعت فيها تلك الصورة، غير أن قارئ الشعر يدرك أساسا أن اللاتوافق في علاقة الخبرية هو ما يجعل للغة مثيرة " و التقابل بين مثير / ← لا مثير هو الملمح الوظيفي للملائم للتقابل شعر/ ← لا شعر"⁽²⁾ ، وانطلاقا من هذا يذهب القارئ في تأويل التأسيس الجديد للعلاقة بين المبتدأ والخبر مذاهب كثيرة مما يرسخ تصورا جديدا للأشياء ، ذلك أن " فعل الشعر يبعث الديناميكية في الأشياء ويعطيها من القيم ما لا تصبح معه مجرد أشياء محبوسة هناك داخل دائرة " اللا-أنا" ويجعلها تجتاز الحدود حتى تصل إلى الأنا وتصبح من ثمة متحققة"⁽³⁾.

في مثل هذا المستوى يصير في إمكان القارئ أن يتقبل (بل أن يستمتع) بوجود مبتدأ مكاني مخبر عنه بخاصية إنسانية، أو العكس، كما يستمتع بوجود خبر مجرد لمبتدأ محسوس أو العكس... الخ، ولعل هذا ما عبر عنه قديما الجرجاني، عندما تحدث عن الاستعارة الجيدة مؤكدا على أنك " ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة"⁽⁴⁾ وإنها " تريك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت، حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تتألف إلا الظنون"⁽⁵⁾

(1) - محمد حماسة عبد اللطيف : ظواهر نحوية في شعر صلاح عبد الصبور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1990 ، ص16.

(2) - جون كوهين: اللغة العليا، ص 162.

(3) - المرجع نفسه ، ص.145.

(4) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 43.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإذا كان هذا يستحيل في اللغة اليومية ، وهي الاستحالة التي تسهل علينا القبض على خصوصيات المبتدأ و خصوصيات الخبر بشكل سريع ودقيق، فالشعر الذي يفسد طبيعة العلاقة الخبرية يضع القارئ أمام اتساع دلالي يرافقه غموض ما فيما يخص هذين العنصرين، فيعيد التساؤل عن دلالات الأول كما يعيد التساؤل عن دلالات الثاني، ليجد نفسه خارج اللغة في الواقع، خارج النظام المرجعي كله، لأن " اللغة في انزياحها تجمع بين الإيحاء والحلم والرؤيا لذلك يصعب تفسيرها وتتعدد القراءات التي تتناولها"⁽¹⁾، كما سنرى في النماذج التطبيقية اللاحقة التي تنزاح فيها اللغة عبر خلخلة علاقة الخبرية ، في أشكال متعددة.

يقول نزار قباني:

عندما كانت بيروت تموت بين ذراعي

كسمكة اخترقها رمح

جاءني هاتف من دمشق يقول

" أمك ماتت "

لم استوعب الكلمات في البداية

لم استوعب كيف يمكن أن يموت السمك كله

في وقت واحد

كانت هناك مدينة حبيبة تموت... اسمها بيروت

وكانت هناك أم مدهشة تموت.. اسمها فائزة

وكان قدري أن أخرج من موت

لأدخل في موت آخر...

كان قدري أن أسافر بين موتين⁽²⁾

يتحدد السياق في هذا المقطع الشعري بظرف الزمان " عندما " المرفق بالفعل الماضي الناقص " كان ويحدث الوقع عندما يخبر الشاعر عن المبتدأ بيروت المدينة بالجملة الفعلية " تموت" ففعل الموت من خصوصيات الإنسان أو الكائن الحي المتحرك، ويتصاعد التأثير الأسلوبية عندما تنزاح المدينة عن طبيعتها تماما لتكون في موضع امرأة معشوقة تجلس بين

(1) أحلام حلوم: النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سوريا- ط1، 2000، ص 135.

(2) نزار قباني: الأعمال الشعرية ، ج2، ص 719- 720.

ذراعي الراوي وتغزله، وتبكي على صدره ، فالصورة تحتل أكثر من قراءة ، إذا الفعل المضارع " تموت" الذي يفيد الاستمرارية يجعل الجملة الشعرية تؤدي الدلالة الثانية، فكأنما بيروت حبيبة غالية تحتضر بين ذراعي الشاعر، غير أن التماذي في تصوير وضعيتها وتشبيهاها بسمكة اخترقها رمح يجعل الصورة تحتل تأويلاً آخر، حيث تبدو بيروت امرأة تراقص الراوي في نشاط سمكة، وفجأة اخترقها سهم الموت وفي كلتا الحالتين بيروت حبيبة تنعم باحتواء عاشق كبير ، ولو على صعيد كلامي محض يقتل فيه الشاعر " الصمت اللغوي ، يسقط الثرثرة في الكلام، فتصبح النتيجة لونا من التكتيف التصويري"⁽¹⁾. يتشكل عبره الحدث الأسلوبي الذي يحرك النشاط التخيلي للقارئ ، هذا الأخير الذي ينسجم مع المفارقة مدينة / امرأة تموت . ويعمق الشاعر ذلك الانسجام لأن طرفي المفارقة يتعالقان في التحام كلي ، بعد ما تتجاوز بيروت شكل الحبيبة التي يعبر عن دمارها بمواصفات إنسانية ، وتتخذ شكلاً آخر قريباً من شكل الأم إلى حد الاتفاق حتى في لحظة الموت ، فتشكلان بذلك تواطؤاً مؤلماً هو قدر الشاعر.

يرتبط السياق إذن في هذا المقطع بالحدثين (مدينة حبيبة تموت، أم مدهشة تموت) ويبتدئ السياق بفعل الاستبدال الواقع في الفعل تموت الذي حل محل تنهار، مما ولد علاقة خبرية تفتقد إلى الانسجام، فكان التنافر الذي بدأ قويا ثم راح يتلاشى، حينما أخذ الفعل الذي شكل التنافر مجراه الطبيعي عن طريق التشبيه التمثيلي بين المدينة و الأم، وصار بالإمكان سحبه على العنصر المكاني، لأن المكان في النهاية " لا يوجد في إدراكنا إلا بما يملؤه"⁽²⁾، ولأن بيروت بالنسبة للشاعر هي أم ثانية، وحبيبة أولى ، ترقص، وتبكي، وتموت.

ومن الانزياحات التي تقوم على إفساد العلاقة بين المبتدأ والخبر وتؤسس لإخبار غير منطقي قول أدونيس:

النهار يكتهل حيننا إلى الموت
كل شيء يسافر تحت راية البرعم
براعم النشور والقبور
القش والمطر

(1) - صلاح فضل: شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت - لبنان- ط1، 1999، ص 59.
(2) - Abraham A Moles , Elisabeth Rhomer: la psychologie de l' espace, casterman, Belgique , 1978, p191

الزرع والحصاد

كل شيء زهر أسود (1)

إننا أمام جملة اسمية مبتدأها " النهار " وهو اسم يحيل إلى الزمن ويتطلب خبرا يفترض أن يكون من صفات الزمن، كأن يقول:

النهار أدركه الليل، النهار يمضي، لكن الشاعر يستبدل هذه الاحتمالات الممكنة للتواصل بما هو غير محتمل ، ولا يهدف إلى التواصل بقدر ما يهدف إلى الإثارة، فينتقل إلى حقل دلالي آخر خاص بمواصفات الإنسان ويختار صفة " الكهولة " لينسبها إلى الزمن / النهار، فيصير هذا الأخير رجلا تجاوز ربيع العمر إلى خريفه، ويعمق الشاعر العلاقة بين المشبه والمشبه به حينما يواصل في إسناد الصفات الإنسانية إلى الزمن (النهار) من الحنين والموت، فيتخيل القارئ النهار كهلا سئم تكاليف الحياة، فبدأ يشيخ ضائقا درعا بالدنيا وما فيها، يحن إلى الموت باعتباره الخلاص من كهولة تؤدي إلى شيخوخة متعبة، لكن أي نهار هذا؟

يبدو أن الأمر يتعلق بنهار مطلق، نهار عربي واسع يأس، بما فيه النهار الشخصي الخاوي إلا من الزهر الأسود والفرح الأسود حيث كل شيء مسافر (المطر، الزرع ، الحصد) ولهذه الكلمات دلالاتها الإيحائية، إنها ترمز إلى الحياة، وتشكل منطق الخصب في العالم، فإذا تخيلها الشاعر مسافرة راحلة يصير التعبير عن الزمن الإنساني بكونه كهلا مكتئبا ينتظر الموت بحنين وشوق طبيعيا ومعقولا.

ويفسد أدونيس علاقة الإخبار أيضا بقوله:

كل خلجة بلاد الطرق مضيئة كأحشائي

ننحني نتوتر، نتقاطع، نتحادي

أنا لباس لك وأنت لباس لي

وقلت أيها الجسد انقبض، وانبسط واطهر واختف

فانقبض، وانبسط، وظهر واختفى (2)

" أنا لباس لك وأنت لباس لي ". إننا أمام جملتين تنبنيان على نفس النسق مع التغيير في الضمائر فقط دون أن تتغير دلالة الجملتين التي تنطوي على مدلولين، والمدلول الأول يثير عنصر المفارقة عند المتلقي الذي يتساءل كيف يلبس جسدًا ثانيًا؟ وهل يعقل هذا؟

(1) - أدونيس : الأمل الشعرية ، ص
(2) - المصدر نفسه ، ج 3 ، ص 50.

إن لا معقولية حدوث مثل هذا الأمر هي التي تشكل الانزياح وتدفع بنا في الوقت ذاته إلى مقارنة المدلول الثاني والاستيقاظ بالتالي من صدمة التشكيل اللغوي، والواقع أن هذه الصدمة نجدها في الخطاب القرآني أولا الذي كان سباقا إلى هذه الغرابة يقول تعالى: " أحلّ لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم هن لباس لكم وأنتم لباس لهن، علم الله أنكم كنتم تختانون أنفسكم فتاب عليكم وعفا عنكم ... " (1)

وكما نلاحظ أخذ أدونيس العبارة المنزاحة بحرفيتها تقريبا فلم يختلف المدلول الثاني عن ذلك الذي ذهب إليه الخطاب القرآني ذلك أن الأمر يتعلق بعلاقة الرجل بالمرأة ، حيث تقتضي هذه العلاقة السكينة والأمان والاحتواء إلى حد أن يصير أحدهما رداء للآخر، وبالطبع معطف من الحنان والوئام، ولعل ما زاد في الإثارة بالنسبة للمقطع الشعري، كون الشاعر يقدم للحدث الأسلوبي سياق مفارق دلالي، إذ أن ألفاظ مثل " نتوتر " " نتقاطع " " نتحادي " تنحو منحى الاختلاف والابتعاد، مما يجعل إلحاق جملة (أنا لباس لك وأنت لباس لي) بها يحدث شيئا من المفاجأة، ولعل ريفاتير أشار إلى مثل هذه المسائل عندما تحدث عن السياق الأسلوبي واعتبره نموذجا لسانيا مقطوعا بعنصر غير متوقع، و تشكل لحظة الالتقاء والصدام الحدث الأسلوبي. ، وقد نتذوق مفاجأة/ مفارقة أدونيس إذا فهمنا أن المسألة بالنسبة إليه تتعلق بامرأة (*) يلتقيها ربما عبر الاختلاف فقد يتقاطعان فكريا ويختلفان، لكن الأکید أن كل واحد منهما ينسج من نفسه لباس محبة للآخر.

ويفسد أدونيس أيضا العلاقة الطبيعية بين المبتدأ والخبر بحثا عن منطوق جديد للحياة وأشياء الحياة عندما يقول"

العالم يشجب، والكلمات نساء

يقرؤهن

يراوذهن كموت .

ما يقتله ، يحييه

يصنع من كفن التاريخ سريرا آخر يولد فيه (3)

(1) - القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 187.
(*) - يهدي أدونيس هذه القصيدة إلى زوجته خالدة سعيد.

(3) - أدونيس: الأمل الشعرية ، ج 1 ، ص 477.

فالكلمات كمبتدأ تتطلب خبراً آخر كالقول : الكلمات واضحة ، غامضة ، مؤثرة ، أما الإخبار عنها بكونها نساء فهذا غير معقول من ناحية اللغة المنطقية ، مما يدفعنا إلى إعادة القراءة في ضوء المستوى المجازي عبر السؤال : كيف تكون الكلمات نساء ؟ و سوف نجد الشاعر يجيب عن هذا السؤال بكونه " يقرؤهن " و القراءة هنا لا تأخذ معنى تهجية الكلمات ، بل تربط بإعادة إنتاج الكلمات ، إنها رغبة أدونيس الدائمة في " تهديم وظيفة اللغة القديمة أي في إفراغها من القصد العام الموروث ، و هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا (ماضي) له ، تصبح كتلة تشبع بعلاقات غير مألوفة " (1) فهو يقرأ الكلمات ، كما لو كانت امرأة غنية بالسحر و السر ، ليعيد تحميلها بطاقة جديدة و هو يراودها ، و بين سلطة العادة / موت الكلمة و مراودة الشاعر لها / خلقها من جديد ينتصر الشاعر عليها و تستسلم لفتحها الجديد لها ، و عبر فعل القراءة – المراودة يتم القتل ، و يكفن الشاعر اللغة و من ثم التاريخ معتقدا بانتصاره على البلادة و الرتابة ، صانعا من سرير موتها مهذا حياة أخرى ، يتجدد فيها بقدر ما تتجدد هي نفسها .

و يقدم لنا أدونيس ، في إطار العلاقة المختلة بين المبتدأ و الخبر ، نموذجا آخر يقول فيه :

جسدك مدينة

طلع منه الخدم صفوفاً تحت مغاور العنق

وقوس الأهداب

و انطلقت البشائر بقدومي

كل جارحة صارت شباكا

كل نبضة عاشقة

و انشالت النوافذ و الأبواب

و تلالأت المقاصير و الحدائق و الساحات (2)

إن الشاعر هنا يخبر عن المبتدأ " جسدك " بالمدينة بدل الإخبار عنه بخبر معقول كالقول جسدك فاتن ، مدهش ، جميل ... الخ . و لكن كل هذه الصيغ الخبرية تؤدي في الواقع دلالة منتهية و محدودة ، على عكس لفظة " مدينة " حيث يخرج مثل هذا الخبر التعبير ككل

(1) – أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ص131.

(2) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 1 ، ص 522.

من محدوديته إلى اتساعه و من وحدانيته إلى تعدده ، و يصير النص " حمال أوجه ، تحطمت فيه عن قصد و سابق تصميم ، معادلة تكافؤ الدال و المدلول " (1) فنقرأ المدينة بمعاني متعددة ، و هو ما أراده الشاعر لنصه ، لأن القول بالجسد المدينة هو قول أول بحضارة هذا الجسد ، ثم بغناه كما تؤكد عبارة " طلع منه الخدم " و هذا الغنى ليس بالضرورة غنى مادي ، بقدر ما هو غنى في نظارته و في عطاءاته التي يؤكدها الشاعر في العبارة الأخيرة (و تالألت المقاصير و الحدائق و المساحات) .

لقد ابتهج الشاعر بهذا الجسد فراح يتخيل أجزاءه الجميلة كمقاصير و حدائق و ساحات مضاءة و مشعة ، فكانت الجملة الاسمية الأولى ، المبنية على الانزياح بوابة مثيرة تختصر الفتنة و الدهشة التي " عاناها " الشاعر أمام الجسد المتحدث عنه و التي تشبه ربما دهشة البدوي أمام أنوار المدينة ، وهي دهشة رافقها التشكيل اللغوي الذي يميل بدوره إلى الإدهاش حيث لا تكون الألفاظ مجرد علامات لغوية وحيث لا تكون الاستعارة " تواترا منطقيا بين حقلين دلاليين متناقضين وحسب ، بل هي أيضا ضم الإحساسات الكامنة في تلك العلامات بوصفها عنصرا ثالثا" (2) بعطي التجربة اللغوية خصوصيتها النابعة من خصوصية كل شاعر

و من علاقات الإخبار الفاسدة " و التي يصير الشاعر معها نحاتا ينحت تمثال اللغة و يعيد خلقها و ذلك بتجديد بكارتها و اكتشاف دماثتها و رقيها بل جملة رصيدها الروحي " (3) قول الشاعر أحمد مطر :

صدري أنا زنزانة قضبانها ضلوعي

يدهمها المخبر بالهلوع .

يقيس فيها نسبة النقاء في الهواء

و نسبة الحمرة في دمائي

و بعد ما يرى الدخان ساكنا في رئتي، والدم في قلبي كالدموع

يلومني لأنني مبذر في نعمة الخضوع

شكرا طويل العمر إذا أطلت عمر جوعي

(1)-محمد راتب الحلاق : النص والممانعة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2000، ص12.

(2) - تأليف جماعي : ومض الأعماق ، ص106- 107.

(3) - يوسف اليوسف : القيمة والمعيار ، ص 70.

لو لم تمت كل كريات دمي الحمراء من قلة الغذاء

لانتشل المخبر شيئاً من دمي ثم أدعي بأنني شيوعي⁽¹⁾

تبتدئ اللافتة بجملة اسمية مبتدؤها " صدري " و"خبرها" زنزانة" ونلاحظ منذ الوهلة الأولى الجمع بين مبتدأ وخبر من حيزين دلاليين متغايرين، إذ أن كليهما يتطلب مرافقا لغويا آخر فنقول عادة: " صدري ضيق " " صدري واسع" عندما نريد الإخبار عن درجات الراحة أو الاختناق التي نعانيها، وتقع الزنزانة في العادة مبتدأ مخبرا عنه بصيغ أخرى كالزنزانة الخانقة، الزنزانة الباردة، الزنزانة الموحشة، لكن الشاعر يبتدع علاقة إخبار جديدة بين الصدر والزنزانة، وهي علاقة نقرأ تفاصيل جمالياتها في المستوى الثاني من عملية الإبلاغ، وهو مستوى لا يتشكل فقط من البنية الأولى المفارقة للمألوف بل من علاقة هذه البنية ببقية معطيات النص حيث ندرك طبيعة تحول الصدر إلى زنزانة.

إن المتحدث المحاط بالمخبرين الذين يبثون الهلع ويهتمون بكل كبيرة وصغيرة، يجد نفسه في وضعية حساسة جدا، إذ لا ينفعه أبدا أن يبوح بآلامه حيال الوطن والأمة ونظام الحكم، وهو لذلك مجبر على أن يخفيها في صدره، وإلا عرض رأسه وحياته للفقدان، مما جعله يشعر أنه منفي داخل تفاصيل الأحران الجاثمة في صدره، وبقدر ما تشكل ضلوعه ملجأ للأسرار، فهي تقوم مقام القضبان لأن الشاعر لا يعرف كيف يخرج من ذاكرة صدره المنطوي على آلام القهر السلطوي، الذي لا يسمح حتى بالنعم الطبيعية البسيطة، ويجد دائما للمواطن المفكر تهمة ما يعتقله بها، ويصادره بحجتها، والشاعر هنا مسرور – لحسن حظه- بكونه يعاني فقرا في الغذاء، وبالتالي فقرا في الدم، وإلا تعرض بسبب حمرة دمه إلى تهمة لا تخصه أساسا وهي تهمة الشيوعية، وفي هذا التصوير سخرية عميقة من السلطة السياسية راح الشاعر يجسدها عبر تجاوز السلطة اللغوية.

وبلهجته الساخرة دائما، يفسد أحمد مطر علاقة الخبرية في موضع آخر فيقول:

فصيحنا ببغاء

قوبنا مومياء

ذكينا يشمت فيه الغباء

ووضعنا يضحك منه البكاء

(1) – أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص 66-67

تسمت أنفاسنا حتى نسينا الهواء
وامتزج الخزي بنا حتى كرهنا الحياء
يا أرضنا يا مهبط الأنبياء
قد كان يكفي واحد لو لم نكن أغبياء
يا أرضنا ضاع رجاء الرجاء
فينا ومات الإباء
يا أرضنا لا تطلبي من ذلنا كبرياء

قومي احبلي ثانية، وكشفي عن رجل لهؤلاء النساء (1)

فصيحنا إذن ابتداء تعود النون فيه على الشاعر أو المتكلم المثقف أو الإنسان العربي بصفة عامة ، والفصاحة تقتضي النباهة اللغوية وسرعة البديهة وقوة الابتكار ، لكن الشاعر هنا يخبر عن هذا الفصيح العربي بكونه ببغاء والبيغاء لا يملك شيئاً من الفصاحة بل يكرر ما يعلمه إياه سيده ، وهذا ما يحدث المفارقة في بناء هذه الجملة و هي مفارقة ناجمة عن التضاد بين المبتدأ وخبره ، وتعكس في بنيتها العميقة وضع الإنسان العربي الذي لا حكمة له خارج التكرارية ، تكرارية السياسي أو الاستعماري مما أدى إلى إلغاء فاعلية الكلام ، وسوف يواصل الشاعر في عرض سلسلة من الانزياحات التي تتبني بشكل متشابه ، أي أنها تقوم على إفساد العلاقة بين المبتدأ وخبره عبر أسلوب التضاد والذي ينم دائماً عن السخرية والتهكم ، فإذا كان قوي الأمة العربية مومياء لا تحرك ساكناً فكيف يكون ضعيفها ، وإذا كان الأذكي يسخر منه الغباء فكيف يكون الغبي ، فهذه أمة ماتت ومات فيها الإباء، وفقدت سلم القيم ، فالضعف لا يلد القوة والذل لا يلد الكبرياء ، لذا يلخص الشاعر، بعد سلسلة المفردات اللغوية التي عرضها إلى خلاصة يائسة تبرر بشكل ما الخلطة الممارسة في عمليات الإسناد التي شكلت مطلع النص فالخيبة على صعيد الواقع العربي لازمها في غالب الأحيان تخيب لمتوقعات القارئ ونحوه المثالي .

ومن الانكسارات اللغوية الطريفة التي تحدث نتيجة كسر رتبة العلاقة بين المبتدأ والخبر قول نزار قباني أيضاً :
الزوجة نص كتبناه ..

(1) - المصدر السابق ، 44-43

والحبيبية نص لم نكتبه بعد ...

* * *

الزوجة مؤسسة حكومية ...

والحبيبية حزب محظور ...

* * *

الزوجة معادلة حسائية حللناها

والحبيبية معادلة شعرية لا حل لها؟؟ (1)

نلاحظ هنا الطرافة كما قلنا في الجمع بين مبتدأ و خبر لا يمكن أن يجتمعا في واقع الأمر وواقع اللغة ، وذلك الجمع يعكس أفكارا جديدة ومفاهيم مختلفة عن علاقة المرأة بالرجل وعلاقة الأنوثة بفعل الكتابة . فإذا أخذنا الانزياح الأول " الزوجة نص كتبناه والحبيبية نص لم نكتبه بعد " نجد أن الشاعر أخبر عن الزوجة كمبتدأ بالنص الذي كتب وهو إخبار غريب : كيف تكتب الزوجة ؟ إن الزواج ممارسة اجتماعية والكتابة ممارسة ثقافية ، وأن تتحول الزوجة إلى نص يعني أن يكتب الشاعر عنها ، ولكن إسقاط هذه ال " عن " هو الذي يحدث المفارقة الأسلوبية ، لأن أول ما يقفز إلى ذهن القارئ - أثناء قراءته لهذه الصورة - هو تموضع المرأة كحروف وكلمات سوداء على بياض صفحة الكتابة وهو أمر غير معقول إلا في مستوى ثان من القراءة ، المستوى الذي يضيف فيه قارئ الشعر حروفا وأدوات من عنده لإتمام الدلالة المؤجلة . لكن ، مع هذا تبقى تساؤلات هذا القارئ أو ذاك حول فكرة الخبر قائمة . ما الفرق بين النص الذي كتب والنص الذي لم يكتب بعد ؟ إنه الفرق بين حبيبية لم تستهلكها عادية الأيام وبين زوجة دخلت في الزمن الرتيب! النص الذي كتب نص انتهى بالنسبة لصاحبه، إنه المنجز والمتحقق الذي لم يعد يعنيه بينما النص الذي لم يكتب هو نص " الحلم "، نص الاكتشاف، نص الرغبة الجامحة في قول الشهي ، ولأن نزار قباني هارب من حدود الانتها، واقف عند عتبات

الاشتهاء فإنه ميل إلى الحبيبية (المجهول الذي يغري بالسفر فيه) نافر من الزوجة (المعلوم الذي نفذت أسرارها) ، وفي ضوء هذا المعطى يمكن قراءة بقية الانزياحات التي تحدث نتيجة اللاتوافق بين المبتدأ والخبر. مثلما الزوجة نص كتب وانتهى التأمل فيه، فهي مؤسسة حكومية تقوم على العنف المنظم، والقمع المبرمج والحب الرسمي المغلف بمطاطية اللغة وأكاذيبها،

(1) - نزار قباني : اضاءات . ص 47

والإقامة الإجبارية المزينة بعبارات الوطنية التي تعج بها الكتب المدرسية من مثل (وطني لو شغلت بالخلد عنه / نازعتني إليه في الخلد نفسي) ومثلما الحبيبة نص يتلألاً في ضوء الحلم فقط، ولم يكتب بعد فهي " حزب محذور" يهدد بلادة النظام، ويشر ببرنامج آخر، ويكتسب أهميته من ممارسة الممنوع وتهديد المستقر، وإذا كان الحزب المحذور يهدد تحديدا نظاما سياسيا بعينه، فالحبيبة المحظورة تهدد النظام السياسي والاجتماعي والديني، والفكري، و من هنا يأتي ثراؤها و ثراء مخيلة الشعر بها، فيكون الإخبار عن الزوجة بالمعادلة الرياضية المنتهية والتي يمكن إيجاد صيغة لها بالشكل الآتي ($2 \times 2 = 5 - 1$) لأنها تعادل بيتا وأطفالا وبرنامجا حياتيا معلوما، بينما يكون الإخبار عن الحبيبة بكونها " معادلة شعرية لا حل لها" ففي مملكة الشعر وحدها يضيع الحساب ويبدأ الجنون، جنون الإحساس و جنون التجربة ، وبالنتيجة جنون اللغة التي لا تقارب في التشبيه، ولا تنضب في الجمع بين المسند والمسند إليه فتخرج إلى المحال المؤنس الذي يصنعه رجل:

يحمل على كتفيه

خمسين عاما من الشعر

وخمسين عاما من الجنون (1)

ونقرأ في سياق خلخلة علاقة الخبرة أيضا قول سعدي يوسف:

صمتي يغني لك، يا فاحمة الأهداب

يسأل عن خصرك، هل تجرحه الأثواب؟

يسأل عن فراشك اللائذ بالظلمة

هل داعبت مخمله النجمة؟

وشعرك النعسان يغفو الآن أم ينساب؟ (2)

تتوتر العلاقة في هذا المقطع بين المبتدأ "صمتي" والخبر " يغني" مما يحدث شرخا في قانون اللغة، وذلك التوتر ناجم كما لاحظنا عن التضاد بين الصمت كاسم والغناء كفعل، فالصمت يلزمه السكون والهدوء والتأمل وشيء من الحزن، بينما الغناء يلزمه الضجيج

(1) - زار قباني : أنا رجل واحد، وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 2000، ص 239.

(2) - سعدي يوسف: الديوان ، ج 1، ص 292.

والجلبة وكثير من الفرخ. الصمت هو الإبحار في الذات والانغماس في ثنايا هو أحسها بالانغلاق عليها، بينما الغناء هو الانفتاح على الخارج وإقامة التواصل مع المحيط ، فكيف يجتمع الصمت والكلام، بل الصمت والغناء في علاقة إخبار؟ في اللغة الجارية يستحيل ذلك الأمر، لكن في مخيلة الشاعر يمكن أن يتحقق لأن فعل الغناء يأخذ دلالة أخرى تتقارب والصمت، كما أن هذا الأخير يخرج من صمته ليأخذ و الغناء دلالة المطابقة.

الشاعر ليس مداحا أو مطربا يغني للناس في قاعة أو ملهى لكنه متأمل للحياة وحميمياتها ينشدها أشعارا في صمت لياليه، إنه يخترق وحدته الطافحة صمته وانعزالا ليملاها أشعارا عن المحبوبة الغائبة، ولأن الأمر يتعلق بالتغزل بمحاسن تلك الغائبة (الأهداب الفاحمة، الخصر الرفيع، الشفة الدافئة...) فالصمت يتحول كلاما (شعرا) والشعر يمتلئ غنائية تعكس رومانسية الراوي الحالم باللقاء والعناق، وهو ما يلغي الحيز الواقعي ليحل محله حيز الخيال الذي يتوهم فيه أن كل شيء يتمسك بجلايبب الغائبة ويغنيها فحتى الصمت يتكلم ، ويتحول الشاعر في نصه عن خطاب الماضي والغياب الذي يسود المقطع الثاني من النص إلى خطاب الحضور والمخاطبة في المقطع الأخير من النص، فتلغى المسافة ليغني الشاعر محبوبته مباشرة منتصرا على الصمت:

لا تتركيني صامتا محترق العينين

منتظرا صوتك يأتي ليلة الاثنين

وددت لو عا نقتك الليلة

حتى يذوب النجم، حتى تنزف القبله

وتدفعيني عنك مضني مغمض العينين! (1)

(1) المصدر السابق، ص 292.

4- خلخلة علاقة المفعولية : نحو مفعول به وهمي .

نعني بخلخلة علاقة المفعولية جمع الشاعر بين فعل يتنافر و المفعول به في جملته ، و يؤدي ذلك التنافر إلى بنية لغوية ذات وقع أسلوبى جديد مرتبط أساسا بالوظيفة الشعرية التي تخلخل " البنيات اللغوية و هيمنة هذه الوظيفة يعني هيمنة تخلخل البنيات، و إذا ما شهدنا خطابا متخلخل البنيات ، يعني أننا بإزاء شعر ، فالوظيفة الشعرية تعبت بانتظام داخل الخطاب الشعري " (1) و لعل خلخلة علاقة المفعولية من أهم أشكال إفساد البنيات اللغوية ، فإذا استبدل الشاعر في المحور الاختياري كلمة وقع عليها الفعل من نفس الحيز الدلالي لهذا الأخير ، بكلمة أخرى من مجال دلالي آخر نكون أمام مستوى تعبيرى أو صورة كلامية ترسخ " المسافة . ما بين عمودية اللغة (النظام) و خصوصية الكلام (القول) " (2) و هي مسافة تتضمن " المقياس الملائم الذي يتبلور في مقدار المجاوزة كما و كيفا ، دلاليا و صوتيا ... تلك المجاوزة التي تقترب اطرادا من الخصوصية المتميزة ، و تبتعد عن الأطر العامة للتعبير اللغوي العادي " (3) فيصير من المعقول أن نشرب النسيان وأن نلبس الحزن ، و أن نشحذ الأمل ... الخ .

إن مثل هذه التشكيلات اللغوية تجعل النحو يتسم بالإبداعية ، كما تجعل المتلقي يبني تخيلات جديدة لعلاقات إسنادية لم يألّفها ، و تلك اللاألّفة هي التي تسبب إثارته ثم متعته ، كما نرى في النماذج الشعرية اللاحقة. يقول أدونيس :

حدث مرة أن تناول الشوارع كما يتناول الجرائد

رأى إليها ترتسم كالحروف

و رأى إلى الحروف تسمن ، و تمتليء دسما و دهنا

ثم تتحول إلى شباك و لافتات (4)

و نتأمل هنا الوضع غير الطبيعي للغة ، ففعل تناول يتعلق بشيء ملموس يسهل على الأيدي و الأصابع تفحصه لكن المتحدث هنا يقلب الشوارع كما يقلب جريدة ، و هو أمر غير

(1) - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، 86
(2) - صلاح رزق : محاولة لتأسيس منهج نقدي عربى ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2001 ، ص203.
(3) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(4) - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج2 ، ص375.

معقول في مستوى اللغة التواصلية ، مما يفرض على القارئ الانتقال بهذه الصورة إلى مستوى التخيل ، وهو المستوى الذي يسمح برؤية الشارع كمكان في جريدة ، وبمعنى آخر قراءة الشاعر للمكان والوطن قراءة فاحصة ، تشبه قراءة كتاب أو جريدة ، وهو شئ يشبه الحلم . وسوف يتمادى الشاعر في الحلم عندما يرى حجم الحروف يتغير " تسمن وتمتلئ دسما ودهنا " ومثل هذا الحلم ينطوي على أبعاد أخرى لا فرق فيها بين الحياة والحرف، بين الشارع والجريدة، فكما أن ينبغي أن تتغير الحروف وتمتلئ اللغة بدلالات جديدة هي دلالات الحداثة التي لطالما شغلت أدونيس، ينبغي أن تتغير الحياة في الشارع أيضا، وكل هذا يدخل كما أسلفنا في إطار البحث عن حروف ثائرة خارجة عن أبجدية الوضع الراهن، ومن ورائها البحث عن حياة تتجاوز فيها الذات " السطحية الواقعية الأحادية للأشياء إلى العمق الوجودي حيث تتماهى الذات مع أشياء الوجود لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته " (1) الذي هو سياق " مبتدع " له نظامه الخاص.

من النماذج الشعرية العربية المعاصرة التي تقدم مفعولا به وهميا بالنظر إلى علاقته بالفعل

قول الشاعر أحمد مطر في قصيدته " شعراء البلاط " :

من بعد طول الضرب والحبس

والفحص والتدقيق و الجس

والبحث في أمتعتي .والبحث في جسمي ، وفي نفسي .

لم يعثر الجند على قصيدتي فغادروا من شدة اليأس

لكن كلنا ماكرا أخبرهم بأني أحمل أشعاري في ذاكرتي

فأطلق الجند سراح جثتي وصادروا رأسي

تقول لي والدتي: " يا ولدي إن شئت أن تنجو من الحبس

وأن تكون شاعرا محترما الحس

سبح لرب العرش وقرأ آية الكرسي (2)

يخلخل الشاعر بأسلوبه الساخر علاقة المفعولية عبر الانزياح الذي يقع في عبارة (فأطلق الجند سراح جثتي وصادروا رأسي) ونلاحظ أن فعل المصادرة يتلاءم مع مفعولات أخرى فنقول: صادروا الكتب، صادروا المجلة، صادروا المتجر أما مصادرة الرأس فهو نوع

(1) - محمد الحرز : شعرية الكتابة والجسد ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 ، ص 71

(2) - أحمد مطر: الأعمال الكاملة، ص 111- 112.

من اللعب اللغوي الذي ينتقل بالكلام من الإبلاغ الطبيعي إلى الإبلاغ الفني عن طريق الاختيار بين نوعين من الجداول " جدول المفردات" و" جداول النظام النحوي وذلك أن الكلمة المعينة قد تقبل أن تدخل في علاقة المفعولية مثلا مع فعل معين على سبيل الحقيقة (والحقيقة هنا حقيقة عرف) فإذا أدخلها المتكلم مع هذا الفعل نفسه في علاقة الفاعلية، ولم تكن في العرف مما يقبل هذا النوع من العلاقة فإن مستوى الكلام يتحول من الحقيقة إلى المجاز، أو إن شئت من الإبلاغ غير الفني إلى الإبلاغ الفني" (1) الذي هو مفارقة أسلوبية، والواقع أن الشاعر في المقطع السابق، يمهّد لتلك المفارقة بسلسلة من الجمل التي تشكل سياقاً معقولاً لتقبلها، فالمتحدث الذي يعاني قهر السلطة والذي تعرض لمضايقاتها له كمفكر وشاعر ثائر، جسّد ذلك القهر بالتفصيل، من تعذيب جسدي (ضرب، وحبس) وتعذيب نفسي (البحث في الأمتعة والجسم، وحتى في النفس) وهو لكونه يجسد ذلك القهر يشكل خطراً كبيراً على أمن الوطن، ولذا لا عجب أن يمعن الجند في تفتيش أشياء المتحدث الملموسة وغير الملموسة، بحثاً عن القصيدة " غير المؤدبة". ويضخم الشاعر تصوير حالة اللأمن الفكري والثقافي التي يعيشها بأن ينظف حقائبه وجيوبه، وأنفاسه من تلك القصيدة محافظاً عليها في ذاكرته فقط، ولما انتبه الجند إلى ذلك – ونظراً لخطورة القصيدة- كان طبيعياً أن يصادروا – ولو مجازياً- رأس الشاعر لأنه موطن البلاء بالنسبة لهم، ويعكس هذا التعبير " الفاسد" سخرية الشاعر الدفينة من العسس والجند الذين يتمنون لو أن ذاكرة الشاعر وحاسته الشعرية كراسة يصادرونها بسهولة.

في مثل هذا المستوى نتقبل الجمع بين فعل المصادرة وبين المفعول به (الرأس) الذي غدا دفتر الشاعر الوحيد، وبما أنه دفتر يهدد سلامة المألوف فهو معرض للمصادرة بشكل أو بآخر.

ولا يبتعد الشاعر نفسه عن هذه الدلالة في لافتة أخرى من لافتاته بعنوان " على ياب الشعر" فيقول:

حين وقفت بباب الشعر
فتش أحلامي الحراس
أمروني أن أخلع رأسي
وأريق بقايا الإحساس

(1) - محمد حماسة عبد الطيف: النحو والدلالة، ص 163.

ثم دعوني أن أكتب شعرا للناس
فخلعت نعالني بالباب وقلت خلعت الأخطر يا حراس
هذا النعل يدوس ولكن هذا الرأس يداس⁽¹⁾

ونجد هنا علاقة المفعولية مختلفة في موضعين، يتمثل الموضع الأول في الجمع بين فعل " التفتيش" والمفعول به " لأحلام"، ويتمثل الموضع الثاني في الجمع بين الفعل " الخلع" والمفعول به " الرأس" وفي كلتا الحالتين نجد مفعولا به وهميا في الواقع، فالتفتيش يقع على الأشياء المادية الملموسة، والخلع أيضا يخص الملابس، ولكن هذه العلاقة الوهمية هي التي تنتقل بنا إلى مستوى آخر من التلليل لتؤكد ما ذهبنا إليه سابقا، من خطورة أحلام الشاعر ورأسه بالنسبة لأهل التفتيش، مما يدفعهم للتدقيق في السؤال والمراوغة فيه بحنكة ودهاء كبيرين يخيل للشاعر حيالهما أن أحلامه أوراق تكاد تكون مفضوحة أمام هؤلاء، ويذهب رعب الخيال بعيدا فيراهم الشاعر يقبلون تلك الأوراق مفتشين محتوياتها، مدركين خطورة هويتها مما يملئ عليهم فكرة خلع مصدرها (رأس الشاعر).

ومن الأشعار العربية المعاصرة التي يتحقق الانزياح فيها عبر الإسناد الخاطيء بين فعل ومفعول به من طبيعتين مختلفتين قول محمود درويش:

.....

.....

ولكن كلما مرت خطاي على طريق

فرت الطرق البعيدة والقريبة

كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار⁽²⁾

إن فعل " التآخي" يفترض اشتراك المتآخين في خصائصها البيولوجية الفكرية والنفسية، إنه يحدث بين إنسان وإنسان آخر قد لا يشتركان في أمومتها وأبوتها، ويفترض التعبير الصحيح أن نقول " آخيت محمدا" " آخيت جاري"، " آخيت أبي" ... الخ، فعل التآخي يفترض

(1) - أحمد مطر: الأعمال الكاملة ، ص 08- 90

(2) - محمود درويش : الديوان، ص 600.

إذن – وغالبا- مفعولا به/ إنسانا، وبالنسبة لهذا المقطع يستبدل الشاعر المفعول به الحقيقي بأخر يمكن نعته بأنه وهمي، ينتقل من المجال الإنساني الحي أين يمكنه فعليا ممارسة مبدأ التآخي إلى مجال الجغرافيا الجامد، محاولا بناء تلك العلاقة مع المكان، مع الجامد، ويكتب: كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة، إنه يحتفظ بإنسانية فعل التآخي بربطه بين الفعل والتاء (ضمير المتكلم) ثم ينتقل إلى " اللامتوقع" أين تصير " عاصمة" إنسانا يمكنه الدخول في علاقة مع الشاعر (المتكلم)، هذا التعبير يتصادم مع صرامة القوانين النحوية، وذلك التصادم يحدث الشعر، ويفرض على القارئ إعادة النظر في العلاقة بين الفعل والمفعول به. لا ينظر الشاعر إلى المكان كجغرافيا جامدة، بل ينظر إليه بما يحتويه من أناس ومن أنظمة يحاول كسب ودها، لكن عبثا.

ولعل استخدام الشاعر لكلمة " عاصمة" دلالة ما تؤكد أن المؤاخذة المقصودة، ليست العلاقة الحميمة التي قد تربطنا بمدينة ما، فنرتاح ونحن نتأمل معالمها ونتجول في شوارعها، وقد نحاورها – صمتا- كما لو كنا نحاور أخوا أو صديقا، ولكنها تشير إلى " النظام" الذي يحكم البلد، إذ أن لفظة عاصمة ذات بعد سياسي أكثر منه اجتماعي أو عاطفي، ولعل الانزياح الذي يقع هنا يجعل العبارة تتجاوز مجرد التعبير عن حالة شاعر وحيد في هذا العالم إلى التعبير عن حيرة الإنسان الفلسطيني ككل أمام هذه العواصم " العدوانية" التي ترفض مبدأ الأخوة معه " فترميه بالحقيبة". ولهذا الانزياح الثاني دلالة واضحة. تنتقل العاصمة فجأة من كونها " مفعولا به" يحاول الشاعر تعريضه لفعل جميل إلى فاعل يمارس فعلا إنسانيا قاسيا، يرمي المتحدث بالحقيبة، وهذا مرفوض عمليا، لكنه منبع الشعر و" للحقيبة" في هذا المستوى بعد دلالي عميق، إنها الإشارة إلى الأنظمة التي ترمي بهذا الفلسطيني إلى التشرذم، فوحده الإنسان الذي لا يملك مكانا خاصا يعيش بحقيبة، تشكل رمز غربته، وانتقاله الدائم في اللامكان ، ويؤكد الشاعر هذا الإيحاء عندما يمارس انزياحا ثالثا في المقطع نفسه بقوله:

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأزهار.

إنه يعيش منفى كبيرا، ويبحث عن مكان " اللجوء" لكنه مرفوض حتى كلاجئ وسيجد فقط مكانا تحت الشمس في أحد الأرصفة الخيالية التي يبنيتها باللغة فقط. إن الرصيف يضاف في عرفنا اللغوي إلى المحطة أو الشارع ، لكنه هنا يضاف إلى الحلم والأشعار، وعبر هذه

الإضافة / الانزياح تتخذ الأحلام والأشعار شكل " محطة" يلجأ إلى مقاعدها الشاعر كلما ضاق به المكان، وكلما رفضت صداقته، عواصم الدنيا.

وفي سياق خلخلة علاقة المفعولية بإسناد صفات الإنسان إلى المكان، يقول درويش نفسه:

لماذا يهرب الشعر من القلب إذا ما ابتعدت يافا؟ لماذا

تختفي يافا إذا عانقتها؟

لا. ليس هذا زمني (1)

فهنا تحتفظ الجملة الأولى بمعقوليتها رغم بعض التشويهات التي يتسبب فيها إفساد علاقة الفاعلية بين الفعل يهرب وفاعله الشعر، وبين الفعل ابتعدت وفاعله يافا، غير أن هذه المعقولية تتضاءل في السؤال الموالي: لماذا تختفي يافا إذا عانقتها؟ إذ المعقول أن فعل العناق . يخص الإنسان وحده ، ولأنه كذلك يحاول أن تصور " يافا" بين يدي الشاعر في لحظة عناق حميمة، وتتحقق محاولة التصور تلك عبر بديهية الكذب الشعري، وعبر انفتاح مقولة " أعذب الشعر أكذبه" فقط. وعلى حافة هذا التصور اللامعقول حيث " يافا" كبيرة وواسعة وذراعا الشاعر صغيرتان جدا، وحيث يافا جماد (حجر وتل وجبل وسهل) والشاعر إنسان (قلب وإحساس ودم وحب) يكتشف القارئ أن الشاعر يعانق " كائنا ورقيا" يصنعه باللغة فقط، فيزرع بذلك الحياة في الجماد ويختصر المدى الكبير (المدينة، والوطن) في امرأة على عتبة العناق. لكن لماذا تأنيت المكان؟ لماذا تأخذ يافا صورة امرأة رقيقة إلى حد فرار الشعر من موطنه (القلب) كلما ابتعدت أو بالأصح كلما ابتعد الشاعر عنها؟ لماذا هي امرأة تشكل الحب المستحيل، فتختفي متى يجب أن تكون حاضرة، وتبتعد عن الشاعر كلما اقترب منها؟

إن الشاعر يربط بين الخيالي الجميل، والواقعي القاسي، يافا في الخيال شيء شهى إلى حد الأنوثة، وحميم إلى حد العناق، لكنها واقعا بعيدة وغير مملوكة، ويقتضي القبض عليها، القبض أولا على لغة تقلب القواعد، وتخرق المعيار لتكون بحجم شعور الشاعر نحو مكانه/ موضوعه، " فتغني" هذا المكان ، لأن الشعر هو " غناء المدلولات ، وهو التفكير المغني على حد تعبير رامبو، و هذا يعني أن المعنى الشعري يؤثر على الملتقى بنفس طريقة الموسيقى "

(1) محمود درويش : الديوان، ص 590.

التوجيه الخارجي" كما يقول فاليري، ومن هذا المعنى يمكن أن نعبر عن الشعر استعاريا فنقول إنه " غنائي " ليس لأنه يوضح " الأنا " لكن لأنه يغني المعنى " (1)

وفي مثل هذا الغناء تتقدم يافا – تخيليا- كأنثى حبيبة، لكن واقع النفي والغربة يبعتها. كلما عانق الشاعر ذكراها، واجهته الحياة بفقدها، فيصرخ (لا ليس هذا زمني).

وعلى غرار محمود درويش يغني المناصرة" حيفا" مخلخلا العلاقة الطبيعية بين الفعل والمفعول به، عبر نقل الإنساني إلى المكاني، فيقول في ديوانه " جفرا":

أستند إلى حائط الشارع ك (...)

مدعيا أنني انتظر الترام

وأنا انتظر حيفا

تمر

لا تمر

تمر

لا تمر

تمر (2)

ويقع الانزياح هنا في جملة (وأنا أنتظر حيفا) التي كان يمكن أن تحتفظ ببعض معقوليتها لو أن التركيب الشعري لم يتماد في أنسنة حيفا بإسناد فعل المرور لها، والتأكيد بالتالي على انحرافية العبارات ، تخرج حيفا إذن، أو يخرج بها من جماد جغرافيتها لتصير صديقة (أو حبيبة) تواعد المتحدث للقاء، وتضع القارئ أمام شاعر/ عاشق يختار المحطات حيزا للانتظار ، كأنما يخجل من الانتظار في أماكن العشاق لأنه يعرف أن حيفا لن تجيء هناك ، ولهذا اختار طريق مرور " الترام" زاوية لانتظارها، حيث أن عدم حضورها في هذه الحالة لا يكون ملفتا للانتباه بالنسبة للآخرين الذين قد يلاحظون خيبة العاشق الواقف على عتبة الانتظار. ويحدث الشاعر نفسه كما لو كان الأمر يتعلق بحبيبة فعلية، فنتنوب الأفكار في مخيلته: هل تجيء؟ هل يتأخر بها الزمن؟ ولا يمتلك إجابة حاسمة فأمرها مجهول من قبل الجميع (ر-غم تكرر فعل المرور مثبتا ثلاث مرات في مقابل وروده منفيا مرتين) ولكن الأكيد أن العبارة بانزياحيتها

(1) - جون كوهين : اللغة العليا ، ص143.

(2) - عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية ، ص 398

تحتفظ بتوتر شخص فقد مدينته تماما كمن يفقد محبوبته، لكنه لا يبأس ويظل ينسج قصصا للانتظار، وللأعداء كما يحتفظ بتوتر القارئ الذي تكسر توقعاته، ويظل هو الآخر " نائها" بين تلك الـ " حيفا" التي يعرفها في التاريخ والجغرافيا، وبين هذه الـ " حيفا" الجديدة التي توحى باعتيادية أوثقتها، وبحميمية العلاقة بينها وبين المتحدث عنها.

إن بلاغة الصورة في الشعر الحديث " تجنح إلى أن تكون (بلاغات) خاصة لما تؤكد من قيمة الكشف الوجداني، وتحقيق الإثارة بكسر التوقع وإضفاء معنى على الأشياء لا تمتلكه في ذاتها، تمنحه لها القصيدة ضمن علائق تنبثق من خصوصية تجربة الشاعر وبراعة موهبته في الانتقاء والتنسيق والتركيب"⁽¹⁾ بحيث يقع المكان المحلوم به هنا في موقع حبيبة محلوم بها أيضا قد تجيء وقد لا تجيء، غير أنها منتظرة دائما، معشوقة دائما، عبر اللغة التي تهدم الهوية بين الإنسان والأشياء، بين الذات والموضوع وتقرّب بين المادي المحسوس والمعنوي على نحو ما نقرأ في الانزياح الموالي للمناصرة نفسه:

.....

.....

يصدأ قلبي خلف زجاج الخمارة في الشام

أُتصفح فتنتها

القد الأفعى

الوجه البلور

الشعر المنعوق

تتناكل طقطقة الكعب على حدّ رصيف

أركض نحو الباب الأخضر كالمهلوف

وأعود فقد رحلت

لأحدق في وجه أبي معروف

وأظل على طاولة المنفى

حتى يطردني عمال التنظيف⁽²⁾

(1) - بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص126.

(2) - عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، ص144.

يقع الانزياح هنا في عبارة " أتصنع فتنتها" ويلاحظ القارئ منذ الوهلة الأولى أن فعل "التصفح" يقتضي مفعولاً به آخر أو مفعولات أخرى ليست هي الفتنة: تصفحت الكتاب، تصفحت الجريدة، تصفحت الكراس... الخ، كما أن الفتنة تقتضي أفعال التأمل، والاستمتاع. كيف يجمع الشاعر إذن ما لا يجمع؟ هل ثمة علاقة خفية بين التصفح والفتنة؟ بالنسبة للغة " التفاهم" لا توجد أية علاقة، أما بالنسبة لمخيلة الشاعر فبالتأكيد هناك علاقة بل علاقات أولها أن هذه المرأة المثيرة قطعاً تقوم في ذهنه مثل كتاب، مثل أوراق رواية، أو صفحات ديوان شعري وهو أهم شيء يمكن أن يكون في حياة شاعر وكونها تشبه كتاباً فهي لا تعبر فقط أمام عين الرائي عبوراً مادياً سريعاً بل إنه سيقراً تفاصيل جمالها صفحة صفحة كما لو كانت مجموعة فصول ، الفصل الأول عنوانه : القد الأفعى ، الفصل الثاني عنوانه الوجه البلور والفصل الثالث عنوانه الشعر المنعوق وتحت هذه العناوين الموجزة يقرأ الشاعر عشرات التفاصيل الجميلة إلى حد الإرباك، وإلى حد الركض وراء هذه الحسناء / الكتاب بلهفة.

في هذا المستوى تلتقي فتنة الجسد بفتنة الحروف في كتاب خرافي، ويصير من المعقول قراءة القد والوجه والشعر والاستمتاع بكل هذا مثل الاستمتاع بقراءة قصيدة شعر، ومثل هذه التصورات تتحقق فقط عبر كسر نمطية اللغة والبحث عن فتنة كلامية لا تسمح بها اللغة الأليفة.

وفي سياق ربط فعل الشرب بمفعول به لا يجتمعان أصلاً بعلاقة منطقية في لغة التواصل نقرأ الانزياح التالي الذي يخلخل أعراف علاقة المفعولية:

تحدثت عن وطني وأنا أشرب الحزن من شفتيك

عصير المودة، ثم تقوِّعت في ردِّفك الأيمن المستباح

تعلمت منك الفلاحة في التربة البكر

منك تعلمت كيف أغوص لبئر الوصول

لأدفع زهو شبابي على شاطئك

رأيت الطحالب والسرخس الأخضر الثائر

النافر الهائج من جرأتي في الدخول

ر عيت شفاهك مثل حصان البراري

عدوت على سفحك المتموج مثل مياه الهطول (1)

.....

.....

من شرب الماء والعصير والقهوة وما شاكل ذلك إلى شرب الحزن، كيف يتحول هذا الأخير وهو إحساس معنوي فقط إلى مادة ملموسة يتعاطاها عز الدين المناصرة؟ يبدو أن الشاعر الغارق في وضع أدمن المأساة قد تغيرت تصوراته للأشياء تبعاً لتغيرات إحساسه بها، فحتى اللحظة الحميمة التي تجمعها بالحببية والتي يفترض أن تكون القبلة فيها كأساً من عصير المودة (وهذا انزياح أيضاً ينطوي على إفساد علاقة الإضافة) تتحول إلى كأس من الحزن يتجرعه الشاعر ، وفي هذا شيء من المفارقة فالتواصل مع الحبيب ينسي الأحزان ويختزن لحظات تيه في الزمن تعادل شعوريا الانتشاء والنسيان.

إن مرد الإنكسار الدلالي الناجم هنا عن انكسار بنيوي في اللغة يعود إلى خصوصية ففعل الحب لا ينفصل عن القضية الجوهرية التي تؤرقه، قضية الوطن، ولهذا لا يستمتع الراوي برحيق القبلة لأنها تأتي في سياق الحديث عن وطن مفقود، خاصة وأن الحبيبة التي تطارحه الهوى معنية في العمق بنفس القضية، والدليل أنه – وكما يذكر- تعلم منها كل معاني النضال. التجربة المتحدث عنها بالنسبة للشاعر عز الدين المناصرة.

ففعل الحب لا ينفصل عن القضية الجوهرية التي تؤرقه، قضية الوطن، ولهذا لا يستمتع الراوي بحريق القبلة لأنها تأتي في سياق الحديث عن وطن مفقود، خاصة وأن الحبيبة التي تطارحه الهوى معنية في العمق بنفس القضية، والدليل أنه – وكما يذكر- تعلم منها كل معاني النضال.

خصوصية التجربة إذن تؤدي إلى خصوصية البنية الشعرية، فتنزاح دلالات النص من القول مثلاً ب: أشرب العنب من شفتيك عصير المودة، إلى أشرب الحزن. ونقرأ في نفس السياق (فساد العلاقة بين فعل الشرب ومفعوله) المقطع الآتي لسعدي يوسف، من قصيدة المسافر:

(1) - المصدر السابق ، ص155.

معي كان في 6/5
لقد كنت أشرب صوته
وأنباءه واغترابي وصمته
وفي البحر كان المساء
نديا، وكان الفضاء
نديا، وكان بعيني ماء (1)

وينبني هذا المقطع على نزياح ينبني بدوره على إفساد علاقة المفعولية في جملة " لقد كنت أشرب صوته ، أنباءه ، واغترابي ، وصمته " . إن المفعولات : صوت،أنباء، اغتراب، صمت لا يمكن لها في عرف اللغة أن يمارس عليها فعل الشرب، بل ترتبط كما نعرف بأفعال أخرى فنقول أسمع صوته، أسمع أنباءه، أحس اغترابي، أحس صمته...الخ، غير أن الشاعر يخلل هذه التقاليد اللغوية ليقدّم تركيبة كلامية أخرى حيث " تعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة، عندئذ يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه، ليصير فكرة أو شعورا" (1)، ويتحقق كل هذا عبر ما يسميه النقاد " بتراسل الحواس" وهو شكل من الأشكال التي تساعد على الانزياح عن العرف اللغوي وخلق سلطة لغوية أخرى، تتيح للقارئ فرصة التخيل والتساؤل: بأي شكل يشرب الصوت والصمت والأنباء والاغتراب؟

إن الانزياح يقرأ في علاقته مع المعطيات الدلالية الأخرى التي تقع خارجة عنه، ومن هنا يمكن القول أن المساء الندي الهادي قد فرض على الشاعر حالة من الصمت والهدوء تحول معها ما يجب أن يسمع (الصوت) ويقال (الأنباء) ويحس (الاغتراب) إلى ماء ندي يبلع في هدوء حتى لا يزعج نداء الفضاء والبحر، ثم إن الصورة مشوشة على الشاعر نفسه (وهو التشوش الذي يخلق جمالياتها) ويؤكد ذلك كون فعل الشرب نفسه يجمع بين المتضادات (الصوت ≠ الصمت) ويصير معقولا بهذه الطريقة أن تقبل المفعولات السابقة فعل الشرب، إذا ربط هذا الأخير بين مختلف حواس الإنسان وأخذ بمعنى التدوق والحس.

ونضيف في هذا الإطار قول محمود درويش:

كنت أعلن حبي

على صدرها فتصير مدينة

(1) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية، ج 1 ، ص 413 .

كنت أعلن أن رحيلي قريب

وأن الرياح وأن الشعوب

تتعاطى جراحي حبوبا لمنع الحروب (1)

والشاعر هنا ينطلق من اليومي (لغويا، دلاليا) ليخلق الشعري، بممارسته لبعض الاستبدالات وبإفساده لعلاقة المفعولية في جملة (وأن الرياح وأن الشعوب تتعاطى جراحي) إذ يتعلق فعل التعاطي، وهو فعل محسوس بمجال حبوب التخدير أو حبوب منع الحمل أو أي شراب يشكل عادة قاهرة، وهذه هي المفعولات التي تليق عمليا بذلك الفعل، بينما الشاعر هنا ينتقي مفعولا به جديدا فيربط بين " التعاطي" و " الجراح" والجراح هنا تحمل دلالة معنوية أكثر منها مادية، وتعويض الجراح هنا بالحبوب، أو الشراب ليس مجرد بنية جمالية تهدف إلى المفارقة والمغايرة، لكنها تختزن مدلولات متعددة تختصر الآلام الفلسطينية التي ينتجها المخبر الإسرائيلي ويتسلى بها العالم ويؤجل بها حروبا أخرى فتصير شبيهة بمخدر تدمنه الشعوب يوميا، وتتناسى به همومها الأخرى فتعرض عن حروب مقترضة.

ومن مأساوية هذه الصورة إلى إشراقة صورة أخرى يمارسها الشاعر محمود درويش

دائما عبر وهمية المفعول به، نقرأ قوله:

أرتديك، وأخلع الأيام

لا تاريخ قبل يديك

لا تاريخ بعد يديك (2)

فهنا نحن أمام فعل وفاعل طبيعيين، لكن المفعول به غير طبيعي، المفعول به في جملة أرتديك هو الكاف، ضمير المخاطب الذي يعود على الأرض، الوطن أو الحبيبة، فما علاقة الارتداء بمفعول كهذا؟

إن فعل الارتداء يتعلق دائما باللباس ، أما المفعول به المحتمل هنا فتربطنا به " مشاعر" تنصرف إلى فعل أحبك، أشتاقك، أفتقدك... الخ، فما العلاقة بين اللباس والمشاعر؟

إن هذا الانزياح يذكر في الواقع بالخطاب القرآني، واللباس هنا لباس معنوي حيث ينسج المحب من جسد المحبوب ومشاعره ما يشبه المعطف الذي يحتمي به، والشاعر هنا ينفعل إلى

(1) - محمود درويش : الديوان ، ص 503.

(2) - المصدر نفسه ، ص 552 - 553.

حد تخيل الوطن معطفا أو قميصا يلف به نفسه وينزع عباءة الزمن الرديئ والأيام البلهاء، و ذلك هو البديل النفسي لوضع البرد والخمول الواقعي.

إن الشاعر يلبس المكان ويخلع الزمان، بلعبة لغوية تقوم على إفساد علاقة الفعل بالمفعول به، وعلى استبدال عناصر الطبيعة (الحياتية، وقبلها الكلامية). إنه ينسج من حميميات المتحدث عنها ثوبا لغويا يحتمي به في رحلات الخيال، ويخلع ما نسجته الأيام من خيبات تشبه ثوبا ضيقا جدا وخانقا، وبمثل هذه القراءة يمكن التخفيف من حدة الانزياح الذي يلغي عقلانية اللغة، ويتطلب نموذجا آخر للتواصل يضع في اعتباره التغيرات المستمرة للغة، يقول محمود درويش في موضع آخر:

ماذا يثير الناس لو سرنا على ضوء النهار
وحملت عنك حقيبة اليد... والمظلة
وأخذت تغرك عند زاوية الجدار
وقطفت قبلة! (1)

ويقع الانزياح هنا في الجملة الأخيرة (وقطفت قبلة) ويحدث كما نرى نتيجة إفساد علاقة المفعولية، إذ أن فعل القطف مرتبط بالحدائق والمزارع حيث البستاني يقطف الورد، والفلاح يقطف الثمار من عنب وتفاح... الخ، أما القبلة فترتبط بسياق إنساني عاطفي وتشكل تعبيراً عميقاً عن الحب، فنقول قطفت الورد، وقبلت أمة... وهكذا.

أما أن يقول الشاعر " قطفت قبلة" فهذا انزياح عن المؤلف وخلق لتقاليد كلامية جديدة قد تبلى إذا وجد شعب عاشق مولع بمغامرات اللغة، فما هي العلاقات الدلالية التي يمكن أن يقيمها القارئ بين القطف والقبلة وقد تأسست بينهما علاقة نحوية من المستوى الثاني حسب تصنيف تودوروف؟

إن هذا الانزياح هو اختصار لتشبيه نثري طويل، قد يقول فيه المتحدث المبدع: ماذا لو قبلتك في وضح النهار قبلة جميلة كالورود، شهية كفاكهة من فواكه النعيم، و بدلا من التشبيهات المفصلة يكتف الشاعر الأثر الجمالي بالقول مباشرة - و يشكل مستفز لعادات اللغة - (و قطفت قبلة) . و يمكننا أن نذهب إلى تفسير هذا الانزياح في ضوء قصة " آدم و التفاحة "

(1) المصدر السابق، ص 71.

فكأنها الشاعر يدرك أن تقبيل حبيبتة عند زاوية الجدار هو خطيئة ، لكن – و ككل الخطايا! – يحمل الكثير من اللذة و الجمال ، لذة التفاحة و جمال الورد ، ثم أن ربط القبلة كمفعول به بفعل القطف يعطيها ديمومة أكثر ، فكأنما الشاعر يقطف القبلة . ليحتفظ بها في أنية الحب المعطرة ، الندية ، بينما القول ب: " أقبلك عند زاوية الجدار " لا يوحي بشيء سوى بحدث عابر في لحظة عابرة ، لا تعني الشاعر المعاصر و نصوصه التي " تسعى نحو تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية باهرة و مدهشة و مفاجئة ، و غالبا ما يكون ذلك هدفا بحد ذاته ، بل غالبا ما يكون ذلك هو الهاجس الأول الذي يؤرق منتج النص على حساب مجرد الإعلام و الإخبار و الوصف و البرهان و التاريخ " (1)

و يمكننا أن نضيف في هذا الإطار نمودجا آخر للشاعر نزار قباني يقوم على اللاألفة بين الفعل الممارس و المفعول به الذي يقع عليه الفعل :

كيف يمكن أن تصدق امرأة مثلك

رجلا مثلي ؟

يحمل على كتفيه ،

خمسين عاما من الشعر ..

و خمسين عاما من الجنون ..

و مليون امرأة !!

كيف يمكن لامرأة مثلك ...

أن تحب رجلا مثلي

يقترف كل يوم

قصيدة جديدة ...

و حبيبة جديدة ؟ (2)

يرتبط الفعل اقتترف دائما بمفعول به واحد هو " الخطيئة أو الجريمة " ، كما ترتبط القصيدة كمفعول به دائما بفعل الكتابة أو الإنشاد أو القراءة ، و الشيء نفسه بالنسبة للحبيبة كمفعول به ، فهي تقتضي دائما أفعالا من مثل .. يعشق ، يواعد ، يعبد ... الخ . أما فعل

(1) – محمد راتب الحلاق : النص والممانعة ، ص12

(2) – نزار قباني : أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء ، ص239.

الاقتراف فيبدو غريبا في هذا السياق عندما يربط بالقصيدة أو الحبيبة ، هل تحولت الكتابة إلى جريمة؟ و هل صار الحب خطيئة؟

الأصل في هذا الاسمين أنهما ينطويان على الإنتاج ، الإنتاج الجمالي و الإنتاج الحياتي ، فبالحب نضع استمرارية الحياة و بالشعر نجلّ نسق تلك الحياة غير أن الشاعر يمارس ذلك الانزياح ليرمز في العمق إلى قساوة الواقع الذي يعيشه ، فلأن قصائده كالمس اللاذع الذي لا يفلت منه لا حاكم الدولة و لا شيخ القبيلة و لا رجل الدين ، فهي تشبه جريمة يرتكبها الشاعر يوميا في حق هؤلاء ، إنه يחדش كل السلطات فكيف تصنف قصيدته في خانة (الورود)؟ و لأنه ثائر – كما أشرنا مرارا – على سلطة الحب الإجباري الممثل بالزواج ، باحثا عن الحب الحقيقي، الحب الحر، فحبيبتة المبحوث عنها يوميا تصير أيضا جريمة تشبه تعاطي المخدرات.

5- خلخلة علاقة الإضافة : نحو مضاف متطفل

تقوم خلخلة علاقة الإضافة على نوع من الارتباك بين المضاف و المضاف إليه فيكونا من طبيعتين متباعدين و مختلفتين ، كأن تضاف خصوصيات المكان مثلا إلى الإنسان أو العكس و يحصل الارتباك نظرا للتنافر الظاهر بين المضاف و المضاف إليه ، و هو التنافر نفسه الذي رأيناه في أشكال الانزياح السابقة التي تقوم على فساد علاقة الفاعلية و المفعولية أو الخبرية. و مثلما هو الحال في مثل هذه العلاقات الفاسدة تؤدي الخلخلة الإسنادية بين المضاف و المضاف إليه إلى هزة في بنية اللغة ، تجعل المضاف يبدو متطفلا على مضاف إليه لا " يعرفه" ، غير أن ذلك التطفل له تأثيراته الأسلوبية و الجمالية التي تجعل الصورة الشعرية شبيهة بخدعة ممارسة على القارئ الذي قد تغويه " فيهوى " تأمل عناصرها و يستمتع بإعادة التركيب، و قد تبالغ في غموضها و تشابك خيوطها فينصرف عنها موقنا أنها خدعة لا تعنيه و لا تعني خياله .

من نماذج الانزياح المتحقق عبر الإضافة بعلاقاتها الجديدة ، الخارجة عن العرف نموذج نزار قباني الآتي :

تجولت في شوارع وجهك ...
أيتها المرأة التي كانت في سالف الزمان حبيبتني
سألت عن فندقني القديم
و عن الكشك الذي كنت أشتري منه جرائدي
و أوراق اليناصيب التي لا تريح
لم أجد الفنادق و لا الكشك
و علمت أن الجرائد
توقفت عن الصدور بعد رحيلك⁽¹⁾

يشكل الشاعر هنا متوالياته بدوال عادية غارقة في اليومية لكنه يفتتحها بتركيب غير يومي ينقلها إلى حيز الشعر، و يجعل للتقريرية اللاحقة بلاغتها الخاصة. يحصل ذلك عن

(1) - نزار قباني : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 686.

طريق الانزياح الذي يحدثه الشاعر انطلاقا من اليومي المألوف، يقول: " تجولت في شوارع وجهك " و يتوقع القاريء أن تضاف لفظة شوارع إلى أي لفظة أخرى : مدينة ، قرية ، عاصمة ... الخ ، و تصل الرسالة اللغوية بذلك بشكل عادي ، لكن المتحدث أسقط كل الألفاظ التي يمكن أن تمت بصلة إلى الحقل الدلالي للشوارع و أضافها إلى " وجهك " ، فالوجه علامة لغوية يفارق حقلها الدلالي " الشوارع" مفارقة تامة مما يحدث كسرا في قانون التواصل: كيف يصير الوجه شارعا بل شوارع؟ ويضخم مرسل الخطاب المفارقة التي يحتويها هذا التركيب عندما يقدم في الجمل اللاحقة تفصيلات تؤكد جميعها أن الوجه شارع : الفندق القديم، كشك الجرائد...

لقد تعودنا أن تجعل المدينة امرأة – كما لاحظنا مرارا- أما أن يحدث العكس فهذا لا يعد فقط خرقا للقانون اللغوي، بل تحايلا كبيرا لجعل اللغة تقول ما لم تقله أبدا، فيغدوا الوجه مدينة وتقاسيمه شوارع على ما بينهما من تنافر كبير، فالوجه خاص والشارع عام، والوجه من تصميم خالق، والشارع من تصميم بشر...الخ، ولعلمها يلتقيان في منطقة واحدة حينما يفتح القارئ بوابة التخيل على جميع مصاريعها، ويتأمل العيون والحواسب والأنف على أنها واجهات في شارع كبير، بعضها يتمتع بألوان زاهية، وبعضها الآخر بألوان شاحبة، وبهذه الصورة يمكن أن تكون العين كشكا يبتاع منه الشاعر ثقافته، أو مصدرا يلخص تاريخ شوارع بأكملها، وقد يكون الفم فندقا يأوي إليه الراوي متى أتعبه التحديق في الواجهات الأخرى من الشارع!

إن مثل هذه القراءة لا تلغي في الواقع الانزياح الحاصل في جملة الشاعر، بل تحاول بناء صورة تقريبية تخيلية تخفف من حدة المفارقة الناجمة، وتقرب ما بين الشارع ووجه الحبيبة، ويدخل بذلك إسناد الخصائص المكانية إلى الإنسان في حيز المعقول قليلا، حيز تتهدم فيه الحواجز بين الذات والموضوع،

ويبدو أن قباني مولع بالبأس حبيته صورة المكان، إذ يضيف في مقطع لاحق من القصيدة نفسها قائلا:

تجولت في أزقة صوتك الممطرة

بحثا عن مظلة تقيني من الماء

كان في يدي خريطة المدينة التي أحبيتك فيها

ولكن شرطي السير سخر من بلاهتي
وأخبرني أن المدينة التي أبحث عنها
قد ابتلعها البحر (1)

ها نحن أمام انزياح آخر أيضا حيث يربط الشاعر بين الأزقة والصوت ، ولسنا في حاجة إلى إثبات التناظر بين المضاف والمضاف إليه، بقدر ما نحن في حاجة إلى لمّ أطراف المفارقة، ففي الانزياح السابق يضيف الشاعر الشارع إلى الوجه ثم – وكأنما- ينتقل من الكل إلى الأجزاء، فيجعل للأزقة صوتا، وإيراد الأزقة جمعا يوحي بألوان كثيرة لصوت المحبوبة، ولكنها بالتأكيد كلها حميمة حميمية الزقاق لأنه عادة صغير ويقطنه الجيران المحبوبون، بخلاف الشارع الذي هو أوسع وأوحش، ولكونها حميمة راح الشاعر يلتمس منها مظلة للاحتماء من المطر، إنها المظلة الوهمية التي ننسجها من كلام المحبوب، وهي مظلة توجد في الذاكرة فقط، لكنها تنفع في حمايتنا من برد الأيام، كل عبارة جميلة هي بمثابة زقاق، فإذا توارت واحدة تقدمت أخرى، وقد يسترجعها الشاعر كلها فيسير في المطر مختالا، ولكن هذا ليس شأن شاعرنا الذي كان يبحث سدى لأنه أخطأ عنوان المدينة التي تواجدت بها هذه المرأة / المدينة، أو أن هذه الأخيرة (المدينة) غيبتها تفاصيل خيانة نسوية ما!

ويقدم نزار قباني بناءا جديدا لعلاقة الإضافة في موضع آخر فيقول:

سامحيني إذا كسرت زجاج اللغة
وخرجت من صندوق البديع والبيان
وثلاجة الكلمات الماثورة لأعلن أنك رائعة كالمنفى
وشتائيه ورمادية
وساطعة وزاهرة
وواحدة ومتعددة
وحبلي بالبروق والأمطار....كأيام المنفى (2)

يتوقع القارئ لمطلع هذا المقطع أن يقول الشاعر سامحيني إذا كسرت قواعد اللغة ، لكن الشاعر يفسد هذا التوقع بخلخلته للعلاقة الطبيعية التي تجمع المضاف والمضاف إليه، يذهب

(1) – نزار قباني : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 687.

(2) – نزار قباني : خمسون عاما في مديح النساء ، ص 99.

إلى تصور اللغة كأنية زجاجية يستسمح حبيبته في كسر مكوناتها، إنه التعبير الشعري عن اللغة كسلطة خارجية يؤدي الامتثال لها إلى البلادة والجمود، تشبه بلادة من يحمل أنية زجاجية تشكل تذكارا عتيقا، لذلك فهو يعاملها برفق كبير حتى لا تخدش ولا تصاب، لكن الشاعر يبحث عن الحركية داخل هذه اللغة، ليفصل لحبيبته رداء جديدا من الكلمات، ويؤكد على هذا عبر الانزياح الثاني " وخرجت من صندوق البديع والبيان".

إن البلاغة العربية القديمة تقاليد صارمة، وصندوق ثري لكنه مغلق، يتطلب أن يقول الشاعر " حبيبي غزال " " حبيبي كالبدل ليلة اكتماله" وغيرها من التصويرات التي تواضع عليها الشعراء بشكل تلقائي وإن اختلفت الأبنية التي تعبر عنها، لكن الشاعر المعاصر ضاق درعا بذلك الصندوق الأثري القديم، فراح يحاول الخروج عنه بحثا عن " كلامه" المأثور هو لا المأثورات الجماعية، ولعل ما يؤكد هذه الصورة التشبيهية التي ستلحق بهذه الانزياحات وتحاول الخروج عن الأعراف، ليس البنائية فقط بل حتى الدلالية، فقد ألفنا الشعراء يشبهون المرأة المحبوبة بالوطن المحبوب - دائما- لكن قباني يكسر اللغة المألوفة، والعادات الفكرية المألوفة ليعلن أن حبيبته رائعة كالمنفى ومتعددة الألوان كأيام المنفى الجميلة، ولعل هذه صورة مغايرة لم يألفها الشعر العربي، الذي يصور أيام المنفى دائما على أنها البرد و العزلة والعدوانية...

من المقاطع الشعرية التي تبني جمالية لغتها عبر الخلطة الممارسة على علاقة الإضافة لافقة أحمد مطر " خسارة" التي يقول فيها:

هل من الحكمة

أن أهتك عرض الكلمة

بهجاء الأنظمة؟

كلمتي لو شتمت حكامنا!

كيف أمضي في انتقامي

دون تلويث كلامي؟

فكرة تهتف بي

أبصق عليهم

آه...حتى هذه الفكرة تبدو ظالمة

فأنا أخسر – بالبصق- لعابي
ويفوزون بحمل الأوسمة ! (1)

إن هتك العرض متعلق كما نعرف بالإنسان، إذ أن الشرف لصيق به وحده، وقد درجنا على القول هتك الماجن عرض جارته أو قريبتها أي اعتدى على شرفها، كما نقول هتك اللص عرض المنزل، وهو قول من باب المجاز إذ المقصود أنه اعتدى على أهل المنزل، أما نسبة العرض للكلمة فهو قول يهتك أيضا بنية اللغة الجماعية بل حتى مجازيتها، لماذا هذه النسبة، وما العلاقة بين الإنسان/ المرأة (لأنها هي التي تمثل الشرف في الغالب، خاصة في المجتمعات العربية) وبين الكلمة، وهي خاصية ليست نسوية فقط بل تكاد تكون رجالية دائما (فالتاريخ يسجل لنا اسم آلاف الشعراء وقليل من الشاعرات ثم إن كلمة الشرف تنسب دائما للرجل لا للمرأة!)

إن الشاعر أحمد مطر ، كشاعر ملتزم مؤمن إيمانا مطلقا بدور المثقف في التغيير وفعالية كلمته، يقدر هذه الأخيرة إلى حد اعتبارها " زوجة" وبما أن مقامها رفيع إلى ذلك الحد وشرفها من شرفه، فهو يعتقد أن توظيفها في الحديث عن الحاكم هو توظيف يخدش قداستها، فهو من جهة لا مشروع كلامي له إلا " هجاء" السلطة العربية غير أنه يحسر من جهة أخرى على تلويث كلمته بذلك الهجاء ، فتبدو قصيدته كما لو كانت زوجته التي يشوبها الأذى حتى لو مرت فقط بالشارع الذي يسكنه النظام، وفي هذا إيحاء إلى درجة القذارة التي تخيم على السلطان العربي، قذارة لا تستحق حتى البصاق عليها.

كما يخلخل عز الدين المناصرة علاقة الإضافة في نصه المعنون ب " أرتكب حماقاتي
..... وأعود إليك" والذي يقول فيه:

خشب التفعيلة يغيريني ببناء نصوص في قاع سرير الفتنة

أذهب حردانا منك، أعود إليك

صفت، يعني وضعت يدي على خدي

قرب ضفة النهر الموحش في الضواحي الموحشة

أنا عز الدين المناصرة

(1) - أحمد مطر: الأعمال الكاملة، ص 306.

سليل شجرة كنعان وحفيد البحر الميت
قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف
أسافر في مدن العالم كالطائر أحمل رموزا ورسائل
من بني نعيم إلى كرمل الدالية
هو قلبي الذي يتمدد تحت بساطير الجنود الغرباء
شلال دمي في عاصمة برتقالية سهيل كالمهر
ولا أشكو

فالشكوى لغير " الخليل " مذلة (1)

ها نحن في مطلع القول أمام مضافين ومضافين إليهما، تجمعهما الغرابة ويتجانس بينهما النفور، ليخرجا الشاعر من إسمنت العروض الخليلي ويرميا به وبقارئه في سحر الشعر، وفتنة اللغة، فإذا أخذنا العلاقة الأولى نجد الشاعر يضيف كلمة "خشب" إلى كلمة " التفعيلة " وهي إضافة غريبة كما أشرنا لان الطبيعي أن نقول خشب الباب ، خشب المكتب ، خشب الخزانة ، كما أنه من الطبيعي أن نقول حركات التفعيلة ، سكنات التفعيلة ، مكونات التفعيلة ... الخ . فالمضاف والمضاف إليه هنا من حقلين متباعدين تماما . ما الذي قربهما في ذهن الشاعر ؟ ولكي نفهم صلة القرابة التي تعقد بينهما لا يمكن أن نقف عند حدود فعل الإضافة فقط ، بل ينبغي – وكما جرت العادة – أن نقرأ هذه الإضافة في امتدادات المعنى التي يوحى بها النص الشعري ككل . فالشاعر الذي يتخيل نفسه يقود سفينة محملة ببضاعة مميزة هي " الحروف " يوزعها بين أهله في وطنه وبين مدن العالم يلزمه في الواقع لغة أخرى وبناء شعريا آخر لا ينضبط والمعيار القديم ، ولذا يبدو هذا المعيار في مستواه العروضي كخشب صلب عنيف ، وبدل أن يقهر الشاعر فهو هنا يمارس عليه تأثيرا عكسيا إذ يغريه بالرحيل في " الفساد " فبدل أن يكتب نصوصا تقف عند حدود الخشب المرسومة سلفا فهو ينقلب عليها مسافرا في غواية الحروف ، وهي الغواية التي تبرر علاقة الإضافة الثانية الفاسدة بين السرير والفتنة إذ يرتبط السرير بدوال أخرى لها مدلولاتها الخاصة جدا كأن نقول سرير الرجل ، سرير الطفل ... الخ ،

(1) عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية ، ص387-388

كما أن الفتنة لها سوابقها و لوالحقها الخاصة فهي متعلقة دائما بالجمال والإثارة لكنها هنا تصوير حاضرا لا ماضي له تماما مثل لفظة سرير .

في هذا المستوى يلتقي فعل الإنجاب بفعل الكتابة ، سرير الفتنة قد ينجب أطفالا غير شرعيين ، كما أن الخروج عن خشب التفعيلة قد ينجب نصوصا غير شرعية بالنظر إلى التاريخ الرسمي للشعر ، سحر اللغة يشبه إذن سحر امرأة فاتنة تذهب عقل الشاعر وتدفعه نحو خطأ " جميل " لا يختلف عن جمالية " اللحن المبرر " الذي ذكرناه في موضع سابق.

نقرأ في موضع آخر للمناصرة نفسه انكسار العلاقة المألوفة بين المضاف والمضاف إليه ، الانكسار الذي يبني صورة شعرية متميزة يقول :

هاتي قلبك وخذي قلبي

نتبادل ...

حتى إن ضلت قدمي في الدرب

قلبك في العتم دليلي

وعيونك نهر الضوء

وأنا لا أملك من هذي الدنيا

غير الكلمة والقلب

أمشي في بلد من نار

أجلس تحت الأمطار

أنتظر الطوفان الأخضر

ولقد جاء إلى قلبي

فأنا طفل يتعثر

وتزحقت صباحا حين

زلت قدمي فوق رصيف الحب

فلنترك وجع الزمن الأصغر

ولنبدا... (1)

(1) - عز الدين المناصرة : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1، 1990، ص225-226

يحدث الانزياح هنا في قول الشاعر " زلت قدمي فوق رصيف الحب" إذ يجسد الحب ، وهو إحساس يملأ النفس الإنسانية مثل الفرح والحزن، في شكل شارع له رصيف، وهو تجسيد يجمع بين مضاف ومضاف إليه متباعدين تماما ومن طبيعتين مختلفتين إلى حد التناقض فلفظة " حب" تنتمي إلى حقل دلالي يتعلق بالإنسان في رفته وصفائه، وجماله وحميمته وانغلاقه على مشاعره التي تخص الأقربين إليه، بينما لفظة " الرصيف" تنتمي إلى حقل دلالي بعيد يتعلق بمعاني الخشونة والمادية ، إنه الإسمنت والخارج والعراء، فما الذي يجمع بين هذا المضاف وذاك المضاف إليه في ذهنية الراوي؟ إن هذا الأخير وحسب السياق النصي الذي وقعت فيه المفارقة الأسلوبية مرمي في الخارج لا داخل له، وإذا تأملنا المقطع الشعري نجد أنه يحفل بدلالات الفضاء الخارجي (الدرب، المشي، الأمطار، الطوفان، التعثير...) وربما هذا الخارج أو هذا اللامتلاك للمكان المغلق الحميم هو الذي جعل الشاعر يتخيل في غمرة اهتمامه بتلك المحبوبة، الحب شارعاً برصيف، أو أن معاناة الحرمان والفقد في الأمكنة والشوارع الباردة كانت وراء الحلم بشارع للدفع والحب، مما حقق لغويا مثل هذه الإضافة بين الرصيف والحب، وهي إضافة تتحقق فقط في مستوى الجمالية الشعرية بينما يستحيل توقعها في اللغة الجارية للناس.

ومن النماذج الشعرية التي تفسد لغة التواصل ، وتعيد التأسيس لعلاقة إضافة جديدة قول الشاعر المناصرة نفسه:

كبرت أعوامي ها أنا ذا أحمل قنبلتي وأسير

يشتاق الواحد منا يا أمي للآخر

سأل الصحفيون إذا ما كان الزعتر تابوت

نادي حتى يستيقظ أحفاد الليمون أحفاد

البن، العسل، العنب، التوت

جمجم أغصاني حارسك الأسود يا بيروت

رافقني الحلم المدفون المكبوت

عجلات المنفى تدهسنا يا أمي في الزمن المكوك (1)

(1) - المصدر السابق ، ص 283-284

إن العجلات ترتبط دائما بالسيارة أو الشاحنة أو القطار، أي أنها تخص وسائل النقل، بينما المنفى هو أوطان وأراض لا يملك من تاريخيتها المنفى فيها شيئا بل كل ما يملكه فيها هو حيز ضيق من جغرافيتها العدوانية، فلماذا الالتقاء بين مضاف ومضاف إليه غريبين عن بعضها إلى هذا الحد؟

إن المتحدث إلينا في هذا النص يكاد يشيخ عبر المنافي، لقد كبرت هذه الأخيرة إلى حد تخيلها وسيلة نقل سريعة تلحق بالشاعر أينما حلّ، ولا تستطيع خطواته التي أنهكها عنف الزمن، أن تسرع وتتجو منها، لقد كان يقف مثل طفل صغير يائس أو عجوز طاعن في السن وفي اليأس أمام اتساع رقعة المنفى وغضب جغرافيته، لا يملك غير الشوق واستحالة اللقاء أمام قطار المنفى الرهيب السريع، وهو ما يجسد حالة اللامبالاة لأمكنة المنفى وأناسها بهذا المنفى الغريب، وتشرّد الراوي من جهة أخرى في أرض ليست له، والإحساس بعدم الامتلاك يملؤه دائما مما يجعله يرى المنفى في كل شيء، في البر والبحر وفي السيارة، وفي الطائرة، ويتخيل أن أيامه سينهيهها المنفى الذي يضغط عليه بشدة، كما لو كان له عجلة لا ترحم.

ولعلنا نخلص في نهاية هذا الفصل إلى القول أن المرجع اللغوي يمارس استبداديته وتسلطه فقط على لغة الممارسات الحياتية واللغة العلمية، حيث تتواصل كل الفئات بلسان واحد غايته التفاهم، والمنفعة المتبادلة، أما بالنسبة للشعر فسلطة الإبداع أقوى من سلطة المرجع لذا يبدو أن أول هم الشعراء هو الاشتغال على لغة الأدلة والفوائد وتحويلها إلى مجرى الاستعارة قصد إعادة صياغة معرفة الحياة صياغة مجازية كما هو أصل تكوينها، وقصد الحفاظ على إمارة الكلام التي أشار إليها الفكر العربي القديم وهي إمارة لا تتوافق ومبدأ السلام والمهادنة بل تتحقق في ظل النص " حمال الأوجه" الذي تنتج ذات لغوية " مخادعة" مقدامة تسائل اللسان، وتنشد أهدافا عديدة أولها فكرة (إن من البيان لسحرا) و(لا) ختامها إنتاج بنية لغوية خاصة جدا مع كل ديوان شعري جديد، لاغية حدود النحو المرسوم، وعلب البلاغة والمجازات التي أرهاقها التكرار، باحثة عن ظلال معرفية ودلالية لا تربكها نهاية الدليل اللغوي بهذه الصورة تنهج القصيدة العربية الحديثة إلى " ضدية محيط وعلاقات وأشكال سألقة، لكن ذلك لا يعني إلغاء فكرتها" (1) " إذ أن تلك الضدية تغري بدورها بتلذذ ما يبدو مغلقا، وخصوصا

(1) محمّد الجزائري: ألة الكلام النقدية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ص 13.

عبر القراءة التي تشارك الكتابة " المخادعة" في تأسيس صورة بل صور منقطعة لجزئيات الحياة المختلفة وتفاصيل تعلقنا بها وتعلقنا عليها على نحو ما رأيناها في المقاطع الشعرية التي قدمناها كنماذج تلغي سلطة البلاغة، وتنشد أقاصي الخيال مما يغيب أحادية الصورة ويفتح سبلا للتلقي الذي يختلف باختلاف طبيعة القراء النفسية ومستوياتهم الفكرية.

الفصل الثاني

الخطاب الشعري و سلطة الفضاء النصي

1-الخطاب الشعري فضاء طباعي

2-انفتاح نظام الشطرين

3-المكان البديل

4- النص المفتوح

5-بنية الفضاء النصي: سلطة الواقع وسلطة الرغبة.

1- الخطاب الشعري فضاء طباعي :

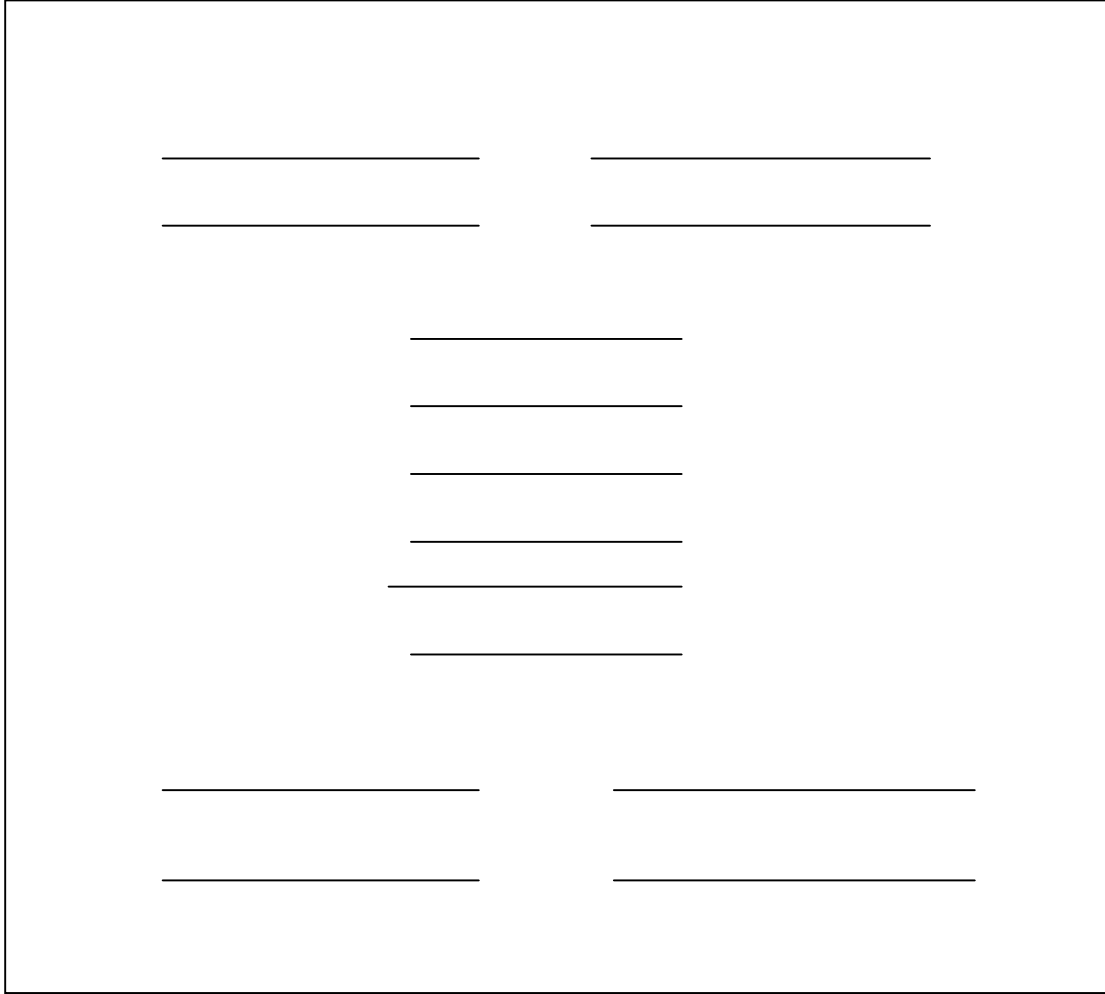
كان الخطاب الشعري العربي القديم، وانطلاقاً من صيغته الإنشادية منبئياً زمانياً، لكنه كان يفتقد إلى التبيين المكاني، هذا الأخير تحقق مع بداية تدوين النصوص، وبهذا نقول إن الشكل الذي عرفنا به القصيدة القديمة كان من اختراع الناسخين ودور الشاعر فيه كان محدوداً، لأنه لم يكن يصمم بنفسه تموضع القصيدة على صفحة الكتابة، وإنما الكتبة تخيلوا شكل القصيدة الذي وصلنا ممثلاً في توازي الأبيات عمودياً، وتقابل الأسطر أفقياً⁽¹⁾ كما يمثله الشكل التالي:

بياض	
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

⁽¹⁾ - محمد الماكري : الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص135-136

ولعلنا نتساءل هنا " هل أوجد الناسخ هذا الشكل اعتباطاً؟ لا شك أن للبعد الزمني علاقة وطيدة بالبعد المكاني ، وعمل الناسخ كان في الواقع مرتبطاً بعمل الشاعر " الإنشاد" فهذا التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً يوازن آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزمني في الأداء الشفوي، بحيث يُوَطر الأول الثاني، ويحد من امتداده منظماً له في توازي هندسي تقوم معه عناصر النص في نظام مشاكل" (1)

ويظهر الموشح الأندلسي تخلخت بنية المكان في القصيدة العربية نوعاً ما، ليضعنا الشعراء أمام تشكل طباعي مختلف للنص، وهذا الشكل أكثر إثارة للبصر وأكثر اشتغالا من الناحية الفضائية، أو الحيز الذي يتخذه على بياض الصفحة، ويتكون الموشح كما نعرف من: المطلع، السمط، الدور، القفل، الغصن، والخرجة، ويمكننا تبين مكانية الموشح بالشكل التالي: (2)



(1) - المرجع السابق ، 137.
(2) - المرجع نفسه ، ص 158.

والموشح غير منفصل تماما عن نموذج القصيدة العربية القديمة ، ولكنه يتجاوزها في إيقاعه وفي مكانيته، إنه بالأحرى يحتويه ويتجاوزها. ونلاحظ بالإضافة إلى الموشح ظواهر بصرية ملفتة للانتباه في مكانية الشعر العربي، ونعني بتلك الظواهر ظاهرة التفصيل وظاهرة التختيم، وظاهرة التشجير. ومثل هذه الأشعار أوردها الرندي في كتابه " الوافي في نظم القوافي". فالتفصيل يقوم على فصل أجزاء الأبيات ويكون ذلك الفصل في مواضع متوازية، وهو لا يؤثر على تمام المعنى والوزن. ويورد الرندي في هذا المقام بعض النماذج، نأخذ منها هذين البيتين لصاحبهما " أبي محمد السيد":

طيف سرى من خاطر القلب الدوي *** فوفى لنا بعداته وقضى الوطر
بز الكرى عن ناظر الصب الجوي *** شفى الضنى بهباته وقضى
حذر⁽¹⁾ ونلاحظ هنا أن هذه الأبيات مكتملة عروضيا ودلاليا، إذ أنها تخضع للبحر نفسه، لكن المختلف فيها هو الأعمدة البيضاء التي تفصل بين أجزاء الأبيات وتخرج بذلك عن النظام القديم حيث وجد فقط عمود أبيض فاصل، ولا شك أن لهذه البياضات دورا حيث أنها مؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها العنصر البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ.⁽²⁾

وإلى جانب نماذج التفصيل هذه أورد الرندي نماذج للتخيم والتشجير، وهي نماذج يكتب فيها النص على شكل خاتم أو على شكل شجرة، وبذلك يتوازي ويتقاطع في أشكال هندسية متنوعة يحتاج القارئ إلى حاسة بصرية دقيقة كي يفك تقاطعاتها ولا يقف فقط عند جمالية الشكل العام الذي يحكمها، هكذا نجد أن الشعر " قد شارك الخطاب الإلقاء ولكنه تجاوزها إلى الإنشاد والغناء، واللعب بالمكان"⁽³⁾

وكما عرف الشعر العربي القديم هذه الأشكال المختلفة لتجسيد النص الشعري، عرف الشعر الأجنبي أيضا ظواهر متشابهة كالشعر المجسم La poésie concrète والشعر المشهدي La poésie cinétique والقصيدة المتعددة الأبعاد ، والشعر الميكانيكي La poésie mécanique ... الخ.⁽⁴⁾

(1) - المرجع السابق ، ص 159.

(2) - المرجع نفسه ، ص 191

(3) - رشيد يحيوي : شعرية النوع الأدبي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 159.

(4) - ينظر محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 185- 196

إن هذه النماذج القديمة سواء في الشعر العربي أو الأجنبي ، تؤكد على أننا عندما نتحدث اليوم عن الفضاء الطباعي للنص الشعري، فنحن في الواقع لا نتحدث عن ظاهرة جديدة تماما، وإنما نهدف في فصلنا هذا إلى رصد التطورات التي أصابت بنية النص البصري، والتي وإن كنا نرصدها من خلال البنية السطحية للخطاب ، فهي في الواقع ذات دلالات على صعيد بنية النص العميقة. وإذا كان الفضاء النصي في بعض أشكال الشعر القديم يهدف إلى البهرجة والزينة أكثر مما يهدف إلى التعبير، فالفضاء الطباعي في الخطاب الشعري العربي المعاصر هو ضرورة دلالية قبل أن يكون مجرد سند للتجميل، سواء تعلق الأمر بالتصرف في المكان عبر خلخلة الزمن، أو بألوان الخط التي يكتب بها النص وحجمه، إذ يكتب في بعض الأحيان العنوان الرئيسي بخط كبير، ويرافقه عنوان شارح بخط أقل سمكا، ولذلك التشكيل أهميته البنائية والدلالية، ويمكن أن نمثل لذلك بمجموعة الشاعر عز الدين ميهوبي " ملصقات" التي اتخذت في الحقيقة عنوانين، العنوان الأول كبير " ملصقات" والثاني صغير " شيء كالشعر" (1). ويتساءل من يتناول المجموعة حول مغزى الغلاف، وهذه العناوين وعلاقتها بمحتوى المجموعة، فيجد أكثر من دلالة.

يتموضع العنوان الرئيسي بشكل عمودي ليحتل مساحة الغلاف من الأعلى حتى الأسفل، بحروف كبيرة تنطوي على ورق الجرائد، ربما إشارة من الشاعر إلى كون هذه القصائد هي الملصقات التي تشبه لافتات أحمد مطر، والتي كان الشاعر عز الدين ميهوبي ينشرها تباعا بجريدة الشعب الجزائري، والخط الكبير الذي يشكل عنوانا يبدو هو الرئيسي – كما أشرنا- فيه نوع من التأكيد على الجانب الإعلامي والتحريضي لهذه المقطوعات لأن التصيق يكون في الغالب على الحائط ، وتهدف الملصقة إلى إعلام جميع الناس، كما أنها تحمل في غالب الأحيان بعدا سياسيا وبهذه الصورة يكون هذا العنوان مدخلا لائقا ومناسبا – على المستوى الدلالي- لمحتويات هذه المجموعة.

إذا انتقلنا إلى العنوان الأصغر " شيء كالشعر" نجده هو الآخر يمتلك خاصية الانسجام، سواء مع لفظة " ملصقات" أو مع محتوى الملصقات، فقد جاء صغيرا في أسفل الصفحة كما لو أنه وضع فقط لشرح العنوان الرئيسي، ما هي تلك الملصقات؟ إنها بعض الغضب السياسي، الاجتماعي، المقول في لغة وشكل يشبهان لغة الشعر وشكله.

(1) – عز الدين ميهوبي : ملصقات شيء كالشعر ، منشورات أصالة ، سطيف ، الجزائر ، ط1 ، 1997.

إن للعنونة هنا وتموضعها على صفحة الغلاف سيمائيتها، حيث أن تقديم السياسي على الشعري واضح فيها كما هو واضح في ثنائيات الملصقات بداخل المجموعة، إذ تتقدم دائما الوظيفة الإبلاغية على حساب الوظيفة الشعرية، لأن هم الشاعر أكبر من أن يكون إشكالية جمالية في وضع سياسي واجتماعي جزائري يشتعل غضبا والمجتمع كله نجم السياسة من شيخه إلى طفله.

وإذا تصفحنا قصائد الديوان وعناوينها نجدها في الحقيقة تنسجم انسجاما كبيرا، فيشكل العنوان عتبة البداية لباقي الملصقة، وسوف نمثل هنا بقصيدة الشاعر المعنونة بـ "حيطيست" يقول فيها:

من رصيف لجدار
من جدار لرصيف
من ربيع ، لشتاء، لخريف
ناسكا طول النهار
من رصيف لجداره
من جدار لرصيف
يده تسأل عن ظل رغيف
مر عام...

طلعت من كفه بعض شجيرات الخريف⁽¹⁾

وحيطيست كما نعرف كلمة دارجة في اللهجة الجزائرية تدل على العاطل عن العمل، ونلاحظ هنا كيف أنها اختصرت أوصاف الحالة وهي وضعية الآلاف من الشباب الجزائري الذي لم يجد مهنة سوى الوقوف على الأرصفة أو إسناد الظهر إلى الحائط تأملا في حياة الآخرين وهدرا للزمن بشكل مأساوي.

إن للبعد الزمني – كما أشرنا سابقا- ارتباطا وطيدا بالبعد المكاني لهذا ينجم عن خلخلة الأول خلخلة في الثاني أيضا لأن " تحطيم الزمان تحطيم للمكان في نفس الوقت"⁽²⁾ وهو ما نراه واضحا في الشعر العربي المعاصر، تدخل ضمنه النماذج المختارة للبحث.

(1) – المرجع السابق ، ص 66.

(2) – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 100.

لقد تجاوز الشعراء النموذج المكاني القديم وإن جربوه في بعض المرات، تجاوزوا القصيدة العمودية وبذلك التجاوز انتقلوا بنا من المرحلة الشفوية، أي مرحلة تلقي الخطاب بالأذن فقط- إلى المرحلة البصرية حيث صرنا " نبصر القصيدة قبل أن نقرأها" (1)، والخطاب الشعري لم يعد بذلك أسطرا متقابلة فقط، أو أسطرا متوالية بل صار هيئة طباعية بمعنى الكلمة، ذلك أن العنصر الفضائي، ورغم الاعتقاد السائد بثانويته يمكن أن يصبح مولدا للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لا تتحكم في إنتاجها " مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء" (2)

والانشغال بمكانية النص هذه شغل كثيرا من الشعراء الأوربيين، وإن لم تكن آراؤهم نصوصا نقدية منهجية، فقد قدموا إشارات كانت بمثابة منطلقات مهدت للتأسيس النقدي حول الفضاء الطباعي في الخطاب الشعري، فهذا ما لا رمية، يقول " لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي، إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، وهكذا تغذو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة، إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه فالفراغ الأبيض متم" (3) وللبياض عند رامبو "A. Rumbled" أهمية خاصة، إنه هو الذي يحدد شعرية النص بمعنى من المعاني، يقول " يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق" (4)

أما هوامش البياض عند الشاعر بول إيلوار " Paul Eluard " فهي حيز لاحتراق الذاكرة" وللقصائد دائما هوامش بيضاء كبيرة، هوامش من الصمت تحترق فيها الذاكرة، لتعيد خلق هذيان بلا ماض" (5)

ولعلنا هنا نلاحظ أهمية أحد العناصر المشكلة للمكان " البياض" فالمكان المرصوف عند مالارميه "Mallarmé" لا تؤدي الأشياء كاملة ولا تصبح بالتالي دالة تماما، والبياض المتبقي في صفحة رامبو هو الذي يخلق شعرية خطابية إذ أن القراءة تبدأ في الواقع حيث تنتهي الأسطر المكتوبة، تبدأ منها لتتبع في البياض، أما الهوامش البيضاء عند إيلوار فهي تمثل الصمت، لكنه الصمت الدال حيث الشاعر لا يقول كل شيء خطيا.

1- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986 ص 26

2- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 05

3- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 100

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تشير كل هذه الملاحظات إلى الطابع الإيحائي لهيئة النص على الصفحة الشعرية ، وهو الأمر الذي أكدته فيما بعد الدراسات النقدية ، وإن كانت تقتصر في غالب الأحيان على الملاحظات الموجزة بهذا الصدد. من ذلك ما نقف عليه في ملاحظة رومان جاكوبسون المتعلقة بوجود العديد من " العلامات التي تخص الشعرية، ولكنها لا تنتمي إلى علم اللغة فقط، بل إلى نظرية الدلالات، وبتعبير آخر إلى علم الدلالات العام" (1) فالخطاب الشعري ليس هو الجمل اللغوية وحسب، إنه هذه مشكلة بطريقة خاصة، وقد تضاف إليها عناصر أخرى أثناء تموضعها ككتابة على جغرافية الصفحة، وتلك العناصر قد تكون علامات ليست لغوية.

وبالنسبة لتودوروف، فالفضاء النصي يخص الشعر أكثر من النثر، وقد لاحظ أنه يدرس دائما في الشعر، وفي ملاحظته الكثير من الصواب، فالعمل النثري مهما حاول ابتداع مكانية متميزة، يبقى في الغالب خاضعا لنظام ثابت . ويعرف تودوروف النظام المكاني بأنه " وجود ترتيب معين لوحداث النص بشكل مطرد متفاوت، وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى وقد تختفي – إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام" (2). فتميز الخطاب الشعري بالنظام المظهري يعود إلى العلاقات المكانية بين العناصر، وقد أشار ج. قريماس أيضا إلى العلامات غير اللغوية مؤكدا ضرورة الإهتمام بها عند مقاربة الخطاب، إذ " يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي: توزع النص مطبوعا، ترتيب المساحات البيضاء (...). علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنوينات الطباعية" (3)

وتكمن أهمية هذه الملاحظة في ربطها بين " الزمني " والمكاني " حيث يمكن أن يدرس الأول عبر الثاني، وحيث تساعد العلامات المكانية على مقاربة الزمن في النص الشعري والقبض على خصائصه.

ويشير دانييل ديلا وجاك فيليوبيه في كتابهما " الألسنية والشعرية" أيضا إلى هذه العلامات غير اللغوية رابطين بين الخطاب كشكل بصري وبين تلقيه، مركزين على جانب الإبلاغ ليقولا " إذا ما وضعنا الإبلاغ الشعري في وضعية التواصل التي تخصه فإن فكرتنا حول هذا الموضوع تؤكد على أن هذا الإبلاغ معروض على المتلقي كشكل وكنظام تحت هيئة

¹ - Roman Jakobson : Essais de linguistique gnerale, ed minuit, Paris , France , 1963, p210

² -تودوروف: الشعرية ، ص 63، 64

³ -شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 14

معينة لا تخفى، بل تظهر إشارتها الشعرية الخارجية المترابطة مع الإشارات الداخلية، وهي هيئة موجودة فيما يتعدى الصدف والموضات الرائجة" (1)

إن الحديث إذن عن مكانية الخطاب الشعري هو نقص لكل العناصر التي تسهم في تشكيل صورته على الصفحة الشعرية، وهو حديث عن تضاريس الفضاء النصي، وهي تضاريس تخص المكان الذي تشغله الكتابة على الورق كما أشرنا سابقا (2)، ويدخل ضمن ذلك الإطار العديد من العناصر بما فيها العامل العروضي ومسألة الصراع بين الأبيض والأسود، حجم الخط، ثم مختلف التنويعات الطباعية التي تلحق بالخطاب من رسوم وصور وحواشي وغير ذلك.

لقد ظل الشعر العربي ثابت المكان لزمان طويل، مما أكسب النظام الطباعي الكلاسيكي سلطة ممتدة في الزمن، وكان الشاعر والقارئ على حد سواء يعرفان الحدود الجغرافية للنص مسبقا، ولكن ذلك الفضاء المعلوم بدأ يتزحزح تدريجيا مع بداية الصراع بين الأبيض والأسود على الصفحة، وكما يقول محمد بنيس: فالشعراء العرب القدامى ملأوا بياض الصفحات، بينما يبذل الشعراء المعاصرون مجهوداتهم كي يفرغوها (3) فبعد أن كانت علاقة البياض بالأسود علاقة سلم واستقرار، راحت تتخلخل مع مرّ الأيام. فيزحف البياض في بعض الأحيان ليحاصر السواد ويحدث العكس أحيانا أخرى، وعندئذ يجد القارئ نفسه أمام انفتاح وانغلاق طباعي، فكلما دخل النص في هذه اللعبة - لعبة البياض والسواد بتعبير محمد بنيس- وكلما ابتعد عن المكان الجاهز كلما كان منفتحا وحدثيا، ومحققا لسلطة خاصة في مقابل النموذج ذي الحدود الصارمة، وتلك السلطة الخاصة تتجسد عبر انزياح الخطاب عن مألوف الصفحة الشعرية وخلق هويته الطباعية مكرسا كتابة الاختلاف والتفرد من جهة، واستمرارية السؤال من جهة أخرى. " فإن كان الغواص القديم قد أصاب منيته وعثر على الجمانة فإن الغواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته من بين يديه، وهنا جاء التغيير، جاء من داخل النص، ثم أخذ يترعرع إلى ما بعد النص، وحينما غابت اللؤلؤة في نص السياب صارت مطلبا شعريا عربيا، وبما أن الجرة قد انكسرت بانكسار النظام الشعري العربي القديم فإن ذلك يعني فقدان

1- المرجع السابق، ص14

2 مراد عبد الرحمان مبروك: جيولوجيا النص الأدبي، ص123

3 محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 101

الغواص لمنيته، ولكن فقدان هنا ليس نهاية المطاف بل هو بداية المطاف، وبداية رحلة البحث والاستكشاف وإن كان السياب قد أعلن عن المفقود فإنه فتح باب البحث والسؤال⁽¹⁾، وهو باب لن ينغلق أبداً مع شعراء مجريين ويعون التجريب، يهدمون ويعون خطورة التهديم وجماليته أيضاً، يخرقون الأضواء ويتلذذون بالخرق من غير حوادث، يتحررون من " الشبه" ويصير الهاجس إثبات المختلف لغة وصورة وصفحة، يقول محمد بنيس: " ... مع الشعر المعاصر تعرفت على صفحة الشعر التي تفقد أختها، هذه مصفحة لانهائية ، مجهولها هو حتم الاستمرار والحبسة التي قادت التركيب إلى هذيانه، هي نفسها التي فعلت على البياض فعلها، الفراغ، الفراغ يضاعف من جمالية الانشقاق والنقصان، والمسارات مأهولة بالمتاه والزوغان"⁽²⁾، ذلك المتاه وهذا الزوغان هو بالضبط مدار اهتمامنا ، ذلك أن " الفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإحياءات المختلفة. بهذا الشكل يكون الأثر مفتوحاً بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ ، فالأثر الذي "يوحي" يتحقق وهو يملأ كل مرة بالمشاركة العاطفية والتخيلية للمؤول"⁽³⁾، وانطلاقاً من ذلك تختلف قراءة الفضاء الطباعي من مؤول إلى آخر ، ويفتح النص على المتاه والزوغان اللذين يرتبطان بالإثارة أكثر مما يرتبطان بالعيب والنقصان.

وبما أن خلخلة البنية المكانية للنص الشعري العربي وتجاوز سلطة المكان التقليدي قد تمت على مراحل، ومعظم الشعراء المعاصرين مروا بهذه المراحل فسوف نبدأ بالنصوص الأقرب إلى البنية القديمة، لننتقل تدريجياً إلى بقية أشكال التجاوز ، محاولين الوقوف عند كل الظواهر التي تحرك العين وتستوقفها لتنتقل بالقارئ من مستوى إلى آخر، من مستوى الرؤية البسيطة إلى مستوى بناء المعنى انطلاقاً من العلاقات المتداخلة بين ما هو سطحي ظاهر وما هو عميق مستتر.

وقبل أن نتعرض إلى مختلف أشكال الانزياح عن سلطة الصفحة الشعرية العربية القديمة، نشير إلى ظاهرة تكاد تكون مشتركة بين جميع الشعراء العرب المعاصرين (ومن بينهم الشعراء نماذج الدراسة) وهو كونهم التزموا على الأقل في قصائدهم الأولى بالمعيار فانتجوا على صعيد الصفحة الشعرية نماذج كتابية متشابهة يتحكم في هندستها النظام الإيقاعي

1 - عبد الله الغدامي: القصيدة والنص والمضاد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت - لبنان- ط1، ص 100

2 - محمد بنيس: كتابة المحو، ص 23

3- امبرتو إيكو : الأثر المفتوح ، ص22

التقليدي ونجد لها أمثلة في مجموعتي سعدي يوسف "القرصان" و"أغنيات ليست للآخرين". فإذا تأملنا هذه الأخيرة مثلا نجد أنه وباستثناء نصي "غضب حزين"، وتخطيط أولي عن حضارة غرناطة⁽¹⁾ وهما ينتميان إلى الشعر الحر فيعتمد الأول تكرار الوحدة الإيقاعية "فاعلاتن" والثاني الوحدة الإيقاعية "متفاعلن" مع ما يلحقهما من تغيرات، ومع التفاوت في تكرارهما ما بين السطر والآخر، باستثناء هذين النصين اللذين استطاعا خلخلة المكان الطباعي القديم، تبني كل قصائد المجموعة وفق التصميم القديم، : سطران متقابلان يشكلان البيت الشعري، ويتتابع الأبيات تشكل الهيئة المعروفة للقصيدة العربية التي كنا أعطيناها شكلا توضيحيا فيما سبق، يقول سعدي يوسف في نصه "قريتي قبل اليوم":

كانت ليلينا تضيء القمر *** وتطلع الأزهار قبل الشجر

كنا كطيرين إذا رفرفا *** هلت سما وتهادى شجر

فوق ربانا همسات الهوى *** تزجي لنا الشوق تحايا غرر⁽¹⁾

وتتوالى الأبيات الشعرية الأربعة عشر لهذا النص مشكلة مكانية منظمة تنظيما محكما، ومثل هذه النصوص يمكن القول عنها أنها ذات سياق أو إطار خارجي واضح (شكل مكاني جامد)، وهي لذلك لا تمتلك في تحققها المادي – الطباعي- إلا أن تأخذ واحدا من شكلين هندسيين: المربع أو المستطيل⁽²⁾ وهو هنا المستطيل.

والنص بهذا يفتقد إلى التحولات الثرية حيث لا يدخل مساحته أي عنصر جديد إذا استثنينا النقاط المتوالية في السطرين "يا قريتي" في هذين البيتين:

يا قريتي ... يا قرية من شذى *** يا لؤلؤ غاصت إليه الدرر

إن تذكرني عهدا رقيقا مضى *** فعهدنا أزهى وأبهى ذكرا⁽³⁾

وهذه النقاط قد تشير إلى استحالة الوصف، فالشاعر ينادي قريته محاولا إعطاءها صورة خلاصة، ولكن تلك الصورة كأنما تأخرت في المجيء فعلقنا الشاعر بثلاث نقاط قد تغني عن الصورة نفسها.

(1) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 563

(2) - شربل داغر : الشعرية العربية ، ص 27

(3) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 563

ويتكرر هذا البناء المكاني في جل قصائد هذه المجموعة كما قلنا دون ملاحظة خاصة، غير أن قصيدة " على الطريق إلى أصفهان" وإن كانت هي أيضا تنتمي إلى البنية العمودية، إلا أنها تمارس بعض الانقلاب عبر الفضاء النصي يمكن أن نوضحه كما يلي:

هناك ثلاث أبيات متتالية وعادية في توزيعها على الصفحة التوزيع القديم، أما البيت الرابع فلا يكتب في سطر واحد ضمن شطرين بل يتوزع الشطر الأول منه والمتكون من أربع كلمات في ثلاثة أسطر، فنلاحظ تشكلا مكانيا مختلفا:

هو الليل...

هو الرمل...

والمنشدون أغانيهم يرتديها الزمان⁽¹⁾

فالشاعر هنا كأنما كان يريد أن يقول أشياء كثيرة بخصوص الليل وجمالياته والرمل وجمالياته لكنه كان محاصرا بالمكان وضيقة، وملزما بالتشكيل الإيقاعي، فكان الحل الوحيد الممكن هو هذه الهندسة التي تمنح القارئ فسحة للتأمل وقراءة النقاط التابعة لجملته هو الليل، والنقاط التابعة للرمل أيضا، وما يتبعها من بياض، ومن جهة أخرى يظل وفيا للتشكيل الإيقاعي الذي بني عليه نصه (المتقارب) فيحتفظ بنفس عدد التفعيلات، وتظل الأشطر مرتبطة عروضا وإن كانت منفصلة مكانا:

--/0-0-

- / 0 - 0-

--/0-0 -- /0-0 -- /0-0 -- /0-0 -- --/0-0 -- / 0 - 0-

إن الارتباط العروضي هنا لم يمنع من دخول مساحات مكانية يسهم القارئ في تأويلها وملء بياضها، إذ أننا هنا أمام اختراق المكان للزمان، وإن كان اختراقا محدودا، وهذا التشكيل المكاني الذي يقع هنا في الصدر يتكرر في النص نفسه في موضع آخر ويمس العجز:

هنالك بيتي ومن حوله فتاب ...

وشعر...

وخمارتان⁽²⁾

(1) - المصدر السابق ، ص56

(2) - المصدر نفسه ، ص57

وهنا أيضا يفتح الشاعر المكان ويجعلنا نقرأ اللامكتوب، فلا شك أن البيت المتحدث عنه تحيطه أشياء كثيرة باستثناء القباب والخمرات، ولا شك أيضا أن للقباب حكايتها الخاصة، كما للشعر حكايته الخاصة المتعلقة بالبيت الموصوف ولكنها حكايات لن يصرح بها حتى لا ينتقل من شعر الحياة إلى نثرها ، وحتى يحافظ على إيحائية اللغة وإيحائية الفضاء الطباعي الذي يراوغ سلطة المرجع قليلا.

وإلى جانب هذه الصورة للتشكيل المكاني في هذا النص ، تتكرر جملة " هو الليل" مرتين لوحدها في السطر، تليها ثلاث نقاط، ومتسع من البياض مما يضعنا أمام صورة أخرى للتشكيل المكاني لا تختلف عن الأولى إلا من حيث موضع التغيير:

1- هو الليل...

والهودج المستريح وستر بدت خلفه مقلتان (1)

2- هو الليل...

يفتق عند الصباح *** نقيا فيستيقظ الساقيان (2)

إن الشاعر المنشغل بالرحلة إلى أصفهان وعناصرها قد استهواه ليل الرحلة بشكل غريب، فلا نجد له وصفا ، وإنما نجده يتبع بالنقاط والبياض كلما ذكر، كما لو كان يرفض أن يفسده بأية صفة، لأن كل لفظة تبدو قاصرة للوصف، ونحن هنا نقرأ في اتجاهين: اتجاه يستجيب لمقتضيات الإيقاع وسلطة النظم كي يحصل على بناء البيت ودلالته، واتجاه يأخذ في اعتباره البياض الأفقي الممتد فنشكل بذلك خيالاتنا الخاصة عن ليل الرحلة.

إن الخلطة التي حدثت هنا مست – وبشكل محتشم- المكان فقط دون أن تمس الزمان ولذلك بقي تأثيرها محدودا، فلم تتجاوز إعادة توزيع بعض الأجزاء من البيت الشعري فبقي في إمكاننا إعادة هذه الأجزاء إلى مواضعها دون إحداث خلل كبير في بنية النص ودلالته.

ولعل هذه الهيئة الطباعية الكلاسيكية تظهر عند معظم الشعراء المعاصرين حتى الأكثر حداثة وفرارا من النموذج منهم، ونقصد بذلك الشاعر أدونيس. فقصيدته " قالت الأرض" مثلا

(1) - المصدر السابق ، ص 557

(2) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

هي عبارة عن مجموعة مقاطع تحاول هدم مكانية القصيدة العمودية ذات الشطرين برصف الأشر وسط الصفحة الشعرية، لكنها تستسلم في الواقع للنظام الموسيقي الكلاسيكي الذي يسمح بإعادة هندستها طباعياً مثلما نهندس المعلقات، يقول الشاعر:

- 1 -

قالت الأرض في جذورها آباد
حنين، وكان نبضي سؤال
بي جوع إلى الجمال، ومن صدري
كان الهوى وكان الجمال

- 2 -

مالي اليوم أستفيق فلا حقلي
نضير ، ولا تلالى زواهر
لا النواطير يسمرن مع النجم
ولا الضوء راتع في المحاجر
أنا كنز مخبأ، أين أبنائي
فكلي صوت، وكلي حناجر (1)

وعلى هذه الشاكلة تخرج القصيدة ككل ، وكما نلاحظ يمكننا إعادة كتابتها على الشكل

الآتى:

- 1 -

قالت الأرض في جذوري آباد *** حنين، وكل نبضي سؤال
بي جوع إلى الجمال، ومن صدري *** كان الهوى وكان الجمال

- 2 -

مالي اليوم أستفيق فلا حقلي *** نضير ، ولا تلالى زواهر
لا النواطير يسمرن مع النجم *** ولا الضوء راتع في المحاجر

(1) - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 15

أنا كنز مخبأ، أين أبنائي *** فكلي صوت، وكلي حناجر

نلاحظ هنا تمسك النص بالوزن الكلاسيكي الذي يؤدي إلى إنتاج بنية عروضية- مكانية " نموذجية" لا " تنحرف" عن التاريخ الطويل للشعر العربي، وهي نموذجية إلى حد الحفاظ على وحدة حرف الروي داخل المقطع الواحد.

وعلى العموم، فهذا الفضاء الطباعي المنغلق على سكونه، يظهر كما أشرنا عند معظم الشعراء- مجال التطبيق- من أدونيس إلى نزار قباني إلى محمود درويش إلى سعدي يوسف، وإن كان يخص أعمالهم الأولى، ربما لأن من الصعب أن تحدث الخلطة ويعم الانزياح دون مرحلة وسيطة بين " المعيار" والنص المضاد، وقد تكون هذه المرحلة الوسيطة هي ما يمكن التعبير عنه بانفتاح نظام الشطرين، لذا سوف نعتبرها أول أشكال الخروج عن سلطة المكان الكلاسيكي.

2- انفتاح نظام الشطرين:

يحتفظ الفضاء الطباعي في النصوص الشعرية من هذه الفئة بجل مظاهر المكانية القديمة، لكنه يتجاوزها قليلا بحثا عن بعض الحرية وشيء من الخصوصية والاختلاف عن عامة الشعراء، ويمكننا أن نجد تجليات هذا الانفتاح في نص " دعوة" لسعدي يوسف، الذي يتكون من أربعة مقاطع يفصل بينها ثلاث دوائر سوداء، وهذا النص يلتزم بالمكانية التقليدية في المقاطع الثلاثة الأولى، ولا يفعل ذلك في المقطع الأخير محاولا كسر رتابة الهيئة البصرية للنص، ولنتناول كيفية توزيع السواد على البياض في هذا المقطع:

يا أنت ... حلمي هل تمزقه كلماتك الخجلي؟

فلا الغاب

عندي ولا ريح الجنوب ولا صمت البحار...

ويوصد الباب

يا إخوتي الغرباء... إن لنا وطن اللظى...

فليوصد الباب (1)

ولعله واضح من اللحظة البصرية الأولى أننا أمام مكان طباعي " غير منتظم" فالملاحظة الأولى تقول أننا أمام أربعة أشطر هي بمثابة الصدر بالمصطلحات القديمة، وأمام سبعة أشطر هي بمثابة العجز، لكن ثلاثة منها لا تمتلك الصدر ، فهناك إذن تفوق عددي في أشطر العجز، مما ساهم في خلق الفضاء الطباعي المختلف، حيث كانت القصيدة القديمة، تتميز بالتساوي بين عدد الأشطر مما يعطيها صفة الانتظام من ناحية المظهر، كما يجسد بناؤها ذلك تساويا إيقاعيا- وهنا نتساءل بخصوص المقطع الذي نحن بصدد قراءته: هل يستلزم التفوق العددي للأشطر التي تشكل العجز تفوقا إيقاعيا؟

إن تفحص الجانب العروضي يؤكد لنا تساوي الجانبين اليسار واليمين من الناحية الإيقاعية، حيث يعتمد النص تشكيل الكامل مع بعض تغييراته كما نرى:

(1) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 570

0-0-/0--0---	0---/0--0-0-/0--0-0-
2 1	3 2 1
0-0-/0--	
3 2	
/0--0-0-0-0-0-0-0-	0---/0--0-0-0-/0--0-0-
4	6 5 4
0-0-/0--0--	
6 5	
0-0-/0--0-0-0-0-0-0-0-	0---/0--0-0-0-/0--0-0-
9 8 7	9 8 7
/0--0---/	0---/0--0---/0---0-0-
10	12 11 10
0-0-/0--0-0-	
12 11	

لماذا إذن هذه الهندسة ما دام الزمان متساويا. لماذا لم يكتب الشاعر أبياته بالطريقة
المألوفة على هذه الشاكلة مثلا:

يا أنت ... حلمي هل تمزقه كلماتك الخجلى؟ فلا الغاب

عندي ولا ريح الجنوب ولا صمت البحار... ويوصد الباب

يا إخوتي الغرباء... إن لنا وطن اللظى... فليوصد الباب

.....

.....

إن هذه الكتابة الأخيرة ممكنة عروضيا ، وتجعل هذا المقطع في تناسق مع المقاطع السابقة التي تشكل النص، غير أنها شبه مستحيلة على الصعيد الدلالي الذي كان وراء هذه المكانية. إن أحياء البياض الأفقية التي تسبق (فلا الغاب، ويوصد الباب، فليوصد الباب) ليست أحياءا اعتباطية فهي ربما لقول ما لا يقال خطيا، فهل ننتقل أثناء القراءة العميقة مباشرة من السؤال المطروح (حلمي هل تمزقه كلماتك الخجلى) إلى الإجابة غير الكاملة المقدمة (فلا الغالب عندي ولا صمت البحار؟

إن القراءة الآلية هنا غير نافعة بحيث لا يمكن أن يصل الخطاب الشعري إذا لم نعتبر البياض في حاجة إلى تقديرنا. إن النص ينكر في الحقيقة كون " كلماتها الخجلى" تستطيع تمزيق حلم الشاعر ولكن هذا الإنكار يأتي صامتا، فكأنما القول الفعلي الموجه إلى تلك التي رفضت دعوته ولم تجئ هو: كلامك لا يمكن أن يكسر أحلامي، كما لا يمكن للغاب والريح والبحار أن يفعلوا لكن هل هذه هي الحقيقة؟ لماذا يطالعنا البياض أيضا قبل "و يوصد الباب؟ هل يكتشف المتحدث زيف ادعائه فلا يتمكن من سرد ما يحاصره ويكسر أغانيه، فيكتفي فقط بذكر الباب الموصد خلفه كأنما هو مطرود، منقطع، لا مكان له، لذا يتعزى مع آلاف الغرباء بامتلاك وطن في الأعماق ولا يأبه بالباب الموصد؟ ومهما يكن فالنص يترك نوعا من الحرية للقارئ في بناء الكثير من الدلالات التي لم تكن لتتحقق لولا هذه المكانية الخارجة نوعا ما عن سلطة المكان الكلاسيكي، والتي تندرج ضمنها المقاطع الأولى لهذا النص، وبهذا ندرك أن ذلك الفضاء الطباعي ليس فضاء اعتباطيا، إنه بناء مقصود من قبل الشاعر، يلفت انتباه القارئ ليس فقط إلى المكانية الجديدة ولكن إلى ضرورة التقدير، ذلك أن العلامات البصرية " تفعل عميقا في علاقات القصيدة ، في المبنى- المعنى..."⁽¹⁾ ولو قدم لنا الشاعر نصه في النظام المكاني المعهود، لما فتح لنا مجالا واسعا أمام تخيلاتنا.

(1) - شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص30

3- المكان البديل:

إن المكان البديل الذي نعنيه هنا هو مكان الخطاب الشعري العربي المعاصر الذي- ومنذ السياب ونازك الملائكة - تجاوز البنية التناظرية وابتكر نظاما جديدا" هو نظام المقاطع ذات الهيئة الطباعية الواحدة والمتكررة حيث نسف نظام الشطرين في الأربعينيات وابتكر الشعراء نظام التفعيلة كوحدة إيقاعية متكررة بكل تحولاتها"⁽¹⁾.

وانطلاقا من ذلك وجد القارئ العربي نفسه إزاء النص الذي يعتمد على التوالي بالدرجة الأولى بعدما كان يأخذ الاعتبار التقابل بين الأسطر أولا، وصار بالإمكان الحديث عن " اشتغال فضائي جديد"⁽²⁾ لأن التغيير في البناء الزمني الإيقاعي يصحبه بالضرورة تغير في فضاء النص الطباعي.

ويعتبر هذا الشكل من أشكال الفضاء الطباعي للشعر العربي الشكل الأكثر جرأة في مجاوزة السابق" والتحرر من سلطته التي هيمنت طويلا ، ونقول الشكل الأكثر جرأة بالنظر إلى مختلف الهيئات الطباعية التي اتخذتها القصيدة العربية سابقا، والتي ظلت تحافظ في عمقها دائما على بنية تناظرية متساوية الأسطر من حيث الكم الإيقاعي ومن حيث " الكم" المكاني ، وليس بالنظر إلى الأشكال التي ستظهر لاحقا- كما سنرى- والتي يتم فيها هدم المرجع تماما. ويمكننا حصر أشكال المكان البديل في اقترابه الكبير من الهيئة العمودية للخطاب الشعري العربي وفي ابتعاده الكبير أيضا عنها، فيما يلي:

أ- التقليدية الجديدة:

إن الصفحة الشعرية تتميز عن صفحة النثر كما أشرنا بوضعها الطباعي الخاص ، ونحن ندرك ذلك منذ اللحظة البصرية الأولى ، كما يذهب إلى ذلك جون كوهين، ففي القصيدة ننتقل إلى السطر مع نهاية كل بيت شعري، وكل بيت مفصول عن اللاحق له ببياض يمتد من نهاية الحرف الأخير إلى نهاية الصفحة⁽³⁾ وهذا في الاتجاه الأفقي بطبيعة الحال، ومسافة

(1)- عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 102- 103

(2)- محمد الماكزي : الشكل والخطاب ، ص 175

(3)- J Cohen : structure du langage poétique, p 57

البياض كانت متساوية في القصيدة القديمة، لأن الشعراء القدامى كانوا " يمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل"⁽¹⁾، فيعرفون تلقائياً أين يبدأون وأين يتوقفون، أما الشعراء المعاصرون فإنهم أحرار أمام المكان ومع هذا نجدهم في بعض تجاربهم، وإن خرجوا عن نقطة البداية ونقطة النهاية، فقد حافظوا على المسافات البيضاء المتساوية، بمساواتهم بين الأسطر الشعرية، مما جعلهم يكرون القانون المكاني بشكل آخر.

فقصيدة " القتلى يسيرون ليلاً" في مجموعة " النجم والرماد" لسعدي يوسف تبدو ومن النظرة الأولى أنها تتجاوز المكان الطباعي القديم للنص الشعري، بحيث تفرغ الجزء الأيسر للصفحة من السواد، غير أن العين المحدقة سرعان ما تكشف بالاستناد إلى نفس القراءة أن المكانية التي يتجلى بها هذا النص يمكن إعادة بنائها بشكل آخر، ربما هو شكلها الحقيقي الذي كان لها، فالأسطر المتتابعة ما هي في الحقيقة إلا " أسطر" رصفت تحت بعضها البعض بدل أن تكون متقابلة وإلا لاستحالت إعادة توزيع الخط على الفراغ بالشكل الآتي:

- | | | |
|----------------------------------|-----|----------------------------------|
| 1- في الليل يستيقظ القتلى | *** | عيونهم البيضاء واسعة مفتوحة أبدا |
| 2- وفي المدينة حتى في أزقتها | *** | يمشون أكفانهم لا تستر الجسدا |
| 3- هم يسيرون والأنواء مزرعة | *** | من الرصاص تغني ومن الدروب صدى |
| 4- وحين يرتجف الأطفال نسمعهم | *** | صوتا لغير الأسى الوحشي يا ولدا |
| 5- صوتا يدق على الأبواب محترقا | *** | كطائر عبر وادي الموت قد وردا |
| 6- أيا رمرّ ... وفي أمواجه رايته | *** | دم سيوقظ من تنويمه بلدا (*) |

ولعل توحد القافية والروي في هذا النص ساعد على إعادة كتابته بهذا الشكل المكاني، وإذا ما تأملنا الصورة العروضية لهذا النص نجد أن الأمر لا يتعلق فقط بمقابلة الأسطر مقابلة اعتباطية يهمها إثبات شيء ما ، بل إن النص الذي اعتمد البسيط تشكلا إيقاعيا له يقوم على المساواة الزمنية بين شطريه :

0- - -/0- -0-0-/0- - -/0- -0-0-/0- - -/0- -	0-0-/0- -0-/0- -0-0-
0- - -/0- -0-0-/0- -0-/0- -0-0-	0- - -/0- -0-0-/0- - -/0- -0- -
0- - -/0- -0-0-/0- - -/0- -0- -	0- - -/0- -0-0-/0- -0- /0- -0- -

(1) - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ، ص 103
 (*) - كتب هذا النص عبر النظام الطباعي الخاص بالشعر الحر ، ينظر سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 452

0- - /0- -0-0-/0- -0-/0- -0-0- 0- - /0- -0-0-/0- - /0- -0- -
0- - /0- -0-0-/0- -0-/0- -0- - 0- - /0- -0-0-/0- - /0- -0-0-
0- - /0- -0-0-/0- - /0- -0- - 0- - /0- -0-0-/0- - /0- -0-0-

إن الأبيات الخمسة الأخيرة لا تثير أية ملاحظة ، حيث الأشرط تتقابل وتتساوى زمنيا كما قلنا، ولعلّ المكان الوحيد الذي يخلت فيه توازن الأشرط هو البيت الأول حيث يكتمل صدره في العجز، ولكنه يحتفظ بنفس الكم الإيقاعي الذي تتوفر عليه الأبيات الأخرى ، بينما تسلم الأبيات المتبقية من أي " خلل" فنجد أنفسنا في كل بيت أمام صدر وعجز يكتفي كل واحد منهما بذاته ويستقل عروضيا كما يتساوي مع الآخر، وعلى هذا يحقق كل بيت الوقفة(*) التي تحدث عنها كوهين وعرفها بأنها " توقف ضروري للمتحدث لكي يأخذ نفسه، إنها ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب ولكنها محملة بالدلالات اللغوية بطبيعة الحال" (1) والأبيات لا تحقق الوقفة العروضية فقط بل كلا من الوقفتين الدلالية والنظمية تماما كما في النص القديم. ولا شك أن السؤال الذي نطرحه هنا سيتعلق بالجانب الطباعي للنص: فما دام النص في عمقه يقوم على المكان القديم، فلماذا محاولة إلباسه المكان الشعري الحديث؟ هل هو التماشي مع " الموضة" الأدبية؟

قد يكون الأمر كذلك ، وقد يعود السبب إلى سيطرة النموذج القديم على وعي الشاعر العربي حتى وهو يحاول هدم المكان والزمان الشعريين القديمين. يمكننا أن نمثل لنص التقليدي الجديدة بنموذج ثاني وهو نص لسعدي يوسف أيضا بعنوان " إلى زميل موقوف" وهو نص يتكون من مقطعين تفصل بينهما ثلاث دوائر سوداء وسط الصفحة، والمقطعان يتموضعان على يمين الصفحة على طريقة الشعر الحر، مخلفان حيزا واسعا من البياض، لكن الأشرط الشعرية المتتابعة تكاد تتساوي ويدرك القارئ ذلك منذ النظرة الأولى:

لعينيك إذ تومضان
بعيدا عن البصرة

(*)- قام جون كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية بتحديد أنواع هذه الوقفة ، وأشار إلى ثلاثة أنواع من الوقفات : وقفة دلالية ، وقفة نظمية ، وقفة عروضية ، فالأولى تتعلق باكتمال المعنى ، والثانية تتعلق باكتمال البناء ، والثالثة تتعلق باكتمال الوزن ، ينظر ص58 وما بعدها من الكتاب
(1) - J Cohen : structure du langage poétique , p 57

كما التمعت نجمتان

ببغداد في الظلمة

لعينيك أغنيتي

• • •

حزين ... حزين عليك

على الحزن في مقتلتيك

ولكن في غرفتي

كتابا سأهديه يوما إليك

كتابا صغيرا يقول:

هو النور في الظلمة (1)

هذه هي الهندسة الأصلية للمكان في هذا النص، ولكنها هندسة تحمل في داخلها هيمنة البناء النموذجي لمكان النص الشعري القديم، بحيث يمكن إعادة توزيع الفضاء الطباعي لها على الشكل التالي مثلا:

لعينيك إذ تومضان *** بعيدا عن البصرة

كما التمعت نجمتان *** ببغداد في الظلمة

لعينيك أغنيتي

حزين ... حزين عليك *** على الحزن في مقتلتيك

ولكن في غرفتي *** كتابا سأهديه يوما إليك

كتابا صغيرا يقول: *** هو النور في الظلمة

وإذا أردنا أن نعطي لهذه الصورة المكانية ما يقابلها زمنيا من أجل الدراسة الدقيقة، فإننا نحصل على الآتي:

0-- / 0-0-- / 0-0-- 0-0-- / 0-0-- / 0-0--

0-- / 0-0-- / 0-0-- 0-0-- / 0-0-- / 0-0--

0-0-- / 0-0-- / 0-0--

(1) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 440

0--/0-0--/0-0-- 0-0--/0-0--/0-0--

0-0--/0--/0-0--/0-0-- 0-0--/0-0--/0-0--

0--/0-0--/0-0-- 0-0--/0-0--/0-0--

نلاحظ هنا أننا وإذا استثنينا الشطر " لعينيك أغنيتي " الذي لا يمتلك مقابله مع أننا في إمكاننا قبول الصورة التي وضعناها له لأنها معهودة في الشعر العربي، وإذا استثنينا الشطر " كتابا سألديه يوما إليك " الذي يتضمن أربع وحدات إيقاعية بعكس بقية الأشر التي تقوم على ثلاث وحدات إيقاعية، سواء كانت صحيحة أو معتلة، إذا استثنينا هذين الشطرين فنحن نقف في الواقع أمام المكان الشعري القديم والبناء التقليدي لفضاء القصيدة العربية.

وهذه التقليدية الجديدة نراها أيضا عند نزار قباني في كثير من المواضع حيث نستطيع ترتيب بعض قصائده مكانيا بالصورة الكلاسيكية دون أن يختل المستوى الإيقاعي الزمني ودون أن يتعرض المستوى الدلالي إلى أي تحريف من زيادة أو نقصان، فعندما يقول:

إني أتيتك هاديا ومبشرا

حتى أعلمك الهوى... فتعلمي

ما زال قانون القبيلة حاكما

جسد النساء فحاولي أن تحكمي

.....

.....

هذي تعليماتي أمامك كلها

سترين فيها جنتي... وجهنمي

إن كنت حتى الآن لم تستوعب

ما جاء فيها فاسألني واستفهمي⁽¹⁾

هنا نلاحظ ، وعبر القراءة البصرية الأولى أن هذه الأسطر متساوية ، وأن إعادة توزيعها مكانيا ممكنة بحيث نقرأ قصيدة كلاسيكية في بنيتها. إيقاعها مكتمل وفق بحور الخليل، وقافيتها واحدة وروبيها واحد:

إني أتيتك هاديا ومبشرا *** حتى أعلمك الهوى... فتعلمي

ما زال قانون القبيلة حاكما *** جسد النساء فحاولي أن تحكمي

.....

.....

هذي تعليماتي أمامك كلها *** سترين فيها جنتي... وجهنمي

إن كنت حتى الآن لم تستوعب *** ما جاء فيها فاسألني واستفهمي

وإذا فتننا هذه الأبيات إلى صورتها الإيقاعية نجدها كالتالي:

0- 0-0-/- 0- -/0- - 0-0-0- 0- 0-0-/- 0-0-0-/0- - -/0- 0-0-0-

0- 0-0-/- 0- -/0- - 0-0-0- 0- 0-0-/- 0-0-0-/0- - -/0- 0-0-0-

0- 0-0-/- 0- 0- - -/0- 0-0-0- 0- 0-0-/- 0-0-0-/0- - -/0- 0-0-0-

0- 0-0-/- 0- -/0- - -/0- 0-0-0- 0- 0-0-/- 0-0-0-/0- - -/0- 0-0-0-

هذه الصورة الإيقاعية هي صورة كلاسيكية لا يختلف فيها الشاعر عن نظرائه في العصر الجاهلي أو العباسي، فالتحرر من سلطة المكان القديم في قصيدة الشاعر هذه هو محاولة سطحية لم تشتغل على التجاوز الفعلي للقانون الذي يحكم مكانية القصيدة القديمة مما مكننا من

⁽¹⁾نزار قباني : الأعمال الشعرية ، ج 2 ، ص 109- 110

إعادتها إلى بنيتها الأصلية التي وجدت عليها في ذهن الشاعر ونفسيته لأن تجاوز السلطة ليس مجرد مظهر خارجي بل إنها الرغبة الباطنية في المفارقة، وهذا النص الذي جاء كوشي مبشرا بتعاليم " جهنمية" جديدة لم يستطع رغم مظهره السطحي المنحرف عن المرجع، أن يحقق ذاتيته أي مكانية الخاصة المنحرفة فعلا مثلما حقق انحرافا دلاليا بجرأته على سلطة المقدس.

إذا كانت التقليدية الجديدة تقوم على تكرار عدد متساوي من التفعيلات، وذلك التساوي بخلق فضاء محدد، فتكرس القانون الداخلي للقصيدة العربية القديمة فيما تحاول العدول عنه.

وإذا كان هذا النموذج للمكان الطباعي يتكرر بالنسبة لهؤلاء الشعراء في العديد من النصوص، فهو يندر في شعر المناصرة ، بل يكاد ينعدم إذ لا يوجد نص بأكمله يمكن القول عنه أنه ينتمي إلى هذا الشكل الذي وصفناه بالتقليدية الجديدة لأنه يزيح نظاما صارما ليضع نظاما آخر مختلفا عنه لكنه ثابت أيضا، فمعظم نصوص المناصرة تنزاح نحو الأنظمة المكانية الأكثر تحررا، ولعلنا نعثر على هذا النموذج المكاني فقط في بعض المقاطع المحدودة وفي نصوص محدودة أيضا، من مثل ذلك ما نراه في هذا المقطع:

أنا المجنون والشاعر

أنا المسفوح والسفاح

أنا المجروح والجراح

أنا الصاعد والنازل

أنا المقتول والقاتل

أنا العطشان ترويني

بحار الهند والصين (1)

فإذا قدمنا لهذه الأسطر صورتها الزمنية نجدها صورة " منتظمة" تشابه القديم، وهي تحاول كسره:

0 - 0 - 0 -- / 0 - 0 - 0 --

0 - 0 - 0 -- / 0 - 0 - 0 --

(1) - عز الدين المناصرة /: الأعمال الشعرية ، ص 88

0- 0-0-- / 0- 0-0--

0- 0-0-- / 0- 0-0--

0- 0-0-- / 0- 0-0--

0- 0-0-- / 0- 0-0--

0- 0-0-- / 0- 0-0--

إن هذه الصورة تؤكد على التساوي الزمني الإيقاعي بين الأسطر المشكلة لهذا المقطع، بل إن الجمل تتشابه في بنيتها النحوية والصرفية مما يجعل إمكانية كتابتها في النظام المكاني التقليدي واردة، فما دام الزمن متساويا فلا شك أن المكان الذي يحتله الخط في الفراغ سيكون متساويا، ويكون بإمكاننا بالتالي تخيل الشكل المكاني الآتي لهذا المقطع:

أنا المجنون والشاعر	***	أنا المسفوح والسفاح
أنا المجروح والجراح	***	أنا الصاعد والنازل
أنا المقتول والقاتل	***	أنا العطشان ترويني

بحار الهند والصين

لكن ومهما يكن من تقليدية هذه النماذج فهي وجه من أوجه الانحراف عن سلطة المكان الطباعي القديم، حيث تقل كثافة السواد بالنظر إلى اتساع رقعة البياض، وحيث يتصرف الشاعر بمكان الكتابة فينتج هندسة لا تنضبط في مربع أو مستطيل ورواق أبيض يفصل بين دفتي هذا المربع أو ذاك المستطيل.

ب-التقليدية المنفتحة

إذا كانت التقليدية الجديدة تقوم على تكرار عدد متساو من التفعيلات، وذلك التساوي يخلق فضاء محددًا، فتكرس القانون الداخلي للقصيد العربية القديمة فيما تحاول العدول عنه ، فنص التقليدية المنفتحة يتعلق بالنماذج التي خلخت البنية المكانية القديمة خلخلة كبيرة تمس نظامها الإيقاعي، فتطرح بديلا طباعيا غير جاهز.

يعلق شربل داغر على أحد المقاطع الشعرية لبدر شاكر السياب بقوله أن "القصيدة العمودية كانت تملي بصورة مسبقة على الشاعر هيئتها الطباعية أما هنا فإن الشاعر بات يبتكر بنفسه هذه الهيئة" (1) والمقطع الشعري هو هذا:

وجيكور خضراء

من الأصيل

وذرى النخل فيها

ودربي إليها كومض البروق

بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة

وعرى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق

وجيكور من دونها قام سور

وبوابه

واحتوتها سكينه

فالسباب هنا لا يحافظ لا على الوقفة الدلالية، ولا النظمية، ولا العروضية وهو في ذلك يتحرر ليخلق فضاءه الطباعي، بحيث لا تتساوى الأسطر الشعرية، ولا تلتزم نفس المكان في الصفحة، فبعضها يبدأ من يمين الصفحة تاركا يسارها للبياض، وبعضها الآخر يترك بداية السطر بيضاء ليبدأ الكتابة من الوسط ويتجه يسارا... الخ.

إن هذا النص- وغيره من النصوص المشابهة له- فتح الهيئة البصرية للنص الشعري المعاصر الذي استثمر هذه البدايات ليتفنن فيما بعد في خلق المكان الطباعي الغني.

إن الشاعر الذي تجاوز النظام المكاني القديم ممثلا في القصيدة ذات الشطرين، وسقط فيما يشبه التكرار الذي رأيناه في العنصر السابق، استطاع أيضا أن يتجاوز ذلك بحيث لم يعد

(1) - شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص29

يهمه تساوي الأسطر التي يكتبها وقتت بذلك " الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعل تمثل وحدات تخضع في طولها للانفعال الشعري ، وتكتب في سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر"¹ وكان هذا من الأسباب التي أدت إلى خلخلة فلسفة التذوق الشعري للنص فأصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمنية وتشكيلية معا ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط..."⁽¹⁾ يقول عز الدين المناصرة:

افتح كلامي وأقول: الآن، الآن، الآن

الآن كلامي يصبح كالخنجر كالطعنة كالسكين

الآن ابتدأت كلماتي تتحول نحو البحر وتلتقط

حصاة من شاطئه الصخري وترميها ...

في وجه المتمردين

الآن كلامي يتمحور حول الخبز، وحول

الطبقات الواقفة

على أشلائك يا مروان بن محمد⁽²⁾

ويمثل هذا الحيز صورة مصغرة للنص ككل، حيث الشاعر يعود إلى بداية السطر استجابة للنفس الشعري، وليس امتثالا لإجبارية النظام العروضي، ويتخلص الفضاء الطباعي من الشبه الذي يربطه بالنموذج المكاني الراسخ في الذاكرة ، فإذا كانت الأسطر الشعرية تبتدىء من نقطة واحدة فامتدادها يختلف ما بين الواحد والآخر مما يخلق " فوضوية" ما في الجهة اليسرى مفتوحة على اللاتحديد في المكان، وهو الأمر الذي يتكرر في مختلف مقاطع النص:

فاعلم منذ الآن بأن بني أسد ما قتلوا حجرا

(1) – السعيد الورقي : لغة الشعر الحديث مقوماتها وطاقتها الإبداعية ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1983 ، ص221
(2) – عز الدين المناصرة : الديوان ، 321

إلا كي يصلوا صحراء الربع الخالي

ولكي يصبح خمرك يافا ماء عكرا لا تشربه

حتى البهم وحتى الجرذان

واعلم أنك كنت تعض الناب وتبكي

الأوطان

واعلم أن الصدف الأحمر والصدف الأخضر في الشيطان

لم يذرف دمعة حزن من أجل

ضحايك المرمية في صيدون

وأعلم أن الزيتون

كذلك تكرهك شجيرات النبع (1)

غير أن السطر الشعري الذي لا يلتزم بمكانية الشطر أو البيت القديمين، يلتزم بين الوقفة الفيزيولوجية والوقفة الدلالية، إذ تلاحظ أن كل سطرين يشكلان جملة على المستوى النظمي والدلالي، السطر الأول جزءها الأول، والسطر الثاني جزءها الثاني و هما بذلك بمثابة شطرين ، والمشكلة الوحيدة هو عدم تساويهما إيقاعيا مما فرض مثل هذه المكانية التي لا تستجيب لنظام الشطرين في القصيدة العمودية، ولكنها تخلق شطريها الخاصين. ولا يفلت من هذا النظام سوى القليل من الأسطر مثلما هو الحال في قوله:

واعلم أن الصدف الأحمر والصدف الأخضر في الشيطان

لم يذرف دمعة حزن من أجل

ضحايك المرمية في صيدون (2)

(1) - المصدر السابق ، ص 321-322

(2) - المصدر نفسه ، الصفحة 321

فهنا نحن أمام ثلاثة " أشطر " إن جازلنا القول، ومثل هذه الحالات قليلة ولا تشكل خرقا كبيرا للمكان الطباعي المؤلف.

وعلى العموم فهذه الصورة المكانية التي تلتقي بالنص التقليدي في " بدء البيت وفي التركيب الخطي والتالي البصري لمجمل بدايات الأبيات"⁽¹⁾، ثم تسير بالقارئ نحو " عتمة المجهول"⁽²⁾، هي المرحلة الفاصلة بين الهيئة البصرية للقصيدة التقليدية والهيئة البصرية للقصيدة الحديثة، وهي هيئة منفتحة بالنظر إلى نص التكرار ، بينما تبقى محتشمة بالنظر إلى النصوص التي تدخلها عناصر طباعية متنوعة، ونلاحظ تلك الهيئة عند كل الشعراء المعاصرين. يكتب أدونيس:

أحلم أن في يدي حجرة

آتية على جناح طائر

من أفق مغامر

أشم فيها لهبا قرطاجة العصور

ألمح فيها امرأة

يقال ها شعرها سفينة؟

ألمح فيها امرأة ربيعية المصير

أحلم أن رنتي جمرة

يخطفني بخورها يطربني لبعابك

بعابك مذبح

(1) - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص104
(2) - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990 ، ص121

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم عنه الجديد باسم معبته

يحترق

والشمس من حصاده والأفق⁽¹⁾

وكما نلاحظ تنطلق أسطر هذه القصيدة من شرق الصفحة إلى غربها، من بداية خطية معلومة إلى نهايات مفتوحة لا تتشابه في نقطة إنتهاها لأنها أساسا لا تتساوي في كمها الإيقاعي، إذ تتراوح الأسطر ما بين السطر الذي يتكون من وحدة إيقاعية واحدة (يحترق-0- -0-) إلى السطر الذي يتكون من وحدتين إيقاعيتين (من أفق مغامر -0- -0- -0-) إلى السطر الذي يقوم على ثلاث وحدات إيقاعية(أحلم أن في يدي جمرة-0- -0- -0-) إلى ذلك الذي يمتد إلى أربع وحدات إيقاعية (يخطفني بخورها يطير بي لبعلك -0- -0- -0-)

لا تقف أسطر النص إذن عند وقفة عروضية معلومة مسبقا، ومحدودة بكم معين بل تخرق هذا النظام خرقا تاما فينتج الشاعر فضاء طباعيا مغايرا.

ونلاحظ المكان البديل في معظم قصائد محمود درويش، إذ أنه يحزر المكان النصي والسطر الشعري، معبرا عن خروجه عن وطن النص العربي القديم محققا لنصه ووطنه الخاص، وهو وطن " حر" بديل عن الأرض التي سلبت منه، يقول في نص " كان ينقصنا حاضر" من مجموعة " سرير الغربية"

لنذهب كما نحن

سيده حرة

وصديقا وفيا

لنذهب معا في طريقتين مختلفين

(1) - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 67

لنذهب كما نحن في طريقين متحدين

ومنفصلين

ولا شيء يوجعنا

لإطلاق الحمام ولا البرد بين اليدين

ولا الريح من حول الكنيسة توجعنا...

.....

.....

وعما قليل يكون لنا حاضر آخر

إن نظرت وراءك لن تبصري

غير منفي وراءك

غرفة نومك

صفصافة الساحة

النهر خلف مباني الزجاج

ومقهى مواعيدنا...كلها ، كلها

تستعد لتصبح منفي ، إذا،

فلنكن طبيبين⁽¹⁾

والنص كما نلاحظ بنية إيقاعية حرة، يتصرف الشاعر في نقطة نهايات أسطرها فتنوع من حيث طولها بغير تواتر نظام معين، فنجد السطر الذي يتشكل من وحدتين إيقاعيتين)

(1) - محمود درويش : سرير الغريبة ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2000 ، ص11-12

ومنفصلين -- 0 -- / -- 0 -- 0)، ونجد السطر الذي يتشكل من ثلاث وحدات (لتذهب كما نحن جننا -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- 0) ونجد السطر الذي يتكون من أربع وحدات (لتذهب كما نحن متحدين -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- 0) ونجد السطر الذي يتشكل من خمس وحدات (لتذهب معا في طريقين مختلفين -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- 0) ونجد السطر الذي يتشكل من ست وحدات (غريب يرى نفسه في مرايا غريبته -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- 0) كما نجد السطر الذي يتشكل من سبع وحدات إيقاعية (فعما قليل ستنقل الطير من زمن نحو آخر -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- / 0 -- 0 -- 0)

وهذا اللاتساوي في الكم الإيقاعي بين الأسطر الشعرية يؤدي بالضرورة إلى خلق هيئة مكانية متحررة من سلطة المكان القديم الذي يقوم على التساوي في الكم الإيقاعي بين شطريه، إن النص الذي بين أيدينا وإن اتفق مع القصيدة القديمة في الانتظام على يمين الصفحة، فهي تختلف عنها في يسارها حيث البياض لا يتهيكل في عمود مستطيل، بل تتسع رفعته إلى مستطيل أكبر من ذلك الذي يحتل يمين الصفحة، لكنه مستطيل بنتوءات كثيرة، تعكس النتوءات التي تملأ لنفسية الشاعر المعاصر، وتجعله أبعد من مجرد منشئ يدبج رسائل غنائية منظومة في إيقاع متساو يطرب الأذن.

وتشكل أعمال أحمد مطر نموذجا للمكان البديل هذا، والذي يخلق مكانية متجاوزة لسلطة الصفحة الشعرية القديمة، أو على الأقل متجاوزة للسواد الذي يفترض أن يتموضع على الصفحة ويملاً يسارها، وسوف نأخذ لاقته " قمم باردة" كنموذج في هذا المقام، يقول الشاعر:

قمة أخرى

وفي الوادي جياح تتنهد

قمة أخرى...

وقعر السهل أجرد

قمة أعلى... وأبرد

يا محمد

يا محمد

يا محمد

أبعث الدفء

فقد كاد لنا عزي

وكدنا نتجمد⁽¹⁾

وصورة هذا المقطع العروضية تكون كالاتي:

0 - /0 - 0 - - 0 -

0 - 0 - - - /0 - 0 - - 0 - /0 - 0 - -

0 - /0 - 0 - - 0 -

0 - 0 - - 0 - /0 - 0 - -

0 - 0 - - 0 - /0 - 0 - - 0 -

0 - 0 - - 0 -

0 - 0 - - 0 -

0 - 0 - - 0 -

0 - /0 - 0 - - 0 -

0 - /0 - 0 - - - /0 - 0 - -

⁽¹⁾ - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص25

وكما نلاحظ تعتمد اللافقة تكرار الوحدة الإيقاعية (فاعلاتن)، تتخلص من البنية العروضية القديمة التي تقوم على التوازن بين يمين الصفحة الشعرية ويسارها، كما تتخلص من التساوي في الكم الإيقاعي بين سطورها، فمن وحدة إيقاعية في السطر الأول إلى ثلاث وحدات في السطر الثاني، إلى وحدة في السطر الثالث إلى اثنين في السطر الرابع، وهكذا لا نجد نظاما ثابتا يحكم الزمان في هذا النص، وبالتالي المكان، مما يحقق للشاعر سلطته في التصرف ببياض الصفحة وخلق فضاء طباعي يتلاءم وخطابه.

4- النص المفتوح:

لم يتوقف الشعر العربي المعاصر عند حدود هدم النظام المكاني القديم القائم على التناظر واستبداله بنظام مكاني جديد يمتلك هو الآخر ثباته الخاص " وتناظره" الخاص بل راح على الدوام ينتهك أنظمتها تلك حتى نجد أنفسنا في تجارب متأخرة أمام ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح النص المفتوح حيث راح الشاعر يفتح فضاءه النصي عبر استخدام أشكال كتابية مختلفة، والإستعانة بمعطيات طباعية جديدة كالصورة واللون... الخ، لأن القصيدة لم تعد تعتمد على الأسس الإيقاعية فحسب، بل صارت تعمل على بلورة مساحة نصية جديدة⁽¹⁾، وبذلك اختلف الفضاء النصي اختلافاً كلياً عما عهدناه فيما يسمى بالنص الشعري، ووجد القارئ نفسه أمام هيئة غنية ولا شك، تستوقفه وينقل معها تماماً من عهد الشعر- النظام العروضي والإيقاعي إلى عهد الشعر- التجربة الحية(المتعددة الصور) حيث الشاعر يفتت الوقفة الثلاثية، وقد يتكئ نصه على رسوم أو حواشي كما قد يعتمد على تدرج في لون الكتابة على الصفحة الذي هو الأسود في تقديم نصه إلى القارئ، وهو في ذلك يقدم لنا" تجربة نفسية تحتفظ بحرارتها وتدققها، بصخبها وهدوئها داخل عملية الكتابة نفسها ، وخارج القوالب الجاهزة التي حاولت قرون من الاحتذاء تركيتها، وجعلها أشبه ما تكون بالقوانين الصارمة التي ينبغي للنص الشعري أن يخضع لسلطتها"⁽²⁾، وسنتناول فيما يأتي أشكال فتح النص المختلفة

أ- فتح النص زمنياً:

نعني بفتح النص زمنياً تجاوز النظام الذي يقوم على تنظيم الفضاء الطباعي بكيفية واحدة في الصفحة أو الصفحات التي تشكل النص الشعري، فلا نعثر على نموذج مكاني واحد بل إن الشاعر ينوع مكانه وذلك حسب حاجته النفسية، ورغبته الإبداعية التي يغلفها غلاف التميز والفردانية وحب التجاوز، وتبرز في نصه " أنماط " كتابية فيبدو النص كأنما هو مزيج من الشعر والنثر، لأننا تعودنا أن تكون مساحة البياض ضيقة في النثر بعكس الشعر.

(1)- شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص 31
(2)- عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 123.

يفتح سعدي يوسف مجموعته " تحت جدارية فائق حسن" وهو عنوان يشكل إشارة مكانية بنص يعنونه " قصيدتات" ويضمنه عنوانين فرعيين : الأول " نحن لم نحتكم " والثاني "قصيدة"، ويجد القارئ نفسه في هذا النص يتعامل مع هيئتين بصريتين للكتابة، الهيئة الأولى تتسع فيها مساحة الخط حتى يخيل للقارئ أنه أمام نصي نثري، والهيئة الثانية تتسع فيها رقعة الفراغ و تتموضع فيه الأسطر بشكل شعري وإن تجاوزت الوقفة الثلاثية التي رأيناها سابقا، ويتشكل هذا " النص الثاني" من ثلاثة أسطر لا أكثر

حين صافحتني

صار كل اغترابي

هاجسا للجزور⁽¹⁾

بينما يتشكل النص الأول من ثلاثة مقاطع يميز بينها الشاعر بعلامة طباعية فاصلة، وعلى هذا نلاحظ تقابلا طباعيا بين النصين، فهل يرافق ذلك تقابل إيقاعي كما قد نتوقع؟

إن المتمعن في بنية النص الإيقاعية يلاحظ بسهولة ومنذ القراءة الأولى أن النص ورغم ظهوره في لونين طباعيين إنما يحكمه الإيقاع نفسه، وهو الإيقاع الناجم عن تكرار وحدة " فاعلن" مع القليل من التغييرات التي ترافقها، وإذا أخذنا على سبيل المثال المقطع الأول حيث يقول:

لم تضع أو تضيع، فأنت الحقيقة منشورة في التراب الذي تتنفس أو نجتلي أنت عبرا العراق
المسافة، تاريخه القرمزي وأطفاله القادمون⁽²⁾، سنجد أن صورته الإيقاعية تكون كالآتي:

/0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 -
- /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 -
.0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 - /0 -- 0 -

(1) - سعدي يوسف الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 131.

(2) - المصدر نفسه ، ص 131.

وهذه الصورة الإيقاعية تتكرر في المقاطع الأخرى التي تضيق مساحة الفراغ. وإذا أخذنا الأسطر الثلاثة التي تشكل النص الثاني " المختلف " مكانيا فسنرى أن صورتها الإيقاعية لا تختلف أيضا ، حيث تحكمها الوحدة نفسها:

0 -- 0 - / 0 -- 0 -

0 - 0 -- 0 - / 0 -- 0 -

0 -- 0 - / 0 -- 0 -

وهنا نتساءل ما دامت البنية الإيقاعية متشابهة لماذا لجأ الشاعر إلى هذه الهندسة خاصة وأنه كان في إمكانه بناء النص على شاكلة واحدة كأن يكتب المقطع الأول مثلا هكذا:

لم تضع أو تضيع

فأنت الحقيقة منشورة في التراب الذي تنتفس أو نجتلي

أنت عبر العراف المسافة

تاريخه القرمزي أطفاله القادمون

ويستمر بذلك في بناء المكان الطباعي في هيئة واحدة؟

إن المتأمل للنص من حيث جانبه الدلالي يجد أن المقاطع الثلاثة الأولى تنهض في شكل جمل وصفية تتعلق بضمير المخاطب الذي يعود على الشخصية التي تمثل وجه العراق المستقبلي (أنت عبر العراق تاريخه القرمزي وأطفاله القادمون) كما تمثل السر الكبير (آخيت بين الحجارة والمستحيل)⁽¹⁾، كما تمثل المقاطع الثلاثة وصفا خارجيا يجسد البعاد، بينما يجسد النص الثاني لحظة الالتقاء بين الشاعر المتحدث والشخصية الموصوفة، وبغض النظر عن مجازية ذلك اللقاء فإن لفظة " صافحتني " تعبر عن تواصل إن لم يكن حاصلًا في المكان فهو حاصل على مستويات أخرى قد تكون فكرية، إيديولوجية، وهو تواصل جعل حيز الغربة والاعتراب يمّحي ليصير حنينًا، وحبًا مهووسًا للمنبع كما تؤكد لفظة جذور.

(1) - المصدر السابق ، ص 131.

ولعلنا نجد في هذا التميز الدلالي مبررا للتميز الطباعي الذي يطبع النص، بحيث يأخذ الوصف والسردي وإن كانا شعرا مكانية متشابهة لمكانية النثر، بينما تأخذ لحظة الموقف الشعري للنص، مكانية الشعر المعهودة، فكأنما دخول عناصر النثر إلى الشعر يساعد على تغيير هيئته الطباعية، وهكذا يفتح الزمان في هذا النص عبر المكان.

وهذه الصورة المكانية تتكرر أيضا في نص " ليلية" حيث يتشكل النص من ثلاثة مقاطع، يهاجم في المقطعين الأوليين منها الخط الفراغ، فنقرأ الشعر في هندسة النثر ثم يأتي المقطع الأخير حيث ينحصر الخط لتتسع مساحة الفراغ، وحيث تتوالى الأسطر الشعرية على طريقة الشعر الحر، فيخيل للقارئ أن هناك تداخلا بين النثر والشعر في النص الواحد، والحقيقة أن هذا التداخل موجود على صعيد المكان الطباعي فقط، ذلك أن قراءة النص من جانبه الإيقاعي تؤكد لنا أن الوحدة الإيقاعية التي تشكله (مستفعلن بتغيراتها) لا تختلف بين المقاطع التي تبدو شعرية والأخرى التي تبدو نثرية، لكن الفرق هو في عدد مرات تكرارها فقط، حيث تبدو نسبتها في الأولى أكثر منها في الثانية (المقطع الأخير) وتتساءل مرة أخرى عن دلالة هذه الهندسة: لماذا المزوجة بين نوعين من المكان الطباعي؟ وبتأمل النص من زاوية أخرى سوف نجد أن المقطع الأول والثاني إنما يمتلكان بناء قصصيا، فالمقطع الأول يفتتح لتحديد المكان " في شارع ضاعت ملامحه..."⁽¹⁾، مما يجعل القارئ ينتظر الحدث الذي يرجوه عبر عملية السردي " استخدم آخر الشعل الصغيرة، تغلق الأبواب سرا بالسلاسل..."، وسيسترسل الشاعر في وصف موت الشارع الليلي وتتوالى الجمل في سطر واحد محاصرة الفراغ، كما لو كانت محاولة هندستها بشكل آخر لا تؤدي الغرض، ويجسد المقطع الثاني صورة لموت " يوسف" / أب الطفل الراوي، وتتلاحق الأحداث والأوصاف كما لو كان الشاعر يروي قصة لها مكانها وأحداثها " في قبره كانت مياه السبيل ملحا لنا، كان الصبي يراقب الشهب المضيئة فرقعات ، نسوة يبكين ... " (2)

إن المقطعين السابقين يتعلقان بالماضي و" يسردانه" لهذا يتخذان مكانية السردية بينما المقطع الأخير من النص يتعلق بالحاضر والذات المتكلمة، ويشكل ما يشبه زبدة تجربة حياتية ما تجسد في موقف شعري،

(1) - المصدر السابق ، ص77.
(2) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

كما تنسجم من حيث الفضاء الدلالي مع المقطع مقدمة النص وإن اختلفت عنه في هدمها التام لسلطة المكان الكلاسيكي للقصيدة العربية.

إن العودة في نهاية النص إلى الفضاء الطباعي الأول الذي افتتح به هو محاولة لتحقيق اتساق معين، إذ يشكل المقطع الأخير ما يشبه خاتمة تتقاطع مع الأجمال والتخلص الذي ابتدأ بهما الشاعر، مؤكدة على الرفض ولو بالكلمة – سلاح الشاعر الوحيد- حتى ولو كنت هذه الكلمة منكسرة، مرثية منهزمة" كما ورد في الصفحة الأولى من النص ومرثية محترقة، كما ورد في الصفحة الأخيرة من النص. يتحرر الفضاء الطباعي لهذا النص من أي شبه مع فضاء القصيدة الكلاسيكية فيخرج عن الأطر المرسومة سلفا لمكانية القصيدة ، ويمارس الشاعر كل الحرية في التصرف بالفضاء ، فيفرغ حيناً لصفحة الشعرية من السواد ويملأها حيناً آخر وفقاً لرغبته النفسية وضرورات القول.

ويتجاوز نص المناصرة " سأخبرك غدا إن استطعت" مثل أغلب نصوص "الكنعائيات" تجاوزاً تاماً للمكان الطباعي الذي يميز النص الشعري إلى مكان طباعي عهدناه للنثر، وخلال المقاطع الخمسة الأولى للنص نظل نواصل الرحلة بصرياً من يمين الصفحة إلى يسارها، وينحصر الفراغ بينما يمتد الخط كما لو كان المرء يقرأ نصاً روائياً.

"روى آخرون – من ضمن ما قيل- أنها ملكة طروادية تشتري ثيابها الأرجوانية من سوق صيدا ، ثم تعرج على قبرص تلتقط حجر الشواطئ ، وسيوف الإغريق المنسية، ثم تمر على جزيرة كريت- ورد ذلك حرفياً في كتاب الكتب- حيث تذيب القرמיד وتصنع منه حناء لتقديمها..."⁽¹⁾

ولعل الذي يعطي السمة الشعرية للنص هنا ليس هندسة كتابته كما نرى، ولكنه إيقاع الجمل الداخلي، حيث تتسم بنوع من التوازن فيما بينها، فتخلق إيقاعها الداخلي لألفاظ والجمل ، أو من التكرار بعض الجمل والألفاظ " ... وناديت مريم جارتنا في الجراح وجارتنا في حصيد الشعير، وجارتنا في القيظ والزمهرير..."⁽²⁾، كما أنها ليست بالجمل الطويلة التي تحمل التفصيلات النثرية، ولكنها جمل قصيرة تجسد ملامح الشعر، وتلعب الفاصلة هنا كعلامة

(1) - عز الدين المناصرة . الأعمال الشعرية ، ص 448- 449

(2) - المصدر نفسه ، ص 449.

طباعية دورا للوقفه التي يفرضها البياض في نهاية السطر الشعري، وهي بذلك تمثل أحيانا وقفه دلالية "البعض يقول أنها برتقالة ساحلية، والبعض الآخر في البار يحضرها وينكش عزتها، فتجيء إليه"⁽¹⁾، وتمثل أحيانا أخرى وقفه فيزيولوجية يتطلبها نفس القارئ حتى وإن لم تكتمل الدلالة " مرة دون أن أسأله أشار لقطع من الماعز في سفح جلعاد وقال:

إنها في المصنع زنبقة وراعية في الأدغال، وهي مقبرة من حجارة فخمة، وقناديل من الأزهار تطل على الدانوب، تركب القارب، تطوح بالمجداف"⁽²⁾ فالفاصلة هنا تمنح القارئ حيزا القارئ حيزا لأخذ نفسه قليلا ثم يواصل القراءة وهي بذلك شبيهة بالبياض الذي يمتد أمام السطر الشعري نحو اليسار.

ويحافظ هذا النص على مكانيته هذه في مقاطعه كلها و إلا المقطع الأخير الذي يتخذ المكانية المألوفة للشعر فيضيق فيها الخط لتتسع مساحة البياض، ويكتب بذلك في صفحة خاصة:

ومع هذا

فأنا شخصيا

غير مقتنع

بكل هذا

سأخبرك غدا إن استطعت أن أعرف !!!⁽³⁾

ويمثل هذا المقطع شبه خلاصة فيتميز دلاليا عن المقاطع السابقة وإن لم ينفصل عنها تماما، فهي تسرد وتصف المرأة/ المكان/ القصيد التي تشبه " الملكة" وتشبه الزنبقة" وهي في النهاية " جيكور السياب و أرواد أدونيس، وكرمل أبي سلمى، وخزان غسان، وهي رؤيا الرائي، قنبلة موقوتة تتفاجأ بانهماراتها، موعظة في مسجد الماء"⁽⁴⁾ بينما يشكل المقطع

(1) - المصدر السابق، ص 448.

(2) - المصدر نفسه، 449

(3) - المصدر نفسه، ص 450.

(4) - المصدر نفسه، ص 449.

الأخير موقف الشاعر من " الروايات " والأوصاف، ومفاهيم القواميس " ... وفي القواميس لها صفات أخرى هي رمل ، بسيط ، طويل ، منسرح ، مجزوء... " (1) وهو موقف متردد لا يجزم بشيء، فكأنما ذلك التردد وراء تردد الخط أيضا وسط الفراغ، حيث تتوزع الجملة الواحدة (ومع هذا فأنا شخصا غير مقتنع بكل هذا) على أربعة أسطر.

إن هذا النص يصير لمكان القصيدة مكانا، ويتحرر خيال الشاعر وانطلاقه يحزر المكان الخارجي، كما يحزر مكان الكتابة فيخترق الحواجز التي كانت موضوعة سلفا، ويواصل التوغل في البياض، بخطه تاركا نفسه تفيض صورا، جاعلا هذه الصور تتلاحق مكانيا.

من النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تفتح زمنيا نص أدونيس " مرثية القرن الأول" والنص مزيج من شكلين كتابيين، الشكل الأول يمثل القصيدة العربية المعاصرة في هدمها للبيت واختلاقها للسطر الشعري الذي لا يتساوى، والشكل الثاني هو القصيدة النثرية في تخلصها التام من خصوصية القصيدة العربية القديمة العروضية.

تتخذ الصفحة الأولى التي شغلها النص هيئة طباعية مغايرة لمألوف الصفحة العربية القديمة ، إذ نجد مستطيلا من الحروف والكلمات هو نموذج القصيدة العربية المعاصرة المصطلح عليها "حرة" المتموضعة يمين الصفحة في شكل أسطر غير متساوية في من حيث استغلالها للوحدات الإيقاعية وبالتالي غير متساوية في الامتداد المكاني. ويعنون الشاعر هذا المقطع " بأغنية":

مات عيد المطر

في وجوه الشعراء

فبدلناه بعيد الحجر

أنا والرفض ووجه الكلمة

وتركنا للنواقيس على أهدابنا

لسماء العروة المنقصة

(1) - المصدر السابق ، ص 450

وتركنا

للرياحين لأجران البكاء

هذه المرثية المنهزمة⁽¹⁾

وفي أسفل الصفحة تحت رقم(1) ننتقل إلى شكل هندسي آخر يشبه هندسة صفحة النثر، وإذا كانت خارطة البياض في الأعلى واسعة فهي في الأسفل تنحصر وتمتلئ بسواد الخط:

ذاهل تحت شاشة النبوءة، مأخوذ بالرمل- يا رجل! قل لنا آية

تأتي...

التاريخ يهبط المنحدر في حوار مع النمل، راحلا على غباره، مليئا

بالمخاط الحلزوني، مليئا بالأصداف

كان للقمر عين في غرته. ان للسماء جبين الأفعى: لا طريق لا

كلمة، لكن البرص الباحث عن وجه، لكن التجاويف والشقوق.

افتح جوفك يا خليج الطحالب. جمجمة حمامة على العتبة، والحمى

تنقب خوزة الفارس⁽²⁾

.....

.....

وتمتد القصيدة في نثريتها على ما يقارب خمس صفحات، لينتهي الشاعر نصه كما ابتدأه بمقطع آخر من الشعر الحر يعنونه بالعنوان الأول نفسه" أغنية" ويكتب في يمين الصفحة:

النواقيس على أهدابنا

(1) - ادونيس : الأعمال الشعرية ، ج 3 ص 29

(2) - المصدر نفسه ، ص 29-30

واحتضار الكلمات

وأنا بين حقول الكلمات

فارس فوق جواد من تراب

رثتي شعري وعياني كتابي

وأنا تحت قشور الكلمات

في ضفاف الزبد المؤتلفة

شاعر غنى فمات

تاركا تحت وجوه الشعراء

للعصافير لأطراف السماء

هذه المرثية المحترقة⁽¹⁾

ما العلاقة بين شكلي الكتابة هنا؟ وما العلاقة بين المقاطع ذات الهيئة الواحدة (النثرية) والمفصولة عن بعضها البعض بعلامات الترقيم؟ ثم ما العلاقة بين فاتحة النص وخاتمته وهما متشابهتان في هندستهما؟

دلاليا ، تشكل الأغنية الأولى فضاء الهزيمة والانكسار ، فالمطر رمز الثورة والتغيير يتراجع بالنسبة للشعراء بل يموت ولا يبقى لهم سوى الرثاء، رثاء حالهم وحال دنياهم. ولا نجد¹ مفارقات دلالية بين الفضاء الذي وفضاء المقاطع النثرية بل يبدو كأن هذه الأخيرة هي لتفصيل ما أجمل في المقطع الأول . مقبل مكتفا شعريا يعاد قول تفاصيله في فضاء نصي لاحق، حيث الفضاء الأول لا يسمح بذلك، فإذا ذهبنا إلى القطع الثاني مثلا نجد الشاعر يقول:

جبل يلفظ اسمه أمامي. ورق اعتماد بين يدي.

(1) - المصدر السابق ، ص34-35

من يشتري هذه الجموع منا يأخذها بعيدا بعيدا؟

من يقبل هدية هذه الحشود؟ وليأخذ معها السيوف والخناجر، وليأخذ

معها الخلاخيل وليأخذ الوشم والودع.

في أسواق الماس والأكاجو دللنا لفيل أعمرى كتبنا رسالة البيع.

رجل يتبرك بخف الوالي. رجل يسقط شقين مقطوعا بالصراط، رجل

يمشي بساقين خيطين، رجل مهروس بالنذير، رجل يتكلم ولا رأس له،

رجل لا اسم له، رجل يرسم وجهه بحليب ناقته، رجل يعرف أمه في

ولائم الملك، رجل يرقد مع زوجته تحت عباءة الأمير في حرير التسري

والرعب، رجل يحشى جلده بالقش ويعرض في الشوارع، رجل ميت يجلد

ثمانين سوطا، امرأة بنهد واحد تجر على الأرصفة، طفل يلبس رداء المشنقة،

أحمد أبو الفوارس، كافور أبو المسك، تيمور لك- هؤلاء أسياد أرضنا.

هم أمراؤنا وهم تيجاننا الفاتحة، هؤلاء حياتنا على الأرض.

والنجوم جيش يبصق علينا باسم سيد الأعالي.

اعبري يا سنواتنا مكسورة الجناح. التصقي بجباهنا يا خشبة. السقوط

بلادنا، و(لتنصر اللهم السلطان ابن السلطان مالك البرين والبحرين)

وأنتم أيها الشيوخ ابحثوا لنا عن رجال وراء تخومنا، رجال يسكن فيهم

البرق باسمهم نضرب نقودنا، باسمهم ترقد نساؤنا فوق وسائد الزئبق⁽¹⁾

(1) - المصدر السابق، ص 30-31

يؤكد هذا المقطع دلالات الإنكسار والهزيمة رابط ذلك بما يشبه الشرح التفصيلي "لأرضنا" وأرض الشاعر. يصنف هذا الأخير رجال أرضه مرتبا مآسيهم اليومية وفق ترتيبهم الاجتماعي، وبشيء من السخرية ينتقد ذلك الوضع، وضع الإنكسار الذي يعاني منه الشاعر والروائي والمفكر والمرأة والرجل والطفل...محملا القائد"الأمير" مسؤولية ذلك. ولا يختلف الوضع بين أبي الفوارس أو كافور أو تيمور لنك. فكلهم سلاطين وجبت طاعتهم وحل التقديس في بلاطهم ، ولدعاء الشاعر الذي يضعه بين قوسين(لتنصر اللهم السلطان مالك البرين والبحرين) دلالاته، دلالة السخرية والنقد اللاذع لأمرء لا يهتمهم في الواقع ما قيل ويقال عنهم .

وتظل المقاطع السبعة تتراوح بين سرد وقائع الإنكسار وبين رغبة الشعراء الدائمة في الخروج من بين فكي الهزيمة ولعب دور الريادة في المجتمع.

" من كهوف الحجر أيها الشاعر اخرج. مع الفأر والسمندل والحباب

اخرج. واشهد لشعراء يسكنون وطنا لا اسم له،وطنا منفوخا بالجنث،

لشعراء يقرأون قصائدهم للعشب،

اخرج واشهد للشعر-

بعد القناديل هاوية الأجنحة،بعد البحر موت الفجاءة"⁽¹⁾

يتحقق الانسجام إذن دلاليا وبنائيا بين المقاطع النثرية كما تنسجم من حيث الفضاء الدلالي مع المقطع – مقدمة النص وإن اختلفت عنه في هدمها التام لسلطة المكان الكلاسيكي للقصيدة العربية.

إن العودة في نهاية النص إلى الفضاء الطباعي الأول الذي افتتح به النص هو محاولة لتحقيق اتساق معين ، إذ يشكل المقطع الأخير ما يشبه خاتمة تتقاطع مع الإجمال والتلخيص اللذين ابتدأ بهما الشاعر، مؤكدة على الرفض، ولو بالكلمة -سلاح الشاعر الوحيد- حتى لو كانت هذه الكلمة كلمة منكسرة "مرثية منهزمة" كما ورد في الصفحة الأولى من النص و" مرثية محترقة" كما ورد في الصفحة الأخيرة من النص.

(1) – المصدر السابق ، ص 34.

يتحرر الفضاء الطباعي لهذا النص من أي شبه مع فضاء القصيدة الكلاسيكية، فيخرج عن الأطر المرسومة سلفا لمكانية القصيدة ، ويمارس الشاعر كل الحرية في التصرف بالفضاء فيفرغ حيناً الصفحة الشعرية من السواد ويملؤها حيناً آخر وفقاً لـرغباته النفسية وضرورات القول.

ب- مستويات اللون داخل النص:

من المعروف أن النص يكتب بخط أسود وسط بياض الصفحة، غير أن هذا اللون الأسود له درجات حيث يتنوع أحياناً بين سطر وآخر، أو فقرة وأخرى فنلاحظ حيناً الأسود القاتم ، وحيناً آخر الأسود الفاتح، وعادة ما يكون الأسود القاتم أكثر سمكا من الأسود الفاتح الذي يكون أرق" وهما مساعدان على تشكيل طبيعة المكان على اعتبار أنهما يؤثران على البصر" (1)

وبعض النصوص يطبع باللون الأول، وبعضها الآخر يطبع باللون الثاني ، بينما تزوج بعض النصوص بين اللونين (2). والتدرج في استعمال اللون ليس من قبيل الصدفة بل هو تقنية طباعية مقصودة من طرف كاتب النص، لكن ما دلالة ذلك؟

لعل أهم نموذج نقدمه بهذا الصدد هو نص سعدي يوسف " غرناطة" من مجموعته

" بعيداً عن السماء الأولى " فهذا النص ينتابه لوان وشكلان خطيان، الأسود القاتم، ثم الأسود الفاتح و هما يتناوبان في انتظام، بدءاً بالعنوان " غرناطة" الذي يكتب بالخط الكبير نوعاً ما والأسود القاتم، وانتقالاً إلى السطر الأول الذي يكتب بالأسود الفاتح وبالحروف الصغيرة، ثم يجيء السطر الثاني قاتماً بحروف كبيرة وهكذا دواليك. يكتب الشاعر:

غرناطة

منتصف الليل.

في "البائسين" أراك تبحث في الظهيرة

(1) - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 105

(2) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

لقد أطفئت الحمراء

ووراء بهرجة المدينة. والمخازن. عن حكاياك الصغيرة

في الساحة

عن منشد أعمى. وزاوية تدور بها القوائد

عيناه في الساحة

سرية . عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا. وعن بقيا قصائد

خطوته في آخر الساحة

لما تزل مطوية الأهداب ترقد بانتظارك

قميصها يستر بالزرقة مصباحه

طوفت حتى في الأزقة حيث تتبعك الكلاب

منتصف الليل ، كخصر امرأة يطوى...

متسائلا عن شاعر قتلوه. وانفجر الجواب:

وفي الشارع قيتارة

"لوركا؟ اجل...لوركا؟ درسناه". وتتبعك الكلاب

ينهمر النارج منها، والندى يغرس أزهاره

متعثر الخطوات، تسألك الأزقة عن جواب

في الليل

عد، فالفتاة الآن في المقهى، وقد يأتي سواك

في منتصف الليل

كي يطلب الثقاب منها ،

هنا فارق عبد الله أسواره

تلك أغنية اليتامى

جواده النجم ، وأغنيته شارة

تمت ... ومنشدها تململ... ثم قاما

• • •

نائمة أنت . وفي شعرك نواراة (1)

وبقراءتنا للنص نلمح ونحن نتأمله انفصالا على المستوى الدلالي بين الأسطر المكتوبة بالأسود القاتم وتلك المكتوبة بالأسود الفاتح ، بحيث لا يمكن أن نقرأ النص القراءة العادية التي تربط بين السطر وما يتبعه، بل يقتضي الأمر هنا القفز على الأسود القاتم لأجل قراءة الأسود الفاتح، والعكس صحيح. إن بنية القصيدة لا تخضع للقراءة التتابعية التقليدية، وإنما يمكن قراءتها : بوصفها قصيدتين منفصلتين لكل منهما بنية دلالية وبنية إيقاعية منفصلة (2) فلو أعدنا كتابة النص، أو بالأحرى النصين بهدف الحصول على قصيدة ذات قراءة تتابعية لكتبناهما على الشكلين التاليين

النص (أ):

منتصف الليل

لقد أطفئت الحمراء

(1) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 395-360
(2) - اعتدال عثمان : إضاءة النص ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1988 ، ص 45

في الساحة

عيناه في الساحة

خطوته في آخر الساحة

قميصها يستر بالزرق مصباحه

منتصف الليل كخصر امرأة يطوي

وفي الشارع قيتارة

ينهمر التاريخ منها والندى يغرس أزهارها

في الليل

في منتصف الليل

هنا فارق عبد الله أسواره

جواده النجم وأغنيته الشارة

* * *

نائمة وأنت في شعرك نواراة.

النص (ب) :

في البائسين أراك تبحث في الظهيرة

وراء بهرجة المدينة، والمخازن عن حكاياك الصغيرة

عن منشد أعمى، وزاوية تدور بها القصائد

لما تزل مطوية الأهداب بانتظارك

طوفت حتى في الأزقة حيث تتبعك الكلاب

متسائلا عن شاعر قتلوه، وانفجر الجواب

لوركا؟ أجل... لوركا؟ درسناه؟ وتتبعك الكلاب

مبعثر الخطوات، تسألك الأزقة عن جواب

عد، فالفتاة الآن في المقهى، وقد يأتي سواك

كي يطلب الثقاب منها

تلك أغنية اليتامى

تمت... ومشهدا تململ... ثم قاما

يمثل النص (أ) الأسود الفاتح، ويمثل النص (ب) الأسود القاتم ، ولعلنا نلاحظ أن إعادة كتابة النص بهذه الصورة هي جمع للأسطر المنقطة نظميا ودلاليا وحتى عروضيا، فهل نحن أمام نصين مختلفين ومبتعدين؟

إن هذا التقسيم يؤكد ذلك، لكن لماذا جمع الشاعر بين نصين بلونين مختلفين في نص واحد يشكل عنوانه نقطة الربط المركزية بينهما؟

إن النص الكبير المعنون " غرناطة " (المكان التاريخي الذي لم يعد عربيا إلا في أحلام الشعراء) لا ينطوي فقط على تقابل لوني أي تقابل في فضائه الطباعي، بل ينطوي على عدة تقابلات، وهي التي تبرر مثل هذه الهندسة وتزيد في تمييز النص (أ) عن النص (ب) ، أول هذه التقابلات التقابل الزمني الذي هو منتصف الليل بالنسبة للنص (أ) والظهيرة بالنسبة للنص (ب) ، ثم التقابل المكاني الذي هو الساحة والشارع كمكانين يمثلان المنفتح في النص (أ) "والمخازن" و" المقاهي" كمكانين يمثلان المغلق في النص (ب) ، ثم التقابل النحوي فإذا كان النص (أ) يخص الغائب بضميره فإن النص (ب) يخص المخاطب بضميره أيضا. لكن الملاحظ أن هذه التقابلات تلتقي في الأخير حيث التيه في المكان ليلا ونهارا، في الداخل

والخارج، فمهما اختلف الزمان والمكان يبقى التيه يسيطر ، ولا يصل التائه إلى حيز للحميمية في هذا المكان الأندلسي الذي كان يوماً ما للإنسان العربي.

وهنا نلاحظ الدور الكبير الذي تلعبه هندسة النص في مقارنة دلالاته، ونؤكد أيضاً على أن هذه التجليات الشكلية التي تخص الصفحة الشعرية ليست من قبيل الصدفة كما أسلفنا، فالدمج بين لونين مختلفين في النص الواحد وتغيير حجم الحروف بين سطر وآخر، أو مقطع وآخر لهما دورهما في توجيه القارئ، ولولا هذا العامل الطباعي لما كان في إمكاننا مقارنة مثل هذا النص، ومن هنا كانت عناية الشاعر بهذا الجانب على اعتبار أننا لم نعد نتلقى النص شفاهة ولكننا نبصره ثم نقرأه، وأثناء رحلة القراءة نظل نستعين بالبصر لأن الشاعر يعتمد البعد البصري عن وعي وتقصد، وهو بذلك يتوجه إلى القارئ " متعدد" الحواس.

وعلى العموم فظاهرة تدرج اللون داخل الصفحة ظاهرة تميز كل النصوص حيث يكتب العنوان بحروف كبيرة باللون الأسود القاتم، بينما يكتب النص بخط أقل سمكا وأقل سوادا، كما نجد هذه الظاهرة في النصوص التي تتضمن ما يشبه العناوين الفرعية، حيث تبرز هذه الأخيرة في نمط طباعي متميز قوامه السمك في الخط والقنامة في اللون وعادة ما تكون تلك العناوين هي إعادة لجملة أو لفظة وردت في المقطع، كما أنها عادة ما تشكل كلمات مفاتيح يمكن الاعتماد عليها في مقارنة النص، ومن ذلك ما نجد في نص المناصرة المعنون بهذه الصيغة

" آ... وي...ها" والذي يتضمن أربعة عناوين فرعية:

- 1- هل تذكر مطر موسكو؟
- 2- زوار الفجر
- 3- ظلت خيلينا
- 4- قولوا لمقبرة الشهداء... ألا يكفيك؟

(1)

وتبدو هذه العناوين بارزة بخط شديد السواد وحجمه أكبر من حجم النص، ولتلك العناوين دلالة بطبيعة الحال، فإذا تأملنا المقطع الأول بعنوانه الفرعي : هل تذكر مطر موسكو؟ نجد أن، لفظة المطر تكرر فيه خمس مرات:

(1) - عز الدين المناصرة : جفرا ، ص53-66

- هل أفتح دفتر ذكراك في هذا الصبح الناعم والمفعم بالأمطار؟⁽¹⁾
- المطر شديد جدا في المنفى الرابع... والغيم القاتم يملاً دربي⁽²⁾
- المطر شديد يشبه تلك الأيام، ألا تذكر شجر البلوط والمنحدر قرب المدرسة الحربية⁽³⁾
- هل تذكر مطر الغربية حيث اندلعت عاصفة صيف الأخضر في موسكو⁽⁴⁾
- ورأينا موسكو تبكي مطرا أخضر كالبلور الناعم⁽⁵⁾

وإذا كان الشاعر يكرر استعمال سياقات المطر هنا، فلأن المطر مرتبط بزمن خاص هو زمن الغربية والحلم، حيث كان الشاعر رفقة " عمر المختار " رمز النضال، ينتظر أن يجيء ربيع ما، أن تجيء بيروت وكل المدن الحبيبة المسلوقة، ولو في الحلم، يترافق ذلك مع صور العذابات الفلسطينية:

ورأيت الأطفال الكنعانيين يموتون

وسمعت نساء لا يبكين ، ولا يسترحمن القتلة⁽⁶⁾

المطر إذن ، وبالتحديد مطر موسكو، مرتبط في الذاكرة بزمن البرد والنفي والحرمان من المكان، لذا ينتقي الشاعر عبارة : هل تذكر مطر موسكو؟ من بين كل العبارات المشكلة للنص عنوانا فرعيا، يميز أيضا طباعيا بزيادة حدة اللون في الخط.

وإذا أخذنا العنوان الآخر الذي يشكل إشارة مكانية " قولوا لمقبرة الشهداء...ألا يكفيك" نجد أن هذه العبارة على العكس من المقطع السابق لا تتكرر في المقطع الشعري الذي يندرج تحت هذا العنوان إلا مرة واحدة، وليس بحرفيتها، وهذا لا يعني أن العنوان الفرعي المميز طباعيا وضع اعتباطا ولكنه مرتبط ببيداء الشاعر لاقتناده الفلاح " الثائر ":

(1) - المصدر السابق ، ص53

(2) - المصدر نفسه ، ص54

(3) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(4) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(5) - المصدر نفسه ، ص56

(6) - المصدر نفسه ، ص 55.

هو فلاح من بلدة " رمون "

وبعشق الثورة مجنون

أعرفه في بيروت وفي برلين

قمرا مؤتلقا وشجاعا... وحزين

كنا في المؤتمر الدولي

نحمل شارات فلسطين⁽¹⁾

إن العنوان هنا يعتبر إجابة عن تساؤل القارئ حول بكاء الشاعر، وهو بكاء يجسد اتساع قائمة الشهداء إلى الحد الذي جعل الشاعر يصرخ: قولوا لمقبرة الشهداء... ألا يكفيك؟! إن هذا المقطع وإن استغرق في سرد حميميات الشاعر مع هذا الفلاح واشتراكهما في النضال وفي تعزية بعضهما البعض ، فهو مغلف بهاجس الموت لأنه لا شيء غير الموت، فلا يجد الراوي إلا أن يوصي المكان/ العنوان بهذا الفلاح:

قولوا للشجر الوارف في مقبرة الشهداء

هو فلاح من بلدة " رمون"⁽²⁾

ج- نص الحواشي:

تعتبر الحاشية شكلا من أشكال فتح النص مكانيا، وهي " في حقيقتها لا تخرج عن الدلالات اللغوية ، لكن اعتبارها من الفضاء الطباعي ناتج عن استقلاليتها عن متن النص الشعري ، وما دامت دلالاتها لغوية فمن المفروض أن تجد ، بصيغة أو بأخرى ، مكانا لها في

(1) - المصدر السابق ، ص63- 64

(2) - المصدر نفسه ، ص66.

المتن ، غير أن الشاعر بإزاحته إياها إلى خارجه إنما يهدف إلى اضعاف دلالات أخرى عليها (مكانية) تضاف إلى دلالاتها اللغوية " (1) ، والحاشية قد تتمثل في الإهداءات أو النصوص المقتبسة التي يضعها الشعراء عادة قبل نصوصهم ويشيرون إلى كاتبها، أو التوطئة التي تشكل ما يشبه مناسبة القصيدة بتعبير القدماء، أو التعريف بشخصية ورد ذكرها في متن النص أو شرح كلمة من كلمات النص تكون قد كتبت باللهجة العامية للشاعر... الخ، كما نجد مثلا في ملصقات عز الدين ميهوبي التي سبقت الإشارة إليها، إذ لا يكاد يخلو النص من هامش أو حاشية تشرح كلمة أو فكرة واردة في المتن، فتكمله بذلك وتصير جزءا منه، وتبدو هذه الحواشي في مجملها موجهة إلى القارئ غير الجزائري، أما بالنسبة للقارئ الجزائري فهي غير ضرورية لمعرفته بسياقاتها في غالب الأحيان. في " القصيدة السوداء"، يقول الشاعر:

شكرا لكم* ...

يا طالعين من الجماجم تعبثون بأمسكم

وتتاجرون بألف مقبرة تصيح...

وترقصون على مفاخر شعبكم

شكرا لكم... (2)

ونجد في الهامش إيضاحا من الشاعر حول عبارة " شكرا لكم*" يقول فيه: " هكذا بدأ نزار قباني قصيدة بلقيس" (3)، ونلاحظ هنا أن دور الحاشية يتمثل في الإفصاح عن صوت الآخر، وتأكيد التداخل النصي المقصود بين الشاعر عز الدين ميهوبي والشاعر نزار قباني ، وهو تداخل نصي يقوم على التكرار الذي ينطوي على إعجاب النص اللاحق بالنص السابق إلى حد إدراجه كما هو ، وربما يعود ذلك إلى تشابه الوضعين، فالقصيدتان تبكيان أمة تدمر نفسها بنفسها، وبالتالي تقولان وضعا متشابهها في العمق حتى وإن اختلف ظاهريا، وقد جاءت الحاشية هنا لتبعد توهم القارئ بأن عز الدين ميهوبي " سارق" وتؤكد قصديتها هذا الأخير في محاوره الغائب عبر استحضاره بحر فيته. وفي نص " مفارقة" يقول الشاعر:

(1) - يحيى الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحديث ، مجلة الآداب لجامعة قسنطينة ، عدد 7 ، سنة 2004 ، ص 52

(2) - عز الدين ميهوبي : ملصقات شئى كالشعر ، ص 46.

(3) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

في بلادي

لا تقل إني شاعر

أو روائي مغامر

لا تقل اكتب للشعب ...

فإن الشعب لا يعرف شيئا

عن قضايا النقد والفكر المعاصر

إن ما يبدعه الخلق جميعا

لا يساوي كعب" ماجر" (1)

ويرافق هذا النص هامش يكتب فيه الشاعر " ماجر نجم كرة قدم جزائري سجل هدفا تاريخيا بكعب قدمه في مرمى بايرن ميونيخ عام 1987، في نهائي كأس أوروبا " والحقيقة أن وجود الحاشية في مثل هذا الموضوع هو بحد ذاته مفارقة أخرى، تضاف إلى المفارقة المتحدث عنها في النص والتي تنعت الشعب الجزائري بالأمي في شؤون الفكر والأدب، بينما تحتل قدم ماجر مطلقه الفكري ، فإذا كان ماجر شهيرا إلى ذلك الحد في رياضة يقدها العالم كله، فهو ليس في حاجة إلى حاشية تعرف به، إذا الواقع أن العالم كله يعرف هذا اللاعب – على الأقل في سنوات مجده- لكن ليس كل شعوب العالم تعرف عز الدين ميهوبي حتى ولو كان شاعرا كبيرا ونائبا في البرلمان؟

والحاشية كما نلاحظ لا تؤدي فقط دورا شكليا، بل إنها تسمح بقول ما لا يمكن قوله في المتن، ومن جهة أخرى قد تساهم في " التخفيف من درجة الغموض التي بات يشتكي منها البعض مع القصيدة الحديثة" (2)

وبالنسبة لدراستنا هذه والنماذج المختارة لها، نلاحظ أن الحاشية باتت أكثر من ضرورة والنصوص المذيلة لا تعد، فهي عامل من عوامل تجاوز النص لانغلاقيته، إذ تلتصق بالمتن كما

(1) – المرجع السابق ، ص51
(2) – شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص 22

تعتبر بمثابة جسر يدخل عبره القارئ النص. فإذا أخذنا "بمفهوم القراءة كمكمل للنص فإن تاريخية النص تتأكد وهي تاريخية متحركة، فالنص المفتوح هو الذي يعطي مساحة للقارئ والنص المغلق هو الذي يقتل هذه المكانية..."⁽¹⁾ وعلى هذا تنتقل الحاشية من كونها "نصا" يتميز طباعيا عن النص الشعري لتساهم في بناء دلالاته، وسنتعرض فيما يلي لبعض النصوص ذات الحواشي، للتدليل على ما نقوله.

نقرأ في مجموعة سعدي يوسف "أغنيات ليست للآخرين في الصفحة الأخيرة قصيدة نثرية، يوقعها الشاعر بالحرفين "س. ي" رامزا بهما إلى اسمه. مما يتضمنه هذا النص النثري: "أنا عرف أنك رائعة في عدم فهم الشعر، رائعة جدا، وحين تصلك المجموعة ستعرفين عنوانها، وستفكرين وتحلمين تماما كما تحلم عصفورة... ماذا؟ أغنيات ليست للآخرين... لمن إذن؟"

لا أظن أنك تسألين هذا السؤال كثيرا إذا مضت بك الصفحات "قد ألون متطفلا عليك بهذه المجموعة الوقحة بعض الشيء، قد أعكر عليك صمتك وتأملك الناعم، هذين الشينين الذين تعزين بهما، وما أحوجني إليهما..."⁽²⁾، وهنا نتساءل ما علاقة هذا النص / الحاشية بنصوص المجموعة؟ وقبل محاولة الإجابة نقول أن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن لدى قراءة عنوان هذه المجموعة هو مباشرة، لمن هذه الأغاني إن لم تكن "للآخرين"؟ النص الحاشية يجب أن هذه الأغنيات لها، للعصفورة التي خصص هذا الحيز المكاني من المجموعة لذكر "روعها" وتأملها وقلبها الصغير، والشاعر يريد من وراء ذلك أن يؤكد أن هذه القصائد ليست للجميع كبقية القصائد ولذا يطلب من عصفورته أن "تمنح القصائد مكانا حسنا من قلبها الصغير" لكن هل هذا صحيح؟ ألا يناقض هذا الحاشية التي يتضمنها نص "أغنية فارسية قديمة" حيث يكتب الشاعر مباشرة تحت العنوان "في ذكرى نعيم ص الوادي"؟ كيف نعتبر نصوصا مثل "قريتي قبل اليوم" والمدينة التي أردت أن أسير إليها؟ وعلى الطريق إلى أصفهان" إذ هي في الواقع نصوص تتعلق بأشخاص وبأمكنة غير التي حظيت بهذه الحاشية؟ لكن ومهما يكن فلاشك أن هذه النصوص التي تشكل المجموعة ترتبط بزمن هذه الصغيرة ارتباطا وثيقا حتى خيل للشاعر أن كل نص يكتبه هو لها وحدها، ويبقى لنا هنا تساؤل: لماذا يجتاز الشاعر الصفحة

(1) - عز الدين المناصرة: شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين الجزائرية، عدد 1، سنة 1990، ص 44.

(2) - سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ج 1، ص 581.

الأخيرة مكانا للإهداء في حين تعودنا ذلك في الصفحة الأولى إن وضع الحاشية- الإهداء في النهاية له ما يبرره، فالشاعر الذي عنون مجموعته "أغنيات ليست للآخرين" كأنما تعمد تعليق القارئ طوال رحلته عبر النصوص بالسؤال الذي طرحناه سابقا: لمن هذه الأغنيات؟.

وإذا كان سعدي يوسف يترك هذه الحاشية كما قلنا إلى الصفحة الأخيرة من المجموعة فنحن نجد في شعر المناصرة طريقة أخرى للتصرف بحاشية الإهداء، فيطالعنا مثلا أحد نصوصه بالعنوان وسط الصفحة الشعرية "ساعاتك كثيرا... يا أمي" ويظهر تحته مباشرة إلى جهة اليسار إهداء قصير "إلى تل الزعتر"⁽¹⁾، وإذا كان الإهداء عادة ما يتوجه به إلى شخص ما، فإهداء هذا النص موجه إلى مكان "تل الزعتر" وهو مكان فلسطيني، فما العلاقة بين هذه الحاشية التي شغلت البياض الممتد بين العنوان والنص، بالنص الشعري نفسه؟. إذا تحدثنا باختصار يمكننا القول أن النص في الواقع لا يخرج عن الخط الذي يميز شعر المناصرة: المكان المفقود والحضور الدائم له في الذاكرة، والحلم بالعودة إليه وامتلاكه، وعبر هذا الخط تروي نصوصه صور المعاناة الفلسطينية.

وإذا كان تل الزعتر كما قلنا يقع في جغرافيا الشاعر المفقودة فهو أيضا يسكن جغرافيا الأعمق فيبرز هنا كإنسان حميم يوجه إليه الإهداء، يقول المناصرة:

يفترش الزعتر في الليل عباة فوق العشب

الأصفر يملأ كأسا لم يشرب منه أحد

من قبل ولن يشرب كي ينسى

الزعتر قابلني في المشفى مجروح العينين

والزعتر قابلني في الشارع يطلب دعما⁽²⁾

فالزعتر هنا يحيل إلى المكان كما قلنا ، كما يحيل إلى هذا الإنسان الفلسطيني القادم من " تل زعتر" أو من " القدس" أو من " عجلون" والمتواجد في كل الأنحاء، المغترب في كل

(1) - عز الدين المناصرة : لن يفهمني أحد غير الزيتون ، دار الاجتهاد ، الجزائر ، ط3، 1987 ، ص24

(2) - المصدر نفسه ، ص23-24.

الأرجاء، ولكنه واقف مستمر أبد. فهذا الإهداء إذن ليس تنويعا طباعيا فقط بل أكثر من ذلك ، يساهم في توجيه القراء.

وتمثل قصيدة " إسماعيل"⁽¹⁾ لأدونيس نموذجا مهما لنص الحواشي والقصيدة عبارة عن حوار بين المتن والهامش، إذ يبدو المتن كما لو أنه أضيق من أن يقول هو اجس الشاعر كلها فيستعين بالحاشية كفضاء نصي مواز، ليصنع فضاءا دلاليا موازيا، أيضا للفضاء الأول، حيث أن الحاشية في هذا النص لا تمثل شرحا للمتن أو تعليقا عليه فقط، بقدر ما تمثل بنية جديدة قد تتقاطع دلاليا مع بنية الخطاب الأصلية لكنها تستقل عنها في الوقت نفسه.

(1) - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 2 . ص 331

ينطوي المقطع الأول إذن على رحلة شاعر أو نبي نبذته قبيلاته فسار عاريا إلا من دمه ونفسه التي تفور حمما وبراكين، وتقوم الحاشية بترسيخ دلالة الوحدة و العزلة، لكن ليس عزلة الإنكسار والسكينة بل عزلة الحركية ، كما يؤكد الفعل " يمشي"، غير أن المقطع الثاني يتراجع عن هذه القيادية، ليقول خيبة الراوي الذي لم ينتصر خارج ذاته في الأرض القتيلة، فاكتفى بالسكن داخل فكرته، وتتسق الحاشية مع المتن في رسم صورة أخرى للانكسار لا تعترف بانكساريتها فتعوض عن ذلك " بلو" الأمل، المتمنية... المتن هنا إذن سرد واقع، والحاشية رفض لواقع الإنكسار.

لنأخذ نموذجا ثانيا من القصيدة نفسها التي تستمر في حوارية بين المتن والحاشية حتى نهايتها.

من الامتزاج بتجربة إسماعيل في بداية النص، الامتزاج الذي يمنح الراوي الخصوصية النبوية إلى المفارقة ... ليس الراوي في حاجة إلى صحبة أو وساطة إسماعيل كي يعرف وجه الله، لذا يعلن التحرر من هيمنته ، ويساوي نفسه به. "كلاهما ساقى" يسقي خمرة . للنبي خمرة الوحي وللراوي خمرة الشعر- (هل يتشاركان إذن في تخدير المتلقي؟) - ولذلك يكون الانفصال حتمية

تقوم حاشية هذا المقطع - الذي تحتل جملة (أدعوك إسماعيل افتتح النهاية لست نسلك) بؤرته لذا يضع الترقيم المحيل للحاشية أمامها، بدل أن يكون الترقيم في نهاية المقطع- كمتواليه يمكن أن تشكل نصا.

الحاشية هنا تبدو كخلاصة لمحاولات التسوية بين النبوة (إسماعيل) والشعر (الراوي) بل تتجاوز ذلك إلى الإلغاء الكلي لما له علاقة بالنبوة، فإذا كان النبي يرسخ الاعتقاد بالله، فالراوي الشعري قتال لكل أصناف الآلهة، ولصيغة المبالغة دلالتها، إنه العزم على تحرير الناس من السلطة الدينية.

إن الحاشية هنا تتحول - كما أشرنا- إلى نصوص موازية ، انطلاقا من السطر- النواة- الموجود في المتن ، وكأن هذه الجمل تثير نصوصا أخرى معلوما بقولها، لكنها لا تؤجل فتكون علامة الترقيم، الفيصل بين ما قيل وبين ما يشابهه ، ولكنه ينفصل عنه فيختار الشاعر الحاشية كفضاء طباعي آخر يسمح بقول بنية دلالية أخرى متكاملة.

يمكن أن نمثل أيضا لنص الحواشي الذي يعتبر خرقا لسلطة الصفحة الشعرية القديمة بقصيدة "عائدون من المنتجع"⁽¹⁾ لأحمد مطر، ولنتأمل جغرافية النص كخطاب يحتل بياض الصفحة ، وتأتي الحاشية كتذييل يلحق بالخطاب، وتقوم الحاشية في هذا النص بدور التوضيح والشرح لبعض الكلمات الواردة محرفة في المتن، والتحرير متعمد يعكس التعذيب الذي يمكن أن يلاقه الإنسان العربي في حضرة السلطان إلى حد فقدان سلامة، أهم عضو بالنسبة للشاعر وهو اللسان، ولأن أحمد مطر شاعر ملتزم يهيمه في المقام الأول تبليغ رسالة غضبه من السلطة وانشاقه عنها استغل الفضاء السفلي للصفحة الشعرية لكي يشرح للقارئ الكلمات المحرفة ويبين بالتالي قصدية التحريف.

(1)-أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، 303- 304

وإلى جانب هذه الحواشي قد يستعين الشاعر في نصه بما يمكن تسميته " بالحواشي المقتبسة" ونعني بها تلك النصوص التي يأخذها الشاعر من غيره ويجعلها في شكل حاشية تنصدر النص الشعري . ولا شك أن هذا النوع من الحواشي أيضا لا يحتل المكان ويغير بالتالي من هيئة النص الطباعية عبثا، فله إلى جانب دوره في التشكيل الطباعي للنص، دور في توجيه القارئ.

نقرأ في نص سعدي يوسف " الحي العربي" تحت العنوان المكتوب بخط كبير شديد السواد هذه الحاشية" لقد ألفت بنا العواصف مرغمين على شواطئك. يولسيس" (1)

وإذا كان النص لا يحدد تماما موقع هذا الحي العربي فنحن نستعين بالحاشية الأخيرة التي تشير إلى زمان ومكان كتابة النص لتعيننا بدورها على معرفة موقع هذا الحي وخصوصياته، حيث يكتب الشاعر مليية (في المنطقة الإسبانية في المغرب) 1965/03/18

إذن الحي المقصود يقع في المغرب ، حيث تواجد الشاعر هناك ذات مرة، لكن ما دور الحاشية التي تطالعنا في بداية الصفحة أي في بداية النص؟ إننا عندما نقرأ العنوان، الحي العربي ثم نقرأ ما قاله يولسيس نفهم أن الشاعر، هو يولسيس لا يرغب في هذا الحي من الشمال الإفريقي ، ولكنه مجبر على البقاء فيه، والحق أن الحيادية اتجاه هذا المكان، والتي تطبع معظم مقاطع النص تؤكد ذلك فالمرّة الوحيدة التي يخرج فيها الشاعر من حياديته وبهديه السلام، هي تلك التي شم فيها مدينته البعيدة في أزقته فبدا له أليفا لا يشكل حيزا للاغتراب. فالحاشية في هذا النص هي بمثابة تنبيه للقارئ وتأكيد من الشاعر على أنه لم يختر تواجده بذلك الحي، بل إن عواصف الوطن المختلفة هي التي ألفت به هناك.

ومن أمثلة هذه الحواشي المقتبسة المقدمة التي خص بها عز الدين المناصرة مجموعته " لن يفهمني أحد غير الزيتون" وهي في الواقع نص شعري مقتبس عن الكاتب الألماني" برتولد بريشت" مما يقول فيه:

أتم يا من ستظهرون

بعد الطوفان الذي غرقنا فيه

(1) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية

فكروا عندما تتحدثون عن ضعفنا

في الزمن الأسود الذي نجوتم منه

كنا نخوض حرب الطبقات

ونهبم من بلد إلى بلد

نغير بلدا ببلد

أكثر مما نغير حذاء... بحذاء... (1)

إن هذه الحاشية / النص والتي تتقدم كل النصوص الشعرية للمجموعة لا تخص في الواقع نصا بعينه، فالشاعر الذي ضاع منه مكانه، وراح ينتقل من منفى إلى منفى، ويغير البلدان كما يغير أحذيته- وهو في ذلك محير- بقي رغم كل ذلك يحلم بالزعر والزيتون والخليل والقدس ورام الله (وهو ما يشكل الفضاء الدلالي لهذه المجموعة) كما بقي مؤمنا بكل الشعارات الثورية، وما إيراد هذه الحاشية إلا دليلا قاطعا على ذلك ، وهي كما قلنا تخص كل النصوص لأنه لا نص يبتعد عن هذا الحقل الدلالي العام.

يمكن أن نمثل للنصوص التي تتكئ على الحاشية كفضاء دلالي يوازي الفضاء النصي مكانيا ويتقاطع معه في منطقة الإيحاء بشيء ما ، بنص أحمد مطر " الرماد والعواصف " الذي يقول فيه :

مضى عقد على قطع الجذور

ولم يزل رأسي

يصارع بالرماد عواصف اليأس

وما زالت حبال الشوق تشنقني

.....

سأطرح رأسي الذاوي

(1) عز الدين المناصرة : لن يفهمني أحد غير الزيتون ، ص08- 09

و أطلق صوتي الداوي :

((أريد الله يبين حوبتي بيكم

أريد الله على الفرقة يجازيكم))⁽²⁾

ويكتب الشاعر في الهامش ، بعد النجمة التي تحيل إلى السطرين الأخيرين من النص، قائلاً :
أغنية من الفلكلور العراقي معناها : أريد من الله أن يأخذ منكم بثأري وأن يعاقبكم لأنكم سبب
الفراق " ⁽¹⁾. إن الحاشية في هذا النص تتدخل كي تشرح القول الموضوع بين مزدوجتين ،
وهي في هذه الحالة مفيدة بالنسبة للقارئ الذي يجهل اللهجة المحلية لمرسل الخطاب الشعري،
غير أن من يتأمل سياقها الدلالي يلاحظ اختلافه عن سياق النص . لقد وظف الشاعر هذه
الأغنية توظيفاً تناصياً، يريد عبره أن يقول محنته الخاصة . فإذا كان المغني الشعبي يروي
لوعته العاطفية التي سببها الفراق ، والتي لا يملك حيالها إلا الله وكيلاً ، فالشاعر يروي محنة
أخرى مشابهة ، إنها محنة فراق الوطن والأهل والأم ، وهو يلمح إلى منفاه السياسي، ساخرًا
كالعادة (على أبواب حضرتكم ، جلالتم ، سيادتكم ، معاليكم)⁽²⁾.

تشير الحاشية هنا إلى خلفية الكلام الموضوع بين قوسين كعلامة على كونه غياباً ، وتترك
للقارئ مسألة المقارنة بين فضائها الدلالي وفضاء المتن.

إن هذه الحواشي التي تقطع من بياض الصفحة الشعرية حيزاً لها، أو تستغل جزءاً
إضافياً كما في الحاشية الأخيرة تقف وراء " توجيه المعنى سلفاً"⁽³⁾، وعلى هذا لا يمكن
اعتبارها مجرد زينة أو لعب شكلي ، بل إنها وعبر تميزها الطباعي قد تحيل إلى أصوات
أخرى يبنى عليها النص الشعري، بالإضافة إلى صوت الشاعر الواضح، وبذلك لا تصبح
الحواشي شيئاً ثانوياً ملصقاً بالنص بل ينبغي اعتبارها جزءاً من النص وينبغي قراءته في
علاقته بها⁽⁴⁾.

(2) - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص103.

(1) - المصدر السابق ، ص 104.

(2) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) - شربل داغر ك الشعرية العربية ، ص 22

(4) - عز الدين المناصرة : شهادة في شعرية الأمكنة ، ص43.

5- الأشكال والصور والرسوم:

إن اختراق الأشكال والصور للنصوص الشعرية صار أمرا واردا و يرجع شربل داغر ذلك إلى تأثير صفحة الشعر بعوامل " التجاور " و التساكن " مع الجريدة أو المجلة " فباتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة مثل مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم الكاريكاتوري أو الشرحي للخبر الصحفي أو التحقيق " (1) وإن كان هذا الرأي ينطبق على بعض الشعراء فقط و" لا يصدق على الشعراء الحدائين الذين يتجاوزون مسألة " التجاور " إلى هاجس الإبداع و التجريب وقصد استغلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية " (2) ، ومع هذا نلاحظ كثرة الصور والرسوم عندما تنشر النصوص الشعرية في المجلات والجرائد ، وتقل عندما تطبع النصوص في شكل مجموعات شعرية.

و بالنسبة لنماذج بحثنا تقل هذه الظاهرة لأننا نتعامل مع النصوص مطبوعة في دواوين شعرية لكن ، و على الرغم من هذا ، نصادف بعض الأشكال البصرية التي تغير من هندسة المكان الشعري على الصفحة ، كما تتضمن أغلفة الدواوين الشعرية رسوما دالة .

فمن بين الأشكال الدالة التي تصادفنا ما نجده مثلا في نص " الساعة الأخيرة" لسعدي يوسف ، إذ أنه نص غني بالظواهر الطباعية المتنوعة، فبالإضافة إلى العناوين الداخلية البارزة بسوادها و سمك خطها " فلسطينية كانت " ، " الأسئلة " ، " هاجس " ، والتي تشير إلى الانتقال من وحدة دلالية إن صح التعبير إلى وحدة أخرى، إضافة إلى ذلك وإلى خروج النص في بنيته المكانية العامة عن المكانية النموذجية التي تحدثنا عنها سابقا، نجد الشاعر يوظف في شكل هندسي هو المستطيل الوحدة الأخيرة منه المعنونة " بالهاجس " على الشكل الآتي:

(1) - شربل داغر : الشعرية العربية ، ص17
(2) - يحيى الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحديث ، ص63

هاجس

لكأنني ألقى الحقيقة في يدي... بسيطة كالعشب
أمتنا تشيخ وبين مكاتب الحكام والعقدا
تفقد آخر أرضها : القبر المهياً...أمة تعبث
ولكن منذ آلاف السنين ، وما الذي يأتي
الشرارة قد تجيء وليس بعد الموت من موت
وآخر أرضنا : القبر المهياً كان عند التل...
والحكام العقدا ينتظرون ساعتها الأخيرة

(1)

لماذا يؤطر الشاعر هاجسه؟ لماذا يغلق هذا الجزء ويحد من حرية الأسطر المكانية ، في حين تتمتع بقية أحياز صفحات النص بنوع من الحرية، فيزحف السواد حيناً ممثلاً المساحة الكبيرة ويزحف البياض حيناً آخر منتصراً على السواد، بل حتى الأمكنة الخارجية التي يشير إليها النص تتمتع بالتنوع أيضاً، فنكون حيناً أمام أماكن مغلقة (المقاهي، المشرب، المبغي، نادي النخبة، شقة اللوطي، قاعة الفنادق، الحانات...) وأحياناً أخرى أمام أماكن مفتوحة: الطرقات، تل الزعتر، المدينة البرية)

إن مقاطع النص المختلفة التي تخص الوضعية التي يعيشها المكان والإنسان الفلسطيني فتروي بعض صورها تشكل خلفية لهذا الهاجس، ولكنها مع ذلك تختلف عنه، فإذا كانت تشير كما قلنا إلى استمرارية ضياع المكان على الصعيد الواقعي بتواطؤ من المثقف والسياسي ولم

(1)سعدى يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص48

يعد بذلك حاضرا إلا على صعيد الحلم والكتابة، فذلك يفضي إلى نتيجة تشبه الحكمة هي التي صارت هاجسا مؤرقا للشاعر ، ولذلك يميزه عن بقية النص عازلا إياه في هذا الإطار ليشد اهتمام القارئ به.

ومثل هذا الشكل نجده أيضا في نص " البستاني" حيث نصادف ثلاثة مستطيلات تقابل ثلاثة مقاطع شعرية والأشكال الهندسية الثلاثة يتضمن كل واحد منها بدوره مقطعا شعريا، فتكون في الواقع أما ستة مقاطع شعرية، ثلاثة منها مؤطرة وثلاثة حرة، وفي هذا النص ينتصر السواد على البياض ويعتبر بذلك " مناطق نشاط وفعل يتم داخلها خلق الأشكال وبنائها"⁽¹⁾

والمستطيلات لا تقع بعد المقطع الشعري بل تجاوره على الشكل التالي:

منذ أن كان طفلا تعلم سر المطر وعلاماته

الغيم يهبط في راحة الكف

والأرض تقنط

والنمل كيف يخطط أرض الحديقة...

والجذر يهتز في سره

والشجر⁽²⁾

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائما
وأحيانا يسير إليها بلا نجم
الأصدقاء الذين أحبهم يفتحون الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرة
إنه لا يحب البرتقال
لكنه يحب أشجاره

وتتموضع باقي أجزاء النص بنفس الطريقة ، وأمام مثل هذا النص يحار القارئ كيف يقرأ؟ هل يقرأ المقاطع المنفتحة (نقصد غير المؤطرة) وحدها ثم يقرأ المقاطع المنغلقة وحدها، أم يمزج بينهما فينتقل من المنفتح إلى المنغلق ثم إلى المنفتح فإلى المنغلق؟

(1) - محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص237
(2) - سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص51

واضح هنا أننا أمام نصين أيضا لكل منهما حقله الدلالي، ونعتقد أن القراءة الغنية لهذا النص تتطلب الكيفيتين معا، وذلك لهدفين : فالقراءة الأولى (قراءة المقاطع المنفتحة على حدة والمنغلقه على حدة) تضمن لنا الترابط الدلالي لأجل الوصول إلى البناء العام للمعنى حيث الخطاب في تلك المقاطع يخص البستاني الذي علمته التجارب ، وعلمه الاختلاط بالشجر أشياء كثيرة عن الحدائق والأمطار، وحيث المقاطع المنغلقه هندسيا تتعلق بضمير الغائب ، وهو ضمير يعود على الشاعر الذي عاش في سيدي بلعباس الجزائرية وظلت تحتل حيزا كبيرا في أشعاره، وهنا يمتد هذا الحيز إلى أكثر من تواجد الحياتي بل كثيرا ما فكر بأخذه قبرا في مقبرتها.

والقراءة الثانية التي تمزج بين المقاطع ، فنتنقل من المنفتح إلى المنغلق، تهدف إلى معرفة العلاقة بين المؤطر والمنفتح ولكن هذه القراءة تصاب للوهلة الأولى بخيبة توقع حيث لا تنكشف علاقة واضحة بين المنفتح والمنغلق، فلنتأمل المقطع الثاني وما يقابله:

في سيدي بلعباس مقبرة بيضاء
وفي الأعياد ترتدي الأبيض
والأخضر
عباءات النساء
والصنوبر
كثيرا ما فكر أنه سيدفن فيها

منذ أن كان طفلا تعلم أن المطر

حين يأتي رذاذا...

فلا برق في آخر الأفق...

لا رعد في القلب... لا موجة في نهر⁽¹⁾

.....

فإذا أخذنا المطر بالنسبة للبستاني كرمز للحياة، نجد أن ذلك يناقض المقطع المؤطر حيث نصطدم بالمقبرة كرمز للموت، يدعم ذلك تخيل الشاعر بدفنه فيها، والشيء نفسه يمكن قوله عن المقطع الثالث حيث المنفتح يؤكد مجيء المطر وتمتد أسطره إلى ثمانية ، بينما ينحصر المنغلق وتنقلص أسطره إلى ثلاثة مشيرة إلى حالة الجذب اللغوي التي يعيشها الشاعر

(1) - المصدر السابق ، ص51

غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعت

كالعباءة في الريح

سوف تسوق المطر

ليلة، هائجا كالجواميس

سوف يجيء المطر

ولا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب

لا موجة في النهر⁽¹⁾

.....

وإذا كنا لاحظنا حتى الآن التقابل بين المقطع دلاليا وشكليا، فنهاية النص تحقق في الواقع التقاء مقاطعه الوحيد ولكنه التقاء فعال حيث المقطع الأخير المشكل من ثلاثة أسطر يجمع في الواقع بين النموذجين المكانيين للنص، من جانب الخصائص الطباعية ومن جانب الدلالة فيأخذ خاصية الانفتاح بنزعه الإطار، ويأخذ خاصية الانغلاق بتواجده في الجهة اليسرى من الصفحة والتي هي جهة المقاطع المغلقة، حيث يكتب الشاعر

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو ننتمي للشجر⁽²⁾

ولا يعود هناك فرق بين البستاني في تعلمه لإيقاعات الحياة البستانية وبين الشاعر المتكلم في تعلمه لإيقاعات الأمكنة التي يحاورها واللغة التي يكتبها.

(1) - المصدر السابق ، ص 52
(2) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

من النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي توظف الأشكال البصرية المختلفة ،
كعلامات سيميائية ، ترافق العلامات اللغوية ، ما ورد في نص أدونيس المعنون ب "في حضن
أبجدية ثانية" في المقطع السابع المعنون بدوره ب(طلسمات) الذي يظهر كالآتي :⁽¹⁾

⁽¹⁾ - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 3 ، ص 565

يلاحظ القارئ في هذا النص لغة "طقوسية" تنتمي (على الأقل في صيغتها النحوية ، ودلالاتها الظاهرة السطحية) إلى عالم السحر والخرافة ، حيث يعتقد الناس ببعض "الوصفات" التي تؤكل أو تمارس كي يسلم الحال ! ومهما كان هدف استحضار هذه اللغة /النصوص (سخرية الشاعر من ثقافة العربي أو محاكاته لخطابات الآخرين بخطاب شعري يمتلك أيضا "سحره" فهذا لا يعنينا في هذا المقام ، ولكن تعنينا الأشكال التي ترافق هذه المقاطع الشعرية ، وهي أشكال لا تكاد توحى بشيء في لغة الفن والرسم ، ولكنها تذكر بكتب التنجيم والشعوذة . هل هو " تخريف " الحداثة بقلم أكبر روادها ، أم أن أدونيس المولع بالغرابة والغموض يعز عليه أن يترك النص اللغوي " الواضح " يتقدم وحده فيرفقه بهذه الأشكال الغريبة التي تلفت بصر القارئ لكنها تستعصي على القراءة ، وتوحى ربما بمدلول واحد ، وهو غموض عالمنا وضرورة ابتداع أبجدية ثانية لفهمه الفهم الصحيح.

إن هذه الأشكال الهندسية تعد وسيلة من وسائل خرق المكان في الصفحة الشعرية ولكنها تمتلك علاقة وطيدة بدلالات النص المكتوب كما رأينا.

إذا انتقلنا إلى الرسوم فإننا نجدتها تقل في الدواوين الشعرية، ولعلنا نلاحظها بشكل خاص على أغلفة المجموعات ، وهي تستمد طابعها من مضمون العناوين التي توضع لتلك المجموعات ولا تخلو من الإيحاء، ونورد هنا ملاحظة هامة تتعلق بمصدرها ، فبعض الرسوم وضعها الشاعر " بنفسه ، أي بريشته، وتطلبت منه مهارة ما في التصوير لديه ، فهو صاحبها الأول والأخير، وبعض الرسوم وضعها فنان معين بطلب من الشاعر ، الذي يعود إليه اقتراح تشكيلة الرسم وخصوصياته. ورسوم لا علاقة للشاعر بها ، وضعتها الهيئة الطابعة " (1) وبطبيعة الحال فالقارئ غالبا لا يعرف مصدر الرسم ، ولكنه يعتقد ، في الغالب أيضا ، (أو يجب أن يعتقد) بتدخل الشاعر بشكل أو بآخر في تلك الرسوم لذا يتلقاها و " يؤولها" انطلاقا من ذلك الاعتقاد.

ومن الأمثلة التي نوردها في سياق الرسوم ودلالاتها، ديوان نزار قباني: " سيبقى الحب سيدي" حيث نجد صفحة الغلاف الخارجي تنحصر فيها الكتابة / اللغة ليحل محلها الرسم ويتخذ حيزا واسعا (تقريبا كل الغلاف).

(1) - يحي الشيخ صالح : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحديث، ص63

يتمثل الرسم – كما نلاحظ - في شكل قلوب صغيرة وكثيرة مما يجعلها غير منتهية على الأقل في خيال القارئ لأن مساحة الغلاف بطبيعة الحال منتهية ويتوسط هذه القلوب البيضاء قلب أحمر يشكل مركز الرسم، واللون الأحمر كما نعرف هو رمز للحب، وبهذا يبدو الغلاف كما لو أنه يقول للقارئ أن الحب يتمركز وسط القلوب البيضاء التي لا تعرف اللؤم والحقد. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نلاحظ الانسجام بين الرسم والعنوان اللغوي المكتوب أيضا باللون الأحمر، فالقلب من قديم الزمان هو رمز الحب ثم إن هذا الغلاف برسمه وعنوانه يتلاءم

ودلالات المجموعة الشعرية التي تدور بأكملها حول قداسة عاطفة الحب، وتمجيد فعل الحب في جمهورية جميلة آمن بها الشاعر وأعاد التأسيس لها، وهي جمهورية النساء.

هل ممكن أن تجهلي

أنني الذي أسس جمهورية النساء؟! (1)

ومن الأعمال الشعرية العربية المعاصرة التي يقف فيها الرسم كعلامة سيمائية إلى جانب النص كعلامة لغوية، فيساهم في الخروج عن " مرجع " الصفحة الشعرية العربية، نأخذ ديوان محمود درويش: مديح الظل العالي في طبعته الثانية لعام 1984، حيث لا تخلو الصفحة من صفحاته من رسم يحاول التنسيق بشكل ما مع دلالات المقطع الشعري، وإذا كانت الدلالات عائمة في هذا النص ومنفتحة ، فالرسم أيضا يتسم باللدقة واللاتحديد ويبقى بذلك منفتحا على ما لا نهاية من القراءات والتصورات ، وسوف نقف هنا عند بعض المقاطع الشعرية والرسوم التي ترافقها، ولنتأمل الرسم الآتي: (2)

(1) - نزار قباني : سيقى الحب سيدي ، ص 51
(2) - محمود درويش : مديح الظل العالي، ص 92

في الشكل السابق نقرأ صورة شعرية تنطوي على انزياح في علاقة الخبرية وتشير إلى وضعية هذا الإنسان الفلسطيني الذي تقلص وطنه إلى حقيبة ، والحقة إحالة على السفر الدائم والإقامة في " الطريق" وهو ما يحاول الرسم تأكيده ، إذ يبدي طريقا تشبه المتاهة، أولها معلوم وآخرها مجهول، هي بالتأكيد طريق ذلك الشعب الباحث عن " مكان" بين شظايا الحرب ومطر الغضب، و بين نار المستعمر وبرد الأحلام، وإذا كان الوطن يعني البيت والبيت يعني كل لوازم الحياة من مأكّل ومشرب وملبس وسرير يؤوي صاحبه عند التعب، فالشاعر الذي تلخص وطنه كما قلنا في حقيبة يواصل في رسم مأساوية الموقف في المقطع الموالي:

وطني حقيبة

في الليل أفرشها سريرا

وأنام فيها

أخدع الفتيات فيها

أرتضيها لي مصيرا

وأموت فيها (1)

ويتصدر هذا الكلام رسم يعكس جثة نائمة مغطاة ومرصعة بالنجوم كإحالة إلى الزمن الذي هو ليل هذا الفلسطيني التائه، أو كرمز لتجاوز هذا العبور / الحقيبة إلى المستقر الوطن.

إن الرسم هنا جاء من وحي الدلالة النصية في بعدها المباشر فلعب دورا أساسيا في تكريسها لدى القارئ، والواقع أن هذا حال كل الرسوم التي ترافق الديوان، وسوف نأخذ مثلا آخر ، ففي الصفحة (96) يقول الشاعر:

شكرا لكل مسدس غطى رحيلي

بالأرز وبالزهور

وكان بيكي أو يزغرد ما استطاعا

(1) -المصدر السابق : مديح الظل العالي ، ص92-93

يا دمة هي ما تبقى من بلاء

أسند الذكرى عليها... والشعاعا

يا أهل لبنان الوداعا⁽¹⁾

وفي أعلى المقطع الشعري نجد الرسم الآتي:

يعبر الرسم كما نرى عن رجل يرفع البندقية عالياً، ليحمي الكوفية الفلسطينية التي تمثل
حيذا واسعا، وربما ترمز إلى كل الأرض الفلسطينية وكل الشعب الفلسطيني، إذ تبدو كمساحة
تطلع من خلفها شمس ربما هي شمس الحرية المحلوم بها، ولا يحمل الرجل الشاهر للبندقية

⁽¹⁾ - المصدر السابق ، ص96.

" هوية" خاصة، واللاتحديد يعني كل صوت تعاطف مع الشاعر وقضيته، ويجتمع بهذا الرسم والشعر بدلالة المطابقة ، ذلك لأن الرسام الذي وضع مثل هذه الرسوم كان منقادا إلى الفضاء الدلالي العام الذي يطرحه النص للمتلقي.

وفي سياق الأشكال والرسوم نشير أيضا إلى الصور الفوتوغرافية التي ترافق أحيانا الخطاب الشعري ، وتخلق أثرا نفسيا في المتلقي يسهم في توجيه القراءة . ولعل أحسن مثال ينفعنا في هذا السياق قصيدة بلقيس لنزار قباني . لقد طبعت هذه الأخيرة في ديوان من الحجم الصغير⁽¹⁾ ، وأرقت بصورتين فوتوغرافيتين تشكل الأولى الواجهة الأمامية للغلاف ، وتشكل الثانية الجهة الخلفية للغلاف أيضا. ولنتأمل الصورة الأولى :

(1) - ينظر نزار قباني : قصيدة بلقيس ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان .

يجلس الشاعر كما نرى فوق كرسي ، وتقف خلفه زوجته بلقيس وقفة يعلوها شموخ واعتزاز، وابتسامة عريضة تحولت من فرط تلقائيتها إلى ضحكة عميقة تعكس سعادة بعيدة لم تبد على محيا نزار قباني الذي يظهر وكأنه يحاول أن يبتسم ، لكن ملامحه تحتفظ بغموض شاعر كما تنطوي على شيء من الحزن . لقد خرجت بلقيس من إطار الخصوصي، المحتجب ، المسكوت عنه غالبا - فالشعراء يكتبون عن حبيباتهم لا عن زوجاتهم ، يكتبون عن الغياب لا عن الحضور- إلى الإطار الشعري الذي لا يعني قائل الخطاب وحده بل متلقيه أيضا الذي يهتم بجميع تفاصيله، بما فيها شكل الإخراج ، لذا أعتقد أن الشاعر تعمد اختيار هذه الصورة لتواجه القارئ منذ البداية ، فتدخله النص قبل بداية اللغة . تلك هي بلقيس إذن التي ينتصر الخطاب الشعري – رغم مأساوية الموقف- في رصد صور بهائها وسعادتها :

بلقيس...

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيس...

كانت أطول النخلات في أرض العراق

كانت إذا تمشي ..

ترافقها طواويس

وتتبعها أيائل (1)

إن تقنية تقديم الصورة قبل النص تعكس ربما رغبة الشاعر في القول هذه هي بلقيس الرقيقة ، الجميلة ، المقبلة على الحياة ، فكيف يستطيع الوطن الدموي بحروبه القبلية ونزاعاته الطائفية أن يسرق مثل هذه المرأة الطافحة بالحب والحياة ، المرأة التي استطاعت أن " تلغي الحقائق والفصول" (2) لأنها الربيع المطلق، أيّ إجرام هذا ؟ . وإذا كانت الصورة الأمامية ملونة وزاهية وتنم عن حياة، لأن الشاعر وزوجته يتواجدان في جو منزلي ، يظهر ركن منه

(1) - المصدر السابق ، ص7

(2) - المصدر نفسه ، ص34.

ممثلاً بالمزهرية والمرأة (مما يؤثر بعيداً في نفسية المتلقي) ، فالصورة الثانية التي تتموضع في الجهة الخلفية للغلاف صورة شاحبة بالأبيض والأسود لبلقيس وحدها ، و رغم (ما يشبهه) الابتسامة التي تتحلى بها المرأة / القصيدة فالصورة – المنتقاة بالتأكيد لتوضع هناك – تحيل إلى غروب ما ووحشة ما، هي وحشة الموت والوحدة ، وحدة الراحلة ووحدة المتحدث عن الراحلة وهي وحدة أفسى وأوحش لأن الذين يرحلون لا يروننا ، بينما نراهم نحن في كل مكان تواجدوا به ومرّوا منه: بلقيس .. يا بلقيس

لو تدرين ما وجع المكان
في كل ركن .. أنت حائمة كعصفور
وعابقة كغابة بيلسان..⁽¹⁾

⁽¹⁾ – المصدر السابق ، ص 46

إن الصورة الخلفية كما نرى يغلفها الغموض ، فلا نعرف بالتحديد ما إذا كانت بلقيس
تبتسم أو تتأمل ، أو تحاول التحديق خلفها ، ربما كما في لحظة الموت ، لترى ولو لمرة أخيرة
هؤلاء الذين تحبهم . و مهما تختلف قراءاتنا للصورتين ، فالأكيد أن انتقاءهما انتقاء دالّ.

5 – بنية الفضاء النصي سلطة الواقع وسلطة الرغبة :

إن للأدب أجناساً مختلفة يدخل ضمنها الشعر والرواية والمسرحية ... الخ، ولا شك أن لكل جنس من هذه الأجناس خصائص تميزه عن غيره، وأسباب وجود خاصة به أيضاً. فنجد "هدسون" مثلاً يشير إلى أن الرغبة في التعبير عن الذات أوجدت الشعر، والاهتمام بالناس وأعمالهم وأوجه حياتهم المختلفة أوجد المسرح، والاهتمام بالواقع الذي نحياه بكل تعقيداته وبكل الخيالات التي تصحب تلك التعقيدات أوجد الأدب الروائي والقصصي بصفة عامة⁽¹⁾ ولا شك أن لأنواع داخل الجنس الأدبي الواحد مبررات وجودها، وهي مبررات تخص الجانب النفسي الذاتي للشاعر كما تخص الواقع الذي يعيشه بصفة عامة بشقيه الثقافي- الفني، والاقتصادي- الاجتماعي.

يهمنا هنا أن نعرف علاقة أشكال الفضاء النصي المختلفة التي عرضنا لها ، باعتبارها بحثاً من قبل الشاعر عن سلطته وحرية داخل صفحته/ مسكنه الشعري ، بهذه الجوانب التي تبدو خارجة عن النص الشعري ، لكنه في الواقع يرتبط دائماً بها وبمتغيراتها. ولعل القدماء أدركوا هذه الحقيقة عندما ربطوا بين بيت السكن ، والبيت الشعري ، كما نقرأ ذلك عند بن رشيق في عمدته: " والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعراب والقوافي كالموازن والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية..."⁽²⁾، فالجمع هنا بين بيت السكن كإطار يتواجد به الإنسان وبين بيت الشعر كإطار للمعنى ، وتشبيه العناصر الفنية للنص الشعري بالدعائم التي يقوم عليها المسكن إنما هو ربط بين عناصر الحياة الاجتماعي منها بالفني ممثلاً في الشعر.

وإذا عدنا إلى الأشكال الشعرية التي رأيناها في نماذجنا نجدها تمتلك بدورها مبرراتها الواقعية، فإذا عدنا إلى الشعر ذي الفضاء الاستمراري كما هو ممثل في النموذج الأول من

(1) - عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1979 ، ص21

(2) - ابن رشيق : العمدة ، ج1 ، ص121

نماذج لعبة البياض والسواد، يمكننا القول أن استمراريته في الشعر العربي المعاصر تعود إلى كون " مسوغاته الإيقاعية مستمرة الفعل في ذاكرة الشعراء والمتلقين"⁽¹⁾ فمهما أدرك الشعراء أمكنة نصية جديدة يظلوا يحتفظون في عمق وعيهم " بالنموذج" ويظل الترسيخ الاحتفالي"⁽²⁾ له قائما ، باعتبار أن المحافظة على تلك المكانية هي وفاء لروح التراث.

وإذا انتقلنا إلى شعر التفعيلة، الذي يخلق كما لاحظنا " نماذج مكانية" نجد مجموعة من الخلفيات الاجتماعية تقف وراء انبثاقها، وهذه الخلفيات تحملها نازك الملائكة في خمسة عناصر رئيسية مؤكدة في ذلك أن " حركة هذا الشعر هي حصيلة اجتماعية محضة"⁽³⁾ وتتمثل هذه العناصر الخمسة فيما يلي:

-النزوع إلى الواقع: حيث أن واقع العصر ومشكلاته صارا يتطلبان من الشاعر أن يتنازل عن القيود التي تضيق آفاقه التعبيرية، لينطلق " خفيفا" حرا، وهو في هذا " أشبه بإنسان يشتغل فلاحا ويضايقه أن يلبس ثيابا أنيقة مترفة لأنه يحتاج إلى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل"

- الحنين إلى الاستقلال: أي الرغبة في التخلص من شخصية الشاعر القديم بإيجاد الشكل الملائم لشخصية الشاعر المعاصر والذي يستوحيه من حاجات عصره.

- النفور من النموذج: والنموذج هو نظام القصيدة العربية العمودي الذي حكمها زمنا طويلا والشعر الجديد حاول الخروج عن رتابة ذلك النظام استجابة لحاجات الشاعر النفسية، وهروبا من ذلك " الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل في طول عبارته، وليس هذا غريب في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية"⁽⁴⁾ فالشاعر المعاصر يقول تجربة مختلفة ، تتطلب التخلي عن المعايير الزمانية والمكانية التي هيمنت قرونا طويلة ، وعلى هذا ينصت إلى تجربته وإلى " حركة هذه التجربة في اضطرابها وهدوئها قبل أن ينصت إلى الحركات التي تفرضها القوالب الجاهزة"⁽⁵⁾ فيتوقف حيثما توقف نفسه الشعري، وإن لم يكتمل الزمان وبالتالي المكان " القديم".

(1)- محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص 177

(2)- أنونيس : الشعرية العربية ، ص84.

(3)- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1985 ، ص54.

(4)- المرجع نفسه ، ص56-60

(5)- عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة، ج1 ، ص103

-الهرب من التناظر تورد نازك الملائكة بهذا الصدد ملاحظة طريفة، ولكنها لا تخرج في الواقع عن ملاحظة ابن رشيق التي ربط فيها بين بيت السكن وبيت الشعر، وإن اختلف الموقفان في مضمونهما، فالقصيدة القديمة تشبه في مكانيتها البيت العربي التقليدي الذي كان يتكون من جانبيين متناظرين وبينهما فسحة، لكن مع مرور الزمن صار الناس يبنون بيوتهم بطريقة توجد فيها الفسحة أمام المنزل ككل أو خلفه.

إن سأم الشعراء من هندسة المكان الذي يقطنونه جعلهم يدمرون نموذجهم على صعيد الكتابة الشعرية، وبعدها جاءت البيوت المحبوبة، تقول نازك الملائكة: "...والحق أنني كنت استشعر ضيقا شديدا بنظام البيوت في بغداد ، كنت كلما رأيت مسكنا متناظرا شعرت بنفسي تضيق وتظلم ، ولم يخطر على بالي أنني إنما دعوت تلك الدعوة الحارة إلى إقامة الشعر على أسطر غير متساوية تفعيلاتها غير متناسقة في العدد لأنني أدعو أيضا إلى تغيير نظام المباني ولأنني أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه" (1)

وتضيف الناقدة سببا خامسا يتمثل في إثارة المضمون ، فعلى خلاف الشعراء الذين كانوا يلغزون بواسطة الشعر مهتمين في ذلك بالأوزان والقوافي وبالبهجة اللفظية كل الاهتمام نجد أن ردة فعل الشاعر المعاصر هي العناية بالمضمون محاولا تجاوز مظاهر البهجة الزائفة (2)

والواقع أن ما قدمته نازك الملائكة بشأن علاقة هذا الشكل الشعري بالواقع ذو أهمية كبيرة وإن كانت تغافلت عن التصريح بأن هذا الشكل إنما وجد في سياق ثقافي عربي تميز بالانفتاح على الثقافات الأجنبية التي كانت تعرف هذه الإمكانيات في صفحاتها الشعرية، إذ نعتقد أن الأشكال الشعرية هي وليدة الوعي الجمالي السائد وهو وعي غير منفصل عن الفعل الثقافي الخارجي، وهو الأمر الذي لا تلتفت إليه نازك الملائكة إذ " لا تتناول في كتابها انتساب الشعر الحر للشعر العربي الحديث، في فرنسا أو إنجلترا أو أمريكا" (3)، كما أن تحليلات نازك الملائكة تبقى متعلقة بشكل وحيد من أشكال تجديد المكان والزمان في الصفحة الشعرية، أي أنها اهتمت فقط بالمرحلة الثانية من مراحل التطور الشعري العربي ، وهي ما يمكن تسميته بمرحلة " السطر الشعري". فهل يمكن إقامة علاقات بين الواقع وبين الأشكال الجديدة أيضا حيث انتقلنا

(1)-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 61-62

(2)- المرجع نفسه ، ص 62-63

(3)- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ص30

من السطر الشعري إلى " الجملة الشعرية" فبات توزيع البياض والسواد على الصفحة الشعرية غير ثابت ، ويختلف من شاعر إلى آخر ، بل من نص إلى آخر ؟

إن تأمل الوضع الثقافي والاجتماعي بصفة عامة يجعلنا نقول أن هذه الأوجه المختلفة التي عرفها النص الشعري العربي المعاصر، بما في ذلك صراعات السواد والبياض، والتلون الطباعية المختلفة، ما هي إلا تجسيد لتوجه جديد، وهذا التوجه يعتبر كما يرى بيير كارنيه Pierre Carniet " سعيًا للانخراط في المرحلة التاريخية في سمتها العلمية والتقنية بحثًا عن بلاغة جديدة، انطلاقًا من فهم جديد للذات والعالم استوجب تعاملًا جديدًا مع اللغة بالعبور من الجملة المادة إلى الجملة الشحنة"⁽¹⁾ وكان ذلك هربًا من بلاغة قديمة ، تتلخص في الاستعارات والتشبيهات ، وبحثًا عن نص تتحقق شعريته ليس فقط من الجانب اللغوي التصويري ولكن انطلاقًا من المظهر المكاني ببياضه وسواده ورسومه وحواشيه ووصولًا إلى البنية اللغوية المنطوقة والمكتوبة في شكل جمل متتابعة ، فقراءة النص لم تعد " عمياء" بل صار للطباعة الدور الكبير في عملية تلقي النص الذي يغتني ببنياتها، مما جعل البصر يشكل وسيلة هامة من وسائل ولوج النص، وفهم الشاعر المعاصر أهمية ذلك ، فراح يستفيد من قضايا الطباعة كما كنا رأينا، ولا شك أن اختبار الشاعر لهيئة مكانية معينة لنصه، واستفادته من تقنيات طباعية بعينها أمر له دلالاته على الصعيد النفسي " فالكاتب يبني فضاءه المفضل في فضاءه الخطي"⁽²⁾، كما يقول " طاجان" و " دولاج" وهو فضاء خاص وشخصي قد يكون تجليات من تجليات تنظيم الفضاء المادي للشاعر في محيطه الخاص في المسكن أو المكتب، ولهذا يعتبر نزار قباني تجربة الكتابة شبيهة بترتيب مسكن، يقول " كنت أريد أن يكون لي منزل شعري صغير أرتبه على ذوقي... وأوزع أثاثه على ذوقي... وأختار ورق جدران على ذوقي..."⁽³⁾

ثم إننا إذا تأملنا جيدا مسألة توزيع البياض والسواد على الصفحة نجد أنها تعكس في الواقع دلالات نفسية بالدرجة الأولى، ويعتبر الباحثان السابقان اكتساح السواد الذي يتمثل في سمك الخط إنما يوحي بحالة من الانفتاح على ما هو خارج الذات كما يوحي بنوع من الإحساس

(1) - محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص07

(2) - المرجع نفسه ، 104

(3) - نزار قباني : قصتي مع الشعر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1973 ، ص125

بالفراغ الداخلي والرغبة في ملأه، بينما يعتبر اكتساح البياض تأكيدا لحب الانطواء وملء الزمان والمكان الشخصيين بأشياء تتبع من داخل الذات لا من خارجها⁽¹⁾

ويشير محمد بنيس إلى أن الصراع الذي يظهر أحيانا في بعض النصوص بين مستويين من اللون، يطرح في الواقع صراعا داخل العمل الإبداعي نفسه " وهو صراع له مفعول في حساسية القارئ، وفي دلالة النص نفسها"⁽²⁾

ونعتقد بدورنا أن لكل هيئة بصرية نختارها للنص علاقة برغباتنا الداخلية أثناء فعل الكتابة فتكون النقاط المتوالية مثلا تعليقا للمعنى، واستجداء لطيفا من الشاعر للقارئ لكي يمارس محو النقاط ووضع الكلمات الدالة، ويكون التزام نظام يعتمد التكرار المقطعي تجسيدا لمجموعة من الحالات النفسية المتكافئة مثلا بينما اللاتكرار يعني اختلاف تلك الحالات وتعددتها.

وعلى هذه الشاكلة يتصل كل ما يساهم في تشكيل الصفحة الشعرية بمجموعة من الظروف والفعاليات الاجتماعية والنفسية، سواء تعلق الأمر بالنظام المكاني العام للنص الشعري أو بالتنوعات الطباعية الظاهرة للعين والتي لا يجب إغفالها أثناء التحليل النصي، فالشعراء يملون دائما من الأشكال القديمة، لأن " الإقامة الطويلة في المكان الواحد تجفف ماء القلب " ⁽³⁾ فيبحثون بالتالي عن الأراضي الحرة، وينظمونها كما يشاءون رغبة منهم في تجاوز سلطة النموذج واكتساب الهوية والخصوصية الكتابية والطباعية التي تعكس زمنهم .

(1) -محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص104.

(2) - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص106

(3) - نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص244.

الفصل الثالث

سلطة الذاكرة

- 1- الخطاب الشعري والذاكرة.
- 2- سلطة الذاكرة الدينية
- 3- سلطة الذاكرة الشعرية
- 4- سلطة الذاكرة الأسطورية.

!-الخطاب الشعري والذاكرة :

تتقدم العلامة اللغوية بازدواجية وجهها ، فهي حاضر يحيل إلي ماض ، وواقع يثير ما وراء الواقع ، وحضور يخفي الغياب .و يتمثل وجه الحضور في الصورة الأكوستيكية لها ، بينما يتمثل جانب الغياب في المفهوم الذي يقوم في ذهن السامع . وإذا كان الحضور محددًا ودقيقًا ، فالغياب ليس دائما كذلك ، وحين نأخذ النص مأخذ العلامة اللغوية فالأمر لا يختلف كثيرا ، حيث يمكن رصد حضوره بينما يصعب فعل ذلك مع غياباته التي باختراقها له تشكل حضورها الخاص ، وتفرض سلطتها ويصعب رصدها لإغراقها في المجهولية ولتنوعها ، ذلك أن" المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة ، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري" (1)، ثم إن" الحضور فردي ، والغياب جماعي " (2) الحضور أسلوب واحد والغياب أساليب كثيرة ، والحضور تلازمه محاولة الإثبات والغياب تغلفه آليات الحجب ، الحضور باختصار هو فعالية الكاتب وشفرته الخاصة ، بينما الغياب هو فعاليات النصوص الأخرى التي تخترق زمانها ومكانها لتحضر إلى نص ما ، وتلك النصوص تمتلك بطبيعتها سلطة ممتدة في الزمن تخول لها الهيمنة على الآخر وربطه بالتالي بخارجه وبما سبقه أو ما عاصره من نصوص أخرى ، وهو ما يسمى في الشعرية الحديثة بالتناسل أو تداخل النصوص وما يطلق عليه" جيرار جينيتG.Genette " التعالى النصي" حيث يعلن أنه لا يهتم بتعريف النص الأدبي بقدر ما يهتم بعلاقة النص مع غيره من النصوص ، يقول : "وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النص .. أي ان أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص ، هذا ما أطلق عليه التعالى النصي ، وأضمنه التداخل النصي بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا" (3) ويشرح جيرار جنيت التداخل النصي هذا بأنه" التواجد اللغوي نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر" (4) والواقع أن

(1)- جوليا كريستيفا: علم النص.ترجمة فريد الزاهي.مراجعة عبد الجليل ناظم.دار توبقال للنشر.الدار البيضاء.المغرب.ط2 1997 ص78.

(2)- كمال أبو ديب:في الشعرية.ص107

(3)- جيرار جنيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص90

(4)- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

التعبير عن هذه الخاصية النصية والتنظير لها ليس جديدا على البحوث التي اشتغلت على الخطاب الأدبي ومنها بحوث الشعرية العربية القديمة والتي أجمعت على مصطلح السرقة في تناولها لمسألة تداخل النصوص هذه ، فنحن نجد في حيوان الجاحظ تصنيفا لأربعة مجالات تقع فيها السرقة وهي التشبيه المصيب والمعنى الغريب ، والمعنى الشريف والمعنى البديع المخترع⁽¹⁾، كما نجد في موازنة الأمدي تحديدا لمجال السرقة بين الشعراء وهي " تقع في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم "⁽²⁾.

ويتعرض القاضي الجرجاني لقضية السرقات الأدبية من زاوية أخرى ، زاوية النقد والناقد ، إذ أن الناقد الحذق هو الذي يدرك أفعال "الإغارة" و"يقبض" على الشاعر السارق ، ويحدد المادة المختلصة، يقول: "ولست وتعد من جهابذة الكلام ونقاد الشعر ، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه ، وتحيط برتبته ومنازله ، فتفصل بين السرق والغصب ، وبين الإغارة والاختلاس ، وتعرف الإمام من الملاحظة ، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه ، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به ، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه ، وأحياء السابق فاقتطعه ، فصار المعتدي مختلصا سارقا ، والمشارك له محتديا ، تابعا "⁽³⁾. ولا يبتعد ابن رشيق عن هذا عندما يصنف باب السرقات بأنه "باب متسع جدا ، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه ، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخر فاضحة لا تخفي على الجاهل المغفل"⁽⁴⁾

وكما نلاحظ تنظر هذه النصوص في مجملها إلى ظاهرة التداخل النصي ، نظرة اتهامية بدءا من اعتبارها لصوصية وسرقة واختلاسا ، وانتقالا إلى اعتبار بعض أشكالها جريمة دقيقة لا تترك وراءها أثرا واضحا، ولا يدركها بالتالي إلا ناقد/ محقق بارع . بهذا الشكل تكرر الشعرية القديمة سلطة النص الأسبق ، وتعاقب من يعيبه به مقتبسا له أو محرفا لبعض مكوناته ، وتحدد انطلاقا من ذلك أشكال السرقة / التناص في ثلاثة محاور كبرى:

(1) - ينظر : الجاحظ : الحيوان ، ج3 ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1969 ، ص311-312

(2) - الأمدي : الموازنة ، ص

(3) - القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة 1966 ، ص183

(4) - ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، ج2 ، ص280.

- 1- المعارضة وهي المحاكاة والمحاذاة في السير وفي أشياء أخرى كالكلام والشعر.
- 2- المناقضة وتعني المخالفة والمناقضة تلتبس بمفهوم المعارضة غير أن المعارضة لغويا واصطلاحيا تعني أحيانا المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين طريقه، سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة ، وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الاصطلاحي وهو النقيضة فالمعارضة حسب ما تقدم هي وجه من أوجه التداخل النصي الذي يهدف إلى بناء نص لاحق على نص سابق بغرض انتقاده.
- 3-السرقه: وقد أطل القدماء حديثهم حولها ، وحول أنواعها ، ومختلف الشعراء الذين يمارسونها.(1)

على خلاف الشعرية العربية القديمة ، تعترف الشعرية الحديثة بتناسل النصوص وتنظر إليها بشكل مغاير . ليس النص نقيًا تمامًا ، فكثيرا ما تتسرب إليه مقولات الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر . إنها بقايا نصوص نائمة في الذاكرة وتستيقظ في الوقت المناسب أحيانا نعي تأثيرها وأحيانا ل ، ويحدث ذلك على مستوى العبارة كما يحدث على مستوى الفكرة ، وهكذا يكون التداخل النصي بالنسبة للشعرية الحديثة ظاهرة طبيعية لان النص الأدبي في النهاية هو "ترحال للنصوص وتداخل نصي ففي فضاء معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (2) فكأنما النص الشعري لا يبيّن دلالاته إلا بالاتكاء على مدلولات أخرى تشكل مرجعا له ، وكأنما الشاعر في حاجة مستمرة إلى مفارقه ذاته ليلتحم بتشكلات المرجع انه يترك قوله ليرمي بأقوال الآخرين في نصه ، يفارق مسكنه ليعيش نوعا من اللجوء اللغوي الفكري في بيوت الآخرين متلذذا بإقامته المؤقتة أو ساخرا منها، وهو في جميع الحالات ينشئ خطابا جديدا وهو ما يشكل جمالية مفارقة الذات ، ذلك أن وضع الكتابة الآن اختلفت ، إذ لم تعد حيزا للإفشاء بهوم الذات أو المجتمع فحسب ، بل أصبحت حوارا نصيا مع الموروث الثقافي اللامحدود مما يوحي باستحالة " العيش خارج النص اللامتناهي ، سواء كان ذلك النص بروست أم الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون "(3) أم الموروث الديني والتاريخي والأسطوري. يمثل هذا الموروث إذن نصا لا متناهيا يستحيل على النصوص الحاضرة الإفلات من ظلاله

(1) - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1992 ، ص122.

(2) - جوليا كريستيفا : علم النص ، ص21.

(3) - تأليف جماعي : آفاق التناسلية . ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي . الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998. ص72

الممتدة زمكانيا ذلك الحاضر يتولد عن الماضي مما يؤكد دائما على لاحيادية النص وعلى حواريته الفنية مع النصوص القديمة والحديثة التي تشكل الثقافة ولعل رولان بارت يقدم التعريف الأدق لعمليات التداخل بين النصوص عندما يصف النص بأنه "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء وأعني من اللغات الثقافية (هل يمكن للغة إلا أن تكون ثقافية) السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله" (1)

وهناك أشكال كثيرة لتداخل النصوص فمنها" ما يتعلق بالأوزان والإيقاعات ، وما يتعلق بأنماط الشخصيات والمواقف ، وتمثل هذه الأنواع الحد الأدنى للتناص ، أما الدرجة الوسطى له فيمكن أن نمثل لها بالإشارات التي يتضمنها النص والانعكاسات غير المباشرة لنصوص أخرى سواء كانت نية الكاتب قبولها أو رفضها . أما الحد الأقصى للتداخل النصي فيتمثل في الاقتباسات والمعارضات مما يحيل على مجموعة من الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة بشكل لا يخفى على القارئ المتوسط" (2) غير أن الغاية الجمالية لعمليات التداخل النصي تختلف من أثر إلى آخر ومن كاتب إلى آخر ، إذ لا يتحدد الاتصال بالمرجع كعلاقة وفاق ، بل غالبا ما يطرح علاقات أخرى تعيد بناء المعنى الراسخ في الذاكرة الجماعية "فعندما نقرأ كلمة مثل الشيطان فإن علاقات الغياب التي تفجرها هذه الكلمة تطرح في أذهاننا تصورا راسخا في الوعي الجمعي يتمثل في أنه مذنب ، مكروه مطرود من رحمة الله ، وقد تأتي علاقات الحضور في النص لتقوم بدور مشوش على هذه الدلالة ... وفي مثل هذه الحالة نكون علاقات الغياب محددة .. وعلاقات الحضور مشوشة على غير ما هو مألوف" (3)

ولعل الصورة المشوشة التي يقدمها النص الجديد هي التي تشكل إضافته وجوهريته في الوقت نفسه وفي هذا السياق تقدم جوليا كرسيتيفا ثلاث طرق للتعامل مع النص الغائب :

أ/ النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كلية ، و معنى النص المرجعي مقلوبا.

ب- النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين و هو نفسه .

ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط في النص المرجعي منفيًا (4)

(1) رولان بارت : من الاثر الأدبي الى النص. ترجمة عبد العالي بن عبد السلام. مجلة الفكر العربي المعاصر . ع 38 . سنة 1986. ص115

(2) صلاح فضل : بلاغة الخطاب علم النص ص 240 .

(3) احمد مجاهد : أشكال التناص الشعري . الهيئة المصرية العامة القاهرة . مصر 1998. ص 389

(4) - جوليا كريسيفا : علم النص ، ص78-79

و لعل الطريقة الثالثة و الأولى في محاوره النص المرجعي هما الأهم . فإذا كان الغياب ضروريا في مستوى أبعاده الدلالية ذات العلاقة الوطيدة بفعل الترميز ، فالحضور هو قبل كل شيء إبداع أي بناء و تجديد ، و الجدة ترتبط مباشرة بفعل الإلغاء و التميز ، إلغاء عناصر التشابه و تثبيت عناصر الاختلاف ، فهذا النص الذي يأتي من فراغ لا يعيش وحيدا بل يظهر في خضم زحم من النصوص يريد في الواقع أن " يزيح " " ليحل " و خلال عملية" الإحالة و الإزاحة هذه و هي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص ، و إنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره و اكتماله، يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى ، وقد يتصارع مع بعضها وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر"⁽¹⁾ . ولعل البحث في العلاقات بين الإزاحة والحلول ، بين الحضور والغياب ، بين ما هو خصوصي /آني وبين ما هو مشترك/ سابق يحول القارئ المستحضر لهذه السوابق إلى منتج جديد للنص ، ومن ثمة تكون وظيفته إقامة الجسور بين عناصر الحضور وعناصر الغياب ، ويتم ذلك عبر نص ثالث يجمع بين النص الآخذ والنص المأخوذ ، ويلاحظ عناصر الحذف وعناصر الإضافة نقاط التقاطع ونقاط الاختلاف ، ودور كل ذلك في بنية جماليات النص الحاضر ، وهذا الأمر ليس يسيرا دائما فهو يتطلب قارئاً واسع الثقافة متنوع الذاكرة، " فالتناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين ، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيع على أن هناك دلائل ومؤشرات تجعل التناص يكشف على نفسه وهي : التلاعب بأصوات الكلمات ، التصريح بالمعارضة استعمال لغة وسط معين"⁽²⁾ وهذه المؤشرات الأولية تساعد على المتابعة والتقصي وتسمح بالوصول إلى ما لم يتضمنه النص ولا يقوله مباشرة والإحاطة بما يخفيه في ثناياه ولا يصرح به. وبالنسبة للنص الشعري تزداد صعوبة إدراك النصوص المبتوثة فيه لتنوعها ما بين نثري وشعري وشعبي وتاريخي... الخ . وسنتناول في بحثنا هذا أهم الأشكال التي يتجه الخطاب الشعري العربي المعاصر صوبها ، والتي تشكل بالنسبة له فلسفة غياب غنية ، يستعيد بها ، يحاورها ، يصارعها ، ويتخلص منها تخلصا حسنا. وتتمثل هذه الأشكال في الموروث الشعري ، وفي الخطاب الديني وفي التراث الأسطوري، ويعيننا هنا تداخل النصوص الذي يقوم على

(1)- صبري حافظ افق الخطاب النقدي . دراسة نظرية وقرارات تطبيقية . دار شقيقات للنشر والتوزيع . القاهرة . مصر . ط1 1996 . ص 49 .

(2)- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري و ص131.

النفي ، نفيا جزئيا أو كليا حيث يمكن قراءة حوار خلاق ما بين الحضور والغياب إذ يمارس الحضور سلطة خاصة على الغياب فيعيد تشكيله بالطريقة التي تنفعه ويكون سيذا عليه لا عبدا له، ويضعه بالتالي موضع تساؤل بالنسبة للقارئ بعدما غدا جاهزا منتهيها . ويقدر ما يمنحه شكلا من أشكال الولادة الجديدة ، فهو يزيحه ويخلخل ثباته في الثقافة ليحل محله كما سبقت الإشارة .

إن الشاعر في مثل هذه المستويات من تداخل النصوص ينتقل من قمع الذاكرة وضغطها إلى وهج القول الذاتي وإعادة بنائه لنصوص الذاكرة، لكن من موقعية المتحكم فيها ، المسيطر عليها، لا من موقعية الانبهار والتمجيد الاحتفالي لها . وبهذه الصورة يقوم النص الشعري كإفساد لاستقرار سلطة الذاكرة ، وكابتداع لمحتوياتها ، بعيدا عن نهائية المرجع الثقافي وموته. فالنص الإبداعي "تشويش" و"مشاكسة" وليس " سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي كرسالة جاءت من الله ، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا فالنص نسيج لأقوال ناتجة من ألف بؤرة من بؤر الثقافة ... ولقد تتجلى سلطة الكاتب في خلط الكتابات وفي معارضتها بعضها ببعض" (1) فيقى نصه من برد الانقياد ويرمي به (وبالنصوص السابقة) في حمى السؤال خائنا الصورة البلاغية الجاهزة التي كررها التاريخ الأدبي و " وصايا " الذاكرة الأدبية في مدحها وغزلها وحبها وعنفها ، ولعل هذا ما عبر عنه نزار قباني عندما قال :

عندما نجلس معا ... في أحد المقاهي اللندنية

كمركبين يستريحان بعد سفر طويل

يخطر ببالي أن أقول لك (أنت جميلة كالمنفى)

وأن عينيك تغتسلان بالمطر كشوارع المنفى ...

وأن يديك ... عصفورتا حرية

تطيران في سماء المنفى ...

ولكنني اشعر أنني سوف أخرج على نصوص العشق الكلاسيكية

(1) رولان بارت : نقد وحقيقة ، ترجمة منذر العياشي ، مركز الانهاء الحضاري ، حلب ، سوريا ، ط1 1994 ، ص 21

ومقدسات البلاغة القديمة

و أخون (عيون المها بين الرصافة والجسر:)

ووصايا كتاب طوق الحمامة .. لابن حزم الاندلسي⁽¹⁾

⁽¹⁾ -نزار قباني : خمسون عاما في مديح النساء ، ص

2 - سلطة الذاكرة الدينية :

تتمثل الذاكرة الدينية في شموليتها ، في مختلف النصوص السماوية وسير الأنبياء والرسل وأحاديثهم ، أما إذا انتقلنا من الشمولية إلى بعض الخصوصية، خصوصية الخطاب الشعري العربي المعاصر في علاقته بالذاكرة الدينية سوف نجد أنه يرتبط بشكل واسع بالخطاب القرآني ، لذا سوف نركز على تلك العلاقة بوجه خاص .

لم يشكل الخطاب القرآني بالنسبة للمجتمع العربي قطيعة معرفية فقط ، بل أيضا ما يشبه القطيعة الجمالية ، فقد تجسد في بيان أدهش أمة البلاغة والبيان ، فأجمعت على تفرد اللغوي الذي لا يضاهي كما رأينا في الفصل الأول من هذا البحث، ذلك الإدهاش لم ينحصر فقط في الزمان والمكان الأولين اللذين نزل فيهما كتاب الله بل إنه اخترق التاريخ نحو الأمام، وظل يمارس السحر نفسه على المستمع سواء في ذلك المستمع الورع الباحث عن جنان الخلد عبرة أو للذائقة الأدبية الباحثة عن جنان اللغة والبلاغة ، فحفلت المؤلفات الأدبية والشعرية بآياته ، تضمينا واقتباسا ومحاورا.

لا يعنينا الخطاب القرآني في هذا المقام من حيث كونه إجابة عن أسئلة الوجود والمصير والبعث، لكن يهمننا كشكل جمالي يحضر إلى الخطاب الشعري، وتهمنا أكثر طريقة التضمين التي يمارسها الشاعر المعاصر عليه، وهو أمر شائك محاط بكثير من الحساسيات ، ليست فقط تلك المتعلقة بأسئلة الجنس الأدبي ومفارقة حضور الخطاب السماوي، الذي لا يصنف ضمن أي جنس، داخل الخطاب الأرضي الإنساني الذي تقننه تصنيفات النقد الأدبي ونظريات الأدب ولكن أيضا لأنه، وفي المستوى التناسلي، بالتحديد و "عندما يضع الكاتب في مقدمة عمله نسا يرتبط بالمخزون التراثي المقدس فإنه يوظف في المتلقي حساسية دفاعية حادة ،

إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له . ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندمع معه بل يتربص به ليعرف كيف سيخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه" (1)

الخطاب السماوي إذن هو الخطاب الذي له قداسته المطلقة، فكيف يكون موضوع حوارية مع الشعر وكيف يمكن، ونحن نهتم في التداخل النصي هنا فقط بالنصوص التي تستعيد الغياب لتنتفيه، قراءة مثل تلك التداخلات ؟ .

هذا ما تحاول الصفحات اللاحقة الإجابة عليه من خلال مقارنة النصوص التي تتضمن الخطاب القرآني لتجاوزه ، ونشير في هذا السياق إلى أن استحضر الفضاء الدلالي للخطاب القرآني بغرض نفيه ومناقضته عرفه حتى الشعر القديم ممثلاً في بعض الشعراء ممن يعرفون بالمجان والزنادقة ، من ذلك قول الأقيشر الأسيدي :

قلت قم صل ، فصلى قاعدا تتغشاه سمادير السكر
قرن الظهر مع العصر كما تقرن الحقة بالحق الذكر
ترك الفجر فما يقرؤها وقرأ الكوثر من بين السور (2)

ونلاحظ هنا أن المناقضة والنفي يأخذان شكل السخرية من التعاليم التي أقرها الخطاب القرآني في غير ما خجل ، أو مراعاة لقداسة الأمر الإلهي، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نلاحظ البساطة في التعبير ، والمباشرة في اعلان رفض الغياب، كنص ، وكأمر.

بالنسبة للخطاب الشعري العربي المعاصر الذي يهدم سلطة الديني ، بالانطلاق من الخطاب القرآني نفسه ، نجد طريقة التوظيف تختلف ، فيتحلى قول الشاعر بكثافة ، تضاف إلى كثافته الأصلية مما يعقد فعل القراءة أحياناً ، ويثريها أحياناً أخرى. يقول محمود درويش :

سألتك هزي بأجمل كف على الأرض

غصن الزمان

لتسقط أوراق ماض و حاضر

ويولد في لمحة توأمان :

ملاك... وشاعر

(1) - صلاح فضل : قراءة الصورة وصور القراءة ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1997 ، ص197

(2) - ينظر أدونيس : الثابت والمتحول ، ج1 ، ص213.

ونعرف كيف يعود الرماد لهيبا

إذا اعترف العاشقان

أتفاحتى احب حرام يباح

إذا فهمت مقلتك شرودي وصمتي

أنا و عجا ، كيف تشكو الرياح

بقائي لديك ؟ وأنت

خلود النبيد بصوتي

وطعم الأساطير والأرض ... أنت (1)

وتذكر الجملة الأولى ، كما نلاحظ ، مباشرة بالآية القرآنية " فاجأها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سرىا وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا فكلي واشربي وقري عينا فأما ترين من البشر أحدا فقولي إني نذرت للرحمن صوما فلن اكلم اليوم انسيا"(2) وإذا كان الله ، القائل الأول /المبدع قد توجه بخطابه إلى مريم العذراء كي تهز بجذع النخلة ، لتأكل تمرا وهي النفس الضعيفة ، فالشاعر ولكي يكون بدوره مبدعا وقائلا ثانيا متجاوزا القول الأول، مارس عملية استبدال وتحولت النخلة إلى زمن له أغصان ، والشاعر لم يكتف بممارسة الانزياح اللغوي بإفساده لمعقولية علاقة الإضافة بين الغصن والزمان ، لكنه مارس تحريرا دلاليا شاملا للخطاب القرآني فهو ينصح حبيبته بأن تمد بأجمل كف (في مقابل اطهر كف) وتهز العمر والأيام بشرفاتها المختلفة ، وتنظف بذلك زمن المتحدث الذي بدا كشجرة خريفية يريد أن تهزها لتساقط الأوراق المريضة كلها / (في مقابل التمر اللذيذ) في الخطاب القرآني ، استعدادا لميلاد آخر، فتح آخر، يكون فيه عيسى عليه السلام مقابلا للملاك والشاعر ، ولا عجب في ذلك فلطالما اعتبر الشعراء أنفسهم أنبياء يرون مالا يراه غيرهم .

(1) - محمود درويش: الديوان . ص 130 - 131

(2) - سورة مريم : الآيات 23 ، 24 ، 25 ، 26.

من الرماد إذن يريد الشاعر أن ينهض ورقا جديدا وعمرا جديدا ولهيبا جديدا ، ويتحقق ذلك بطاقة العشق وحدها (إذا اعترف العاشقان)، ويتمثل الشاعر مرة أخرى الفكر الديني عندما يقول أيا تفاحتي...يا أحب حرام ، و هو ما يذكر بقصة حواء وآدم وطردهما : "ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزما وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى فقلنا يا آدم إن هذا عدو لك ولزوجك فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى . إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى وإنك لا تظمأ فيها ولا تضحى فوسوس إليه الشيطان ، قال ياآدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى ثم اجتباه ربه فتاب عليه وهدى . قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو فإما يأتينكم مني هدى فمن اتبع هداي فلا يضل ولا يشقى " (1). وإذا كانت التفاحة حرمت آدم فردوسه، فتفاحة الشاعر كما أشرنا هي ثمرة الطيب وطاقته على الاستمرارية رغم إقراره بحرامها ، ذلك أن المتحدث عنها ربما ليست حواء عابرة تلخص رمز الخطيئة فقط، بل هي المرأة الاسطورية : الحبيبة الاستثنائية والمرأة الأسطورية ، الوطن والأرض ، وبالتالي كل حب مجنون معها (مجنون إلى حد الحرام) هو ولادة للهب والنار ، ولهذا فالإقرار بالحرام هو إقرار جمالي فقط استثمر الشاعر عبره الآيات القرآنية ، استثمار المتحكم في صورتها لا استثمار المجتر لها.

ونلاحظ أيضا استخدام الشاعر نزار قباني للآية السابقة الذكر في قوله :

كل مدينة عربية هي أمي

دمشق بيروت ، القاهرة ، بغداد ، الخرطوم ، الدار البيضاء ، بتعازي ، تونس ،

عمان ، الرياض ، الكويت ، الجزائر ، أبو ضبي ، وأخواتها ...

هذه هي شجرة عائلتي

كل هذه المدائن أنزلتني من رحمها

وأرضعتني من ثديها ..

وملأت جيوبي ، عنبا ، وتينا ، وبرقوفا ..

(1) سورة طه . الآيات 115 - 123

كلها هزت لي نخلها .. فأكلت
وفتحت سماواتها لي ... كراسة زرقاء

فكثبت

(1)

ونزار قباني هنا يستغل النص الديني ليلغيه ، ويقول عبره عمق تجربته الخاصة مع متلقى شعره . لقد اعتبر من قبل البعض زنديقا خارجا عن الدين (شبيها بمريم التي حملت دون أن يكون لها رجل): " قالت أني يكون لي غلام ولم يمسنني بشر ولم اكن بغيا" (2) ولكنها بغيا في رأي القوم " فأنت به قومها تحمله قالوا يا مريم لقد جئت شيئا فريا" (3) لكن اله الشاعر الذي أنصفه لم يكن رب السماوات والأرض بل كان المدن العربية بشعوبها من المحيط إلى الخليج فقد أكرمته بقراءاتها الواسعة لشعره . لقد احتضنته هذه الشعوب كما لو كان أما لنبوءة ما ستحل في الوطن العربي ، فهزت له نخلها ليتساقط حبا واحتواء وتديلا حتى صار يشعر أنه طفل (ابن) لكل عاصمة عربية

لقد أخرج الشاعر الآية من (نخل محدود) هزته مريم في وحدتها، استجابة لأمره تعالى ، إلى نخل لا يتحد د بثمر رطب يجده أينما أراد بل بمشاعر أمة بأكملها ، تحيطه بلذتها أينما اتجه .
ويستخدم أحمد مطر هذه الآية في سياق دلالي آخر، فيفارق بذلك المرجع ليقدم بنية دلالية أخرى تنسجم وطبيعة السخرية التي تميز بها هذا الشاعر، يقول :

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر

مالي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا

وأنا ضعيف ليس لي أثر

عار علي السمع والبصر

وأنا بسيف الحرف انتحر

وأنا اللهب وقادتي المطر

(1) - نزار قباني : الأعمال الشعرية ، ص . 721 - 722 .

(2) - سورة مريم ، الآية 20

(3) - سورة مريم ، الآية 27

فمتى سأستعر ؟
لو أن أرباب الحمى حجر
لحملت فأسا فوقها القدر
هو جاء لا تبقى ولا تذر
لكنما أصنامنا بشر
الغدر منهم خائف حذر
والمكر يشكو الضعف إن مكروا
فالحرب أغنية يجن بلحنها الوتر
والسلم مختصر
ساق على ساق ، واقداح يعرش فوقها الحذر
وموائد من حولها بقر
هزي إليك بجذع مؤتمر يساقط حولك الهذر
عاش اللهب ويسقط المطر (1)

إن ضمير الأنا في هذا المقطع يتجاوز أنه إلى التعبير عن النحن التي تختصر الشعب العربي ككل ، وهو شعب لا يملك أي سلطة تخوله لفعل شئ ما اتجاه القضية ، فالأمر ما أمر القادة ، هم المطر الذي يطفئ اللهب (يرمزون بذلك إلي الموت والاستسلام) ، فقد جعلوا من القضية امرأة ذليلة ، وقد قابل الشاعر بشكل ساخر بينها وبين مريم العذراء التي انتبذت، مستعيدا الخطاب القرآني ممارسا بعض الاستبدالات عليه ، وهي الاستبدالات التي تمنح قوله سلطته في مقابل سلطة الخطاب المقدس . يقول (هزي إليك بجذع مؤتمر يساقط حولك الهذر) وإذا كانت مريم نعمت بالرطب لأنها استسلمت لأمر تعالى ، فالقضية نعمت بالخذلان لأن قادتها ينسون أن ما أخذ بالقوة لا بد أن يسترجع بالقوة ، ومشوا بها إلى مؤتمرات السلم والاستسلام التي لا تثمر سوى الثرثرة و الهذر ، وبهذا يقابل الشاعر بشكل ساخر أيضا بين النخلة (الخصب

(1) أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص36-37

، العطاء الإلهي) وبين المؤتمر الذي يختصر فيه السلم في موائد للشراب تضم قادة يشبهون البقر ، ولهذا يعيد الشاعر التأكيد على النار بدل الماء " عاش اللهب ويسقط المطر".
إن استعمال الشاعر هنا للآية كما أشرنا هو استعمال مفارق لها تماما ، وهادم لسلطتها إذ أن هز جذع النخلة بالنسبة لمريم العذراء هو عمق الاحتواء والانتصار والرحمة الإلهية ، ولكن هز جذع المؤتمر بالنسبة لمريم/ القضية هو الخسارة والمهزلة المتكررة في التاريخ العربي المعاصر.

ولعل قصة مريم وهز الجذع أثارت اهتمام معظم الشعراء المعاصرين- كما نلاحظ - فاستغلوها استغلالا شعريا إبداعيا في غالب الأحيان ، فهذا سعدي يوسف يسافر بنصه نحو الخطاب القرآني في هذه القصة ، فكان أن كتب مجموعة شعرية بأكملها عنونها ب "مريم تأتي ..." وفي النص الأول من هذه المجموعة يقول :

واللحظة غمرتك بالقبلات

ثم نأت متوجة بخوص أبيض

في أي نهر سوف تنغمس الأنامل

أي ماء سوف يبثل القميص به

وأية نخلة ستكون متكنا ؟

وهل يساقط الرطب الجني ؟

أ كان جذع النخلة المهترز أقصى ما تحاول مريم ؟ (1)

منذ البدء يمارس الشاعر سلطة نحو الذاكرة الممثلة هنا في الخطاب القرآني، هذا الأخير الذي يبدأ بسرد قصة مريم بداية تلائم سياقات السرد الأخرى التي تخصصها "واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت لها مكانا شرقيا واتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا" (2) ، فالعنوان مريم تأتي يتنافر مع مريم انتبذت، ثم إن الفعل الممارس "غمرتك بالقبلات" يتنافر

(1) سعدي يوسف : الأعمال الشعرية . ج 2 . ص 265

(2) سورة مريم الآية 16-17

أيضا مع السياق "إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا" (1) فما هي مبررات الالتقاء مع الخطاب القرآني (اتكاء النخلة وتساقط الرطب الجني)؟.

في الواقع الالتقاء هنا لفظي فقط، فالراوي يشعر الآية القرآنية ويتقاطع مع بنيتها السطحية من غير أن يحدث ذلك حقا مع بنيتها العميقة ، ذلك أن أدوات الاستفهام البسيطة (أية ، هل ، أ) التي تضاف إلى الآيات القرآنية سوف تحور كل شيء وتمنح النص فضاءه الدلالي الخاص به ليكون تجربة خاصة توازي ما يرويه الخطاب القرآني . يقول الشاعر :

مريم في مدينتها

وأنت تراقب الطرق البعيدة : هل تجيء اليوم ؟

كنت عند مزبلة الرصيف

وأوقدت نيرانها

ومضت متوجة بأدخنة

تباركت المدينة

لهفي عليك وأنت مشتعل

في الليل خلف الساتر الرمل

هل كان ينبض دونك الأمل أم كان يخفق منتأى الخيل ؟

كلما جئت بيتا تذكرت بيتا

كلما كنت حيا تناسيت ميتا

غير أن الذي جئته

غير أن الذي كنته

لم يعد لي

لم يعد غير ظل

وليكن ؟

(1) - سورة مريم الآية 17-

إن ظلا يصير

خير ما يرتجى في ظلام المسير⁽¹⁾

لاتبدو مريم هنا ، القديسة التي روى زهداها الخطاب القرآني بل إنها أقرب ما تكون إلى حبيبة ينتظرها الشاعر مكتويا باللهفة والشوق غير أنها لم تعد له ، و بقي فقط يعيش لوعة الانتظار، انتظار البعيد، بل إن مريم المتحدث عنها هنا قد لا تجيء أبدا وكأن غايتها لم تكن سوى لحظة ميلاد طفل، وذلك كل الذي جمعها بالراوي الذي تساءل محتارا في بداية النص (أكان جذع النخلة أقصى ما تحاوله مريم) وسواء تحقق أقصى ما تحاوله أو لم يتحقق فمريم نأت وتركت فقط الحيرة وأسئلة أين ولماذا وهل :

لوكنت أعرف أين مريم

لاتبعت النجم نحو بلادها

لكن مريم خلفتني في المتاهة منذ أن رحلت

وقالت سوف تلقاني إذا أحببتني

في الرمل أبحث عن أناملها

وفي أطلال عين الحلوة السوداء عن عينين

في باب الوكالة أسأل الشبان هل مرت ؟

وبين صحيفة وصحيفة أتسقط الأنباء⁽²⁾

هل كان حضور النص القرآني حضورا لإحاطة المرأة المحبوبة بهاية من القداسة والاستثنائية كمريم العذراء أم هو إعجاب ببلاغة تصوير أم هو فعل الترميز إلى امرأة تتجاوز تاء الأنوثة لتجسد صورة الوطن المفقود في فلسطين حيث عبق الأنبياء والصالحين؟ :

ومريم المرأة والرؤيا

بشارة أن نموت ممجدين

وأن نعيش كما يعيش الرفقة البسطاء

مريم تسكن الميلاد

(1) - سعدي يوسف الأعمال الشعرية ج2 ص 266 - 267

(2) - المصدر نفسه ، ص267

تسكن في الدم العربي

نتبعها وتتبعنا

ولكنا ، هنا ، في قسوة اللحظات

ننسج من عباؤها هويتنا

وندخل في القيامة (1)

إن صورة مريم في هذا النص هي مزيج من مادية امرأة مجسدة حبيبة أو صديقة ، طارحت الراوي المحبة والقبالات ، وفكرة مجردة تحيل إلى الوطن ، وهو وطن غير محدود في جغرافيا ما ، بل ربما هو الوطن الرمزي بالنسبة للإنسان العربي (تنسج من عبادتها هويتنا)، وهو وطن بقي يشبه الحلم بامرأة فوق العادة سوف تجيء، لكن الأکید أن المسألة ليست مسألة اجترار قصة مريم أم عيسى عليه السلام .

من النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تسرب الخطاب الديني إلى فضائها

لتعيد إنتاجه بما يتلاءم وفضاء الدلالة المغايرة قول نزار قباني :

يعلمني الحب كيف تكون القصائد مائة اللون

كيف تكون الكتابة باليا سمين

وكيف تكون قراءة عينيك

عزفا جميلا على الماندولين

ويأخذني من يدي .. ويريني بلادا

نهود جميلاتها من نحاس ...

وأجسادهن مزارع بن ...

وأعينهن غناء فلامنكو حزين

وحين أقول تعبت

يمد عباؤه تحت رأسي

ويقرأ لي ما تيسر من سورة الصابرين

(1) المصدر السابق ص 269 - 270

يفاجئني الحب مثل النبوءة حين أنام

ويرسم فوق جبيني

هلا لا مضيئاً وزوج حمام

يقول : تكلم ؟؟

فتبحري دموعي ولا أستطيع الكلام

يقول تألم ؟؟

أجيب وهل ظل في الصدر غير العظام

يقول : تعلم ؟؟

أجاب : ياسيدي وشفيعي (1)

تتخذ قضية الحب بالنسبة لنزار قباني في هذه القصيدة شكل دين ولذلك يلج خصوصيات الخطاب المقدس ، معتبرا الحب عقيدته الوحيدة ، وهي عقيدة تأخذه بعيدا في أغوار الجمال ، وتفتح أمامه بلدانا وتريه عوالم النساء و أشياء أخرى كثيرة إلى حد التعب . و إذا كان الإنسان المؤمن يتجاوز تعب الحياة وضغطها بقراءة ما تيسر من القران الكريم، فحب النساء عند الشاعر المصحوب بألم يجعله يكتشف سورة أخرى هي سورة الصابرين، ويحول الشاعر بذلك الحب إلى ما يشبه الجهاد أو أية قضية أخرى تستلزم طاقة الصبر والمواصلة ويتعمق أكثر في تمثل الخطاب القرآني تمثلا خاصا لكي ينسجم وطبيعة أكبر موضوع تكلم فيه نزار قباني ، عندما يقول :

يفاجئني الحب مثل النبوءة حين أنام

يقول : تكلم ؟

ويعادل الشاعر هنا بين تجربته وتجربة النبي(ص) في تلقي الوحي مذكرا القارئ بسورة العلق "اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم" (2) والشاعر كما نلاحظ يمارس استبدالاته التي تعطي لقوله خصوصيته وتلغي سلطة الخطاب الأسبق فهو يحافظ على الصيغة الزمنية للفعل (الأمر) لكنه يستبدله لفظا بأفعال

(1) -نزار قباني : الأعمال الكاملة ، ج1 ، ص 174 . 175

(2) -سورة العلق ، الآيات ، 1 ، 2 ، 3 ، 4.

أخرى (تكلم ، تألم ، تعلم)، وإذا كان الفعل الأول والفعل الأخير يدخلان في الحقل الدلالي لفعل (اقرأ) باعتبار أن القراءة تتضمن الكلام وتساعد على التعلم ، ففعل تألم يبدو دخيلا للوهلة الأولى ، لكنه في الواقع ينسجم مع سابقه ، إذا عرفنا أن التكلم عن النساء وتعلم أناشيد وطن النساء يرافقهما كثير من المعاناة والألم الذي يلزمه عمر آخر لتعلم طرق تفاديه. ولهذا يستسلم الشاعر أمام إلهه الجديد كأنما ليقول له : سأفعل يا سيدي وشفيعي . لقد حول الشاعر التجربة النبوية إلى ما ينسجم كما أشرنا مع هاجسه الخاص : موضوع الحب . وحملها بالتالي بقول خاص معارض ، لكن لماذا؟ لأن الدين هو الحب المطلق أم لأن الأمر يتعلق بشاعر لا إله له سوى لحظة حب مسروقة من جيوب الزمن؟

ويمارس نزار قباني نوعا من الهدم للتراث الديني في موضع آخر فيقول :

ليس لي القدرة على تغييرك

أو على تفسيرك

لا تصدقي أن رجلا يمكنه تغيير امرأة

وباطلة دعاوي كل الرجال الذين يتوهمون

أنهم صنعوا المرأة من أحد أضلاعهم

المرأة لا تخرج من ضلع الرجل أبدا

هو الذي يخرج من حوضها

كما تخرج السمكة من حوض الماء

وهو الذي يتفرع عنها

كما تتفرع السواقي من النهر

وهو الذي يدور حول شمس عينيها

ويتصور انه ثابت في مكانه (1)

(1) - نزار قباني : الأعمال الكاملة ، ج 1 ، ص 896

يأتي هذا النص ليدعم عمليا تصوير تودروف النظري لعمليات التداخل النصي بشكل جيد حد الاستفزاز ، يقول تودروف في شعرية : "كل فهم هو التقاء بين خطابين ، أي حوار ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر ، وحتى إن تمكن من ذلك فان النتيجة ستكون عديمة الفائدة لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول"⁽¹⁾ ونزار قباني هنا هو ذاته بامتياز ،ذاته التي تقول تجربتها الخاصة وإن خرجت هذه الأخيرة عما يقول به الخطاب المقدس مفسدة الاعتقاد الراسخ بأن حواء خرجت من ضلع آدم .

يذهب الخطاب القرآني إذن إلى اعتبار حواء تابعة آدم ، خارجة منه، لكن الشاعر ينقض هذا ، إنها دعوى باطلة على حد تعبيره، وإذا تأملنا محاولة الإلغاء التي يمارسها الشاعر هنا سنجد أنها محاولة لا تتم عن الإلحاد ورفض الدين بقدر ما تتم في الواقع عن الحيرة في وطن النساء الذي مهما علم الرجل عنه فهو لا يستطيع شرح كل أشيائهن ، أما إذا حاول التغيير فيهن فذاك ضرب من المستحيل لهذا يستغرب الشاعر كيف تخرج المرأة من ضلع الرجل. لو كان الأمر كذلك لكانت تابعة له مستسلمة له و واضحة أمامه، يفعل بها ما يشاء ويشكلها كما شاء دون عناء ، وكان الرجل هو دائما الماسك بزمام الأمور ، لكن ما يحدث يكذب كل هذا، فالمرأة على الأقل بالنسبة لشاعر كشاعرنا هي النهر، والرجل مجرد ساقية من بين سواقي كثيرة ،وهي التي تستطيع في لحظة أن تجعل من عينها شمسا ، يعتقد الرجل أنها تدور حوله ، لكنها في الواقع تدوخه فيدور دون أن يعلم انه يدور.

بهذه الرؤية الجديدة يهدم الشاعر القول السابق، الخطاب المقدس أو يحال هدمه ، لينسجم معه في مستوى آخر وهو مستوى التعبير بشكل خفي عن كيد المرأة وعن قدرتها العجيبة على الهيمنة على عقل الرجل وقلبه، ولا أدل على ذلك من قصه حواء نفسها الخارجة من ضلع آدم ، فقد تحولت من جزئيتها و هامشيتها إلى كليتها ومركزيتها المتسببة في أكبر انقلاب في حياة الإنسانية ، ولهذا قلنا إن عملية الإلغاء الممارسة من قبل الشاعر ، لا تنتهي إلا إلى الالتقاء بالخطاب القرآني في وحدة أعمق ربما لم يقصدها الشاعر أساسا.

(1) - تودروف : الشعرية ، ص18.

وسوف نجد استخداما مغايرا لهذه الفكرة عند محمود درويش الذي يقول :

لن تفهموني

تخرج العذراء من ضلعي

تكون مشيئتي

وأصاب بالأمطار والبرق الذي أدمنته

لن تفهموني

ناهضا من قبلك

والأرض للشهداء

أنهيت المغامرة الأخيرة وابتدأت

هنا الخروج ، هنا الدخول

هنا الذهاب ، هنا الإياب

ولا مكان هنا

أنا الزمن الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي ألقى

بكم في الكهف

هذي ساعتني

ينشق قبر ثم أنهض صارخا

لاتوقفوني عن نزيبي

لحظة الميلاد تسكنني منذ الأزل ، استريحوا في جراحي

ها هو الوطن الذي يتجدد

الوطن الذي يتجمد

اقتربوا من الأشجار وابتدئوا معي⁽¹⁾

في خطاب درويش تأكيد للخطاب القرآني ولو في المستوى الدلالي الأول، إقرار بخروج الأنتى العذراء من ضلع الرجل الشاعر، لكن هل يمكن أن نقرأ الخطاب الشعري في حرفيته

(1) - محمود درويش : الديوان ، ص 481-482

الجاهزة والمنتھية؟ إن نص درويش يبدأ بتجاوز الخطاب القرآني عندما نبدأ في قراءة دلالات العذراء في علاقاتها بما سبقها وبما يليها من علامات لغوية مشكلة للنص، حيث نلاحظ أن العذراء المتحدث عنها تتصل بمعاني الحرية والثورة خاصة وأنها ترتبط بإصابة المتحدث بالأمطار والبروق، وتحمل هذه الأخيرة دلالات الغضب، وهو غضب مترجم في قصائد أدمن ارتكابها الشاعر في ظل هدوء خارجي وسكينة تشبه القبر، ويرفض أن يصير جزءا مكررا " ناهضا من قبركم" و " ينشق قبر ثم أنهض صارخا" ، فمن الموت يصر على الميلاد ومن القبر يهتف بالحياة رغم أنه يعاني اللاتواصل مما يبرر تكرار عبارة (لن تفهموني). وإذا كان خروج حواء من ضلع آدم شكل البداية الطبيعية للحياة المحكومة بإنتاجية معينة، فالعذراء التي تخرج من ضلع الشاعر ستشكل بداية أخرى تتعلق فقط بتجربة الشاعر الوطنية، لا الحياتية، مما يؤسس لكلام مفارق للغة إذا اعتبرنا الخطاب المقدس لغة ومحاورته الشعرية كلاما.

ومرة أخرى يعود الشاعر في نصه السابق إلى الخطاب الديني ليستلهم قصة أهل الكهف التي سردها القرآن "أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجايبا إذ أوى الفنية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيء لنا من أمرنا رشدا فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا"⁽¹⁾ و بمحاولة إقامة علائق الحوار بين السورة القرآنية و الصورة الشعرية هنا، نجد الصورة تجاور السورة بشكل يمكن التعبير عنه مع كمال أبو ديب بالقول " إن عبقرية الفن العربي عبرت عن نفسها تماما بلغة المجاورة لا الانصهار، و أن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية"⁽²⁾ إذ تتم استعادة النص الأسبق بإعادة كتابته لا بالانصهار فيه، و إعادة الكتابة تعني أساسا الوفاء للحضور الذي لا يؤكد دائما شبه الليلة بالبارحة. هكذا يظهر أهل الشاعر و أصحابه الذين لم يفهموه، كما لو كانوا خارجين من الكهف، و هم لكي يفهموه ينبغي أن يعود إلى مرحلة ما قبل الكهف، و يتواصلوا مع الشاعر بمعطيات ذلك الزمن. و إذا كان أهل الكهف في الخطاب القرآني لم يتغير عليهم أي شيء و بدا لهم و كأنهم لبثوا يوما أو بعض يوم، فأهل الشاعر الذين ناموا قد استغرقوا في كهفهم فيما يشبه الموت، و يجب

(1) - سورة الكهف، الآيات 9، 10، 11.

(2) - كمال أبو ديب: جماليات التجاور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص230

عليهم أن يعودوا إلى زمن ما قبل الكهف ليقيموا تواصلا مع مطر الشاعر المسكون بالميلاد في مقابل جفافهم المسكون بالموت .

بهذه الصورة نجد قراءة أخرى للنص الأول ، يتجاوز بها الشاعر زمن الكهف المتحدث عنه في الخطاب القرآني ، إلى زمن الكهف الخاص به و بأرضه ، و المعادل للموت و الهزيمة المرفوضين بالنسبة له ، أنه يتكلم من خارج الكهف ، مؤمنا بالوطن المنبعث ، و بأن الجرح ما هو إلا استراحة محارب ..

ومن الخطابات الشعرية التي تستعيد الديني لتعيد تشكيله من زاوية نظر صاحبها ، ما قاله نزار قباني في قصيده منشور سري جدا:

العالم عشق .. فاتحدوا يا أهل العشق

ما زال أبو لهب يتمطي فوق وسائد هذا الشرق

يتسلي في قص الحلقات

وقطع الثدي وضرب العنق

فتلاقوا مثل مياه البحر ، وفيضوا مثل نهور الشوق

وافترشوا أوراق الصفصاف، وناموا في أجفان البرق

فأنا ما زلت أقول لكم :

لا شيء سيبقى إلا العشق

لا شيء سيبقى إلا العشق⁽¹⁾

ويلاحظ القارئ هنا بلاغة التقريرية- التي تحدثنا عنه في موضع آخر من البحث- في الجملة الأولى، إذا المؤلف أن يناهز البروليتاريون: يا عمال العالم اتحدوا، لكن الشاعر، الذي لا ينتمي إلى الطبقة البروليتارية اجتماعيا يؤمن بكبح من نوع آخر وبروليتاريا عاطفية أخرى ترفض الاستبداد والقهر الممارس على مشاعر الأنثى في الشرق، لذا توجه بخطابه إلى أهل العشق ليتحدوا كي يدافعوا عن حقهم الطبيعي في الحب بحرية، ومهد الشاعر بهذه الجملة

(1) - نزار قباني : الأعمال الكاملة ، ج1، ص 13.

(السياق الأصغر) إلى سياق أكبر يتسرب فيه الديني إلى الشعري عبر رمزية علامة أبي لهب الذي يفترض أن يديه تبت.

ويستعيد القارئ هنا سورة المسد، وقول تعالى: "تبت يدا أبي لهب وتب ما أغنى عنه ماله وما كسب سيصلى نارا ذات لهب"⁽¹⁾ لكن بالنسبة للخطاب الشعري ما تبت يدها وما تب! بل أغنى عنه ماله وما كسب! إنه ما يزال (يتمطي فوق وسائد الشرق، يتسلى في قص الحلقات ، وقطع الثدي، وضرب العنق). ويخرج الشاعر بهذا الشكل أبا لهب من إطاره التاريخي-الديني(عم الرسول (ص)) إلى إطاره الرمزي ليشكل كل رجال الشرق الذين يمتلكون المرأة بسلطة الذكورة، أو بسلطة المادة، أو بسلطة الجاه والحكم، ونادرا ما يمتلكونها بسلطة الحب، وتدفع هي وحدها ثمن هذا الجور، وفي لفظة " يتسلى " ما يؤكد هذه المستويات الدلالية، لهذا ينادي الشاعر بتأسيس حزب عاطفي ينصف البروليتاريا المسحوقة ويمكنها من تجاوز السلطات السابقة إلى سلطة أقوى تقوم على المشاعر الرقيقة، لأن قوة الحب أجدى من قوة السيف .

وإذا كان الشاعر يفارق الخطاب القرآني من حيث تأكيده على استمرار جبروت أبي لهب باستعماله الفعل " مازال " وينقله الموقف من سياق صراع ديني عقائدي إلى سياق الصراع العاطفي فهو في الواقع يلتقي معه في مستوى آخر من عملية التدليل ، وهو المستوي الذي يقر فيه بكفره وظلمه- رغم سلطانه- وبأنه طاغية يجب أن يشكل أهل العاطفة الجميلة انقلابا ضد تعاليمه العاطفية المستبدة.

بهذه الصورة تحول "أبو لهب " كما نشرنا من سياق الصراع الديني المحض تقابل فيه كفره بإيمان الرسول (ص) مما ولد نقمة العلي "سيصلى نارا ذات لهب وامرأته حمالة الحطب"⁽²⁾ إلى سياق صراع القيم وهو سياق تتقابل فيه أصولية الرجل الشرقي في مفهومه لمنطق الذكورة والأنوثة مع تحرر الشاعر (النبي) الذي يسبب نقمة أهل العشق . إن توظيف هذه الشخصية

(1) - سورة المسد ، الآيات 1، 2 ، 3

(2) - سورة المسد ، الآيات 3 ، 4 .

التراثية من قبل الشاعر أفقدها المفهوم الجماعي الذي حظيت به ، فأصبحت " شفرة حرة متفاعلة قابلة لتعدد الدلالة" (1) واختلاف الدلالة وتعدددها هو ما يعطي لمثل هذا التوظيف أهميته إذ يجب أن "ننظر إلى نجاح التوظيف أو فشله من خلال رصد مدى اندماج الشخصية التراثية داخل بنية النص ومقدار مساهمتها في تعميق دلالتها الكلية وليس من خلال قياس مدى توافق التوظيف أو مدى تخالفه مع المرجع التاريخي الذي يعد عنصرا خارجا عن النص ومفارقا لطبيعته البنائية في آن" (2).

ونقرأ في نص أحمد مطر آية النسف تدخلا حواريا مبدعا مع النص القرآني ، يقول

الشاعر :

لاتهاجر

كل ماحولك غادر

لاتدع نفسك تدري بنواياك الدفينة

وعلى نفسك من نفسك حاذر

هذه الصحراء ما عادت أمينه

هذه الصحراء في صحرائها الكبرى سجينه

حولها ألف سفينة

وعلى أنفاسها مليون طائر

ترصد الجهر وما يخفى بأعماق الضمائر

وعلى باب المدينة

وقفت خمسون قينه

حسبما تقضي الأوامر

تضرب الدف وتشدو... أنت مجنون وساحر (3)

يقع التداخل النصي هنا تحديدا في عبارة " ترصد الجهر وما يخفى " التي تحيل على

(1) - أحمد مجاهد : أشكال التناسل الشعري ، ص 08

(2) - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص 83.

الخطاب القرآني وقوله تعالى في سورة الأعلى " سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى " (1) وقد أكد الخطاب القرآني دائما على أن الله وحده يعلم ما بين أيدي الناس وما خلفهم في حين لا يحيطون هم بشئ من علمه إلا بما شاء ، ووحده يعرف ما يسرون وما يجهرون، لكن الشاعر هنا يخرج عن كل هذا ويفارقه تماما حيث ينسب العلم بظواهر النفوس وبواطنها إلى غير الله، ففي هذه الصحراء الكبرى سواء كانت الوطن العربي كله أو جزءا منه يمكن للسفينة والطيور أن تحل محل الله لكن أية سفينة هذه ؟ إنها سفينة " العسس " والرقابة التي يكاد المرء أن يجد بينه وبين نفسه أحد عناصرها (فيحاذر من نفسه على نفسه) ورد الشاعر للقول الأول ليس رفضا أو إنكارا للآية بقدر ما هو تصوير ينقل المبالغة بالأمر الواقع إلى أبعد حدودها، فالشاعر يعيش في وطن ممنوع فيه الفكر وممنوع فيه الشعر وممنوع فيه الإيمان وممنوعة فيه القراءة والكتابة ، ومن يفعل ذلك ستكون نهايته الاعتقال أو الموت :

لا تهاجر

خف إيمانك ، فالإيمان ، استغفرهم ، إحدى الكبائر

لا تقل أنك ذاكر

لا تقل أنك شاعر

تب ، فإن الشعر فحشاء ، وجرح للمشاعر

أنت أمة ، فلا تقرأ ولا تكتب ولا تحمل يراعا أو دفاتر

سوف يلقونك في الحبس ولن يطيع آياتك تائر

امضي إن شئت وحيدا لا تسل أين الرجال

كل أصحابك رهن الاعتقال

.....

.....

امضي إن شئت وحيدا أنت مقتول على أية حال

سترى غارا فلا تمشي أمامه

(1) - سورة الأعلى ، الآيات 6 ، 7 .

ذلك الغار كمين يختفي حين تفوت
وترى لغما على شكل حمامة
وترى آلة تسجيل على هيئة بيت العنكبوت
تلقط الكلمة حتى في السكوت
ابتعد عنه ولا تدخل وإلا ستموت
قبل أن يلقي عليك القبض فرسان العشائر
أنت مطلوب على كل المحاور (1)

إن انتماء الشاعر إلى مثل هذا الوطن غير الديمقراطي زود له الإحساس بقهر الرقابة حتى صار يري في الغار، وهو دينيا وعرفيا رمز الاختباء ، جاسوسا، ويرى في الحمامة ، وهي رمز السلام والحرية والطيران ، جاسوسا، وفي بيت العنكبوت رمز الأمن والأمان كما نعرف في التراث الديني، جاسوسا. وطبيعي أن تنتهي مثل هذه الأحاسيس إلى غربة الإنسان بين أهله وبين أشياء وطنه، ففي كل زاوية يتوقع اعتقالا أو استجوابا، وعند كل فكرة تخطر بباله يتوقع رقيا يسجلها، وعند كل كتابة/ آية يتوقع موتا، ولعل نجاعة الجهاز الرقابي في وطن الشاعر تشبه الله في علمها بالجهر و ما يخفى. وبقلب الشاعر للمدلول الديني يقدم كالعادة سخريته من أنظمة الحكم العربية، وهو ما نلاحظه أيضا في قصيدة (عبد الذات) للشاعر نفسه، يقول :

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا
وقد منا ضحايا يومنا نذرا
لنلقي غدا نصرا
ويممنا إلى المسرى
وكدنا نبلغ المسرى
ولكن قام عبد الذات يدعو قائلا صبيرا
فألقينا بباب الصبر قتلانا

(1) - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص85-86

وقلنا إنه أدرى
وبعد الصبر ألفينا العدى قد حطموا الجسر
فقمنا نطلب الثأرا
..ولكن قام عبد الذات يدعو قائلاً صبرا
فألقينا بباب الصبر آلافا من القتلى
وآفا من الجرحى
وآفا من الأسرى
وهذا الحمل رحم الصبر حتى لم يطق صبرا
فانجب صبرنا صبرا
وعبد الذات لم يرجع لنا من أرضنا شبرا
ولم يضمن لقتلنا بها قبرا
ولم يلق العدا في البحر بل ألقى دمانا وامتطى البحر
فسبحان الذي أسرى بعبد الذات من صبرا إلى مصرا
وما أسرى به للضفة الأخرى (1)

يبنى الخطاب الحاضر هنا سلطته الخاصة بالاتكاء على الخطاب الديني في تعبيره
القرآني "سبحان الذي أسرى بعبد ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا
حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير" (2)

وبتغيير الشاعر للمفعول به من عبد الله إلى عبد الذات يمارس اللعبة التناسية ويتقدم
بخطابه محاذياً للخطاب القرآني ، فينطلق من دواله ليحملها بمدلولات مناقضة ، تصنع بعده
الخاص ، و تؤسس شكلاً من أشكال المفارقة التناسية فالمفعول به في الآية القرآنية هو الرسول
الزاهد في الدنيا العابد لله ، المختص برحلة ما بين فضائين مقدسين ، والمفعول به في العبارة
الشعرية - و هو العنصر الوحيد المتغير - هو إنسان يوجه طاقة العبادة والرعاية لنفسه فقط ،
إنسان مرضي بشكل ما، وهذه العلامة تحيل إلى الحاكم العربي كما تشير قرائن النص (فانجب

(1) - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص32- 33

(2) - سورة الإسراء ، الآية 1.

صبرنا صبرا وعبد الذات لم يرجع لنا شبرا) وإذا كانت الآية الكريمة تروي مكافأة الرسول عن صبره بتلك الرحلة فلعبد الذات هنا أيضا مكافأة على صبر من نوع آخر مكافأة على بلادته . فالأعداء قتلوا وجرحوا وأسروا وسرقوا الأرض وعبد الذات يصر على الصبر ويجد ذلك الإصرار مقابله الدلالي في التكرار الذي يمارسه الشاعر :ولكن عبد الذات يدعوا قائلاً صبرا) لقد مل الصبر من صبر الجماهير وما تحرك إحساس عبد الذات فهو متفان في صمته ، متفان في رعاية ذاته ومتفان في صبره ومتفان في تخييب صن الجماهير، وذلك التفاني هو ما يعطيه شكل نبي ضال ، اتخذ من دماء جماهيره محيطاً/ دابة لرحيله (ولم يلق العدا في البحر بل ألقى دمانا وامتطى البحر) الأمر الذي سعد من توتر النص الشعري فجاء التداخل الصريح مع الآية كمعادل لذلك التوتر ، إذ لا يعقل أن نسبح الله لمساعدته عبد الذات على السريان من امبراطورية الصبر (امبراطورية الذل والصمت) إلى امبراطورية مصر (امبراطورية الجاه والسلطة) ولكن جاء ذلك التسبيح كمكون لعنصر المفارقة الناجمة عن الاستغراب في وضع الحاكم العربي الذي لم يسربه إلى الضفة الأخرى ، ضفة الموت ليريح ويستريح .

ومن النصوص الشعرية التي تتقدم كممارسة إبداعية في محاورتها للخطاب القرآني قول نزار قباني :

وقضيت الليل استرجع أوراقى القديمة

وخطابات الغرام

وتصاوير اللواتى

كن فى عمري كأسراب الحمام

والعبارات التى كانت على قلبى بردا وسلاما

وتسلية كثيرا

وتبسمت كثيرا

وأنا أفتح كنزا عمره عشرون عام...⁽¹⁾

(1) - نزار قباني : الأعمال الكاملة ، ج2 ، ص35.

وننتبه منذ القراءة الأولى إلى أن الشاعر يسترجع قول تعالى : " وقلنا يانار كوني بردا وسلاما على ابراهيم " (1) ويلتقي الخطابان تحديدا في عبارة (بردا وسلاما) و تتموقع هذه الفكرة في الخطاب القرآني كرد على نار الكفار الذين حطم إبراهيم عليه السلام أصنامهم وأرادوا مقاضاته بالحرق فحول الله نارهم إلى برد وسلام فنجى نبيه مؤكدا بذلك على سلطانه المطلق، وفي مقابل سلطان الله هذا يتحدث نزار قباني عن سلطان الكلمات الناعمة والعبارات الشعرية، فالشاعر رمى بنفسه في لهيب عشرين عاما من الرسائل وصور الحبيبات الراحلات . لقد انتقل الشاعر بالآية القرآنية من مستوى القضية الكبرى (الصراع بين الكفر والإيمان) إلى مستوى المعاناة الشخصية : نساء (أسراب حمام) يقمن في حياة المتحدث ويرحلن ، وفي كلتا الحالتين يترك خيبات وحرائق في القلب لا يطفئ لهيها سوى كلماتهن المخففة لضغط الشعور . ولا عجب أن يشبه الشاعر ناره بنار إبراهيم عليه السلام كما لا عجب أن ترقى رسائل صديقاته إلى مستوى السلام والبرد الذي لف به الله نبيه ، فهو شاعر جعل من تحرير المرأة عاطفيا القضية الكبرى في الحياة بل قضية حياة أو موت وجعل من الحب بالتالي دينه المطلق ، فكيف لا تكون رسائل الحبيبة في مستوى السحر والنبوءة والمعجزة.

ومن النصوص التي تتجاوز سلطة الديني بمحاورته لتقييم سلطتها الخاصة قول محمود

درويش :

وحدي أَدافع عن جدار ليس لي

وحدي أَدافع عن هواء ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقف ...

أيوب مات وماتت العنقاء فانصرف الصحابة

وحدي أرود نفسي الثكلي فتأبى أن تساعدني على نفسي

ووحدي

كنت وحدي

(1) - سورة الأنبياء ، الآية 29

عندما قاومت وحدي

وحدة الروح الأخيرة⁽¹⁾

يمهد الشاعر هنا للحدث الحواري بسياق يعدد بشكل ما ،مزايا الذات المكافحة في وحدتها، ثم يفتتح حوار ه مع النص الآخر بالجملة الإسمية (أيوب مات) ويحيل أيوب كعلامة لغوية دينية إلى اسم النبي عليه السلام الذي شكل رمزا للصبر والاستمرارية على نحو ما ، لكن هذه العلامة تقع هنا مبتدأ مخبرا عنه بفعل الموت مما يوحي بالتوظيف المنتهك لهذا العنصر التناسي وهو ما يمارسه الشاعر أيضا مع علامة العنقاء "فالعنقاء أو الفينيق طائر أسطوري كانت حياته كما تقول الأساطير تمتد لمدة خمس مائة سنة وتقول الأسطورة أنه طائر يعيش في القفار العربية وعندما يحين موته بحرق نفسه وبعد أن يتحول إلى رماد يخرج من ذلك الرماد فينيق آخر يعيش المدة نفسها " (2) ورغم أن هذا العنصر الأسطوري بدخوله إلى عالم القصيدة وتحوله إلى رمز شعري يشير في غالب الأحيان إلى التجدد والانبعاث إلا أنه في نص درويش هذا يدخل أيضا في حيز خبر الموت . وما بين موت الديني والأسطوري في بعد هما الذي يحمل دلالات الصمود والنهوض من الرماد إلى الحياة والذي جرى مجرى عكسي للنص الأصلي كما أشرنا، ما بين هذا وذلك يتعمق الشاعر في المورث الديني كلاما لا لغة حتى وإن استعمل دوال الخطاب القرآني نفسها ويصعد خط المفارقة بين النص /السلطة وبين النص / المعارضة فيكمل جملة بالقول وانصرف الصحابة ، إن الصحابة كما نعلم كانوا دائما رمزا للاتحاد لكنهم في خطاب الشاعر انصرفوا ولم يموتوا مما يوحي ربما باستمرار الشكل الخارجي للدولة الإسلامية ولكن بغير الالتحام المعروف دينيا وتاريخيا. فقد صور الشاعر الصحابة كما لو كانوا مجتمعين في مقهى أو مكان عام لم يرق لهم الحديث ، فانصرفوا كل إلى بيته، تاركين المتحدث وحيدا يمارس التعبير عن حاله متوغلا مرة أخرى في الأبنية اللغوية للآيات القرآنية محملا إياها بقوله الخاص : وحدي أراود نفسي الثكلي فتأبى أن تساعدني على نفسي، وتذكر هذه الصورة

(1) - محمود درويش : مديح الظل العالي ، ص23-24

(2) - رجاء عيد : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر ، 1985 ، ص 90

الشعرية بقوله تعالى: "وراودته عن نفسه التي هو في بيتها ، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون" (1).

وتتخذ مراودة النفس في الآية كما نرى دلالات الإغراء بالسوء ذلك أن النفس أمارة بالسوء كما أنها تقع من شخص خارج عن الذات فتتجه من امرأة العزيز إلى النبي يوسف عليه السلام ، وتعبر بذلك عن كيدهن العظيم ثم إن الخطاب القرآني ولكي لا يخرج النبي عن إطاره الإنساني يساوي و لو لهنيهة بين فعله وفعل أي رجل يمكن أن يكون في الموقف نفسه " ولقد همت به وهم بها لولا أن رأي برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين" (2).

يتشبه إذن التعبير الشعري بالقرآني بل يتكئ عليه كمشارك لغوي دلالي بين الناس وإن حمل بدوره إبداعيته المتفردة ليولد سياقاً متميزاً عنه ، ويبدأ التمايز في كون المراود للنفس في الخطاب الشعري هو الذات نفسها ثم إن فعل المراودة لم يلق ولو لحظة توان أوتردد وهو ما يؤكد فعل تآبي فرغم أن النفس المتحدث عنها تكلي ويفترض أن تملك استعداداً للمراودة إلا أنها أبت أن تسجيب أوتهم بالاستجابة ثم إن هدف المراودة غير محدد، بماذا يراود الشاعر نفسه ؟ بالخروج من وحدتها (اصرارها) ؟ بتجاوز وفائها إلى الخيانة والراحة؟ بالالتحاق بدرب الصحابة(الانصراف) ؟ قد يجوز كل هذا لكن الأكيد أن الراوي لم يفلح في إقناع نفسه بأي شئ فبقي وحده (مع قناعاته) وجعل من نفسه بهذا نبيا آخر لا يستطيع أحد مراودته والعبث بإيمانه حتى لو حاول هو نفسه ذلك .

ويتخذ محمود درويش من قصة الإسراء هذه خلفية يتكئ عليها في إحدى قصائده مازجا إياها بتجربة المسيح عليه السلام فيقول :

وهذا خروج المسيح من الريح

أخضر من النبات يغطي مساميره وقيودي (3)

ويحيل هذا المقطع مباشرة إلى القرآن الكريم وحديثه عن الذين اعتقدوا أنهم قتلوا المسيح وصلبوه وهم لم يفعلوا " وقولهم أنا قتلنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله وما قتلوه وما

(1) -سورة يوسف : الآية 23.

(2) -سورة يوسف ، الآية 24.

(3) -محمود درويش : الديوان ، ص222.

صلبوه، ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا إتباع الظن، وما قتلوه يقينا بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما" (1)

يتمثل الشاعر إذن التجربة المسيحية رامزا إلى نفسه، جامعا بين تجربة الصلب عند النبي، وتجربة المنفي عنده، مازجا بينهما حتى على مستوى الضمائر: " يغطي مساميره وقيودي" لا فرق بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، إذن فالشاعر يعيش أيضا " صلبا" آخر، إذ لا تقل حالة التعذيب الروحي ، الفكري عن حالة التعذيب الجسدي، بل قد تكون أخطر عندما يستطيع العدو أن يصلب فكرا مقاوما، و" يمسخ" شعورا متجدرا، لكن المسيح الجديد طالع من ألم الصلب أخضر متجددا ولم تغير فيه القيود شيئا، وكما يتمثل الشاعر تجربة المسيح يتعمق في قصص الأنبياء، فيتأمل حادثة الإسراء ويواصل القول:

وهذا صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس (2)

ويعيدنا هذا القول إلى الآية السابقة التي اتكأ عليها أحمد مطر، ولكن أي إسراء يمكن أن نقرأه هنا ؟

يربط الشاعر بين "القدس " المكان المسري بالرسول صلى الله عليه وسلم إليه، وبين "الحلم " حلم الشاعر والإنسان الفلسطيني بالعودة، وفي تلك العلاقة نفهم الإسراء المبحوث عنه، وهو إسراء حاول الشاعر (رغم أنه مجرد حلم) أن يتجنب في التعبير عنه كل البني اللغوية التي يمكن أن تعبر عن دلالاته المباشرة كحلم فقط، واختار لإسراؤه الألفاظ الواصفة (المؤكدة) : فهذا المسيح خرج من الجرح أخضر، وهذا الفتى العربي سعد إلى القدس، وفي كلتا الحالتين ابتداع خاص للموروث الديني يقول تجربة شاعر مقاوم لا يرى فرقا بينه وبين من ينزل في أمة جائرة، لكنه موقن من انتصاره تماما كما انتصر الأنبياء، فلا نعجب إذا سمعناه يقول:

اليوم أكملت الرسالة فانثروني، إن أردتم في القبائل توبة

أو ذكريات

(1) - سورة النساء ، الآيات 157، 158.

(2) - الديوان ، ص122.

أو شراعا
اليوم أكملت الرسالة فيكم
فلتطفئوا لهيبي إذا شئتم عن الدنيا
وإن شئتم فزيدوه اندلاعا (1)

وهو قول يرفع بنفسه إلى مستوى سلطة الخطاب النبوي الذي سبقه إلى القول: " اليوم
أتممت لكم دينكم ورضيت لكم الإسلام ديناً"
ويستعمل محمود درويش الخطاب القرآني استعمالاً مفارقاً لقصدية الأساسية في نصه
"الخروج من ساحل المتوسط" حيث يقول:

ما فتك الزمان بهم فليس لجثتي حد ولكني
أحسن أن كل معارك العرب انتهت في جثتي
وأود لو تمزق الأيام في لحمي ويهجرنى الزمان
فيهدأ الشهداء في صدري ويتفقون
ما ضاق المكان بهم، فليس لجثتي حد، ولكن

الخلافة حصنت صور المدينة بالهزيمة، والهزيمة
جددت عمرا الخلافة (2)

وقول الشاعر هذا يذكر مباشرة بالآية الكريمة، وقوله تعالى: " لقد نصركم الله في مواطن
كثيرة ويوم حنين إذ أعجبتكم كثرتكم فلم تغن عنكم شيئا وضاقت عليكم الأرض بما رحبت ثم
وليتم مدبرين" (2)، وتتحدث الآية هنا عن أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم الذين أعجبتهم
كثرتهم يوم حنين، ومع ذلك لم تنفعهم تلك الكثرة فانهمزوا وضاقت عليهم الأرض على رحبها،
وهو طبعا ضيق نفسي لا جغرافي، وإذا كان أصحاب الرسول " قد فتك الزمان بهم" " وضاقت
المكان بهم" لأنهم خسروا المعركة ولوا خائبين، فأصحاب المعركة الجديدة لا هم لهم ولا هم

(1) محمود درويش: مديح الظل العالي، ص 86-97.

(2) - محمود درويش: الديوان، ص 476

(2) القرآن الكريم، سورة التوبة، الآية 25.

يحنون،فما دامت هناك جثث الفلسطينيين القرايين، وما دامت هذه الجثث لا حد لها عمليا، والتي تمثل رمزيا كثرة الهزائم العربية، ما دام هذا وذاك مستمرا فالأصحاب والخلافة مستمرين فرحون لا ضيق في مكانهم ولا في نفوسهم، بل على العكس لقد تبدل الإحساس شيئا فشيئا لتكار الهزائم، وصارت هذه الأخيرة تجديدا لعمر هؤلاء على حساب الشهداء وأطفالهم.

إن عبارة " ما ضاق المكان بهم" بقدر ما تستعيد النص القرآني وتكاد تقوله حرفيا لو لا ما النافية ، تقدم نسا آخر، نسا مضادا، فيخرج الشاعر من جبتها ليقول التجربة الخاصة به وبشعبه، ويصف الصحابة الجدد والخلافة الجديدة في ظل وضع عربي – إسلامي لا يمت بصلة إلى وضع العرب ولا المسلمين يوم حنين، لهذا كان يكفي الشاعر أن يضيف ما النفي للعبارة القرآنية " ضاقت الأرض بهم" ليقول حرقه هي حرقته وحده، ويكتب نسا لن يكون إلا له وحده.

يتكى نزار قباني على هذه الآية أيضا ليقول تجربة خاصة جدا، هي تجربته في خسارة أكبر معركة ، خسارة زوجته بلقيس:

بلقيس أيتها الصديقة والرفيقة والرفيقة مثل زهرة أقحوان

ضاقت بنا بيروت

ضاقت البحر بنا

ضاقت بنا المكان

بلقيس ما أنت التي تنكرين

فما لبلقيس اثنتان (1)

ونقرأ أيضا النص الحاضر الذي يقلب سلطة الغائب بإفراغه من مدلولاته الجاهزة عند

نزار قباني عندما يقول :

قررت نهائيا

أن أتخلى عن جواز سفري

(1) – نزار قباني : قصيدة بلقيس ، ص42.

وأصبح واحدا من رعاياك
قررت نهائيا...
أن أتعلق بأية سحابة
هاربة مع أطفالها باتجاه البحر
فلم يعد لي وطن ألتجئ إليه...
سوى سواحل يديك...
أنت الوطن الأخير الباقي على خريطة الحرية
أنت الوطن الأخير الذي أطعمني من جوع
وآمني من خوف (1)

ويحيلنا هذا السياق الأخير بشكل صريح إلى الخطاب القرآني الذي يقول " لإيلاف قريش،
إيلافهم رحلة الشتاء والصيف، فليعبدوا رب هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من
خوف" (2).

وإذا كان الخطاب الديني يأمر أهل قريش ومن ورائهم كل البشرية بالإخلاص في العبادة
واللجوء إلى الرب، وحده يرزقهم ويحميهم من مخاوف الدنيا كلها، فالشاعر يجعل ملجأه الأخير
امرأة، متنازلا بذلك عن الحماية الربانية المطلقة، فتأخذ هذه المرأة مكان الله عبر جراءة الشاعر
على الدين أو عبر لعبة التداخلات النصية التي تحاول أن تزيح سلطة النص الأول وامتداده
الزمني لتطرح النص الجديد- البديل، المنسوج من خيوط الماضي الحاضر في الذاكرة والذي
يريده الشاعر أن يصير نسيانا كي تتحقق سلطة كلامه.

الراوي إذن يتيم لا وطن له، فار من كل شيء، من خريطة، من شمس، من بحر،
وممزقا لجواز تنقله بين النساء كما تؤكد عبارة " قررت نهائيا" التي تكررت مرتين لتؤكد "
اعتزاله"، وأن توجد امرأة بهذا الشكل في فضاء الشاعر فهي جديرة بأن تشبه " الله" فتصير "
بعثا" ووطنا أخيرا ووليا أخيرا، ونفهم بذلك من جملة " أطعمني من جوع " و " آمني من
خوف" دلالات أخرى تتناسب والسياق العام الذي يحكم النص ككل، فهذه المرأة باستثنائيتها

(1) - نزار قباني: سبيقي الحب سيدي، ص 72.

(2) - سورة قريش، الآيات 1-3-4.

- ككل نساء قباني- أمنت للشاعر الشبع العاطفي وحررته من إحساس الفقدان الذي يولد الخوف فكانت "إلها" يستحق أن يمدح بعبارات من الخطاب المقدس، وهي عبارات تتراجع نصيتها السابقة لتتأسس من جديد في سياق جديد وذلك حسب ما تسمح به جماليات هجرة النصوص. ويستعيد أدونيس الخطاب القرآني أيضا بلفظتيه مبدعا لفضاء جديد، شخصي، يخص الشاعر وتصوراته في نصه" الموت ثلاث مرات . مرثيات إلى أبي" فيقول:

يا لهب النار الذي ضمه
لا تك برداء، لا ترفرف سلام
في صدره النار التي كورت
أرضا عبدناها وصيغت أنام
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل
كالشمس في طورها الأول
تأفل عن أجفانها بعتة
وهي وراء الأفق لم تأفل⁽¹⁾

ونلاحظ منذ البداية إعادة كتابة الآية القرآنية"قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم" وفي إعادة الكتابة تلك يضيف الشاعر " لا" النافية التي تبطل فعالية الذاكرة، إذ لا يكتفي الشاعر بوضع نفسه موضع الإله الذي يأمر النار أن تكون نقيضها حتى لا يحترق إبراهيم، بل يمارس الأمر بشكل عكسي مما يولد سياقاً دلالياً نقيضاً للسياق الذي وردت فيه قصة إبراهيم عليه السلام مع النار.

(1) - أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 39-40.

إن هذه القصيدة قيلت في مرثية والد الشاعر الذي مات محترقا بالنار، ولم تكن بردا وسلاما عليه لأنه بشر عادي لا يرقى إلى مرتبة الأنبياء، غير أن الابن لا يستسلم لعنف المرارة التي يخلفها حادث مثل هذا، ويزعم أن الوالد لم يمت وذاب في منشئه الأول " النار" .

هكذا يفارق النص الحاضر مرجعه عابثا به أو محاكيا له في تأسيس فضاء خاص، لكن هذه الخصوصية تخدش سلطة الديني، ويتساءل القارئ: هل والد الشاعر ينحدر من نسل شيطاني فأنجب أيضا شيطانا يقرأ النص الأول، الكتاب، دون أن يقف عند حدود قداسته أم أن خيبة الموت وقساوة الفقد هي التي تخرج الشاعر من دائرة الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون، وتدفعه إلى الإيمان ببعث آخر لا يشبه بعث المسلمين أم أن المسألة لعبة جمالية فقط يتلذذ فيها الشاعر بإقامة النقيض الفكري والهرب من الجواب الديني الجاهز والمتوارث، فسيتمتع بالعودة إلى النار بدل الجنة، البرد والسلام؟

ومن النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تهجر نحو الخطاب الديني استمتعا بسرديته وغوصا في بنائيته وتوليدا لموقف شعري جديد ، نص أدونيس أيضا المعنون بـ " نوح الجديد" أين نكون أمام نبي جديد، يعيش غرقا مختلفا، عبر قصة سيدنا نوح التي سردها لنا الخطاب القرآني، يقول الشاعر:

رحنا مع الفلك مجاديفنا
وعد من الله وتحت المطر
والوحد نحيا ويموت البشر
رحنا مع الموج وكان الفضاء
حبلا من الموتى ربطنا به

أعمارنا وكان بين السماء
وبيننا نافذة للدعاء⁽¹⁾

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1، ص 302.

نلاحظ - بنائيا - اختلاف شكل الحكى وبالتالي محاولة النص الحالي امتلاك أول سلطاته، سلطة الحكى بضمير المتكلم، فقصة نوح يرويها الله، يقول تعالى: " ولقد أرسلنا نوحا إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاما فأخذهم الطوفان وهم ظالمون فأنجيناه وأصحاب السفينة وجعلناه آية للعاملين"(1) تكون هذه القصة إذن غياب مخبر عنه بواسطة راو، بينما القصة في النص الأدونيسي حضور يحدث عن نفسه بضمير المتكلم كما قلنا.

إذا انتقلنا من البنية السطحية إلى البنية العميقة في النص، نجد أن المقطع الأول من القصيدة الذي هو بمثابة تمهيد للحدث، يبدو وكأنه يدور في الفضاء الدلالي القرآني نفسه، وهي ربما تقنتيه لتوسيع مسار المفارقة، فالقصيدة التي تبدأ بالتوسل (وكان بين السماء وبيننا نافذة للدعاء) سوف تفاجئنا في المقاطع الموالية، مؤكدة استقلاليتها ، رافضة أن تكون مجرد إعادة نظم للقصة الدينية المعروفة، ذلك أن الدعاء يخص نبيا جديدا لا يتوكل على الله في الخلاص، بل لا يريد خلاصا على شاكلة سيدنا نوح ، يقول:

يا رب، لما خلصتنا وحدنا

من بين كل الناس والكائنات؟

وأين تلقينا ،أفي أرضك الأخرى

أفي موطننا الأول

في ورق الموت وريح الحياة؟(2)

ماذا يريد إذن هذا السارد ما دام شاطئ النجاة لا يعنيه كما كان يعني النبي نوح؟ إنه غارق في بحر الأسئلة ولا تعنيه السفينة التي تقله إلى ميناء الأجوبة النهائية التي يقدمها الدين ، لأنها أجوبة لا تقنعه ولا تسعده بل تنهي فيه هاجس المعرفة:

يا رب فينا في شرابينا

رعب من الشمس يئسنا من النور

(1) - سورة العنكبوت ، الأيتان 14 ، 15 ،
(2) - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، 302 ،

يئسنا من غد مقبل
فيه نعيد العمر من أول
يا ليت أنا لم نصر بذرة
للخلق، للأرض وأجيالها
يا ليت أنا لم نزل طينة
أو جمرة، أو لم نزل بين بين
كي لا نرى العالم كي لا نرى
جحيمه وربّه مرتين (1)

إن استعادة قصة نوح في هذا النص بالشكل المنزاح هذا هي معبر لطرح الهاجس الوجودي الذي يملأ الشاعر ، لم تعد القضية قضية نبي مستسلم للإرادة الربانية التي منحته ومن معه الحياة من جديد وأغرقت المنشقين بالطوفان، بل صارت قضية نبي جديد أو فيلسوف يائس من هذا الشكل الوجودي الذي يعيشه (حياة، موت، حاضر، غد مقبل) فما دام التحقق الوجودي يتم على هذا النحو فهو لا يمتلك معنى مما يجعل نجاتنا نوح التي تختزن عبرا ومعاني غير محدودة بالنسبة للإنسان المؤمن بلا معنى أيضا بالنسبة للشاعر، لذا يصرخ قائلا:

لو رجع الزمان من أول
وغمرت وجه الحياة المياه
وارتجت الأرض وخفّ الإله
يقول لي يا نوح أنقذ لنا
الأحياء – لم أحفل بقول الإله
ورحت في فلكي أزيح الحصى
والطين عن محاجر الميتين
أفتح للطوفان أعماقهم

(1) المصدر السابق ص 302-303.

أهمس في عروقهم
عدنا من التيه، خرجنا من الكهف
وغيرنا سما السنين
وأنا نبحر لا ننتهي رعبا
ولا نصغي لقول الإله
موعدنا موت، وشطاننا
يأس ألفناها، رضينا به
بحرا جليديا حديد المياه
نعبره نمضي إلى منتهاه
نمضي ولا نصغي لذلك الإله
تقنا إلى رب جديد سواه (1)

إن الحس المأساوي الذي يملأ نفسية الشاعر يدفعه كما نرى للنقمة على الحياة إنه " نوح" يرفض ما يوحي إليه، يرفض أن يكون نبيا " مطيعا" لأن وجود الطاعة و الإيمان هو وجود زائف " تيه" و " كهف" و " رعب"، بينما الوجود الذي يطمح إليه الشاعر هو ذلك الذي لا يكبل بالأوامر والترهيب، لذا يتوق إلى رب جديد ليس هو الذي منح نوحا النجاة. هكذا يحاور أدونيس الخطاب الديني محاولا إزاحته عن خط القداسة معلنا نبوة استثنائية تبيح له أن يكون متصرفا في سفينة الحياة لا متصرفا فيه. وفي نص " فبأي آلاء الشعوب تكذبان" لأحمد مطر يستعير هذا الأخير خيوط الكتاب المقدس لينسج مكتوبا شعريا لا يلتقي في الواقع مع الخطاب القرآني إلا في البنية السطحية لعباراته، مما يسهل على الشاعر أن يستبدل " الله" بالشعوب في العنونة وبالولادة داخل النص وهو ما يوحي بشيء من المفارقة التي تنطوي على تناقض ظاهري، لأن السخرية التي يحتويها الاستبدال عبر النص تؤكد في النهاية جدية الاستبدال في العنونة، يقول:

(1) المصدر السابق، ص 303- 304.

غفت الحرائق....
أسبلت أجبانها سحب الدخان
الكل فان
لم يبق إلا وجه " ربك " ذي الجلالة واللجان
ولقد تفجر شاجبا
ومنددا
ولقد أدان
فبأي آلاء الولاة تكذبان (1)

يفتح إذن أحمد مطر نصه على طريقة الشاعر القديم (غفت الحرائق، عفت الديار) وإذا كان الشاعر القديم يقف باكيا حرائق الحب التي انطفت وبقي الطلل شاهدا على توهجها فالنص الحاضر يبكي حرائق الغضب الشعبي التي خمدت وزال دخانها، وبهذا البكاء يمهد للإبحار في محاورة الديني وممارسة عمليات القلب والاستبدال كما قلنا، فيستحضر الآية القرآنية التي تقول: " كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام" (2)، وفي سياق آخر مختلف تماما عن سياق هذه الآية: " لم يبق إلا وجه ربك ذي الجلالة واللجان " إنه التقرير الأخير الذي يشكل نتيجة لنوم الحرائق، ويضع الشاعر لفظة ربك بين مزدوجتين، وتشكل المزدوجتان علامة سيمائية تغير المحور الدلالي للفظه ، وتهرب فعل التذليل إلى محور آخر يصير فيه الرب في الوطن هو فقط " الحاكم" الذي استطاع بلجانه أن يكون جليلا يستعبد أمة بأكملها، لقد أطفأ هذا الحاكم كل شعلة ممكنة للتمرد عليه أو على العدو فتربع على مملكة الصمت الشعبي، وصار القرار الوحيد ، الحكيم هو التنديد والشجب الذي لا يستطيع معه أحد تحريك لسانه أو يده أو حتى قلبه، ووحده الشاعر بكلمته الساخرة " ندد" مقررًا حقيقة ما يجري بأسلوب رمزي دال، لقد

(1) أحمد مطر: الأعمال الكاملة، ص 80.

(2) القرآن الكريم، سورة الرحمن ، الأيتان 26، 27

طغى الحاكم العربي في أرضه طغيانا إلى حد الشبه بالله، الذي لا رد لقضائه أو أمره، وهذا السياق الدلالي هو الذي يسمح بحضور ظلال سورة الرحمن واستبدال الله الذي يشكل كل شيء خلقه وسواه آية من آياته، بالوالي الحاكم، الذي استطاع "سبحانه" !! أن يكون ربا على أمة لا حراك لها إلا بمشيئته، ويعتبر هذا المقطع الشعري مقدمة لاستعراض آلاء ذلك الحاكم، يقول الشاعر في المقطع الثاني:

وله الجواري الثائرات بكل حان

وله القيان

وله الإذاعة

دجن المذيع لفتنة البيان

الحق يرجع بالربابة والكمان

فبأي آلاء ربكما تكذبان⁽¹⁾

وكما نلاحظ يذهب الشاعر إلى إحصاء بعض قدرات الوالي في استحضار واضح لآيات الخطاب القرآني فيستحضر القارئ بدوره قول تعالى : " وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام"⁽²⁾ في مقابل قول الشاعر : له الجواري الثائرات ، مع اختلاف في الدلالة، فالجوار في الآية تعني السفن ، بينما هي في النص الشعري تعني النساء ، كما يستحضر القارئ قول تعالى : "خلق الإنسان علمه البيان"⁽³⁾ عند عبارة " دجن المذيع لفته البيان " ، ووجود هذه الخلفية هو من باب السخرية من حجم السلطة التي يملكها الحاكم العربي ، فهو أيضا له الملك المطلق وله القدرة الجهنمية ، مادامت البلاد بخيراتها وإعلامها تحت تصرفه الشخصي ، فماذا بإمكان المواطن أن يفعل؟ وأين يمكن أن يعلن ثورته والشوارع محاصرة بجند " الرب" والإذاعة مدججة لم تبق إلا على الطبل والغناء، ليزداد الناس نوما على نوم، هذه إذن بعض الآيات الشاهدة على جبروت الوالي، فهل لأحد أن يكذب بها؟

(1) - المصدر السابق، ص 80-81.

(2) -سورة الرحمن ، الآية 24

(3) -سورة الرحمن ، الأيتان 3 ، 4.

وكما حاور الشاعر سورة الرحمان منتجا عبر المحاوره خطابا مفارقا لها يحاور أيضا في القصيدة نفسها في المقطع الرابع سورة مريم، معيدا عبرها إنتاج خطاب يخص المجال السياسي المحض؟ يقول:

وقضية حبلی

قد انتبذت مكانا

م أجهضها المكان

فتململت من تحتها

وسط الركام: قضيتان

فبأي آلاء الولاة تكذبان⁽¹⁾

هنا تقفز إلى أذهاننا مباشرة سورة مريم وقوله تعالى: " واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا"⁽²⁾ وقوله أيضا: " فحملته فانتبذت به مكانا قصيا"⁽³⁾

في الخطاب القرآني إذن امرأة حامل من غير أن يمسه بشر ، حزينه من هول الأمر، خائفة من خزي وعار سوف يعاقبها المجتمع عليهما رغم أنها لم ترتكبهما ، وهاربة إلى مكان قصي متمنية لو كانت ميتا أو نسيا منسيا، غير أن قدرة الرب خلصتها من تعب الروح " فناداها ألا تحزني" وتعب المخاض " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا" فتكون هذه القصة آية من آيات الرحمان التي لا يكذب بها مؤمن، بينما في الخطاب الشعري الذي أمامنا تستبدل أم عيسى عليه السلام بقضية الأمة العربية، قضية فلسطين، فرغم شرعية القضية إلا أن المكان والزمان العربيين يلفظانها فتموت إجهاضا لتكون شاهدا على قدرة الولاة على التماطل والتلمل والتراجع والخيانة، وكأن الشاعر يريد أن يشبه تخاذل الحاكم العربي بقدرة ربانية لا حول ولا قوة معها، ولذا تتكرر اللازمة " فبأي آلاء الولاة تكذبان"، وإن كان في المقطع الأخير

(1) - أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص81.

(2) - سورة مريم ، الآية 16

(3) - سورة مريم ، الآية 22.

بغيرها- فبعد أن ردها ست مرات – ليلائم الختام "حسن الاستهلال" متمثلا هنا في العنوان،
يقول الشاعر في آخر مقطع:

في كل شبر من دم
سيذاب كرسي
ويسقط بهلوان
فبأي آلاء الشعوب تكذبان⁽¹⁾

رغم كل ما حدث ويحدث فإرادة الشعوب تتحدى جبروت الحاكم وطغيانه، وإذا أراد
الشعب العربي الانتصار على الكرسي سيفعل لأن للشعوب آؤها أيضا في تغيير القدر.

ونقرأ تداخل الشعري بالديني تداخلا إبداعيا لا تداخلا لأجل الاستشهاد والتوكيد في نص
المناصرة " مذكرات البحر الميت" وهو نص يروي ما يشبه السيرة الذاتية للشعب الفلسطيني
بدءا من الجد كنعان وانتقالا إلى الأم والأب ووصولا إلى الحفيد، حفيد كنعان، وحفيد التاريخ
وحفيد القضية، راوي النص الذي بين أيدينا:

جدي كنعان
لا يقرأ الشعر الرصين
ويلعب الشطرنج أحيانا
ويواقع زوجات الوزراء
أضف إلى ذلك جدتي
وهي من أصل آشوري

.....

.....

جدي كنعان

(1) – أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص82.

كان أبيض مثل أم بريص
يصطاد الحمام في براري أو رشليم

.....

.....

.....

ولدت أُمي في الكرمل
ولد أبي قرب سدود الملح
أما أنا فسقطت في بئر مهجورة
في منتصف المسافة حيث الذئب والدم واخوتي
تمنيت أن أصل إلى الكرمل المعشوشب
قالوا لي: نصفك الآخر سيقف كالجدار⁽¹⁾

ونلاحظ التداخل بين الشعري والديني عند بداية السرد الذي يختزل تجربة الأنا، حيث يتراجع الخطاب الشعري، خطاب الذات المتألّمة الساردة ليتقدم الخطاب القرآني (سورة يوسف) حيث يقول تعالى: " قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غييات الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين"⁽²⁾ ويقول أيضا: " قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق، وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنا صادقين، وجاءوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل ، والله المستعان على ما تصفون"⁽³⁾

تروي هذه الآيات كيد اخوة النبي يوسف عليه السلام، إذ رموه في البئر وزعموا أن الذئب أكله، ويلخص الشاعر القصة كلها التي ترويهها هذه الآيات في عبارة واحدة (أما أنا فسقطت في بئر مهجورة في منتصف المسافة حيث الذئب والدم واخوتي).ما الرابط بين القرآن والشعر؟

(1) المناصرة: الأعمال الشعرية، ص172-177

(2) - سورة يوسف، الآية 10

(3) - سورة يوسف، الآيتان 17، 18

يوسف نبي صبي صغير يريد العودة إلى حضن الأم والأب، لكن الاخوة غدروا به كما يغدر عدو بعدو، الراوي أيضا نبي – أو يحلم أن يكون نبيا- كما يحلم بالعودة حيث مولد الأم (تمنيت أن أصل الكرمل المعشوشب)، لكن درب الأمانى طويل والاخوة قرروا قبر حلم الفلسطينيين ممارسين الخيانة الكبرى، خيانة كنعان وأحفاد كنعان تاركين الوطن في منتصف الطريق، لذا يتناسى النص حاضره ليتجه نحو الماضي ويستغرق في سرد كنعانياته.

إن سورة يوسف/ قصته تحضر من الباب المجازي الرمزي، فيلغي بعدها الديني، لتوظف في سياق سياسي تاريخي يعني الراوي الحالي.

ومن النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تستلهم الموروث الديني، وتعيد بناءه وفق متطلبات التجربة الشعرية نص أحمد مطر المعنون بـ : " لا أقسم بهذا البلد" والعنوان كما نرى مقتبس حرفيا من سورة البلد وهو آيتها الأولى، ويمارس النص الشعري هنا ومنذ البدء " انحرافه" عن مقول الخطاب القرآني، فإذا كان هذا الأخير، خطاب الله المتوجه إلى النبي عليه الصلاة والسلام ، لا يقسم بذلك البلد لحلول النبي فيها، فالخطاب الشعري لا يقسم بذلك البلد لاعتبارات أخرى، لأن لديه ما يقسم به في شكل آخر:

والطور

والمخبر المسعور

والحبل والساطور

ونحرنا المشنوق والمنحور

خطى المنايا في البرايا دائرة

تركض من مجزرة لمجزرة⁽¹⁾.

وطريقة القسم هذه طريقة قرآنية، غير أن الشاعر يستعير ذلك الأسلوب ببنية المبتدئة يواو القسم الشهيرة، ليشحنه بدلالات أخرى هي ما يعطي للنص الحاضر انتماءه تحديدا إلى الشاعر أحمد مطر، حيث الانتقال من الديني إلى التعبير عن السياسي القاسي، فبعد القسم بوسائل الموت التي

(1) – أحمد مطر : الأعمال الكاملة ، ص246.

تشكل طبيعة العلاقة الوحيدة الممكنة بين الحاكم والمحكوم في البلاد العربية، يدخل الراوي في سرد قصته في بلادنا:

الموت في بلادنا
خلاصة للموت في مختلف العصور
لم يبق منا أحد
جميعنا موتى... وما من آخرة
جميعنا موتى بلا نشور
فميت يزار – من تحت الثرى-
وميت – فوق الثرى- يزور⁽¹⁾

هذا الوضع العنيف هو الذي يبرر استعارة الشاعر للأسلوب القرآني في القسم ، أسلوب ينقل الكلام من مجرد التعبير إلى مستوى إجبارية التصديق:

والزور
والحاكمين العور
وشعبنا المغدور

.....
.....

حتى الردى يقتل عندنا إذا
ما حاول أن يثور⁽²⁾

إن محاورة الماضي هنا تدخل ضمن ما يعرف بمحاكاة الأسلوب، وعلى خلاف الأشياء التي ترافق القسم القرآني، يربط أحمد مطر قسمه فقط بقضية شعره الأساسية: الحاكم وزوره وجوره، فيبدو كمن يحاكي الله في إنتاج آيات " شيطانية" لا ترضي الحاكم، كما قد لا ترضي

(1) – المصدر السابق ، ص246-247

(2) – المصدر نفسه ، 247.

بعض الأذواق النقدية التي ترى في هذا الأسلوب محاولة تقليد ما لا يقلد و التوضع في مستوى
الذات الإلهية التي وحدها لها حق القسم بتلك الطريقة.

3- سلطة الشعري.

يقول نزار قباني في ديوانه " خمسون عاما في مديح النساء":

ومن عادتي

أن أخلخل كل النصوص القديمة

وأقتل كل ملوك الغزل

وأوقف عادة أكل النساء

وصيد الحجل... (1)

ها هنا كلام شعر ينظر لكيفية التداخل النصي، فالحادثة الشعرية/ الإبداع تفتضي عبور الآخر واخللة نصه وإسقاط الصنم المقدس، صنم الشعر الكامل والغزل المكتمل مع امرئ القيس ومجنون ليلي وعمر بن أبي ربيعة، فلكي تتكلم الذات يجب أن تعبر الغياب . وإذا كان الآخر حاضرا دوما في الذاكرة في شكل طبقات تتحدث إلى منشئ الخطاب، فهذا الأخير صوته الذي يأتى أن يكون مجرد "نسخة عن ...". وبالنسبة للشعر العربي المعاصر نلاحظ دائما تلك الأصوات التي تحدث ضوضاء في متن النص، ويعنينا هنا تداخل النصوص الذي يقوم على محاورة الغياب قصد نفيه جزئيا أو كليا.

من النصوص الشعرية العربية المعاصرة التي تستلهم الذاكرة الشعرية وتعيد بناءها نص المناصرة " قفا ...نبك" والعنوان كما نرى مأخوذ حرفيا من معلقة امرئ القيس، ومحافظ عليه مكانيا. فهذه الجملة هي بداية المعلقة

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل *** بسقط اللوى بين الدخول فحومل(2)

وهي هنا عنوان النص أي عتبة البداية أيضا، غير أن المناصرة يتحكم في هذه البداية ولو بعلامات الوقف التي تملك دلالات دون شك، غاية الوقوف عند امرئ القيس ليس البكاء ،

(1) - نزار قباني : خمسون عاما في مديح النساء ، ص122.

(2) - امرؤ القيس : الديوان ، لأبي الحجاج يوسف بن سليمان الشنتمري ، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1974 ، ص636.

لأن البكاء شرط ضروري في بداية القصيدة الجاهلية (إن لم يكن ضرورة نفسية فهو ضرورة
بنائية) بل تحديد مسبب البكاء (قساوة الذكرى) ، لذا يتعادل فعلا الوقوف والبكاء في الكم
الدلالي الذي يحملانه، بينما نقاط الفصل في عنوان المناصرة تفضل الفعلان مكانيا ودلاليا،
فتصير غاية الوقوف: البكاء، فكأنما النقاط الثلاث بعد الفعل " قفا" تحمل أمنية أو رغبات أفعال
كثيرة، لكنها في النهاية غير ممكنة، فيأتي الفعل " نبكي" كتحقق واحد ممكن ويشكل بالتالي
غاية الوقوف.

عندما نباشر النص نقرأ مقدمة ظللية/ حرقه مكان يصب فيها الشاعر مدلولات مكان
خاص " مفقود" في دوال امرئ القيس المنتهية تاريخيا ودلاليا، والتي أعيد بناؤها في تشكيل
أعطاه حياة أخرى، لكن هذه الحياة تخص النص الحاضر لا النص الغائب ، تخص المناصرة
لا امرئ القيس، يقول هذا الأخير في مطلع المعلقة / النص المهاجر إليه:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	***	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضع فالمقرأة لم يعف رسمها	***	لما نسجتها من جنوب وشمال
ترى بعرا الأرام في عرصاتها	***	وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا	***	لدى سمرات الحي ناقف حنظل ⁽¹⁾

ويقول المناصرة في مطلع نصه/ النص المهاجر:

يا ساكنا سقط اللوى

قد ضاع رسم المنزل

بين الدخول فحومل⁽²⁾

نقرأ – ظاهريا- الجمل نفسها (مما يستلزم الدلالة نفسها) ، لكن بعض التدقيق يتيح لنا
فرصة التعرف إلى التمايز والاختلاف بين النصين. مع امرئ القيس نقرأ البكاء من ذكرى
منزل وجد بين "الدخول" " فحومل" لم يعد الشاعر ولا حبيبته يسكنانه، ومع ذلك عنف الذكرى

(1) – المرجع السابق ، ص636

(2) – عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، ص24

يخيل إلى الشاعر أن المكان ما يزال قائماً كما هو (لم يعف رسمها)، أما بالنسبة لنصنا فالراوي ما زال ساكناً " سقط اللوى" ومع ذلك فرسم المنزل ضائع.

هنا يقوم مكان آخر ليس هو منزل امرئ القيس بل منزل الشاعر الجديد الساكن في اللامكان بين الدخول وحومل بين وطنين / قبيلتين/ شارعين عربيين يقطن الراوي، فهو – تاريخياً- يملك مكاناً حميماً حميمية الطلل بالنسبة للشاعر الجاهلي، لكنه – واقعياً- لم يعد (مثل كل الشعب الفلسطيني) يمتلك حدود هذا المكان / الوطن، لهذا يربط الشاعر تركيباً بين قد " وفعل " ضاع" في الماضي ، مؤكداً على ضياع الحدود و امحاء الرسم.

من عمق التاريخ الطللي يتكلم المناصرة ليقول نصه هو، فتحتفظ ألفاظ " سقط اللوى" " الدخول" " حومل" بمدلولاتها المكانية، لكنها تحمل بجغرافيات جديدة تعاني قساوة الامحاء والذبول، على عكس سقط اللوى، الدخول، وحومل الحقيقية التي امتلأت بالتجربة العاطفية العميقة فما عفا رسمها ولا اندثر رغم الرحيل الذي أفاض دموع امرئ القيس مهراًقة. بعد التقديم الطللي، يتعمق المناصرة في استلهام تجربة امرئ القيس، واستلهام الذاكرة الشعرية الجماعية لقول النص الفردي:

مقيم هنا اشرب الخمر في حانة
قرب " رأس المجيمر" كل مساء
هنا ينعب البوم في سقفاها
تستريح ثعالبها من ثمول الرخاء
هنا حيث تأوي مع الليل لو يسمع الرمل وقع خطى الندماء
نجوم السماء تراقبنا في السماء
ملأنا جدار الصحاري ضجيجا لنادلة
وزعمت بعض آهاتها للسيوف التي صدأت في قباء
ملأنا كؤوس البكاء
كنادلة بعثرت نصف خطواتها في ارتعاش سكون الخلاء

.....

.....
مقيم هنا في انتظارك في غابة من نخيل الغدير

.....
.....
مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير في النعش

لا تزعجوا الشعراء

دعوني على زق خمر وخلوا يدي تحمل الكأس

حتى تطاول رأس الحجر

ولا تطلبوا الثأر يا آل حجر فإني

قتيل العذارى وكأس من الخمر

لم أدخل الحرب مرة !! (1)

ها نحن أمام راو عربيدي، يسرد تفاصيل توحده مع الكأس، كأس الخمر أو كأس البكاء، لا فرق فالأول وجه من أوجه الثانية، امرؤ القيس مقيم في الكأس ترفا واستهتارا، لكن راوينا مقيم فيها ياسا وافتقادا لمكان إقامة/ وطن إقامة، لذا لا عجب أن يستذكر فيها مختلف ألوان الرحيل والفراق، فالحانة – عرفيا- هي فضاء الترف والفرح، لكن حانة المناصرة " ينعب اليوم في سقفها" مما يذكر بالبيت الشعري القديم، الذي يشير بدوره إلى معاني الرحيل والتجرد من المكان :

رغم البوارح أن رحلتنا غدا *** وبذاك خيرنا الغداف الأسود (2)

إنه إذن تنعاب الغراب أو البوم، نذير الشؤم والرحيل في حانة النسيان والتخدير.

ويبرز النص الحديث كنص هادم للقديم من خلال دلالات أخرى، هي الإصرار على الإقامة في كأس الخمر، وهو إصرار يؤكد تكرار جملة " مقيم هنا أشرب الخمر" التي تنقض مقولة امرئ القيس : " اليوم خمر وغدا أمر" بل إن الراوي يعلن في النص:

(1) –المصدر السابق ، ص24-25

(2) – النابغة الذبياني : الديوان ، شرح حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص68

لا تطلبوا الثأر يا آل حجر فإني

قتيل العذارى وكأس من الخمر

لم أدخل الحرب مرة !!

ينبه الراوي إذن آل حجر / آل كنعان إلى الإبقاء على السكينة والاستسلام، فبالنسبة له اليوم خمر وغدا خمر وبعد ألف سنة خمر، وبهذا النقض يجاوز الشاعر أناه إلى " النحن " التي يجزم بأنها لم تدخل الحرب ولو مرة، لأنها وجدت البديل في النوم والخدر، دواءها الوحيد، ومرة أخرى ننتقل من الشعري إلى الشعري، ولكن بصيغة التأكيد لا الهدم، ويقصد الانسجام لا التنافر، يقول المناصرة:

لو كان يسأل ما الدوا

من خمرتي داويته

يا ساكنا سقط اللوى

قرب اليمامة بيته (1)

وهذا المقطع يحيل مباشرة إلى قول أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء *** وداوني بالتي كانت هي الدواء (2)

ينسجم نص المناصرة إذن مع نص أبي نواس كتأكيد لفكرة النوم في كأس خمر، ومن جهة أخرى كتأكيد لسيرة امرئ القيس واستغلاله لهذه السيرة بما يتلائم وتجربة الفقد التي يعانيتها، ليس فقد أب / ملك، ولكن فقد أب / وطن مما يؤدي بختام النص إلى مفارقة عتبات التقديم فيه

غدا أدخل الحرب أول مرة

رحلت وحملتني عبء هذا النبأ

رحلت وحملتني عبء هذا الفراق

رحلت وحملتني عبء أرض تريد العناق

(1) - عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، ص25

(2) - أبو نواس : الديوان ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ص06

رحلت وحملتني يا أبي ما يطاق

وما لا يطاق (1)

يصير الوطن الضائع (الملك الضائع) أمانة كنعانية ينبغي استرجاعها، وتجد عبارة امرئ القيس "ضيعني أبي صغيرا وحملني دمه كبيرا" - التي يقدم بها المناصرة للقصيدة ، كهامش يمتلك دلالاته- صداها فيتراجع الراوي الذي أنعشته تجربة الخمر والنسيان- لوقت- عن استهتاره مستمتعا بعدول امرئ القيس - نفسه- عن مجونه:

ضاع ملكي

في ذري رأس المجير

ضاع ملكي وأنا في بلاد الروم أمشي أتعثر

من ترى منكم يغيث الملك الضليل في ليل العويل

أنت يا صخر يغوث

أرسل الموت لكوخ الندماء

ضيعوني... ومضوا في دربهم

يشربون الخمر في كل مساء

قرب غنجات الإماء (2)

نلاحظ إذن أن النقض الذي يمارسه الشاعر في نصه هذا هو نقض مؤقت، إذ سرعان ما تهيم الذاكرة الشعرية، فينصاع إلى سلطتها البنائية وإن حملها بمخزون تجربته في وصف ثنايا الوطن المفقود، وفي هذا المستوى فقط يمتلك الشاعر زمام التصرف بالركام الدلالي الذي تتميز به تجربة الملك الضليل.

ومن القصائد الشعرية المعاصرة التي تستلهم الشخصيات التراثية بأدوارها لتقول ذاتها وتجربتها الخاصة، نص محمود درويش " أنا، وجميل بثينة" ، وكما نلاحظ يضع الشاعر في العنوان الفاصلة بين أناه وجميل بثينة كأداة توقف القارئ قليلا على الرغم من أن التركيب لا يستدعي ذلك، وهي إذ توقف القارئ تحمل في الوقت نفسه ضمير المتكلم " أنا" بأناه الخاصة،

(1) - عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، ص28

(2) - المصدر نفسه ، ص 28-29

وتمايزه عن جميل بثينة. أنا/ محمود درويش تجربة عشقية جديدة توازي تجربة جميل بثينة لكنها لا تنصهر فيها، لهذا تأتي الفاصلة كعلامة سيميولوجية لها دورها الدلالي، فتضع القارئ منذ اللحظة الأولى، منذ عتبة النص (عنوانه) في خط تصوري معين سلفاً، فيباشر النص بحذر لا تخادعه نون الجمع " نا" التي يوحد بها الشاعر – ظاهرياً- هويته بهوية جميل بثينة، يقول:

كبرنا، أنا وجميل بثينة، كل
على حده في زمانين مختلفين...
هو الوقت يفعل ما تفعل الشمس
فالريح: يصقلنا ثم يقتلنا حينما
يحمل العقل عاطفة القلب، أو
عندما يبلغ العقل حكمته (1)

نعم ضمير الجمع المتكلم يوحد الشعارين مؤقتاً، لكن لكل واحد منهما قصته وزمنه، وهما يشتركان في جنون الحب، جنون عاقل لا يتعارض فيه القلب مع العقل، وهما إذ لا يتعارضان يصلان بالشاعرين إلى القمة إلى الموت بالمحبوب، إذ الحب هو الفناء بشكل ما*، وإذا كانت محبوبة جميل دال يحيل إلى مدلول في العرف الشعري والتاريخي، فمحبوبة درويش " بثينة" مجهولة، أو أنها دال مفتوح على أكثر من مدلول، دال يحمل الشاعر علة حوار مطول مع " جميل" الشخصية التراثية المستدعاة كدور عشقي عريق، وعبر هذا الحوار يبدو النص الحالي نصاً جاهلاً بتاريخ بثينة وخصوصياتها وبالتالي جاهلاً (أو متجاهلاً) بقصائد جميل، وهو ما يبرر السؤال والإصغاء (سرد) الجواب الذي هو إعادة بناء " لكلام" جميل في " كلام" قد يقول قصة بثينة الحالية التي يتعلق بها درويش، يسأل هذا الأخير مستعملاً أداة النداء الدالة على القريب (اختصاراً للزمينين):

(1) - محمود درويش : سرير الغريبة ، ص116
* ينظر كتاب على حرب: الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان-، ط1 ، 1990.

يا جميل ! أتكبر مثلك، مثلي

بثينة ؟ (1)

ويجيب جميل:

تكبر يا صاحبي خارج القلب

في نظر الآخرين، وفي داخلي تستحم

الغزاة في نبعها المتدفق من ذاتها (2)

ثم يسأل:

هي أم تلك صورتها ؟ (3)

ويجيب جميل:

إنها هي يا صاحبي ، دمها، ولحمها

واسمها لا زمان لها ربما استوقفتني

غدا في الطريق إلى أمسها (4)

درويش إذن صوت حاضر يسائل جميلا كغياب ، كواقعة ، وجميل غياب يجيب، لكن أجوبته افتراضية فقط، وفي افتراضيتها تلك تعكس بثينة الرمز، بثينة الجديدة، أكثر مما تعكس بثينة الماضي، بثينة الدال المنغلق، فهي امرأة أو جغرافيا تكبر خارج القلب بمقاسات مادية في نظر الآخرين، بينما بالنسبة للشاعر هي غزاة تستحم في نبع الحب بداخله. هل هي صورة الأرض يرسمها إذن درويش كعادته؟ أم أن القضية هيمنت على شعره إلى درجة أن القارئ يعيش تحت سلطة نصية عودته على مفاتيح خاصة في القراءة، فلا يمكنه أن يفصل في شعر درويش بين وجه الأرض ووجه الحبيبة حتى لو كان الأمر يتعلق ببثينة حقيقة، بامرأة فقط؟

يصدق الاحتمال الأول أكثر إذا واصلنا تأمل بقية الأسئلة والأجوبة:

هل أحبتك؟ أم أعجبتك استعارتها

في أغانيك، لؤلؤة كلما حدقت في

(1) - المصدر السابق ، ص117

(2) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

لياليك واغرورقت... أشرقت قمر قلبه
حجر يا جميل؟
هو الحب يا صاحبي موتنا المنتقى
عابر يتزوج من عابر مطلقا...
لا نهاية لي، لا بداية لي، لا
بثينة لي أو أنا لبثينة، هذا
هو الحب يا صاحبي، ليتني كنت
أصغر مني بعشرين بابا لكان
الهواء خفيفا علي، وصورتها الجانبية
في الليل أوضح من شامة فوق
سرتها..⁽¹⁾

لا يهم إن كانت بثينة أحببت الشاعر رغبة فيه أو حبا لنفسها في أشعاره وأغانيه، بل الأهم هو تجربة الحب، الموت بالحب التي يعيشها الشاعر، وكأنه يريد القول: الحب مطلق ولا يهم إن كان الأمر يحدث مع بثينة على نفس الإيقاع، بل أكثر من هذا لا يهمه إن كانت له أو لم تكن، وهو يتألم فقط لأن ثقوب القلب والجسد كثرت والريح عنيف، و في هذا المستوى تختلط مواصفات المكان بمواصفات الجسد، فينسب الشاعر الأبواب التي تخص المنازل أو المدن أو الأوطان إلى الجسد الإنساني، لولا هذه الأبواب لتوضحت صورة بثينة أكثر، لتحقيق التملك أكثر، وهو ما يؤكد - في مستوى ما- أن بثينة المتحدث عنها تتجاوز الإنسان إلى الأرض أو الوطن، وهذا التجاوز هو الذي يعطي للنص الحالي سلطته في مقابلا السيرة " الوهمية" المعروضة لجميل بثينة وهي سيرة يعرف الجميع حقيقتها.

مرة أخرى ينتقل الشاعر- ليعزز حرقه عاطفته- من محاوره الشخصية التاريخية إلى محاوره الخطاب القرآني، فيستمد منه لهب السؤال:

⁽¹⁾ - المصدر السابق ، ص117-118

هل هممت بها يا جميل على عكس

ما قال عنك الرواة، وهمت بك؟⁽¹⁾

وإذا كان الخطاب القرآني يقرر: " ولقد هممت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء، إنه من عبادنا المخلصين"⁽²⁾، فالشاعر يسأل وينتظر الإجابة لأن الموت بالمحسوب يستدعي النهاية، بل الوصول الطبيعي إليه كجسد، والشاعر هنا لا يصدق كلام الرواة عن الغزل العفيف لذا يهدم التصور بإعادة السؤال، ولأن القصة قصة قداسة عاطفية لا هيام ماجن أو شهوة لا غية للعقل كما بالنسبة لامرأة العزيز ، يجيب جميل:

تزوجتها، وهزنا السماء فسالت

حليبا على خبزنا، كلما جئتها فتحت

جسدي زهرة زهرة وأراق غدي

خمره قطرة قطرة في أباريقها⁽³⁾

ولتكريس القداسة يتخلى النص الشعري عن نفسه ليفسح المجال إلى معاني الخطاب القرآني في قوله تعالى: " وهزي إليه بجذع النخلة"⁽⁴⁾، وإن كان يتصرف في هذه الآية بمنطق جديد، ويمارس فيها استبدالاً هاماً لأن الأمر هذه المرة يتعلق بهز " السماء"، وكأنما الشاعر بصدد قضية – معجزة- لا تقل عن معجزة سيدنا عيسى عليه السلام وأمه مريم، وهو ما يجعل النص يجاوز ثنائية الحوار البسيط مع شاعر قديم إلى الحوار مع الذات حول بثينة قديسة أيضاً، قديسة إلى درجة أن الحياة كلها وهبت لدرويش (جميل زمنه) من أجلها هي فقط:

هل خلقت لها يا جميل

وتبقى لها؟

أمرت وعلمت لا شأن لي

بوجودي المراق كماء على جسدها

(1) – المصدر السابق ، ص118

(2) –سورة يوسف ، الآية 24.

(3) –محمود درويش : سرير الغريبة ، 118-119

(4) – سورة مريم ، الآية 25

العنبي، ولا شأن لي بالخلود
الذي سوف يتبعنا ككلاب الرغام
فما أنا إلا كما خلقتني بثينة (1)

في هذه الإجابة الأخيرة صيغة نبوية " أمرت و علمت" تعكس ربما خصوصية المرأة المتحدث عنها، إذ يتصاعد خط الانصياع لهذا الوفاء والحب كما لو كان أمرا إلهيا، يكتمل به الإيمان، بل إن الأمر أبعد من هذا، إن بثينة ليست معبودة فقط بل خالقة (فما أنا إلا كما خلقتني بثينة) في مرتبة الخالق/ المعبود المطلق مما يغري الشاعر بتقمص هذه التجربة:

هل تشرح الحب لي يا جميل
لأحفظه فكرة فكرة؟ (2)

إن النص الحاضر يأخذ من تجربة جميل بثينة عذريتها، وعنفوانها ليصبها على نفسه، لأن الراوي الحالي يعيش الحياة كبثينة، يحبها، يعبدها، يتفرغ لخدمتها (الفناء كله لها، الشعر كله لها) كما يتفرغ المتصوف لعبادة ربه/ محبوبه، حتى يعادل الموت الحياة إذا امّحت بثينة وظهرت مكانها احتمالات امرأة أخرى:

أعلى من الليل، طار جميل
وكسر عكازتيه، ومال على أدنى
هامسا: إن رأيت بثينة في امرأة
غيرها، فاجعل الموت يا صاحبي
صاحبا، وتلألأ هنالك في اسم
بثينة، كالنون في القافية (3)

يكرر محمود درويش في الديوان نفسه (سرير الغريبة) تجربة محاورة الشخصيات التراثية، والاستفادة من دورها المعروف عنها تاريخيا ، من غير أن يذوب نصه في الغياب، فينتقل من جميل بثينة إلى مجنون ليلى. كل تجارب العشق المجنونة تغري الشاعر بالرحيل فيها

(1)-محمود درويش : سرير الغريبة ، ص119

(2)- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(3)- المصدر نفسه ، ص120.

هو الذي حاصره الرحيل في شوارع جسمها، فحين تضيق الأرض يتسع الشعر، وحين تمل
الأنا من خطاب العشق المباشر تخلق للحب أفنعة لا تقل تعبيراً عن الصوت المباشر.
يعنون درويش نصه بهذا الشكل "قناع... لمجنون ليلي" ويتساءل القارئ لماذا النقاط
المعلقة للمعنى؟ قناع لمجنون ليلي أم قناع للشاعر المتكلم؟ أم لا فرق بينهما فكلاهما مجنون
بليلاه؟

وجدت قناعاً، فأعجبتني أن
أكون أنا آخري، كنت دون
الثلاثين، أحسب أن حدود
الوجود هي الكلمات، وكنت
مريضاً بليلى، كأني فتى شع
في دمه الملح، إن لم تكن هي
موجودة جسداً فلها صورة الروح
في كل شيء، تقربني من
مدار الكواكب، تبعدني عن حياتي
على الأرض، لا هي موت ولا
هي ليلي...⁽¹⁾

نعم لا فرق بين درويش ومجنون ليلي، فالأول معجب بالاختفاء وراء قناع الثاني لأنه "عجبه" أو أنه لاعمه تماماً، هو المصاب بداء أبدي اسمه "ليلى" وهو داء لا شفاء منه ولو بالموت، وقد سبق لمجنون ليلي أن عبر عن هذا المرض العضال قائلاً:

لوسئل أهل الهوى من بعد موتهم *** هل فرجت عنكم مذمتكم الكرب
لقال صادقهم أن قد بلى جسدي *** لكن نار الهوى في القلب تلتهب⁽²⁾

⁽¹⁾ - المصدر السابق، ص 121-122

⁽²⁾ - مجنون ليلي: الديوان شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2003،

هذا هو حال النص الحاضر أيضا... راو يروي قصة عشق، عشق " الكلمات" ، عشق ليلي التي إن غابت صورتها (أو غاب عنها بالأصح) بقيت مغروسة في الروح، يراها في كل شيء، يخرج من نفسه / حياته، ليعيشها، لكنه لا يصل إلى امتلاكها موجودة وغير موجودة " لا هي موت ولا هي ليلي" إنها لا تتجسد ككائن بشري يمكن تهريبه من معيارية الزمن والمكان وامتلاكه، ولا هي عدم يمكن التخلص من ذكره.

وفي منطقة العشق / الحيرة هذه لا يبقى للراوي من حل سوى الموت (أو ربما الصمت):

... عالجنى النهر حين

قذفت بنفسى إلى النهر منتحرا

ثم أرجعني رجل عابر، فسألت

لماذا تعيد إلي الهواء وتجعل

موتي أطول؟ قال: لتعرف

نفسك أفضل... من أنت؟

قلت : أنا قيس ليلي، وأنت؟

فقال: أنا زوجها⁽¹⁾

في هذه العتبة من عتبات النص يفارق الخطاب مرجعه، فحرمان المجنون من ليلاه لم يسكته، لم يمنعه من مواصلة الرحلة العاطفية التي تواكبها رحلة شعرية لا تستكين ولا تستسلم إلى نهر الموت، يقول المجنون:

منعت عن التسليم يوم وداعها *** فودعتها بالطرف والعين تدمع

وأخرست عن رد الجواب فمن رأى *** محبا بدمع العين قلبا يودع⁽²⁾

ويقول في موضع آخر:

يا رب إنك ذو من ومغفرة *** بيّت بعافية ليل المحبينا

(1) -محمود درويش : سرير الغريبة ، ص122.

(2) -مجنون ليلي : الديوان ، ص129

الذاكرين الهوى من بعد ما رقدوا *** الساقطين على الأيدي المكبينا

يا رب لا تسلبني حبها أبدا *** ويرحم الله عبدا قال : آمينا (1)

يتمسك المجنون إذن بكل سبيل يحافظ له على حب ليلي حبا متأججا، بالروح، بالقلب بالدعاء، ينسج الشاعر استمرارية القصة، لكن درويش يقتله التعب، ويصل إلى درب مسدود فلا يجد ملاذا سوى أن يقذف بنفسه في النهر، منتحرا، منهيها قصة العشق والأشعار الممجة للمعشوقة الأبدية " ليلي " غير أن المفارقة تكمن في اتفاق العاشق والزوج فينقد الأخير الأول من الموت، وهو اتفاق لا يحصل أبدا إلا إذا كانت ليلي المتحدث عنها هدف الجميع وحلم يخص الجميع أيضا: الشاعر والعاشق والسياسي، والطفل ... الخ، وهو ما يبرر الاشتراك في غربة أو ألفة مكان آخر يجمع الراوي المجنون بصديقه / الزوج:

ومشينا معا في أزقة غرناطة

نتذكر أيامنا في الخليج ... بلا ألم

نتذكر أيامنا في الخليج البعيد

أنا قيس ليلي

غريب عن اسمي وعن زمني

لا أهز الغياب كجذع النخيل

لأدفع عني الخسارة، أو أستعيد

الهواء على أرض نجد ، ولكنني

والبعيد على حاله وعلى كاهلي

صوت ليلي إلى قلبها

فلتكن للغزاة برية

غير دربي إلى غيبها

(1) - المرجع السابق ، ص 197.

هل أضيّق صحراءها أم أوسّع ليلتي

لتجمعنا نجمتان على دربها؟⁽¹⁾

في الرحلة الجديدة لا يهتم من يمتلك ليلتي امتلاكاً حقيقياً، الزوج أو العاشق (على عكس الواقعة التاريخية) لكن الأهم هو أن تكون لها "برية" ونجم يضيء دربها، وهو أمل ضعيف كما يبدو من النص الذي ينغلق على نوع من الخيبة، لأن الشاعر لا يعيش الحب إلا كلاماً أو قصيدة تسليه وتسلي القوافل (الشعوب العربية) في نومها مما ينتهي بالنص إلى تقرير يأس:

.....

.....

...أنا أول الخاسرين، أنا

آخر الحالمين وعبد البعيد، أنا

كائن لم يكن، وأنا فكرة للقصيدة

ليس لها بلد أو جسد

وليس لها والد أو ولد⁽²⁾

وبهذه النهاية يعود الحاضر للالتحام بالنص الغائب التحاماً لا يلغي خصوصيته، بقدر ما يؤكد على استحالة الحلم، تماماً كاستحالة اللقاء بين المجنون وليلاه، لقد تحول الحلم إلى حالة انتظار لا نهاية لها، ومثل هذا الانتظار يتخذ شكل عبودية مطلقة، قد تصل بالشاعر إلى نكران الذات فيصرخ:

أنا قيس ليلتي ، أنا

وأنا ... لا أحد⁽³⁾

ويعود محمود درويش أيضاً في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيداً " إلى التراث الشعري فيستعيد تجارب الشعراء القدامى، وبينها في نص تأسيسي جديد، ليس فيه من صدى الماضي سوى الشراكة في التجربة، من ذلك ما نجده في نصه " من روميّات أبي فراس الحمداني " وهو نص يتقاطع مع القصيدة الشهيرة " مصابي جليل " لأبي فراس الحمداني ، التي

(1) -محمود درويش : سرير الغريبة ، ص123

(2) -المصدر نفسه ، ص124

(3) -المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

قالها وهو في الأسر، وهو تقاطع لا يفضي بالضرورة إلى الانسجام بين النصين انسجاما تاما من حيث البنية أو من حيث حركية الفضاء الدلالي، ولتقرأ على سبيل المثال فاتحة قصيدة أبي فراس:

مصابي جليل والعزاء جميل	***	وظني بأن الله سوف يذيل
جراح تحامها الأساءة مخوفة	***	وسقمان باد منهما ودخيل
وأسر أقاسيه وليل نجومه	***	أرى كل شيء غيرهن يزول
تطول بي الساعات وهي قصيرة	***	وفي كل دهر لا يسرك طول
تناساني الأصحاب إلا عصبية	***	ستلحق بالأخرى غدا وتحول
ومن ذا الذي يبقى على العهد إنهم	***	وإن كثرت دعواهم لقليل ⁽¹⁾

إن هذا المقطع يعكس نفسية استسلمت لسكون الأسر، ووحشة لياليه وطول أيامه، ولم يبق لها قوة إلا قوة التحسر والبكاء على واقعها، وعلى غربتها في أسرها، فكانت شبيهة بمن يفر من أهله وصاحبته وبنيه ولا جنة أمامه، فالداخل هو وجع الأسر، والخارج هو نكران الأصحاب، وبذلك يزدوج ألم الراوي في النص الغائب، على عكس النص الحاضر الذي يفتح على سجن/أسر منفتح بدوره، بحيث لا يؤثر فضاء السجن وهو فضاء مغلق، خانق على الراوي الجديد:

صدي راجع، شارع واسع في الصدى
خطى تتبادل صوت السعال، وتدنو
من الباب شيئا فشيئا، وتتأى
عن الباب، ثمة أهل يزوروننا
غدا في خميس الزيارات...⁽²⁾

يفارق النص الحاضر إذن غائبه ويشي بالتواصل بين أسير (أسير كلام، شعر أو أسير/سجين) وأهله خارج السجن، فهم يتلقون القصيدة تلقيا جيدا ويقومون تواصلًا مع شاعر لا يتوقف عن الكلام، ويواصل درويش في تفصيل خروجه عن سلطة الغياب، حينما يصور "أمًا"

(1) - أبو فراس الحمداني: الديوان، د يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص260
(2) - محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص103.

(بالنكرة، دلالة على لا محدودية هذه الأم في راو واحد أو سجين واحد) ثائرة" تعاتب" بدل أن تبكي:

.....

... ثمة أم تعاتب سجاننا

لماذا أرقّت على العشب قهوتنا يا

شقي؟ وثمة ملح يهب من البحر (1)

وقبل درويش كان أبو فراس قد صور أما تعيش الفقد بكاء فقط:

وإن وراء الستر أمّا بكاؤها	***	عليّ وإن كالأمان طويل
فيا أمنا لا تعدمي الصبر إنه	***	إلى الخير والنجح القريب رسول
ويا أمنا لا تخطيء الأجر إنه	***	على قدر الصبر الجميل جزيل
أما لك في ذات النطاقين أسوة	***	بمكة والحرب العوان تجول
أراد ابنها أخذ الأمان فلم تجب	***	وتعلم علما أنه لقتيل
تأسي كفاك الله ما تحذرينه	***	فقد غال هذا الناس قبلك غول
وكوني كما كانت بأحد صافية	***	ولم يشف منها بالبكاء غليل (2)

نص أبي فراس نص يصف المأساة، نص درويش نص يجاوز المأساة، يجاوز البكاء إلى الحركة، والصمت إلى الكلام، والسجن إلى الشرفة (وزنانتني اتسعت في صدري شرفة) . ما هي شرفة الزنزانة؟ هل الراوي الحالي أسير مدلل، صممت زنزانتته بشكل أليف يشبه المنازل؟ كلا إن الراوي يخلق لزنزانتته شرفة وهمية، بالكلام يشكل المكان كما يحب، القصيدة هي شرفته، وهي معبره خارج السجن، ولذا لا يهم كثيرا أين يكون ، فأهم إقامة بالنسبة له هي الإقامة في اللغة، في عمق الفعل اللغوي، وما دام الشاعر متأكد من أهمية نصه/ شرفته، فهو حر ينتج ما ينفع الناس:

صدّي

للصدى، للصدى سلم معدني، شفافية، وندى

(1) - المصدر السابق ، 103-104

(2) - أبو فراس الحمداني : الديوان ، ص261-262

يعج بمن يصعدون إلى فجرهم... وبمن
ينزلون إلى قبرهم من ثقب المدى...
خذوني إلى لعنتي معكم ! قلت:
ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد
وأما الطبول فتطفوا على جلدتها زبدا
وزنانتني اتسعت في الصدى، شرفة (1)

يتخلى الشاعر كما نلاحظ، وبشكل مؤقت، عن محاور الغائب الشعري، لينسخ الخطاب
القرآني نسخا ، يجعله يولد حاضرا دلاليا يفارق مرجعه، يقول تعالى: " أنزل من السماء ماء
فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدا رابيا ومما توفدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع
زبد مثله كذلك يضرب الله الحق والباطل فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في
الأرض كذلك يضرب الله الأمثال" (2)

ما ينفع الناس في السياق القرآني لا يعني الشاعر، إذ بالنسبة له ما ينفع الناس " أيضا"
هو الكلام الفعّال الذي يجعل القصيد دائما حية، إنها غذاء روحي وحماس ثوري يبعثه الراوي
من وراء القضبان، وهو موقن بأهميته (في مقابل القصائد/ الأبواق التي هي طبول لا تنفع
الناس في شيء) ، يتم الانتقال إذن من الحديث عن الأرزاق التي تهبها الطبيعة ويعيش عليها
الناس إلى المعاني التي يهبها الشعر/ قصيدة درويش، لإيمان هذا الأخير بأهمية الفعل الشعري.
بهذا الشكل ، تتسع زنزانتته ، فينهل من الخطاب القرآني "ما ينفعه " ويفارق النص الشعري
التراثي الذي أوهمنا - في العنوان - بتكراره .

إن درويش يذهب بعيدا في تلك المفارقة ، فإذا كان نص أبي فراس يقطر حسرة ووحشة
ووحدة، فنص درويش وإن عاد أحيانا إلى هذا المرتكز الدلالي فإنه سرعان ما يفي لفضائه
الخاص وهو فضاء مغلق جغرافيا، كما أشرنا ، لكنه متجاوز على صعيد الإيقاع النفسي لذلك
الانغلاق:

زنزانتني صورتني لم أجد حولها أحدا

(1) - محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص104.

(2) - سورة الرعد ، الآية 17

يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مقعدا
يشاركني عزلتي في المساء، ولا مشهدا
أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى
فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات
فإما أميرا
وإما أسيرا
وإما الردى ! (1)

ما دام الشاعر يمتلك فرصة الكلام مع نفسه فهو سيد، رغم الوحدة في المكان، إنه فيما يبدو يعيش ثلاثية أبي فراس (الإمارة، الحرب، الأسر) دفعة واحدة من غير تدرج مما يجعل تجربته / نصه تتمايز عن تجربة أبي فراس، إنه أسير في المكان، لكن أمنية الإمارة أو السلطة على المكان تجعله يعيش ردى متواصلة، وهي ردى الحروف التي يستبدل فيها الشاعر السيف بالقلم، وخطر الثاني ليس أقل من خطر الأول، لسان الشاعر هو سيفه الذي يحمله دائما معه خارج الزنزانة وداخلها، فيساعده على محو معالم الهندسة المفروضة عليها، ويرى بدلا منها شرفة ثم شارعا ثم شارعين ثم فضاء بأكمله، هذا الفضاء هو انعكاس لصداه الذي يحرره، فيرسل السلام إلى كل أبناء عمومته !

وزنزانتني اتسعت شارعا شارعين، وهذا الصدى
صدى بارحا، سانحا، سوف أخرج من حائطي
كما يخرج الشبح الحر من نفسه سيذا
وأمشي إلى حلب، يا حمامة طيري
بروميتي، واحملي لابن عمي
سلام الندى ! (2)

إن محمود درويش يبني مثل هذه النصوص على وهم يعلق منذ العنوان بالقارئ، فينساق هذا الأخير إلى البحث عن التقاطع والنسخ الذي يوهم بالمسخ، لكن طيات النص تصحح الوهم،

(1) - محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 105.
(2) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتلغي التكرار، ويضطر المتلقي إلى قراءة جديدة لنص جديد له حرته وله سلطته التي تواجه سلطة الذاكرة وتنزاح عنها حتى وإن بدا أن خاتمة النص تنسجم وعنوانه، كلا إن " حلب" هنا دال فار هو أيضا من مدلوله، حلب الشاعر ليست هي حلب السوريين، إنه مكان النواة ومركزية حلمه.

ودائما في إطار محاورة الشعري للشعري، نقرأ حضور المتنبي في نص المناصرة المعنون بـ " ظل يركض حتى الرصاصة الأخيرة" والمتنبي لا يحضر إلا في شطر من بيته، لكن ذلك الشطر يبدو كنواة بيت العنكبوت بالنسبة للنص الحاضر ككل، يقول المناصرة:

أقترح الآن بديلا للصمت المتوحش هذا
الرابض في أركان شوارعنا الممتلئة غيظا ودماء
وجبابرة الآلات النارية بينون على الرمل العربي
حدودا زرقاء وخضراء وصفراء وبيضاء وسوداء
اقترح الآن بديلا للحجر الساكن في أعماق الصحراء
اقترح الآن بديلا للمدن الميتة العزلاء
أرفع راية نصر حمراء فنتبني الأيام الساعات
يتبعني: المطر، الريح، الوحش الضاري، الورد، الغابات
تتبعني الأشجار الأنهار، العربات
وأغزل عينيك الزرقاوين بسيفي
بالطاقة، بالريح الشرقية بالأسماء
ماذا أعددت من الخيل، الليل، الريح، البيداء؟⁽¹⁾

من اقتراح الغضب والثورة بدل الصمت والسكون ، إلى الدخول في نسق امتداح الذات القيادية (يتبعني المطر) وتخيل حالة الفحولة التي لازمت قصائد المتنبي، حتى تلك التي يفترض أنها موجهة للممدوح:

(1) - عز الدين المناصرة : الأمل الشعري ، ص279

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

.....
.....

ومرهف سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموج الموت يلتطم
فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والعلم⁽¹⁾

يتضمن بيت المتنبي الأخير تقرير حالة الفحولة كما قلنا ، فهو فارس الصحراء وفارس الحروب وفارس الليالي الحالكة وفارس البلاغة (لا نعرف ماذا ترك من خصال المروءة والفحولة لممدوحه) ويوحي سياق النص الحاضر في مقطعه السابق بتقرير الحالة نفسها ، حيث يبدو الراوي فارسا يقود ثورة حاملا لواء النصر ويتبعه في ذلك البشر والحجر والبر والبحر، والشوك والورد، غير أن نص المتنبي يحضر في ذاكرة الشاعر ليفسد نشوة القيادة ، لأن الراوي يمارس عليه أول سلطته، وهي تحويله من الصيغة الخبرية إلى الصيغة الإستفهامية، كما يمارس عليه في المستوى النحو الثاني تحويله من علاقة الفاعلية الوهمية التي تربط بين الفعل يعرفني والفواعل (الخيل، الليل، البيداء) إلى علاقة المفعولية الفاسدة أيضا- التي تضمن استمرارية الإبداعية الشعرية- التي تربط بين الفعل أعددت و المفعولات الخيل، الليل، الرمح، البيداء.

وعند حضور " الآخر" يتغير مسار النص، كما لو أن إعادة صياغته تلك ضرورية لقول الراهن الخاص، فرغم أن النص لا يجيب مباشرة على السؤال الذي يبدو شرطيا لتوفر فروسية عربية، إلا أن المقاطع الآتية منه والتي ترتبط كلها بعبارة (ماذا أعددت) تبدو وكأنها تجيب بالنفي ، وتقدم بالتالي ذات النص الحاضر وخصوصيته لا ذات المتنبي:

كنت تغني في سرك وحدك في الباص، وثيقة سفرك
في جيبك أصبح بين الموت وبينك حدّ الشفرة
إما أن تصبح أيامك كالورد البري الأحمر في ليلة عرسك

(1) - المتنبي : الديوان ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ص332.

أو الحاجز يقتل تلك اللحظات البيضاء
هل تصبح أنت الحامل سلتك المملوءة أفراخا للبيع تنادي
من يأخذ هذا الطير الأزرق فالسوق كساد
ما همك ووثيقة سفرك في جيبك: أختام القوانين عليها
والسوق كساد

أمي هل تظل رسائلها بعد هبوط النجم وبعد هبوب الريح الشرقية
لكن البارود يعلل : ما همّ دعاء حبيبي يحرسني
ووحيدا كنت محاطا بالأعداء المدنيين وفي أيديهم
ألوان القدس وأفئدة حجرية (1)

هاهو الراوي مستكين هادئ لا يقاوم لا بالرمح ولا بالدبابة ، ويطمح فقط على طريقة
الرومانسيين أو المؤمنين، أن يحرسه دعاء الحبيب أو الأم، بل راح يتحایل للهرب.
من صخر أريحا من حقل البطيخ الأحمر من دالية الكرم
ومن جبل القفزة أقفز ، أقفز يا زعتر

.....
.....

اركض، اركض هذا وطن أخضر والحاكم صحراء (2)

ثم ،

ظل يركض حتى المساء الأخير وحيدا وحيدا وحيدا
حبيته في أريحا الرصاص، القنابل، كان الحزين المبكر
في الصحو يركض... (3)

إن حضور النص الشعري القديم هنا هو حضور الدال المفرغ من دلالاته، المتصرف فيه
حسب السياق الجديد فالزمن العربي والفلسطيني تحديدا لم يعد زمن فروسية ، والشاعر ()

(1) - عز الدين المناصرة : الأعمال الشعرية ، 280.

(2) - المصدر نفسه ، 282

(3) - المصدر نفسه ، 283

صوت الجماعة) لم يعد مقاتلا في حروب الجماعة بسيفه، بل إن القتال الوحيد الذي ربما يتقنه هو القتال بالكلمة ، وهو قتال محكوم عليه بالخسران في غالب الأحيان، لأن صوت الرصاص أكبر من صوت القلم وحضارة الحديد أعنف من حضارة الإنسان، والكلمة نفسها قد تكلف السجن والمنفى، فهل يبقى للشاعر بيداء تعرف فروسيته، وقلم يشهره في وجه الآخر دون خوف؟

إن التحوير في بنية متتالية المتنبي بإضافة ماذا الاستفهامية هو تحوير له دلالاته، إنه سؤال تجيب عليه أطراف النص الحاضر ككل التي لا تستهلك الماضي الشعري فقط نقلا وتكرارا بقدر ما تنطلق منه لتفارقه وتقول واقعية تجربتها.

ويرحل سعدي يوسف في نصه " غزل أموي" نحو الماضي الشعري للقصيدة العربية ، ليستعيد بالتحديد تجربة الديار والوقوف على الطلل، استعادة خاصة بنائيا ودلاليا ، يفتح الجاهلي قصيدته بفعل الوقوف على نحو ما نراه عند امرئ القيس:

قفا بك من ذكرى حبيب ومنزل *** بسقط اللوى بين الدخول فحومل
أو عند طرف بن العبد

وقوفا بها صبحي على مطيهم *** يقولون لا تهلك أسى وتجلد
أو عند زهير بن أبي سلمى

وقفت بها من بعد عشرين حجة *** فلأيا عرفت الدار بعد توهم⁽¹⁾

ويستبدل سعدي يوسف فعل الوقوف، الذي لا أمل من ورائه في القصيدة القديمة سوى تنشيط الذاكرة وتصويبها نحو ماض انتهى يعاني قساوة الحاضر الأجوف، بفعل المضي الذي لا يحمل حسرة التوقف والبكاء، لأن ضمير الرحلة لا يتعلق بهاء المرأة المقتلعة من المكان غصبا عنها، بل يتعلق بضمير المتكلم الذي فارق المكان ثم عاد إليه، وبين الفراق والعودة تمتلئ نفس الشاعر بتوسل التذكر والأمان على الرغم من محاولة بناء المكان- جغرافيا- على طريقة النص القديم:

مضيا، فيا وادي العقيق تذكرنا

وعدنا، فيا وادي العقيق أمانا

(1) - ينظر أحمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .

ويا شرفة بالضفتين فشارف
سلاما، ويا حبا ضمنت... حنانا
نغض لديك الطرف محض مروءة
وتبخل حتى بالحديث رؤانا...⁽¹⁾

هكذا يكون المقطع الأول من الوقفة الطللية لسعدي يوسف سياقًا لا " يبكي" المكان بقدر
ما يمهد لسياق آخر ، يبرر ذلك الأمر، يقول في المقطع الثاني والأخير من النص:

فيا دارها بالنخل إن جئت ظامئا
غريقا، وإن أقصيت عنك مكانا
فكل ليالينا لقاء، وكلها
رجاء، وكل الأبعدين سوانا
ويا دارها بالنخل لا هبط الدجى
عليك ولا سن الوشاة سنانا
يداها، وعيناها، ولفنة جيدها
لديك.....

فيا وادي العقيق: أمانا⁽²⁾

ويذكرنا نداء الشاعر هنا (فيا دارها) ببناء عنتره بن شداد:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي *** وعمي صباحا دار عبلة واسلمي⁽³⁾⁽²⁾

غير أن مضمون النداء يختلف بين الشاعرين ، فإذا كان الأول يحيى الدار ويدعوها
للحوار فالآخر له مطالب مختلفة، ذلك أن ديار الحبيبة واقفة شامخة، والراحل – غصبا عنه-
هنا هو الراوي، لذا يتجه الخطاب نحو توسل آخر لا يبالي باستنطاق الدار التي استعجمت كما
يحدث في الشعر القديم دلالة على الوحدة والوحشة، بل هو توسل يدخل في إطار الكناية عن

⁽¹⁾- سعدي يوسف : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 291

⁽²⁾- المصدر نفسه ، 291.

⁽³⁾- أمد بن الأمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، ص 87

الارتباط والوفاء، والحلول في الحبيبة مهما قست الجغرافيا وباعدت بين الراوي وبينها، ومهما اجتهد الوشاة في تحقيق ذلك البعاد.

إن هذه التجربة الطللية هي تجربة مفارقة للسالف الشعري، ولا تقول "الطلل" كغزل فقط مثلما يوهنا عنوان النص، ولكنها تقوله انطلاقاً من خصوصية الموقف الذي يعيشه الراوي، موقف الترحيل الإجباري، ولذا تكون عبارة " وإن أقصيت عنك مكاناً" هي بؤرة النص، لأنها تحيل إلى راهن صاحبها، كما أنها نقطة اللقاء مع تجارب الغياب التي ترويها المقدمة الطللية القديمة، إنها محور التداخل والمفارقة في الوقت نفسه.

ونقرأ ذلك النداء كصيغة يتواصل بها الحاضر الشعري مع ماضيه تواصلًا فعالاً لا تواصلًا انفعالياً عند عز الدين المناصرة في نصه " تقبل التعازي في أي منفى" يقول الشاعر:

.....
.....
.....

وبيروت تعلن " غسان" مات ونكتم أدمعنا

في العيون

لأن الشوارع قد ملأتها العيون

وبيروت تعلن كنعان مات فيا منزلاً في

المنافي ابتداءً

سقاك المطر⁽¹⁾

كان الشاعر القديم يبكي الدار في موطنه الحميم، الدار التي شكلت مركزية الحياة بالنسبة له، الدار النواة حيث منبع الحب وبريق المتعة، وبكاء الطلل كان يتوازى مع موضوع المرأة التي أعطت في القصيدة القديمة فلسفة كبيرة لمفهوم الغياب، فطورت الوهم والخيال عند الشاعر وجعلت مقدمته الطللية نصاً يتجاوز الوصف العادي لمفاتيح امرأة عادية قد يلتقيها

⁽¹⁾ عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص 241-242

الشاعر في واد تحمل جرة الماء أو يراها تطل من خيمتها، إلى قول حرقة المكان الذي يجسد في العمق حرقة حب لم يتحقق كلية.

إن المرأة في علاقتها بالمنزل الذي يدور حوله البكاء تشكل ضربا من الغياب وهو الأمر الذي يغيب بدوره الوصف الجسدي ليحل محله نقل المعاناة النفسية إزاء امرأة راحلة دائما كما رحلت قبلها أم الحويرث وأم الرباب وكل المحبوبات، وإزاء مكان عدواني أخذ بدوره في الإحماء والتلاشي، والانغلاق على نفسه.

تتغير وجهة البكاء في هذا النص، لا يبكي الشاعر منزلا وحببية راحلة لأنه جرب هذه القساوة وذلك الحرمان، لكنه يبكي من منزل سيبتدي عما قليل في المنفى، خيال الشاعر القديم مشدود نحو الماضي بينما خيال النص الحاضر مشدود نحو الحاضر في علاقته بالمستقبل، لذا لا يتداخل بكاء المنزل ببكاء الحبيبية، لكنه يتداخل مع الموضوع البؤري للشاعر عز الدين المناصرة، موضوع اقتلاع الفلسطينيين من مكانه، وما يصاحب ذلك الاقتلاع من اعتقال ونفي وتشريد واستشهاد

لقد عبروا يا أبي

ليعتقلوا غيرنا

نؤذن في جرة الخوف نرضع أطفالنا من نهود

الجبال ونرتقب السفن الغارقة

.....

.....

لقد أشعلوا النار في جسد الأطفال

- ويل العدا -

إذا ما رفضنا السفر

حبسنا الدموع وقلنا يجيء الزمان الجميل

يموت الردى

وتبقى عيونك يا " أم وعد" لتشهد موت

الأحبة في كل منفي
وفي كل دار لنا ساهرة
ونبقى إذا ما ذكرناك نحمل أدمعنا
ونسير إليك نقبل أقدامك الطاهرة
وتبعثين يا أم وعد وتبقين يا نجمة في الضباب
ويا منزلا في المنافي ابتدا
تظلين مغرورة في تراب النجوع⁽¹⁾

وعلى خلاف الشاعر القديم الذي يبوح ببكائه أمام الخراب، كما أخبرنا معظم الواقفين على الطلل، من امرئ القيس (ففاضت دموع العين مني صباية) إلى أبي تمام (ظعنوا فكان بكاي حولا بعدهم)، على خلاف هؤلاء يقف المناصرة على عتبة التجلد حابسا دمعته، محاولا إعطاء التميز والخصوصية لقوله، وهي الخصوصية النابعة من حلم العودة والامتلاك، امتلاك الزمن الجميل في الجغرافيا الخاصة، غير أن عنف الحقيقة أوسع من مساحة الحلم، فعيون أم الشهيد أو أم وعد لن تجف وهي تشهد الموت يوميا، الموت في الأرض وما يقابله من موت مجازي في المنافي، فيتحول النص من بكاء المكان (الجغرافيا) إلى بكاء الإنسان (التاريخ) ويحل كنعان محل المحبوبة المفقودة التي خلّدت فقط في بدايات النصوص الشعرية القديمة:

وتبكي لكنعان تبكي طيور الندى
وحصادة خلف منجلها – يا زمانى الوجيع-
تغني إذا ما الرحيل بدا
ألا من رأى الطفل... يا أم وعد إذا
ما رأيت الشباب
فقولي لقد غاب كنعان غاب
لقد غبت في الشمس والشمس تحرق من

(1) المصدر السابق ، ص 241- 242

بيك كنعان يا قمر بين فرسان

أهل الخيام⁽¹⁾

.....

بهذا الاستبدال يمتلك النص الحاضر سلطته، إذ يقولب الغياب في إناء خاص ينضح بتجربة الفلسطيني الذي بقي دهرًا يكافح ضد أن يصير الوطن طلالًا، فالمسألة لا تتعلق فقط بحبيبة أخرى في زمن آخر ومكان آخر، ولكنها تتعلق بوطن إما أن يكون للشاعر أو لا يكون، فمثلما ليس للإنسان سوى أم واحدة ليس له أيضا سوى وطن واحد، ولا يستطيع شاعر مثل المناصرة أن يقبل بفكرة أن يصير وطنه مجرد طلل، لذا يرفض حتى أن يبكي الدار والوطن:

فيا دارها خلف أسوار عكا

إذا ما نما العشب فوق السطوح

ويا مطر الساحل المستغيث بنا لا تقل

للأحبة إن المحب ينوح⁽²⁾

(1) - المصدر السابق ، ص 241

(2) - المصدر نفسه ، ص 242

4-سلطة الذاكرة الأسطورية :

تعتبر الأسطورة بأحداثها الجارية " بنية دائمة"⁽¹⁾ فهي ليست مجرد وهم أو خيال بقدر ما هي تجربة وجودية تعلل أسئلة الحياة من بدايتها، وإذا كانت بالنسبة للإنسان القديم شكلا من أشكال المعرفة يروي به عطشه الدائم للتمكن من أجوبة لم يجب عليها العلم ولا الفلسفة، فإنها بالنسبة للشاعر المعاصر أسلوب للتعبير يقفّ من ورائه أحيانا بعض آراءه غير المرغوب فيها، ويجمل من ورائه أحيانا أخرى قساوة الحياة في عالم المادة الذي لا يسمح بالخيالات والأوهام الحميمة، لكن الأكيد في كل هذا هو أن الشاعر الحديث لا يلجأ إلى الأسطورة فقط لنظمها شعرا، وإعادة تصديرها للقارئ في طبعة جديدة، إنها على العكس من ذلك مجاله الحيوي الذي يحاور فيه الماضي لوصله بالحاضر وبالغد أيضا، ويقول عبره ذاته الحضارية التي يحكمها قطبي الانسجام والمغايرة في آن واحد، مما يجعل دلالات الأسطورة تتحدد وفق السياق الشعري لا وفق نموذجها السردى السابق ، فقد تحولت الأسطورة من مجرد قضية ميثولوجية إلى أن تكون جمعا بين طرائق من الرموز المتجاوبة بجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعية"⁽²⁾

فمثلا يدخل الشعر العربي المعاصر في لعبة تبادل الحضور- التي يلغي فيها ذاته مرحليا ليتم له إلغاء الآخر في نهاية المطاف- مع الخطاب الديني والخطاب الشعري القديم يمارس اللعبة نفسها مع الأسطورة " فالأسطورة توأم الشعر، فعودة الشعر إليها إنما هو حنين الشعر لترب طفولته، والأسطورة إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول من بنيتها طاقة خالقة للأداء الشعري، حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية توّطر موقف و قيم الإنسان تجاه الكون واتجاه تساؤلاته المتعددة"⁽³⁾

(1)- خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، ص12

(2)-السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص167.

(3)-رجاء عيد : لغة الشعر ، ص295.

ويختلف الشعر المعاصر عن الشعر القديم في استخدامه للأسطورة " فالشاعر الكلاسيكي استخدمها لمجرد مغزاها الذاتي وكلصق استعاري في أدنى مراتبه، بينما نجد الشاعر الحديث يستخدم الأسطورة والدلالة الميثولوجية كنوع من التوحد بين الرمز الذي تهيئه الأسطورة وبين ما يرمز إليه"⁽¹⁾، فيعيد بناءها في شكل لغوي جديد، هادفا من وراء إعادة خلقها إلى تجسيد حالة نفسية تخص الشاعر المعاصر، وبذلك يتم نقل الأسطورة من زمنيتها المنتهية إلى مجالها الرمزي الرحب، حيث يلج الشاعر - عبرها- إلى سراديب الإنسان ويقولها، فلا يكتفي بنقل السردى إلى الشعري بل يمارس " نقلا" في المعنى أيضا قد يشحن به جسد الأسطورة ليمتلك هذا الأخير ضلالا أخرى هي في الواقع من أسطورية الحياة المعاصرة، وتلك الظلال بالذات هي التي تصنع خط المحاذاة بين النص الغائب/ الأسطورة والنص الحاضر/ الشعر، وتمكن الشاعر من امتلاك سلطته في نصه المنسوج من خيوط الأساطير، لكن ، وعلى الرغم من وجود هذه الرغبة في تمثّل الأسطوري ومحاولة بعثه ، لم يصل الاستخدام الشعري العربي للميثولوجيا " إلى حد الاشتباك مع الموروث بالصورة التي تجعل من هذا الموروث منبعنا ، ويرفد المنجز ويعطيه البنية الخصوصية في الشكل والرؤى والتصورات " ⁽²⁾ لهذا سوف نركز في الصفحات اللاحقة على بعض النماذج فقط ، التي نعتقد أنها تجاوزت " السرد " الميثولوجي إلى إعادة "كتابته" .

مولع الشاعر علي أحمد السعيد بالفكر الأسطوري إلى حد اتخاذ كنيته منه، فأدونيس كما نعرف هو إله الخصب والنماء في الثقافة الأسطورية الإغريقية، وسوف نجد في شعره الكثير من الأساطير التي تتم أولا عن إمام شاسع بهذا الشكل الفني الذي عرفته الحضارات الإنسانية، وتعكس ثانيا حضور " الذات" وتصرفها بذلك الشكل :

يقول في قصيدته " إلى سيزيف"

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء

(1) - المرجع السابق ، ص 299.

(2) - محمد الحرز : شعرية الكتابة والجسد ، ص 63.

أقسمت أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمى وللشرار
أبحث في المحاجر الضريرة
عن ريشة أخيرة
تكتب للعشب وللخريف
قصيدة الغبار

أقسمت أن أعيش مع سيزيف (1)

هاهو إذن حضور أسطورة سيزيف التي يأخذ منها الشاعر الإصرار على الوصول إلى النتيجة المكلفة بالخيبة دائماً، ويوجه الشاعر دلالات التحدي والإصرار تلك بما يلائم سيزيف الجديد، وبحثه عن قمة جديدة هي القصيدة الغبارية التي تصل به إلى المنتهى والتمرد والبلبلية الفكرية التي تثور العالم العربي، بهذا نجد لهجة القسم الحادة والواقعة في آن واحد، وإذا كان سيزيف كما تروي الأسطورة يخضع حقا للحمى والشرار، فشاعرنا يشاطره ذلك الأمر، ولكنه يعيش حمى من نوع آخر، حمى الغضب عليه، التي لا يابها بها بل عبرها يصعد نحو القمة، قمة الرفض والتمرد كما أشرنا.

من النصوص الأسطورية التي يتكأ عليها أدونيس لقول بعض تجاربه مع الكتابة، ومع الحياة ومع التغيير المحلوم به في عالمنا العربي المعاصر، أسطورة الفينيقي التي وظفها في أكثر من نص، وسنتناول هنا كنموذج لذلك التوظيف نص " ترتيله البعث" الذي يبتدىء بمقاطع وصفية كأنما تختصر مضمون الأسطورة يقول:

فينيق، يا فينيقي

يا طائر الحنين والخريف

يا ريشة

ساحبة وراءها الظلام والبريق

مسافر خطاك عمر زهرة

(1) - أدونيس : الأعمال الشعرية ، ج 1 ، ص 236.

لفتتك انخطافة وناظر اك منجم
مسافر زمانك الغد الذي خلقتة
زمانك الغد - الحضور السرمدي في الغد
لموعد:

به تصير خالقا، به تصير طينة
تتحد السماء فيك والثرى
فينيق في طريقك التفت لنا
فينيق حن وائند
فينيق مت، فينيق مت
فينيق، ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة
فينيق، يا رمادا يا صلاة (1)

يقوم هذا المقطع على استعادة الأسطورة شعريا ويحدث اندماج فضائها مع فضاء النص الجديد في جملة " فينيق في طريقك التفت لنا" التي تمهد لنقل الأسطورة إلى مجالها الرمزي وتبرز حضور الغياب في آن واحد.

الفينيق طائر يعيش ثم يموت احتراقا ومن الرماد يقوم حيا جديدا، وهذا بالذات ما يستهوي الشاعر في هذه الأسطورة: بعث الدنيا لا بعث الآخرة، الولادة من جديد في عالم عربي مليء بالهزائم والخيبات. و النص الغائب هنا يحضر مرافقا للحلم، الحلم ببطل يولد من رماد هذه الحياة بكل قيمها ومعالمها، ويبعث النفس الجديد في الإنسان، يقول الشاعر:

نيراننا جامعة الأوار كي يولد فينا بطل
مدينة جديدة

(1) - المصدر السابق ، ج2، ص76-77

نيراننا الخفية الحدود في جذورنا
تمجد الهنيهة التي بها
يحترق العالم كي يصير عالماً مثل
اسمك – الرماد والتجدد
مثل اسمك- الحياة، والمحبة التي تموت فدية
تحرقتنا، تربطنا بريشك المرمّد
لنهتدي
فينيق، أنت من يرى ظلامنا
يحس كيف نمحي
فينيق مت فدى لنا
فينيق لتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة

يا أنت يا رماد يا صلاة (1)

وعبر الحلم بالبطل الجديد تنجلي أحلام أخرى للشاعر مثل حرق الغيبيات والتمسك بالغد
الذي يقوده بطل تموزي يمطر خصوبة ونماء، وحتى لو كان الوضع الراهن لا يغري بالتفاؤل
فالشاعر مؤمن بانبعاث الأمل من حريق القيم الذي يعيشه:
فينيق، خلّ بصري عليك، خلّ بصري
فينيق مت، فينيق مت
فينيق تلك لحظة انبعاتك الجديد
صار شبه الرماد، صار شررا
والغابر استفاق من سباته
ودبّ في حضورنا

(1)- المصدر السابق ، ص77

البطل استدار صوب خصمه
للوحتش ألف خنجر
أنيايه مطاحن
والظفر السنين سمّ حية
والبطل القوي مثل حمل
تموز مثل حمل، مع الربيع ظافر
مع الزهور والحقول والجداول
النجمية العاشقة للمياه
تموز نهر شرر تغوص في قراره
السماء، تموز غصن كرمة
تخبئه الطيور في أعشاشها
تموز كالإله (1)

ويقول أيضا:

البطل اهتدى مضى لموته
لا لن أرى جبينه الغريق في غيومه
الغريق في بذوره
ولن أخيط صدره ببؤبؤي
لا لن أراه مطرا وجثة من الرياح
مطرا وجثة من الحقول الحصاد
لن أرى صوانة الحياة في رماده
ففي غد أرى إليه صورة جديدة في بطل يحبه
وفي غد أسمع أغنية حزينة مفرحة (2)

(1) -المصدر السابق ، ص80
(2) - المصدر نفسه ، ص81-82

تتمركز محاوره الغائب هنا، وكما نلاحظ عبر كل النص، على محاولة ترسيخ دلالات التجدد والبعث ، وإن كان الشاعر يحاول أن يعطي أبعادا موازية للأسطورة حيث الحرق يتم على مستوى القيم والأفكار ومن ثم يحدث البعث الجديد في فينيق معاصر قد يكون الشاعر نفسه أو المفكر بشكل عام، فهو في الحقيقة لا ينجح كثيرا في امتلاك السلطة أمام سلطة النص السابق/الأسطورة، ويبقى نصه كله يدور في إطار فكرة البعث وهي الدلالة الرمزية للأسطورة. وعلى نحو مغاير ينزاح محمود درويش نحو الأسطورة نفسها، أسطورة الفينيق أو العنقاء ليوظفها توظيفا مفارقا لمألوفها فيمنحها حياة أخرى في موتها، يقول في نصه " مديح الظل العالي":

والآن والأشياء سيده، وهذا الصمت عال كالذبابه
هل ندرك المجهول فينا؟ هل نغني مثلما كنا نغني؟
سقطت قلاع قبل هذا اليوم، لكن الهواء حامض
وحدي أذافع عن جدار ليس لي
وحدي أذافع عن هواء ليس لي
وحدي على سطح المدينة واقف
أيوب مات، وماتت العنقاء، وانصرف الصحابه
وحدي، أرود نفسي الثكلي فتأبى أن تساعدني على نفسي
ووحدي
كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحده الروح الأخيرة⁽¹⁾

من عمق الوحدة يصرخ الراوي محاولا الانتصار على الموت بالكلمات، والوحدة المتحدث عنها ليست وحدة مادية تخصه هو وحده فقط في هذا العالم بل هي رمزية إن صح التعبير، تخص شعبا بأكمله، هو الشعب الفلسطيني المعبر عنه " بابن أمي" والذي هو وحيد

(1) - محمود درويش : مديح الظل العالي ، ص23-24

حسب الشاعر وحدة لا تشبه إلا وحدة الموت، مما يدفع بالشاعر إلى اتخاذ جملة " كم كنت وحدك" كمتتالية دالة تلازم نهاية المقاطع.

إن هذا السياق هو الذي سيمهد إلى تفرغ الأسطورة من فضائها الدلالي المعهود في الشعر وتشكيلها في فضاء موازي يتناسب والظرف التاريخي الجديد الذي يعيشه الشاعر وابن أمه.

لقد مضى الزمن الأسطوري الجميل حيث لعبة الحياة والموت بسيطة جدا، يعيش الفينيقي أو العنقاء خمسمائة سنة في القفار العربية ثم يموت حرقا، ومن رماد الاحتراق يخرج فينيقي جديد يعيش المدة نفسها ...، ليس الأمر كذلك مع الشعب الفلسطيني والعربي بصفة عامة، ليست الحياة أسطورية بهذا القدر ليطلع من الموت العربي شعبا آخر لا يترك الشاعر وحده يدافع عن جدار وعن هواء وعن مدينة ليست له وحده، الراهن العربي ليس أسطورة بل واقع للانكسار فقط ، وتاريخ للبلاد لا ينتظر الشاعر من ورائه حياة أخرى، لذا يجمع بنائيا، وفي جملة واحدة، بين الأسطوري والديني في بعديهما الإيجابي ليحولهما إلى أداء شعري يرسخ دلالات السلبية والهزيمة، فأيوب عليه السلام، رمز الصبر المطلق (والصبر يعني التجدد والأمل في الاستمرارية) يموت على لسان الشاعر، والفينيقي رمز التجدد والانبعاث أيضا يقتل من غير بعث، والصحابه الذين يحملون – دينيا وتاريخيا- لواء الوفاء، واستمرارية المشروع الديني- الحضاري " انصرفوا" وللظة الانصراف دلالتها هنا – فالشاعر يصور ورثة القضية كما لو كانوا في مقهى أو ركن ما يناقشون أمرهم ثم لم يعد يعنيه ذلك فانصرف كل واحد إلى مشاغله الخاصة، وهو ما يشير إلى واقع السياسية العربية في ظل قادة مات فيهم الحس وأقبروا أحلام الشعوب.

إن استحضار الشاعر الديني والأسطوري جملة واحدة، وقلبيهما أثناء الاستعمال بشكل واحد أيضا فأنسى القارئ سياقهما الدلالي المعهود ليدخله فضاء جديدا يرتبط بالشاعر محمود درويش وقضيته التي تبناها:

عرب أطاعوا رومهم

عرب باعوا روحهم

عرب... وضاعوا (1)

في ختام هذا الفصل يمكن القول أن الخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب " غير معاصر " إذا نظرنا إليه من زاوية علاقته بالذاكرة، فهو يعود إلى التاريخي البعيد، ويعود إلى الشعري القديم، كما يعود إلى الأسطوري الغريب كما لو أنه لا يستطيع أن يقول حاضره من غير هذه الضفاف والروافد، وفي ذلك الانفتاح على إبداع الآخر أو الآخرين يظهر شكل من أشكال الجدل في بنية النص الشعري، حيث يتبارى صوت النص وهو صوت واحد مع أصوات النصوص الأخرى المتعددة ثقافيا وزمنيا.

ولعل من بين أهم الملاحظات التي أثارتنا ونحن نقرأ النص الشعري العربي المعاصر – في هذا المستوى- سفره الدائم نحو الذاكرة الدينية ممثلة بوجه خاص في الخطاب القرآني، انبهارا ببلاغته، ولغته الشعرية من جهة و بسرديته من جهة أخرى، تلك السردية التي تختزن بين طياتها تشابها مع سرديات الشعراء، لكن هذا لا يعني مطلقا استعادة الخطاب القرآني استعادة إثبات وتكرار وتشاكل ، بل إن دخول القرآن إلى الشعر- معنى أو أسلوبا- هو دخول يتم عن تحكم الشاعر فيه، حيث ينفيه حيناً ويجانبه حيناً، ويحاوره أحيانا أخرى، ليمزج بين حاضر التجربة الشعرية وماضي السير النبوية، وقصص الأمم البائدة.

والشاعر في جميع هذه الحالات يعتقد هو الآخر بنبوته وقدرته على الخلق اللغوي والجمالي لعوالم جديدة، لذا يكون حضور النص الغائب وجه من أوجه جمالية البنية التي تقوم في شق منها على استظهاره – تثقيفا وإثراء للنص- وتقوم في الشق الآخر على إضمار مدلوله، بحثا عن سلطة الذات " المتكلمة" و فرادة قولها المحاط بالنصوص المشتركة والمتداولة، ونود هنا أن نورد ملاحظة هامة بخصوص " إفساد" سلطة النص الديني كغائب، فهو إفساد لا يخص فقط الشعراء غير الملتزمين دينيا، بل إن أحمد مطر، مثلا ، وهو شاعر ملتزم سياسيا ودينيا يرحل في غيابات الخطاب القرآني ليعيد إبداع نصوصه في حاضر شعري له هو وحده.

(1) - المصدر السابق ، ص 39

من جهة أخرى نريد أن نشير إلى أن ارتداء معطف النصوص الأخرى هو شكل من أشكال التقنيع التي تتفح الشاعر في التعبير عن الممنوع الديني والسياسي وتجنبه غضب " الآخر " المالك لزام تلك السلطات.

خاتمة:

لقد قادتنا رحلة البحث في أطراف موضوع الشعر العربي المعاصر وتأرجحه بين سلطة المرجع وحركية الإبداع، إلى جملة من النتائج نذكر أهمها فيما يأتي:

- الإبداع في العمق هو صراع مع السلطة ، لأن هذه الأخيرة لا تتلخص فقط في سلطة الحاكم، بل إن كل المعايير المتفق عليها – ضمنيا- تشكل سلطة، بما في ذلك المجتمع وتقاليد الفنون وخصوصيات الأجناس الأدبية والدين والثقافة والتراث... الخ، والشاعر لكي يثبت ذاته توجب عليه دائما تجاوز تلك السلطات إن قليلا أو أكثر.

- إن أول سلطة يسعى الشاعر العربي المعاصر إلى تهديمها هي سلطة اللغة حيث نقرأ مع كل شاعر إن لم نقل مع كل نص لغة جديدة أو كلاما بالمفهوم السوسيري وإن تشكلت من القاموس الجماعي المشترك، وتحقق تلك اللغة عبر ما اصطلح عليه بظاهرة الانزياح.

- إن ظاهرة الانزياح ليست ظاهرة جديدة في الشعر العربي، وإن تجدد التنظير النقدي لها واختلف من ثقافة إلى أخرى، فقد بني الشعر منذ القدم على أسلوب الانزياح ، وقام الخطاب القرآني – بلاغيا- على ذلك الأسلوب فرسخه مبهرا السامع وملفتا انتباه المفسرين والنحاة، والنقاد فظهرت مصطلحات تصف بعض أشكال الانزياح وخصوصياته مثل الالتفات، العدول، شجاعة العربية... الخ.

- يؤدي الإنزياح في الشعر إلى حدوث انكسارات دلالية وتؤدي تلك الانكسارات الدور الأهم في البنية الشعرية لأنها هي التي تلغي واحدية المعنى وتسمح بقراءات عديدة للنص الواحد، لذا تخلصت القراءة النقدية المعاصرة من عبارات معنى البيت ومعنى القصيدة لتتحدث عن فضاء دلالي تختلف مقاربتة من قارئ إلى آخر.

- إن الانكسارات الدلالية التي تحدثنا عنها لا تؤدي دائما دورا إيجابيا في الشعر، فقد يذهب بعض الشعراء بالانزياح بعيدا فيفقد القارئ كل شفرة ممكنة للتواصل مع النص، وتحدث التعمية التامة فلا يستمتع بالتالي كل القراء بعملية الانزياح، وينصرف بعضهم عن بعض النصوص.

- لم يولع الشاعر المعاصر فقط بالانزياح على مستوى اللغة ليحدث تخبيلا بالمعنى الحازمي مميزا، بل انتقل من ذلك المستوى إلى مستويات أخرى تخص بنية النص كالمستوى

المكاني الذي يتعلق بالجانب الإيقاعي وتعدد أشكاله، بعد أن كان للشكل العمودي سلطته المطلقة التي يصعب المساس بها.

- لقد أدى انزياح الشاعر عن الشكل العمودي للقصيدة العربية القديمة إلى ظهور أشكال بصرية كثيرة للخطاب الشعري العربي المعاصر، يلعب البصر دورا كبيرا في قراءة جمالياتها بعد أن كان النقد القديم يعتمد السماع للتقييم والتقويم.

- الشاعر العربي المعاصر شاعر باحث عن ذاته وعن روح عصره، لكن ذلك لا يمنعه أبدا من محاولة نصوص الثقافة، لذا نجد النصوص الشعرية المعاصرة تعج بالشعر القديم وبالتراث الأسطوري وبالخطاب القرآني... إلخ، غير أن حضور تلك النصوص هو حضور واع إذ أن، الشاعر يدخلها إلى نسيج نصه من موقع المتصرف فيها لا الناسخ لها، لذلك تمتاز بنيتها السطحية بالقصيدة من غير أن تحافظ على سياقها الدلالي الذي وجدت فيه سابقا، فنقرأ إعادة إنتاج ثقافي يكون فيها الشاعر سيدا أمام نصوص كثيرة غير محصورة، لا من حيث زمنها ولا من حيث جنسها .

- يستمتع القارئ للنص الشعري العربي المعاصر بلعبة التداخلات النصية تلك، لكن سلطة النص الجديد تجعل كل همه البحث عن موضع " التحريف " لأن ذلك الموضع هو منبع سلطة الشاعر في نصه، وبالتالي مكن الإبداع .

- كما يثور الشاعر العربي المعاصر على سلطة اللغة وعلى سلطة النص التراثي، ببنيته الشعرية الجاهزة وبمعانيه المتوارثة، يثور على السلطة السياسية، فنجد القصيدة المعاصرة، هي قصيدة " الهجاء " بنسبة كبيرة، لذا لا يخلو ديوان الشعر العربي المعاصر من دلالات الرفض والتمرد السياسيين التي تسببت في كثير من الأحيان في المنفى والترحيل، أو السجن لأصحابه.

- تشكل العادات والتقاليد الاجتماعية سلطة مزعجة بالنسبة للشعراء الذين لا يؤمنون بالأنا الأعلى خارج " أناهم " فتطفح قصائدهم بالسخرية من المجتمع العربي الذي لا يزال رغم التطورات الحضارية والتكنولوجية مجتمعا قريبا عندما يتعلق الأمر بقضايا المرأة والحب والجنس فيعبر الشاعر المعاصر عن نقده، العارم لتلك السلطة مما قد يتسبب في تصنيفه في خانة المارقين، المغضوب عليهم.

- يعيش الشاعر المعاصر قلقاً فكرياً ووجودياً لا ينطفئ بالأجوبة التي يقدمها الدين، فتكون النتيجة إعادة السؤال حول الحياة والموت والبعث وبالتالي تجاوز سلطة الديني، وقداسة الخطاب ويصل الأمر في بعض الأحيان حد التمرد على الله والكتاب فنكون أمام النص الكافر إن صح التعبير.

- إذا كان الانزياح على اللغة السائدة وعلى البنيات النصية السابقة يمتع القارئ، فالخروج عن الاجتماعي والديني قد يصدمه فيشكل موقفاً عدائياً من النص الذي يجروء على المساس بسلطة المقدس، وينتهي الأمر بالصد والهجران، كما حدث مع كثير من الشعراء...

