

سعيد الفانمي

منطق الكشف الشعري



Nasir 95

منطق الكشف الشعري

منطق الكشف الشعري / نقد أدبي

سعيد الغانمي / مؤلف من العراق

الطبعة العربية الأولى ، ١٩٩٩

حقوق الطبع محفوظة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المركز الرئيسي :

بيروت ، ٥٤٦٠ - ١١ ، العنوان البرقي : موكيالي ،

هاتفكس : ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠١

التوزيع في الأردن :

دار الفارس للنشر والتوزيع

عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفكس : ٥٦٨٥٥٠١

E - mail : mkayyali@nets.com.jo

تصميم الغلاف والإشراف الفني :

سليم

لوحة الغلاف :

رافع الناصري / العراق

الصفّ الضوئي :

حكمت مشموشي ، المؤسسة العربية / بيروت

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

سعيد الفانمي

منطق الكشف الشعري



إهداء

في حريقة التماثيل
أقرب من تماذك،
وأضع عند قدميك هذا الكتاب،
تشجعني بللمسة خفيفة من يريك (العجريتين)
ونظرة حنان من عينيك (المطفأتين).
وحين أخرج من الحريقة
أذكر أنك بقيتَ
طوال حياتك وموتك بلا تماثل...

المحتويات

- ١ - منطق الحداثة الشعرية :
٩ تأصيل الماضي . . تأجيل المستقبل
- ٢ - الشعرية والخطاب الشعري
٢٥ في النقد العربي الحديث
- ٣ - شعرية المرأة :
٥٧ طبيعة الصورة المرآوية عند السياب
- ٤ - أجراس الموت والميلاد :
٨١ قراءة في قصيدة «الموت والنهر»
- ٥ - الاكتمال الناقص :
١٠٥ مجموعة «عوالم متداخلة» لمحمود البريكان
- ٦ - غناء آلة التصوير :
١٣٥ قصيدة «حلم في أربع لقطات»
- ٧ - مدينة الخطوط :
١٥٣ «ورقة البهاء» بين اللغة والكتابة
- ٨ - أرض المعمدان البديل :
١٦٩ تكييف الأسطورة في «أرض فقيرة»

٩ - حرائق الكينونة المطفأة:

١٨٥

«مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور»

١٠ - جملة التواتر. . معنى اللامعنى:

١٩٩

قصيدة النثر الثمانية

منطق الحداثة الشعرية

تأصيل الماضي.. تأجيل المستقبل

أريدُ أن أبدأً بخيال لا سبيل الى تحقيقه . لو حصل ان أحصينا عدد الندوات التي عُقدت في العالم العربي تحت راية التوفيق بين التراث والحداثة منذ السبعينات حتى اليوم ، فكم ستكون؟ يبدو ان الاشتراك في ندوة تحمل عنوان (حداثة التراث/ تراث الحداثة) أمر يلبي بعض حاجتنا الاجتماعية اكثر مما هو يلبي حاجتنا المنهجية . فالحديث عن مصالحة بين الحداثة والتراث يأتي الآن في سياق مصالحات كثيرة نريد أن نعقدها بين الماضي والحاضر، بين الأنا والآخر، بين الأصالة والتحديث، بين المناهج الداخلية والمناهج الخارجية، بين الموضوعية والذاتية... إلى آخر ما هنالك من مصالحات لا نهاية لها...

ولكن ألا يحسن بنا أن نرى هل تستجيب الحداثة لمثل هذه الرغبة؟

لقد صرنا الآن نعرف أنّ الحداثة، مفهوم فلسفي غربي تمّ ترحيله الى بقية الحقول وبقية الثقافات . واذا كانت الحداثة تجد أصولها الفلسفية لدى كانط وهيغل وماركس، فإنّ فيلسوفها

الممثل لها هو نيتشه الذي وضع اصبعه على أهم خصائص
الحدثة وان لم يسمها بالاسم. وهنا لا بد من التمييز بين الحدثة
موقفاً فكرياً وبين الحدثة تقليعة عابرة. يسمي الأوروبيون
الأولى: الحدثة modernity، ويسمون الثانية: الحدثوية
modernism. فهي مفردة تستعمل بمعانٍ كثيرة: أحياناً يُراد منها
ما يقابل الرومانسية، وأحياناً يُراد منها ما يقابل الواقعية. أحياناً
تُطلق على العصرية او الغرابة، وأحياناً تُطلق على التحديث
التكنولوجي او العلمي او غير ذلك. لكن ما ان نمضي في
استخراج ما يميز هذه الحداثات عن بعضها حتى ندخل في
تفاصيل زمانية او مكانية، تاريخية او جغرافية توسع المفردة اكثر
مما تحصر خصائصها. بل يمكن لنا ان نمضي أبعد من ذلك
فنسأل هل توجد حداثات اخرى غير الحدثة الأوروبية؟ هل
عرفت الثقافة العربية مثلاً مفهوم الحدثة مثلما عرفت التجديد
الشعري الذي سمته بالبديع، والتجديد الفكري الذي سمته
بالبدعة؟

لا بد لنا أن نشير الى ان أفضل السبل لتحديد الحدثة هو
تمييزها تمييزاً سلبياً في البداية، ثم الدخول بعد ذلك في تفاصيلها
الجوهرية التي تميزها عمّا ليس بحدثة، ولعلّها ستميزها عن ذاتها
أيضاً. ويمكننا أن نقول بدءاً أنّ الحدثة ليست منهجاً ولا حقلاً،
ليست موضوعاً ولا شكلاً. إنها رؤية وموقف، رؤية شاملة
تتضمن وعياً زمنياً مزدوجاً بالذات وبالعالم.

ان كون الحدثة رؤية يعني أنها مفهوم يريد أن يتجاوز نفسه
باستمرار، وهذا ما يجعل منها تعاني انفصاماً وانفصالاً. فكل

حادثة تعاني من قلق النمذجة، وتعيش حالة خوف متواصل من احتمال التحول الى نموذج مستقر. ولأنها تعرف وتصرّح بمناهضتها لاستقرار النموذج، فإنّها تخشى ان تتحوّل هي ذاتها الى نموذج. ولذلك فهي تفتح عينها باستمرار حتى لا يكون دواؤها الداء الذي تشكو منه. ومن هنا فهي رؤية تقوم على التضاد مع ما هو مستقر وثابت، سواء أ جاء هذا الثبات من داخلها او من خارجها. وبالتالي فهي موقف شمولي اذ لا يمكن ان اكون حدثاً في هذا الجانب، وتقليدياً في الجانب الآخر. إنّ الانتقائية الواضحة في نزوعنا المستمر الى المصالحة بين الثنائيات المتضادة في التقليد والتجديد، والأصالة والحادثة، هي موقف جزئي من الحادثة يحولها الى نصف حادثة ونصف تقليد، وبالتالي يحكم عليها بأن تتحوّل سراً الى سلوك دفاعي عن الاصالة، اي التجذّر عند الأصل المستقرّ بعد تلميع ملامحه، بالاضافة الى انه يزحزح الاصالة نفسها عن زمنها، ويضفي عليها مظهراً كاذباً لا يتناسب مع وعيها الزمني. ويُفضي بنا ذلك الى ضرورة الانتباه الى العنصر الزمني الواضح في الحادثة.

لقد رأى نيتشه ان ما يميّز الحيوان عن الانسان هو كون الحيوان يعيش في «الحاضر» دائماً. أنّ الحيوان يعيش بلا ذاكرة وبلا ماضٍ، ولذلك «فهو بلا تاريخ، يعيش مكتفياً بأفق لا امتداد له، يوجد في حالة سعادة نسبية»^(١)، تسقط فيها الأسبقيات ويتلاشى بعد الزمن والتاريخ. والحياة، التي هي اسم آخر للحادثة لديه، هي القدرة على الوجود في اللحظة الحاضرة. إنّها فنّ تعلّم النسيان، والعيش بغير تاريخ. وهنا يقترّب نيتشه كثيراً

من التصوّر الرومانسي عن الشعوب القديمة والبدائية . وفي التراث الفلسفي العربي نظائر كثيرة لهذا الفهم . يقول الفيلسوف الصوفي ابن سبعين ، مثلاً ، إنّ لذة النفس الحيوانية تتركز في «الشيء الذي يوافقها في حال إدراكها له ، ويطيب لها من غير فكر في عاقبته ومآله»^(٢) . لكنّ الفهم التراثي يلتفت إلى ماضي الانسان المتمثل في نسيان الخطيئة الأصلية ومحاولة التكفير عنها . يروي المعري عن ابن عباس أنّ اسم الانسان مشتق من النسيان^(٣) . ويقول أبو تمام : «سُمِّيت إنساناً لأنك ناسي» . ففي حين تصوّب الأصالة نظرها الى الماضي ، تصوّب الحداثة نظرها الى المستقبل . الحداثة ، بعبارة أخرى ، هي الإنطلاق من «أصل» جديد مرهون باللحظة الحاضرة دائماً . ولكن كيف يُتاح إدراك هذا الأصل المطوق بالحاضر ما لم يتم إدراك الماضي معه وفي الوقت نفسه أي إدراك التتابع الزماني الخطّي الذي يميّز الحاضر عن الماضي ؟ هنا تعي الحداثة انها بانفصالها عن الماضي ، تنفصل عن الحاضر في الوقت نفسه ، إذ أنّ الانفصام ليس سمة خارجية لها ، بل هو شرط ضروري لتحقيق الحداثة في إدراكها لكل شيء ، بما في ذلك إدراكها لذاتها . وبالتالي يشير هذا الوعي الى أنّ «الحداثة والتاريخ محكومان بكونهما مرتبطين معاً بوحدة تدمر ذاتها وتهتّد بقاء كليهما» كما يقول پول دي مان^(٤) .

يتحدث أدونيس عمّا يسمّيه بأوهام الحداثة الأدبية ، ويفرز في البدء الزمانية كأحد هذه الأوهام : «هناك اتجاه يرى ان الحداثة هي الارتباط المباشر اليقظ باللحظة الراهنة . هكذا يرى أنّ التقاط حركة القلب في هذه اللحظة دليل على حداثة الملتقط»^(٥) . ومن

المؤكد انه يفكر بالشعراء الذين يصفون الحاضر بوسائله المستحدثة وصفاً خارجياً، مثلما يصف أحمد شوقي الاشتراكية، او الرصافي القاطرة.. الخ. لكنه يضطر إلى خلط ما هو تقني بما هو معرفي في الحادثة، لأنّ الوجود في الحاضر ليس وصف الحاضر. فالوجود في الحاضر هو بالضرورة وعي ضدي لذاته وللأشياء، وتأمل في عمق الحاضر وانشاققه الزمني. انّ الحادثة بوصفها وجوداً في الحاضر، هي محاولة لقتل الأب الرمزي الذي يفرض سلطته سواء أتمثل هذا الأب في النموذج أم في الوعي أم في الزمن.

انّ الانطلاق من الحاضر كأصل، وادراك انّ هذا الحاضر أصل زائف في الوقت نفسه، يعني معرفة الحادثة بوعياها المزدوج لذاتها ولمازق المعرفة أيضاً. فقد علّمتنا البنيوية ان لا نبحت عن الأصل، تماماً مثلما علّمتنا منطق الكشف العلمي ان نتجاهل سؤال الأصل. يقول كارل بوبر: «انّ السؤال عن مصادر معرفتنا، مثل الكثير جداً من الأسئلة التحكيمية، هو سؤال عن الأصل. انه يسأل عن أصل معرفتنا، اعتقاداً بأنّ المعرفة قد تجيز نفسها بشجرة نسبها. والفكرة الميتافيزيقية وراء هذا السؤال هي فكرة وجود معرفة بحت عنصرية، معرفة نقية، معرفة مأخوذة عن أرفع سلطة... أمّا سؤال المحوّر: «كيف نأمل ان نكشف الخطأ» فيأتي عن اقتناع بالأ وجود لمثل هذه المصادر الصافية اليقينية. لا يجب ان نخلط بين الأسئلة عن الأصل وعن النقاء، وبين الأسئلة عن الصحة وعن الحقيقة»^(٦).

بتفكير الحادثة بهذا المأزق، تحاول ان تضع «الأصل» في

مستقبل متطلع إلى الأمام، أي أنها تضع الأصل فيما لم يوجد بعد. وبالتالي يكون الأصل الذي تريد أن تستمدَّ نموذجها منه في المستقبل بدلاً من الماضي أو الحاضر. لكن كيف يمكن أن يكون المستقبل الذي لم يوجد بعد أصلاً للحاضر الموجود الآن أو الماضي الذي مرَّ وانقضى؟

إنَّ التوتر المعرفي بين الجهل والمعرفة عند سقراط، أو بين المعرفة والواقعة في منطق الكشف العلمي لدى كارل بوبر، هو نفسه الذي يغذي الحداثة في منطق الكشف الشعري ويدفع الماضي إلى الحاضر، والحاضر إلى المستقبل. وهكذا فإنَّ الحداثة ليست إخلاصاً للحاضر وحده، بل هي إخلاص للماضي والمستقبل معاً، أي هي إخلاص للحداثة وللتراث أيضاً، ما دام التراث مجموعة لا حصر لها من النصوص المتجددة، وليس التجذر في الماضي.

شعرياً، كان بودلير أول شاعر حديث اقترنت لديه الحداثة بالتخلي عن الشخصية. مع ذلك، لم يصل مفهوم اللاشخصية إلى القصيدة العربية الحديثة إلاَّ مع انفجار قصيدة النثر. حتى قصائد النثر العربية المبكرة كانت تتفق مع القصيدة الحديثة في التخلي عن الوزن، ولكنها تتفق مع القصيدة التقليدية بالاحتفاظ بالذات. وهذا هو السبب الذي يجعل شعراء قصيدة النثر الحديثة يشككون في «شعرية» قصائد النثر الأولى. ويبدو أنَّ ذلك يرجع إلى أنَّ حركة الحداثة الشعرية العربية بدأت باتباع تدرج تاريخي متطور. فما إن استطاعت الموجة الأولى من الشعراء تحريك المناخ المضموني الشفاهي في الأغراض المستقرة (البارودي،

شوقي، حافظ، الزهاوي، الرصافي) حتى جاءت رومانسية شعراء المهجر ومدرسة الديوان. وفي كل هذه «الحداثات» العمودية حافظت القصيدة على الوفاء لمفهومها الذاتي والواقع. الذات تصف الواقع في لحظة حضور فعلي يشترك فيه الطرفان، والقصيدة هي ثمرة التفاعل بين حضورين: حضور الذات، وحضور الواقع. مع بدء القصيدة الغنائية في الشعر الحر، تحرّر الشكل الشعري من ثباته، وكان السبب في هذا التحرر تحرراً مماثلاً في المضامين، وزهداً في فكرة الأغراض. لقد دأب النقد الحديث على نبش الجسد الشكلي للشعر، والاكتفاء بعناصر الترميز الصوتي الصورية من أوزان وبحور وقوافٍ وحدها باعتبارها سناد التغيير الشعري وعماد (أو عمود) الشعر الحديث. والأطروحة التي يقترحها هذا الكتاب، هي أنّ فكرتي الذات والواقع، لا تقلان خطراً في توصيف الشعر عن الوزن والقافية. إنّ موقف شعراء الحقب المختلفة من الذات والواقع هو الذي يحدّد موقعهم من الحداثات تماماً مثلما يحدّد موقعهم من الأشكال الشعرية المختلفة. وإذا جاز لنا الحديث عن حقب شعرية، فإنّ هذه الحقب تدين في وجودها إلى المضامين بقدر ما تدين إلى الأشكال. إنّ الشكل نفسه هو مضمون تحجّر، إذا استعملنا لغة فلسفية، وعناصر الترميز الصوتي، هي أيضاً عناصر ترميز دلالي في الوقت نفسه، وفي جميع حقب التغيير يتزامن الموقف من الذات والواقع (وهذه قضية جوهرية تشكل جوهر الحداثات) مع المواقف من الأشكال والأبنية المجردة. ولقد كان أهمّ تغيير طرأ على «عمود» الشعر هو أنّ الذات الشعرية لم تعد ذاتاً «جمعية»

مطابقة للواقع، بل تحوّلت مع موجة قصيدة الشعر الحرّ الى ذات «فردية» متعالية تريد ان تعيد رسم الواقع أمثولياً، أي انها تصنع لها واقعاً خاصاً من خلال الأمثلة او الحكاية الرمزية. وحين جاءت قصيدة النثر لم تكتفِ بذلك، بل ذهبت الى ما هو أبعد منه، فقضت على ما تبقي من الذات الفردية، وأطرح مفهوم الشخصية، ولم تعد تناول الواقع أمثولياً، بل هشمته وتخلت عنه نهائياً. هكذا نرى أنّ تعامل القصيدة العربية مع مفهومي الشخصية والواقع قد مرّ بسلسلة تاريخية من التحولات بدأت بتحويل الذات الجمعية إلى ذات فردية، ثم تحويل الذات الفردية إلى «ذات مجردة» او «لا - ذات»، ومن وصف الواقع الى تحويله الى أمثلة، ثم الى التخلّي عنه. وترافق ذلك مع التحويلات البنائية في نقل الايقاع من البيت الى التفعيلة، ثم من التفعيلة الى الجملة، وفي الموقف من الظواهر الأخرى كالقافية والوزن والسرد والحشو. الخ. ومن الواضح أنّ كل ذلك حصل بتأثير من احتكاك الحداثة العربية بالحداثة الغربية، وهو أمر جعل حركة الحداثة لدينا تعاني جملة من الأمراض الأدبية.

من أمراض الحداثة الأدبية أنّ التجذر في الحاضر، ليس بأقلّ خطراً من التجذر في الماضي، أي أنّ الاستغراق في الحاضر بوصفه الأصل المطلق والوحيد لا يقلّ اغتراباً وتزييفاً عن معاملة الماضي كأصل مطلق ووحيد. وقد رأينا أنّ زمانية الحداثة تبدأ من الحاضر وتنكفيء إلى الماضي، لتتطلع الى المستقبل متجذرة فيه، ومؤجلة الأصل الى مستقبل آخر لم يأت بعد دائماً.

ومنها أيضاً تحويل الحداثة، التي هي وعي زمني، الى

وعني مكاني، واعتبار كل ما يأتي من الآخر الغربي حديثاً. والحال، ليس كل ما ينتجه الغرب حديثاً، ولا كل حديث غربياً بالضرورة.

ومنها اسقاط سمة الحداثة عن التراث بإطلاق، واعتبار كل ماضٍ سلفياً. في حين ان بعض نصوص التراث يتميز بحداثة متطرفة ربما لا تنافسها حداثة بودلير نفسه. وهي نصوص لا يحصيها حصر في الشعر والحكاية والفلسفة والتصرف... الخ.

وما دامت الحداثة ليست شكلاً محدداً، ولا أسلوباً معيناً، فلا يمكن المطابقة، شعرياً، بينها وبين شكل معين بذاته، مثل قصيدة النثر، كما لا يمكن المطابقة بين الأصالة والقصيدة العمودية. ولا يستبعد احتمال وجود قصيدة عمودية حديثة، ما دامت تتطلع الى تجاوز نفسها، كما لا يُستبعد وجود قصيدة نثر خالية من روح الحداثة.

أعود الآن إلى موضوع علاقة التراث بالحداثة.

قلتُ ان التراث يمكن ان يكون أصيلاً، ويمكن ان يكون حديثاً. وليس المقصود بالأصالة هنا المعنى الدعائي الذي نصف فيه شيئاً ما بأنه أصيل ونحن نعني انه صدر عن أصل ما بلا وساطة، أو بتبيان شجرة نسبه، بل نعني المعنى الذي تكون فيه الأصالة هي التجذر في الماضي باعتباره اصلاً ومعياراً لتوليد الأحكام. ومن الواضح اننا صرنا الآن بازاء طرفين متقابلين: الأصالة التي تتجذر في الماضي اصلاً لها، والحداثة التي تنطلق من الحاضر لتؤجل المستقبل بوصفه أصلها المتجدد على الدوام.

هكذا تتوفر أمامنا أربعة احتمالات لمواجهة الأصالة بالحدثة:

إمّا ان ننظر الى الماضي نظرة ماضوية

أو ننظر الى الماضي نظرة حدائوية

أو ننظر الى الحاضر نظرة ماضوية

أو ننظر الى الحاضر نظرة حدائوية.

وما دام الاحتمالان الأول والأخير خاليين من الإشكالية، ولا يتضمنان مواجهة بين الأصالة والحدثة، فإنّهما سؤالان لا علاقة لهما بحدائتنا أو أصلتنا. هما سؤالان يطرحهما مجتمع منسجم مع نفسه، ولا يعاني الاشكالية التي تعانيها ثقافتنا. الاحتمال الأول، مثلاً، تعيشه ثقافات عبادة الأسلاف المتخثرة في لحظة معينة من الماضي، والاختيار الأخير تعيشه ثقافات عبادة التكنولوجيا التي تؤجل حضور الفعلي الى ما لا زمن له. أمّا الاختياران الثاني والثالث، فهما من نصيب الثقافات «العريقة» التي توزع وجودها بالتساوي بين لحظتين زمنيتين تتردد في الانتماء الى كليهما.

التراث متن هائل من النصوص، منها ما يتجذر في حاضره، ومنها ما يتطلع الى المستقبل. والثنائية المقترحة ليست بين التراث والحدثة، بل بين الحدثة والأصالة. وبالتالي فما من شيء يمنع من ان تكون للتراث حدائته الظرفية، وهي دون شك تختلف عن الحدثة الأوروبية التي نعرفها. لكن لو اننا اكتفين

بحدثة التراث فإننا سنحوّل هذه الحادثة الى أصالة من حيث ندري أو لا ندري، لأننا سنثبتها عند لحظة معينة، وكل تثبيت عند لحظة هو تثبيت عند «أصل». والحادثة دائماً، كما يقول هابرماس، مشروع غير مكتمل يحلم بتجاوز نفسه، ووعي ضدي يريد تأجيل المستقبل.

ان التوتر المعرفي الذي تشهده الثقافات المزدوجة المترددة في الانتماء الى لحظتين متقاطعتين، يمكن ان يكون مصدر خصب وإغناء، كما يمكن ان يكون مصدر جهد وإعياء. والحادثة من حيث هي هذا الحنين الدفاق الى تحقيق ما لم يأت بعد، والاخلاص لما أتى ويأتي، ليست مجرد اخلاص للحاضر، بل هي إخلاص للماضي نفسه ولعلها تخلص له بتحريره من نفسه، وتحفظ له براءته اكثر مما تفعل الاصاله، فهي وحدها القادرة على جعل التراث معاصراً لنفسه من جهة، ومعاصراً لنا من جهة اخرى.



لا أشك في ان القارئ انتبه الى ان هذا الفصل يريد ان يكون مقدمة في الوقت نفسه. ولعلّ مرّد ذلك انه يعرف ان فكرة المقدمة في حقيقتها، متأخرة زماناً، متقدّمة مكاناً. فضلاً عن ذلك، فإن الوجود الحيّ لا ينقسم الى فصول. انه هكذا يحدث دفعة واحدة، وحين نقسّمه، نظرياً، بعد ذلك إلى أجزاء، فذلك بغية السيطرة عليه. هذه القراءات المتواضعة تريد أن تعيش عنف الوجود الحيّ وزخمه، انتظامه السريّ وفوضاه المعلنه. وهي لا تدّعي لنفسها اكثر مما تملك. لقد جاءت هذه القراءات في

مناسبات مختلفة (مهرجانات، حلقات دراسية، أعداد مجلات خاصة.. الخ)، لكنها كانت خلصة تدّخر لنفسها ميثاقاً يؤلف بين شتاتها، ويجمعها مثل طيور النيسابوري الثلاثين في رحلة واحدة...

إشارات

- (١) پول دي مان: العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، الامارات العربية المتحدة، ١٩٩٥ ص ٢٣١.
- (٢) ابن سبعين: بد العارف، تحقيق د. جورج كتورة، دار الأندلس، ١٩٧٨ ص ٣٢٢.
- (٣) المعري: رسالة الغفران، تحقيق: د. بنت الشاطي، دار المعارف، ط ٨، ص ٣٦١. ويكرر الفكرة نفسها في رسالة الملائكة.
- (٤) پول دي مان: العمى والبصيرة ص ٢٣٧.
- (٥) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ١٩٨٥ ص ٩٣.
- (٦) كارل بوير: بحثاً عن عالم أفضل، ترجمة د. أحمد مستجير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ ص ٦٦.

الشعرية والخطاب الشعري

في النقد العربي الحديث

(١)

ينبغي لنا، أولاً، ان نحدّد المقصود بالشعرية.

ما دام الأدب يعتمد في مادّته اللغة، وما دامت اللغة مشروطة ببنائها الصوتية والنحوية والدلالية، فإنّ عين دارس الأدب تتجه، قبل كل شيء، إلى المظاهر اللغوية في الأدب، أي الى هذه البنى الصوتية والنحوية والدلالية، لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألاّ ينسى هذا الدارس أنه أمام نصّ أدبي، وليس نصّاً يستعمل اللغة المعيارية العادية. وتبدأ فرادة الأدب، في رأي جاكوبسن، من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها. وفي حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغوي، فإنّ العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي هو الشعرية، ومثلما يهتم علم اللغة او اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، وليس في الكلام أو التطبيق الفعلي، تحاول «الشعرية» كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددتها في وقت واحد. ومن هنا فإنّها تريد ان تشتغل على الأعمال، وليس على النصوص، فتضع

المصطلحات الضرورية والأدوات الاجرائية اللازمة التي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال، بل ما تختلف فيه أيضاً، دون ان تغفل أهمية الأوصاف الجزئية في النصوص المفردة. وبهذا المعنى فإن موضوع الشعرية يتكوّن من الأعمال الممكنة، أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل^(١).

الشعرية، إذن، تُفكّرُ بأعمال وتشتغل على نصوص. وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين: الأولى انها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها، بل هي تتأمل في الأدوات الاجرائية لتحليل هذه النصوص، ولذلك فإن حقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وُجدَ سابقاً من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، وما يميّزه عن سواه من أنواع الخطابات الأخرى، من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حدّ له من النصوص. فهي حقل نظري يريد ان يثرى بالبحث التجريبي. والثانية: ان تفكيرها بالنصوص الأدبية دون تعيين لجنس أدبي معين، يجعل منها حقلاً يهتم بالتمييز بين ما هو أدبي وما هو معياري، أي بين لغة يمكن أن تفيض عنها لغات ضمنية أخرى، ولغة تكتفي بحدّها الأدنى، وليس حقلاً للتمييز بين ما هو شعري وما هو نثري مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقاً. لقد عانى النقد العربي منذ «المبرد» حتى وقت قريب من ثنائية البلاغيتين: بلاغة الشعر والوزن، وبلاغة النثر والخطبة^(٢). أمّا الشعرية فتتترح بديلاً آخر عن هذه الثنائية لتجعل التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي.

واستناداً الى القوانين الداخلية المستخلصة من الأعمال المفحوصة، في حقبة معينة، تحاول الشعرية ان تسأل السؤال

الأخطر: «ما الأدب؟»، وان تعثر على ما يشكّل هويّة كل نص اختلافًا وائتلافًا. وهي لا تعوّل على الموجهات الخارجية كالوقائع والأحداث والنيات، ما لم يكن هذا التعويل قائماً على أساس داخلي نصي. إنّ الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها. وحيث ان كلّ نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فإنّ الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة. وهذا ما يميزها عن «القراءة» التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص وتحليل له، وما يميّزها أيضاً عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات.

من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال الشعرية وحسب، بل بالنصوص الأدبية جميعاً، حتى يمكن الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المقامة... الخ. مع ذلك فإنّ ما يعنينا هنا ليست هذه الشعریات، بل شعرية الشعر وحده، أي ما يميز الخطاب الشعري من منظور النقد العربي الحديث، وفي بعض تطبيقاته الفعلية.

وستحاول هذه الورقة ان تفحص المفهوم النقدي عن شعرية الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث في ثلاثة نماذج، تعدها ثلاث لحظات أساسية، هي: نازك الملائكة، وأدونيس، وكمال أبو ديب، وان تتوصل من خلال هذا الفحص الى بلورة مفهوم نقدي خاص بها. وغني عن البيان أنّ النماذج

المدرسة هنا قد أسهمت الى حد كبير في تطوير حركة النقد العربي الحديث بإصرارها على لحظة التأمل الداخلي في الابتداء بالسؤال عن المقومات الضمنية الداخلية للشعر، وبالتالي استبعاد الموجهات الخارجية (الواقع، المرجع، الأيديولوجيا) والانطلاق من العناصر البنيوية للشعر نفسه.

(٢)

لا تكف نازك الملائكة عن الإشارة الى «ان الشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك انه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي واسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»^(٣). وفي مناقشتها لقصيدة النثر تصر نازك الملائكة ان «الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل ان الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق، إلا اذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»^(٤).

الشعر، في رأي نازك، كلام عاطفي موزون، بل ان هذه العاطفة هي نتاج كهربية الوزن. والشعرية، بما هي المبدأ المولد للخطاب الشعري، تقوم عندها على الوزن. فالوزن هو روح الشعر. وهو رأي يجد أساسه التاريخي عند الزهاوي الذي كان يرى - وهو يخوض معركة الشعر المرسل - ان الوزن هو العمود الفقري الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، بينما لا تزيد

القافية عن كونها ذيلًا لهذا الكائن الحيّ . ولا حياة لكائن حي بلا عمود فقري . أمّا ذيله فقد يستغني عنه ويظل كائناً حياً . إنّ استعارة الروح الوزنية والمادة الأدبية لدى نازك تستفيد من هذا التناظر . فالوزن في كلا الرأيين ، وسواء أسمىناه روحاً أم عموداً فقرياً ، يظلّ جوهر الشعر الذي يستطيع أن يتخلص من بعض زوائده الايقاعية كالقافية - وهي متشابهة في حالتي الشعر المرسل والشعر الحر - ويظل مع ذلك جوهرأ . ومن جهة أخرى يستجيب هذا الرأي لخصومة ضمنية او صريحة بين طريقتين في الكتابة هما الشعر الحر وقصيدة النثر ، وعلى إحداهما ان تستبعد الأخرى بإثبات شرعية ولادتها من رحم الموروث الشعري ، ولا شرعية ولادة الأخرى . وهذا ما يجعل نازك الملائكة تقع في تقسيمات خارجية للناس بالنسبة إلى الشعر :

١- انسان يتذوق الشعر ، ولا يميّز الوزن فيه .

٢- انسان ينظم الموزون بلا جمال .

٣- انسان يحسن النظم بموهبة موسيقية عالية .

إنّ هذا التقسيم ، الذي لا يختلف كثيراً عن تقسيم «الشعراء فأعلمن أربعة» ، لا يبسط القضية الى درجة التبذير وحسب ، بل يوقع نازك الملائكة نفسها في كثير من الأحكام المتراجعة ، من نحو أسفها على فقدان النظم سمعته الإيجابية . وفي الواقع فإنّ هذه المسألة تتجاوز الخصومة المؤقتة بين أنصار الشعر المقفى والشعر المرسل في العشرينات ، أو أنصار الشعر الحر وقصيدة النثر في الستينات . انها تتعلق بهوية الشعر نفسه . فهل صحيح ان الشعر لا يتعدّى حدود الظاهرة الوزنية؟

ان الاكتفاء بالوزن أساساً او جوهرأ للشعر، وبصرف النظر عن الخصومات الشخصية او الكتابية بين هذا الشاعر او ذاك، لا يعني انتصاراً للمنظومات التعليمية كالالفيات والأراجيز وحسب، بل انه يُفقر العروض نفسه، ويجرده من وظائفه. فهو يجعله يؤدي وظيفة تزيينية لتطريز القول، ثم يزعم ان هذه الوظيفة التزيينية السطحية هي جوهر الشعر. والحال ان الوزن يمكن ان تكون له اكثر من وظيفة، بل ان شعرية الشعر تقوم في الأساس - كما سنرى - في ادعاء وظيفة والقيام بغيرها. فيمكن للوزن - شأنه شأن بقية عناصر الشعر - ان يدعي القيام بوظيفة، لكنه سرعان ما يقوم بوظيفة أخرى خلسة. وبرغم اقتناعنا بأن الجوهر ليس سوى مجموعة مظاهر، او علاقات، وقبل ان نتأمل في امكان انطواء الوزن على اكثر من وظيفة، نسأل ما وظيفة الوزن في رأي نازك؟

تقول نازك: «ان السبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو انه، بطبعه، يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة، لا بل انه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة. ان الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة»^(٥).

إذا جرّدنا هذه الاجراءات «النقدية» من أغلفتها الشعرية، وجدنا ان وظيفة الوزن، او فضيلته كما تقول، هي زيادة الصور حدة، وتعميق المشاعر، وإلهاب الأخيلة. ولكن مشاعر مَنْ؟ وأخيلة مَنْ؟ من الواضح ان نازك تحيل الى ذات الشاعر نفسه، الذي يعطيه الوزن «نشوة خلال عملية النظم». ما تتحدث عنه

نازك هنا اذن هو الشاعر أمام نص مكتوب . وهي تتصور وجود العبارات الشعرية أولاً ، ثم دخول الكهربية الوزنية عليها ثانياً . ووظيفة الوزن هنا ايجابية قارة تستند إليها جماليات الايقاع في القصيدة . والحقيقة انّ الوزن لا يستطيع ان يقوم بذلك إلا اذا كان نقيض ما تشير اليه نازك ، اي اذا كان يقوم بوظيفة سلبية غير قارة .

لقد سبق لي ان ميزت بين الوسائل البديعية والوسائل البيانية ، وقلت ان الوسائل البديعية هي وسائل الترميز الصوتي التي تمتاز بالتوصيل ، والاتجاه نحو الصوت ، وواحدة المعنى والموضوعية ، وهي بطبيعتها خطية ، تعمل على محور التأليف ، فتعتمد الذاكرة ، وقياس الصورة على مثال سابق . أمّا الوسائل البيانية ، التي هي وسائل الترميز الدلالي ، فتمتاز بالتضليل والاتجاه نحو المعجم ، وتعدد المعاني ، والذاتية ، وخلق الصور على غير مثال ، والتركيز على محور الانتقاء ، وقوة الخيال والعمودية^(٦) . وفي اللغة المعيارية/ العادية ، فإنّ أية جملة تحاول ان تقيم موازنة بين نوعي الوسائل المذكورين ، فتقف ، مثلاً ، حيث يتطلب الصوت والمعنى . أمّا في الشعر ، فإنّ الوقفة تتم حيث يكون هناك انقطاع على مستوى الصوت ، واستمرار على مستوى المعنى . ولو نظرنا إلى التوصيل الشعري ، من حيث هو مكتوب ، لا من حيث يُكتب الآن ، لوجدنا انّ وظيفة الوزن تعمل في الأساس ، او في الأقل تغري بأنها تعمل على مستوى الوسائل البديعية ، أي انها وسيلة من بين وسائل الترميز الصوتي . وبالتالي فإنّ وظيفة الوزن ستكون الاغراء بالتوصيل وواحدة المعنى .

وهذه هي اللحظة التي تتوقف عندها نازك . لكننا لو أمعنا النظر في هذه الحالة لوجدنا أنَّ أهم صفة يتصف بها الشعر هي التفاعل بين مستويات التحليل ، حيث تستطيع وسيلة بيانية ان تقوم بوظيفة بديعية ، والعكس بالعكس ، فيمكن ان يتكرر الوزن باداء وظيفة دلالية وليس صوتية فحسب .

تمثيلاً على ذلك لنقرأ قصيدة (مدينة اخرى) لمحمود البريكان^(٧):

وراء المدينة ذات الوجوه المائه

هناك مدينة أخرى

وراء المدينة حيث تشع العمارات

حيث تدور الميادين حيث تعج المتاجر

هناك مدينة أخرى

هناك مدينة الأشباح والأصداء

ساكنة تقلب ذكريات رجالها الموتى

وراء مدينة الألوان والأشكال

والضوضاء والحركة

هناك مدينة اخرى

تراقب خطو الغريب الذي هو أنت .

من الواضح اننا أمام مدينتين ، كل منهما في داخل الأخرى : مدينة العمارات ، وتحتها مدينة الأشباح . كلتا المدينتين في مكان واحد . توزيع الأبيات بهذه الطريقة مقصود . لقد جعل

الشاعر أبيات المدينة السفلية تبدأ من منتصف أبيات المدينة
الظاهرة، وكأنَّها تولد من خصرها. لكنَّ لكل مدينة وزناً خاصاً
وايقاعاً خاصاً. مدينة العمارات من المتقارب، ومدينة الأشباح
من مجزوء الوافر.

وكأنَّ لكل مدينة قصيدة خاصة وشاعراً خاصاً، فنستطيع
نحن ان نميِّز بين شاعرين وقصيدتين. سيقول شاعر المدينة
الأولى قصيدة من بحر المتقارب:

وراء المدينة ذات الوجوه المائة

وراء المدينة حيث تشع العمارات

حيث تدور الميادين حيث تعج المتاجر

تراقب خطو الغريب الذي هو أنت.

ويقول شاعر المدينة الثانية أبياتاً من مجزوء الوافر:

هناك مدينة أخرى

هناك مدينة أخرى

هناك مدينة الأشباح والاصداء

ساكنة تقلب ذكريات رجالها الموتى

وراء مدينة الألوان والأشكال

والضوضاء والحركة

هناك مدينة أخرى.

وظيفة الوزن هنا لا تقتصر على إحداث التأثير الإيقاعي

بالدورات الزمانية التي تشغلها الجملة الشعرية، بل هي تحدد وجهة النظر. اختلاف الايقاعين او الوزنين هو في الأساس اختلاف بين وجهتي نظر لشاعرين مختلفين، وليس مجرد تطرير خارجي. هناك مدينتان، لكل مدينة شاعر، وكل شاعر يكتب قصيدة من بحر مختلف عن بحر القصيدة الأخرى. اختلاف الايقاع هو اختلاف في وجهات النظر، ولا يهم بعد ذلك ان كانا سيتلاقيان [كما سنرى في فصل آخر] أو لا. فالوزن يمكن ان يقوم بوظيفة تضليلية، كما يقوم بوظيفة توصيلية. وبالتالي فهو يمارس من التأثيرات المعنوية سرّاً بقدر ما يمارس من التأثيرات الصوتية علانية.

(٣)

في الجهة المقابلة لتطرف نازك الملائكة يقف تطرف أدونيس. فهو يكتب بوعي كبير لتجربته ان هناك نقداً «يرفض سلفاً البحث في إمكان النظر الى قصيدة النثر شعرياً، أو يرفض ان يرى الشعرية خارج الوزن، ويعني بذلك انه متأصل في قديم ما، وانه بسبب من ذلك عاجز عن النظر الى الجديد إلا بذائقة تقليدية، وهو اذن لا يفهم الجدة الشعرية، بل انه في أحيان كثيرة يطمسها ويشوهها»^(٨). وخشية ان يقع أدونيس في الحصرية التي وقعت فيها نازك الملائكة، فإنه يمسك العصا من طرفها الآخر. وهكذا يستعيد تمييز نازك بين درجات التعبير، بعد أن يحوِّره تحويراً ضرورياً، فتظهر لديه أربع طرق كما يسميها.

آ - التعبير نثرياً بالنثر.

ب - التعبير نثرياً بالوزن .

ج - التعبير شعرياً بالنثر .

د - التعبير شعرياً بالوزن .

التعبيران الأول والثاني لا يختلفان في استعمالهما عن اللغة العادية لأنهما نثر أصلاً، أمّا الثالث والرابع فهما مناط اهتمام أدونيس . الأوّل هو التعبير في اللغة العلمية والقانونية التوصيلية الواضحة . والثاني هو التعبير في الأراجيز والمنظومات التعليمية . والثالث هو تعبير قصيدة النثر والكلام الفني المنشور . والرابع هو الشعر الموزون في أشكاله المختلفة . وبرغم ما يلاحظه أدونيس من كون الوزن في التعبير النثري خارجياً «وإنه كمي لا نوعي»، أي أنه ليس عنصراً شعرياً» فإنّ هذا التقسيم ليس سوى تنويع على ثنائية البلاغتين القديمة بعد طرد الوزن، واعتبار «الدلالة» مقوِّماً للشعرية على نحو قبلي . ولكي يوضح أدونيس مفهومه عن الشعر يعطي المثالين التاليين :

آ - الليل نصف اليوم .

ب - الليل موج (أو جمل) . (امرؤ القيس)^(٩) .

يقول : «الجملتان هنا عن الليل كموضوع واحد، لكنهما تثيران طريقتين مختلفتين لإدراكه والاحساس . عدا ان لهما معنيين مختلفين . المعنى في الجملة الأولى نثري، منقول بكلام نثري، والمعنى في الجملة الثانية شعري، منقول بكلام شعري . الكلام في المستوى الأول إعلامي، اخباري، يقدم معلومات حول الأشياء، ويدور في إطار المحدود، المنتهي . أمّا الكلام في

المستوى الثاني، فيوحي ويخيّل، يشير إلى ما يمكن ان يكتنز به الشيء، ويوحي بصور اخرى عنه، أي بإمكان تغيره، وهو يدور في المنفتح وغير المحدود»^(١٠).

ولكن هذه الصياغة تثير كثيراً من الأسئلة، فهل يمكن الفصل بين الصوت (او الكلام) والمعنى؟ وهل هناك معنى بلا صوت؟ وهل يمكن حقاً الحديث عن معنى «شعري» ومعنى «نثري»؟

منذ الجرجاني لم يعد بإمكان البلاغة العربية ان تقول بفكرة المعاني المطروحة على الطريق. فالنظم او التأليف هو الذي يحدّد فصاحة الكلمة. انّ الكلمة المفردة لا تستمد معناها من ذاتها، مستقلة عما يجاورها من الكلمات، بل تستمد معناها في الأساس من موقعها الى جوار الكلمات التي ترد قبلها او بعدها. وما من موضوع شعري او غير شعري، وما من كلمة «شريفة» أو «غير شريفة» باستقلال عن سواها من الكلمات «فالألفاظ - كما يقول الجرجاني - لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة. وانّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، او ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك انك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضوع آخر»^(١١). لا بل ان معنى الكلمة لا يتحدّد بعلاقات الحضور التي تربطها ببقية الكلمات الحاضرة قبلها أو بعدها في الجملة فقط، بل يتحدّد بعلاقاتها بكلمات اللغة الأخرى الغائبة عن تلك الجملة مما يمكن ان تتبادل معها المواقع ايضاً. ولكل

وحدة لغوية وجهان هما الدال (وهو الصورة الصوتية) والمدلول (وهو التصور الفكري)، وسواءً أكانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية كما يرى دي سوسير، أم ضرورية كما يرى بنفست، فإنَّ المعنى هو نتاج تفاعل هذين الوجهين في تأليف لغوي ينسجم مع أعراف اللغة المستعمل فيها. فلا معنى اذن للحديث عن معنى شريف، او معنى شعري، ومعنى غير شريف او غير شعري.

يقودنا هذا الى القول ان «التواتر الدلالي» الذي يشير إليه أدونيس، ليس خاصاً بالمعنى او الموضوع، بل هو نتاج تفاعل الصوت والمعنى، وحيث أنَّ الوزن هو أحد مظاهر الصوت، فإنه يمكن ان يكون عنصراً فاعلاً في تغيير المعنى، كما رأينا في مثال قصيدة البريكان، وطبيعي انه لا يستغرق كلية المعنى. أمَّا الشعرية، من حيث ارتباطها بالمعنى، فتنشأ عن مقدار تراتب المعنى في داخل البنية الصوتية، أي ما يمكن ان تحتزنه البنية الصوتية الواحدة من معانٍ متعددة. أنَّ اتجاه الرسالة الشعرية الى ذاتها يجعلها تستطيع ان تتظاهر بأكثر من معنى. فهي شفرة واحدة تفيض عنها معانٍ أوائل، ومعانٍ ثوانٍ، ومعانٍ ثوالت، وربما معانٍ روابع وهكذا... وهذا ما تسميه البلاغة الحديثة دلالة الايحاء، وما يسميه الجرجاني معنى المعنى، حيث تعني اللغة اكثر ممَّا تقول، في مقابل دلالة المطابقة، او المعنى الأول حيث تكتفي اللغة بأن تعني ما تقول.

وانطلاقاً من تحديد سلبي للشعرية، يريد أدونيس ان ينفىها عن النثر الموزون، بدلاً من استكشافها في الشعر المنشور او

الموزون. ويصل في الآخر الى أنَّ الوزن في النثر المنظوم «تكأة، شيء زائد، مجرد قالب. وما عبَّر عنه، بوساطته، يمكن التعبير عنه بالنثر دون ان ينقص شيء منه. ونرى أيضاً ان «المعنى» فيه شأنه في النثر: واضح، مباشر، عقلي. ثمَّ أنَّ هذا المثال ينقل «فكرة» او مفهوماً... وهذا يوصلنا الى القول أنَّ هذا الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة»^(١٢).

وبنفي الشعرية عن الوزن، يصل أدونيس الى النتيجة المضادة، وهي حصر الشعرية في «طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة».

وحصر الشعرية بـ «كيفية استخدام اللغة» منظوراً إليها كمعنى قبلي، يعني افقاراً للغة الشعر والنثر معاً. وقد رأينا ان الشعرية، بما هي حقل نظري، تستبدل ثنائية الشعر/ النثر، بثنائية الخطاب الأدبي/ الخطاب اليومي. والحقيقة ان كلتا اللغتين تستخدم «المعاني»، ولكن في حين تكفي اللغة العادية بالاشارة الصريحة او دلالة المطابقة، تريد اللغة الشعرية ان تناور فتقدم اكثر من مستوى للتعبير، واقتراح للفهم.

أدونيس، اذن، يصل الى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وانما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر، أي انه يحاول إسناد الشعرية الى المعنى بنفيها عن الوزن. لكن هل ان القول بأنَّ (س) من الناس ليس بملاكهم يعني ان (ص) بطل العالم في الملاكمة؟

لتوضيح إمكان أن تنطوي البنية الصوتية ذاتها على معنى تفريعي الى جوار المعنى الذي تقدمه البنية الدلالية، استشهد

بالمقطع التالي من قصيدة «البرعم والرعد» لعبد الرحمن طهمازي، التي سبق ان حللتها كاملة^(١٣).

الجمرةُ التفتُ وبين رمادها انعدمت وأكملت الرمادا

بيدي مردتُ قشورها المتفطرات

أَمْلاً

فلم أجد النواة.

تحدث القصيدة عن إخفاق التجربة الصوفية في الوصول إلى الحقيقة. وتحقق ذروة الاخفاق عند هذا المقطع. وتتكافل هنا البنية الدلالية والبنية الصوتية. فعلى مستوى الدلالة يتحقق الشاعر من خيبته بأن يمرد بيديه الجمرة ليجد رماداً بلا نواة، وعلى مستوى الصوت تعطينا الأبيات شعوراً متسارعاً بالمرارة، حيث يتكرر حرف الميم مولداً فينا الاحساس بالإغلاق والاختناق:

الجمرة التفتُ وبين رمادها انعدمت وأكملت الرمادا

وفي البيت التالي يكرر الشاعر حرف الراء ليعطينا إحساساً بالنقر والتردد:

بيدي مردتُ قشورها المتفطرات

والغريب ان تكرار الميم ثم الراء لا يقتصر تأثيره على تفجير الحس المبهم بالمرارة، بل انه يكتبها. فلو جمعنا الميم والراء لكانت كلمة (مر). ونحن نلتقي بهذين الحرفين في وسط كلمة (جمرة) وفي مقلوب بداية (رماد) وفي أول (مردت). بل

إننا لو عدنا الى المرجع الذي يمكن ان تحيلنا اليه قصيدة (البرعم والرعدي) - وهو سورة الرعد في القرآن الكريم، لاشتراكهما في الاسم - لوجدنا أنَّ اول آية في هذه السورة هي (الحروف) آ - ل - م - ر. ولا يوجد التوتر الدلالي على مستوى المعاني وحسب، بل ان توليد المعاني يمكن ان يعتمد على الأصوات نفسها. فوسائل التنميط الصوتي لا تقل فاعلية عن وسائل التنميط الدلالي في توليد المعاني في الشعر.

(٤)

يطوّر كمال أبو ديب أوسع وأشمل نظرية عربية في الشعرية تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، وتحاول أن تؤاخي بينها. وبرغم إصراره على أنَّ «الشعرية خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية»^(١٤)، فإنّه لا يتردد في القول أنَّ «اكتناه البعد الخفي للشعرية يبدو أنَّ ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ إليها الآن»^(١٥). والشعرية في التصور الذي يقّمه كمال أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسمّيه بـ «الفجوة: مسافة التوتر»، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى «على الشعرية، بل انه الأساس في التجربة الانسانية بأكملها، بيد انه خصيصة مميزة، او شرط ضروري للتجربة الفنية او بشكل أدق للمعانة او الرؤية الشعرية بوصفها شيئاً متميزاً عن - وقد يكون نقيضاً لـ - التجربة او الرؤية العادية اليومية»^(١٦).

الشعرية، اذن، عنده ليست الحقل النظري الذي يدرس

المبدأ المولد في الخطاب الشعري، بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر. وميدان اشتغال الفجوة: مسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية يميزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية. ومن هنا يؤكد كمال أبو ديب أن الفجوة: مسافة التوتر هي في الأساس فضاء «ينشأ من إقحام مكونات الوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسن نظام الترميز Code في سياق تكون فيه بينها علاقات ذات بعدين فهي: ١- علاقات تقدّم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة ولكنها ٢- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أنّ هذه العلاقات هي تحديداً لا متجانسة في السياق الذي تقدّم فيه وتطرح في صيغة المتجانس»^(١٧).

يظهر من ذلك أنّ الفجوة: مسافة التوتر فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضيف عليها صفة التجانس والوثام في داخل سياق معين. والشعرية - حقلاً - هي وظيفة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء للتجربة الانسانية باتساعها. وهكذا تمتلك الفجوة: مسافة التوتر قدرة الانتقال من مستوى بحثي الى آخر، فهي أحياناً فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع، أو ما يسميه لوسيان غولدمان برؤية العالم، وأحياناً فضاء للمكونات اللغوية في النص، وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ. يقول أبو ديب: «تشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من

مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية ايضاً، أي لا من الكلمات فقط، بل من الأشياء ايضاً»^(١٨).

اتساع مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هذا يبدأ ولا ينتهي. فهي تشمل ما قبل النص والنص وما بعده، وتكون جزءاً من تاريخ الأدب، والأعراف التي تسود فيه، وجزءاً من رؤيا العالم لدى الشاعر او الكاتب، وخصيصة نصية، وطريقة لاستقبال النص في النظام الذهني لدى القارئ. يكتب أبو ديب: «يمكننا ان نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية الى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة. وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الابداعية، وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي او الفني، ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون ايضاً مليئة بالاثارة والكشوف الفنية»^(١٩). وبالتالي تتحول الفجوة: مسافة التوتر من مستوى البحث عن المقومات النصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن الموجهات الفكرية لشعرية العالم، أي انها بحكم محاولتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة، محكومة بالتحول من خصيصة نصية الى خصيصة ميتافيزيقية تبحث، بإسم النزوع الشامل، عن الشعرية خارج الشعر.

ضمناً، يريد كمال أبو ديب أن يوفق بين عدة مناهج. ولعلّ أهم هذه المناهج التي يريد التوفيق بينها هي: النقد المتجه إلى القارئ عند آيزر وجماعة نقد استجابة القارئ، والنقد المتجه

إلى النص لدى السيميائيين من أمثال يوري لوتمان وريفاتير وجان كوهن وسواهم، والنقد المتجه الى السياق وبخاصة لدى لوسيان غولدمان.

لقد استعمل آيزر مفهوم «الفجوة» في كتابه «القارئ الضمني»، مطوراً إياه عن انغاردن. وتمثل عملية القراءة لدى آيزر وسيطاً بين العمل الفني لدى المؤلف والتجربة الجمالية لدى القارئ او المتلقي. فلا يتحقق العمل الفني في الوجود إلا حين يكون هناك تفاعل بين النص والقارئ، أي بين القطب الفني لدى المؤلف، والقطب الجمالي لدى القارئ. ووظيفة الفجوة لدى آيزر هي تنظيم الحقل المرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة بانعكاس بعضها على بعض، وضبط كل العمليات التي تحدث في داخل الحقل المرجعي لوجهة النظر الهائمة، وخلق وجهة نظر في الحقل المرجعي^(٢٠). فالفجوة مفهوم نصي، وملء الفجوة فاعلية يقوم بها القارئ. وبذلك يحافظ آيزر على قانون الظاهراتية الذي سنّه «هوسرل» في أنّ كلّ شعور هو شعور بشيء. القراءة هي عملية تحقق النص لدى القارئ. فالقارئ عنصر فاعل في ملء الفجوات التي يخلقها النص في لفه ودورانه. أمّا لدى كمال أبو ديب فإنّ الفجوة - كما رأينا - توجد قبل النص ومعه وبعده. ولذلك فإنّ فاعليتها لا تقتزن بالقارئ وحده، بل تقتزن قبل كل شيء برؤية العالم التي يبثها المؤلف في تضاعيف عمله.

ومن هنا فإنّها مفهوم آيزر مطبقاً على الجهاز النقدي لدى لوسيان غولدمان، ومستثمراً بنية التضاد في النقد النصي لدى

يوري لوتمان . وبالتالي يصحّ عليها ما يصحّ على نقد غولدمان من إقامة مماثلة بين عالمين هما البنية الفوقية للفكر (او الشعر هنا) والبنية التحتية الاجتماعية، ثم ربط هذين العالمين بجسر التشاكلات او المماثلات الشكلية بين الرؤية الفكرية والممارسة الاجتماعية . ولذلك فإنّ شعريّة يقترحها غولدمان تظلّ محكومةً بالخارجية والتماثل بين عالمين، وليس التفاعل بينهما.

كمال أبو ديب يشبه غولدمان هنا، اكثر بكثير مما يشبه آيزر . ولذلك فإنّه يكتب في آخر كتابه «الشعرية» ما يأتي : «الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الانسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسمومها وعظمتها، الطبقات المسلوكة المستغلة وملحمة صراعها ضدّ طبقات لم تزل عبر التاريخ تسمح وجودها بالقسر والقهر والقمع، وكل ما في اللغة من قافات وقافات... الخ»^(٢١).

لقد اتسعت الشعرية لتشمل كلّ شيء يقوم على بنية التضاد، ومن هنا يهتم أبو ديب بعنوانات فرعية يعيد فيها النظر بموضوعات كثيرة، استناداً الى هذه البنية، دون ان ينتبه الى ان تضخم الشعرية المفرط هذا سيجعل الفجوة : مسافة التوتر بنية لا توجد في مكانٍ او عند أحد، وبالتالي بنية ميتافيزيقية «متعالية» . ومثل كل بنية ميتافيزيقية، فهي غير قابلة للتحديد والوصف والاكتناه، أي انه سيجعلها عكس ما أرادها حين افترض في البداية انها خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية .

نحتاج، اذن، الى شعرية لا تُفُرط في التضيق، ولا تُفُرط في الاتساع، شعرية تبدأ من النص نفسه. فالنص ليس مجرد حامل ينقل المعنى، او حاوٍ له، وليس وعاء يصبّ فيه الكاتب أفكاره التي يستقبلها المتلقي استقبالاً سلبياً. ويبدو ان «رؤية العالم» بما هي تماثل بين البنية الفكرية والبنية الاجتماعية تعود بنا الى هذا الفهم للنص باعتباره تجسّداً للمعنى، او حاملاً لمحمول خارج النص، كما كانت تذهب الى ذلك النظرية الجمالية التقليدية. ولعلّ من أبرز الملامح التي يتميَّز بها النص الفني عن سواه هو انطواؤه على مستويين من الدلالة في الأقل. وانطواؤه على مستويين يعني انطواءه على لغتين في الأقل. فالنص فضاء سيميائي تتفاعل فيه اللغات وتتداخل وينظم بعضها بعضاً تنظيمًا تراتبياً^(٢٢). وهو لا يجسّد المعاني، بل يولدها. ولا تأتي عملية توليد المعاني نتيجة اتساع في البنى فقط، بل نتيجة تفاعل هذه البنى وتداخلها. والمهمة المزدوجة التي يتكفّل بها النص هي تمثيل المعاني من جهة، وتوليد معاني جديدة من جهة أخرى.

لكن كيف يمكن ان تتفاعل البنى في النص؟

لعلّ أدقّ تعريف للبنية هو ذلك التعريف الذي قدّمه ريفاتير حين قال: «ان البنية نظام يتكوّن من عناصر متعددة، لا يمكن ان يتعرض أي منها لتغيير دون إحداث تغييرات في العناصر الأخرى جميعاً»^(٢٣). وهذا يعني ان عناصر البنية تتبادل التأثير، بحيث ان أيّ تغيير في واحد منها يؤدّي الى تغييرها جميعاً. واذا نظرنا الى القصيدة كبنية، فإنّ تعدّد مستويات هذه البنية وعناصرها المختلفة

ستبادل التأثير، أي أنّ أيّ تغيير يطرأ على النظام الایقاعي مثلاً سيكون تغييراً لوجهة النظر، او النظام الدلالي او الصوتي . . الخ. ولأنّ النص مولدٌ للمعاني، وليس حاملاً لها، ولأنّ التفاعل قائم بين مستويات بنية القصيدة وعناصرها، فإنّ الوظائف التي سيقوم بها أي عنصر من عناصر الفعل الاتصالي ستتفاعل وتتداخل أيضاً. ولا بدّ من البدء بلغوية الشعر، واللغة ليست الدلالة فقط، بل هي التفاعل بين الصوت والدلالة في سياق معين. لكن في حين تتوقف اللغة عند وظيفة معينة أساسية لكلّ عنصر من عناصرها، يريد الشعر ان يخلخل هذه الوظيفة، فيعيد ترتيب هذه العناصر ترتيباً جديداً يؤدّي بالتالي الى تغيير العلاقة بين اللغة والفكر. أنّ الشعر باكتفائه بأبنيته اللغوية يتصور، وبغيرنا بأن نتصور معه، انه يستبدل الكلمات بالأشياء، فيصير الحجر «حجرياً» كما يقول الشكلاونيون الروس، ويجعل «ماء الملام» ماءً كما يقول أبو تمام. ولا يمكن حصر هذه الأبنية بمستوى واحد نزع من الشعر كله. فالوزن او العروض او البنية السطحية، بما فيها من عناصر صوتية وجناسات، وتوريات، وتكرار ليست الشعر كلّهُ. انها عنصر واحد فقط من عناصره. واعادة نظم هذه العناصر بطريقة تتغير فيها وظائفها هي ما يجعل من الشعر شعراً. وكذلك الدلالة أو المعنى. أنّ التشبيه او الاستعارة او الكناية، او حتى الاسطورة والأيدولوجيا، هي كلها ثمرة التفاعل بين نظام صوتي ونظام دلالي، يريد واحد منهما أو كلاهما ان يغير وظيفته سرّاً. ويمكن للتوتر الدلالي ان ينشأ عن عنصر صوتي، مثلما ينشأ عن عنصر دلالي.

إنَّ بنية الشعر هي نسيج عناصره الداخلية كنظام لغوي يتفاعل فيه الصوت والدلالة والسياق، وليست عنصراً يأتي اليه من الخارج، وإلاَّ لارتدنا إلى شعرية الكلمة المفردة بذاتها، وشعرية الحقيقة، وشعرية الشيء، الى غير ذلك من أوهام تجاوزها النقد. يمكن طبعاً الحديث عن شعريات للأشياء، لكنَّ هذه الشعريات تأتي من داخل الشعر. وفي استعمال محدد، وليس من خارجه بافتراض مقوم ذاتي في الأشياء نفسها. والفجوة التي يتحدث عنها آيزر أو كمال أبو ديب ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ، بل مشاركة القارئ في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري. ولا يتم هذا الردم كيفما اتفق، بل استناداً الى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك. فلدى القارئ مخزون من الخبرة الناتجة عن قراءات سابقة. انَّ مَنْ يقرأ قصيدة معينة لا يقرأها وفقاً لهواه الذاتي ورغبته الأعتباطية، بل لا بدَّ ان يفك شفراتها بما تمثله قبل ذلك من مفاتيح سابقة اكتسبها من قراءة عدد لا حصر له من النصوص.

وهنا تظهر الحاجة الى إكمال الشعرية بالقراءة، أي تطبيق المعلومات النظرية عن الخطاب المولّد على نصوص فعلية.

ومع كل ما في الاجتزاء من عيوب، دعنا نأخذ، تمثيلاً على ذلك، المقطع التالي من قصيدة «اللقاء الأخير في روما» لمحمود درويش^(٢٤):

صباح الخير يا ماجد

صباح الخير والأبيض

قم اشرب قهوتي، وانهض

فإنَّ جنازتي وصلت

وروما كالمسدس -

كل أرض الله روما . . .

تحمل القصيدة عنواناً فرعياً هو «مرثية لماجد ابو شرار»
ولذلك فإنَّ قراءتنا اياها، مرثية، تغتني باسترجاع كامل الموروث
الرثائي في الشعر العربي من أبيات عبدة بن الطيب في رثاء قيس
بن عاصم حتى الوقت الحاضر. ومن الطبعي ان يخاطب الشاعر
مَن يرثيه، ففي أبيات عبدة بن الطيب يقول:

عليك سلام الله قيس بن عاصم

ورحمته ما شاء ان يترخما

تحية مَن ألبسته منك نعمة

اذا مرَّ عن قربٍ بقبرك سلماً

فما كان قيس هلكهُ هلك واحدٍ

ولكنه بنيان قوم تهدماً

غير ان اتجاه هذا الخطاب الى ميت، في الموروث الرثائي
العربي، يفترض انَّ الميت حيٌّ قادر على استماع الخطاب والردَّ
على السلام. انَّ تحية محمود درويش «صباح الخير يا ماجد» لا
تختلف في جوهرها عن تحية عبدة ابن الطيب «عليك سلام الله
قيس بن عاصم». ولكن في حين يفترض عبدة بن الطيب حياة
قيس بن عاصم ميتاً، يفترض محمود درويش حياة ماجد حياً.
ولذلك فهو يدعوه الى فعل حياة يومي هو شرب القهوة
الصباحية، والتهيؤ لوصول جنازة الشاعر. ولكن كيف تصل
جنازة الشاعر؟ لقد أحيا الشاعر جنازة المرثي ليفترض بالمقابل

وصول جنازة الراثي . هنا نرى تبادل أدوارٍ مثيراً . المرثي حيٌّ، والراثي ميتٌ، لأن وصول جنازة الشاعر يعني كونه ميتاً ايضاً . فكيف يرثي الميت الحيّ؟ لا خيار لنا إلا أن نتصوّر ان ماجداً هو الذي يرثي محمود درويش، وليس العكس . ولأنه حيّ، فإنّ تحيته تؤكد على الأبيض الذي يرمز إلى شيئين في وقت واحد . فهو لون الحياة، في مقابل لون الحداد (الأسود) من جهة، وهو مكان إطاري للفعل المحاصر في مناخ البحر الأبيض المتوسط من جهة أخرى . ولأن المرثي حيّ، فإنّ الأفعال التي يقوم بها افعال في صيغة المستقبل الذي لم يحصل بعد (فعلا الأمر: اشرب وانهض، وهذا الأخير يشكل قافية مع: أبيض)، بينما لا يوجد سوى فعلٍ ماضٍ واحد للشاعر (ان جنازتي وصلت) . ولقد سبق للشاعر أن أورد هذه العبارة بتمامها في قصيدة «عودة الأسير»^(٢٥):

ليسكت ها هنا الشعراء والخطباء

والشرطي والصحفي

ان جنازتي وصلت .

كيف يمكن لميت ان يكلم الآخرين، ويخبرهم بوصول جنازته، اذا لم يكن حياً، أي اذا لم يكن موته نفسه حياة اخرى له . في قصيدة «نشيد الى الأخضر» يكتب محمود درويش^(٢٦):

وأنا أكتب شعراً، أي أموت

فعل كتابة القصيدة، او الرثاء تحديداً، هو اذن علامة موت الراثي وليس المرثي . وبما ان المرثي حيّ، والراثي ميت،

شعرياً، فإنَّ القصيدة لا يكتبها الرائي بل المرثي . ولهذا تتجه أفعال المرثي الى المستقبل ، وأفعال الرائي الى الماضي . الشاعر يرثي الفقيد بشعره ، والفقيد يرثي الشاعر بموته . وكلاهما حي/ ميت أو ميت/ حي .

لكنَّ موت ماجد حدثٌ فعليٌّ حصل في روما . وسيادة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا يطمس الاحالة ، بل يجعلها غامضة^(٢٧) . ولذلك تبدو روما للشاعر بصورة مسدس مسدّد اليه . وما يحصل للشاعر والفقيد يحصل لروما ايضاً ، فهي الأخرى ترتفع من وجودها الفعلي في صيغة التشبيه المحدد بمكان فعلي على الخارطة (روما كالمسدس) الى تجريد مكاني يعانق الأمكنة كلها ويتمائل معها (كل أرض روما) . واذا كان المبتدأ في هذه العبارة أليفاً باعتبار وقعه اللغوي والديني القريب (كل أرض الله) فإنَّ الخبر يتناقض معه (روما) . اذ كيف يمكن ان يتمائل جزء من الأرض مع الأرض كلها .

في الواقع انَّ التماهي بين (روما) وكل أرض الله جزء من التقاليد الشعرية القديمة . ونجد هذا التماهي في مسرحية لكورنيه ، حيث يقول «سرتوريوس» القائد الروماني الذي اشتق على قيصر وأسس جمهورية في اسبانيا .

لم أعذ اسمي روما أرضاً تحوطها الأسوار
فهذه الأسوار التي كانت أبدع ما تكون في الماضي .
لم تعد سوى السجن او بالأحرى القبر
ولمّا كنت أملك الآن كل دعائمها الحقيقية

فإنَّ روما لم تعد في روما، انما تكون كلها حيثما أكون .
وقد استثمر هذه الأبيات المفكر - المسرحي الفرنسي
جبريل مارسيل في مسرحيته (روما لم تعد في روما)^(٢٨) .
والجدير بالذكر أنَّ محمود دريش لم ينشر في مجموعته (حصار
لمدائح البحر) بيتاً كان قد نشره قبل ذلك في القصيدة يقول فيه :
(روما لم تعد روما) .

إشارات

- (١) O. Ducrot and T. Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p. 79.
- (٢) المبرّد، محمد بن يزيد: البلاغة، تحقيق د. رمضان عبد التواب، ص ٨٠.
- (٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ٦٩.
- (٤) المصدر نفسه ٢٢٤.
- (٥) المصدر نفسه ٢٢٥.
- (٦) سعيد الغانمي: أفنعة النص ص ١٠٠.
- (٧) محمود البريكان: قصائد، مجلة الأعلام العدد ٤/٣، ١٩٩٣ ص ٨٧.
- (٨) أدونيس: سياسة الشعر، مقالة ما الشعرية؟ ص ٦.
- (٩) من الواضح أنّ مثال أدونيس هذا يستند إلى بيتي امرئ القيس:
وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
و:

فقلْتُ له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازاً وناء بكلّكل
غير أنّ في صياغة أدونيس تمثيلاً، أمّا بيتا امرئ القيس ففي أولهما تشبيه، وفي ثانيهما استعارة. وإذا عرفنا ان التمثيل مرحلة وسطى بين التشبيه والاستعارة أدركنا الفرق بين المثال الأصلي وصياغته الثانية. لأن التشبيه (والتمثيل ايضاً من حيث هو تشبيه بلا أداة) مقايسة بين عالمين يظلالان منفصلين، في حين ان الاستعارة مطابقة بين عالمين واندماج لهما في واحد. وواضح أنّ الاستعارة هنا تهدّد قانون الهوية الذي يريد التشبيه الاحتفاظ به.

- (١٠) سياسة الشعر ص ٢٤ - ٢٥.
- (١١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٣٨.
- (١٢) سياسة الشعر ص ٢٤.
- (١٣) أنقعة النص ص ١٢٠. والجدير بالذكر أنّ هذا التحليل الصوتي يحمل بعض الشبه مع تحليل صوتي مماثل قام به الناقد الروسي يوري لوتمان، ولم اكن قد اطلعت عليه. انظر فيه: Ann Shukman, Literature and Semiotics, A Study of the Writings of Yu. M. Lotman, p 60.
- (١٤) كمال أبو ديب: في الشعرية ص ١٨.
- (١٥) المصدر نفسه ص ١٤.
- (١٦) المصدر نفسه ص ٢٠.
- (١٧) المصدر نفسه ص ٢١.
- (١٨) المصدر نفسه ص ٣٧.
- (١٩) المصدر نفسه ص ٤٨.
- (٢٠) Wolfgang Iser, The Implied Reader, p. 275.
- (٢١) في الشعرية ص ١٤٣.
- (٢٢) Jurij Lotman, The Future of Structuralism, Poetics 8 (1979) p. 503.
- (٢٣) M. Riffaterre, Describing Poetic Structures, in Reader- Response Criticism, p. 27.
- (٢٤) محمود درويش: حصار لمذائع البحر ص ٧٣.
- (٢٥) محمود درويش: الديوان ٢: ٣٤٢.
- (٢٦) الديوان ٢: ٥٤٨.
- (٢٧) R. Jakobson, Language in Literature, p. 85.
- (٢٨) جبريل مارسيل: روما لم تعد في روما، ترجمة فؤاد كامل، ص ١٧٤.

شعرية المرأة:

طبيعة الصورة المأوية عند السيّاب

[١]

لو تخيلنا شخصاً لا يستطيع أن يقود سيارته بالنظر الى الطريق أمامه، بل انه محكومٌ، لعلّةٍ ما، بالنظر الى طريقه في المرأة، فماذا ستكون النتيجة حينئذ؟ سيقال طبعاً انه سيقود سيارته بالرجوع الى الخلف دائماً. لماذا؟ لأنّ أمام الطريق وراء في المرأة، ولأنّ وراء المرأة أمام في الطريق. ولكن هل هذه مسلمة؟ حين أقف أمام المرأة أجد أن يساري يمينٌ فيها ويميني يسار. . المرأة تناورني، فهل من طبيعة المرأة أن تقلب الأشياء، أن يكون اليمين فيها يساراً، والأمام وراء، والأعلى أسفل؟

يجيب دارسو المرأة بالنفي. فلكي نواجه المرأة على نحو صحيح، ينبغي ان نعرف أولاً اننا نواجه مرآة لا تكذب، فالمرأة تقول الحقيقة دائماً. يقول امبرتوايكو: «ما ان نقرّ بأنّ ما نراه هو صورة في مرآة، حتى نضطرّ إلى البدء من مبدأ ان ما تنقله المرأة هو الحقيقة»^(١). فانقلاب الامام إلى وراء، واليمين الى يسار او

العكس هو جزء من عاداتنا، في النظر الى المرايا، وليس من خصائص المرايا ذاتها.

ولكن اذا كانت المرأة لا تكذب، فهل يعني هذا انها إشارة بديلة عن الشيء الذي تصوره؟ الإشارة تكذب، أمّا المرأة فلا. الإشارة تكذب لأنها تستطيع ان تنوب عن الشيء، أي ان يغيب الشيء المشار اليه وتحضر الإشارة بديلاً عنه. أمّا الصورة المرآوية فلا تستطيع ان تحضر إلا بحضور الشيء المصور نفسه. انها حضوران في وقت واحد: حضور الصورة المرآوية للشيء وحضور الشيء نفسه، وهكذا فهي شيء «آخر» بالاضافة الى الشيء المصور، انها صورته ومضاعفته أيضاً.

ولكن ما أهمية أن تضاعف المرأة الصورة بالنسبة إلى الانسان؟

يجد جاك لاكان ان أهم مرحلة يمرّ بها الانسان في حياته هي «مرحلة المرأة»، حيث يدرك الطفل «أنا»، لا كأنا، بل كآخر. ففي ما بين الشهر السادس والسنة الثانية تمرّ علاقة الطفل بصورته في المرأة بثلاثة أطوار. فهو في الطور الأول يجد ان ذاته (والذات عند لاكان اكبر من الأنا) تحسّ بوجودها كآخر. فالطفل لا يميز بينه وبين صورته المرآوية. بل ان بكاء الآخر في الصورة - مثلاً - يستفز بكاءه. ان الآخر يُملّي عليه تصرفاته، فيشعر بالتفتت بازاء الآخر الخيالي المتواجد أمامه. وفي الطور التالي يدرك ان هذا الآخر الشبيه ليس سوى صورته المرآوية. من هنا يبدأ بالتماهي بهذه الصورة لتتحول ذاته من التشتت والتبعثر الى الوحدة والتكامل. ولكنه ما ان يدرك - في اللحظة الثالثة - ان

الآخر ليس سوى اعتراف بوجوده هو، وتكرار وهمي له، حتى يشرع بمحاولات السيطرة على هذا الآخر. ويعود عليه تحقيق السيطرة بالنشوة والانتصار. فالآخر لا يفعل شيئاً سوى انه يكرره، ويتكراره فإنه يطمئنه على هويته، ويؤكد له تماسكه بعد التشتت. يقول لاكان: «في هذه اللحظة التي تصل بها مرحلة المرأة الى نهايتها عن طريق التماهي بصورة الشبيه تصوير دراما للغيرة الأولية، اي الجدل الذي سيربط من هنا فصاعداً الأنا بالمواقف المحكمة اجتماعياً. وفي هذه اللحظة تنقلب كل المعرفة البشرية، بمكر، الى توسط من خلال الرغبة بالآخر، وتشكل موضوعاتها بتكافؤ مجرد عبر الاندماج بالآخرين، فتنحول الى جهاز يشكل فيه كل اندفاع غريزي خطراً ماثلاً»^(٢).

فوجود الذات، استناداً الى مرحلة المرأة، لا يبدأ من «الأنا» بل يبدأ من «الآخر». وهذا الآخر يمثل بالنسبة الى «الأنا» رغبة مناسبة للتماهي والاندماج. ومن الطبيعي ان الأنا والآخر عند لاكان هما دالان متغيران، وليسا معطين ثابتين.

[٢]

يرى الدكتور احسان عباس - وهو يتحدث عن قصيدة «تعتيم» ضمن ما يسميه بالقصائد الكهفية - ان «ليس في شعر السياب ما يضارع هذه القصيدة إخفاء للرمز مع استغلاله دون خلل»^(٣).

ويرى ان هذه القصائد الكهفية «تسير على نظام التضاد والثنائية. ولا ريب ان الشاعر «كان يثقل القصيدة بالشرح

والتوضيح والتعليق». بل ان القسم الأول منها ليس سوى تمهيد
للقسم الثاني:

النور والظلماء

اسطورة منحوتة في الصخور:

كم ذادَ بالنار

من اسدٍ ضاري

وكم أخاف النمر

انسان تلك العصور

بالنور والنار

فأطفئي مصباحنا أطفئيه

.....

كي لا تعيد الصخور

اسطورة للنار، ظلت تدور

حتى غدا أول ما فيها

آخر ما فينا - وليل القبور

أول ما فيها -

ولنبقَ في الديجوز

كي لا ترانا نمر

تعجوس في الظلماء

لترجم الأحياء

- من غابة في السماء -

بالصخر والنار

وتستريح القبور

(١ : ٣٦ - ٣٣٧)

يمكننا ان نتوقف عند الثنائيات البارزة في هذه القصيدة :
النور والظلماء ، والاسطورة والواقع ، السماء والأرض ، الأول
والآخر ، البدائية والثقافة . . . الخ . لكننا قبل ذلك ينبغي ان
نتفحص هوية «التعظيم» المقصود ، هل هو تعظيم على الشفرة أم
على الرسالة ، او بتعبير الدكتور احسان عباس هل هو تعظيم على
المبنى ام على الموضوع؟

لو اكتفينا باعتبار التعظيم على الرسالة - كما فعل د . احسان
عباس - لوجدنا مثله ان «القصيدة لا تحمل شيئاً من الموضوع
النبيل ، ومع ذلك فإنها شديدة الاحكام لبقية الرمز» . أمّا لو حملنا
التعظيم على الشفرة لتوصلنا الى نتائج مغايرة . إذ ألا يمكن ان
يكون المقصود من هذه الثنائيات الحادة بين النور والظلماء ،
ونمور السماء ونمور الأرض ، ان تضللنا عن (عنصر) ثالث
غائب؟ ألا يمكن ان يكون التعظيم منصباً على اخفاء (وسيط) بين
هذه الثنائيات؟

ان فحص طبيعة الصخور في القصيدة يكشف انها وسيط ،
لا ضدّ له . فهي الرحم الأول الذي تنبثق منه الاسطورة .
الاسطورة مكتوبة على الصخور ، وما ان يسقط النور على

الصخور حتى يوقظ الاسطورة، فتهاجم الاحياء بالصخر والنار. الصخور وسيط ينتسب مرة الى الواقع ومرة الى الاسطورة، ويكون مرة ظلاماً ومرة نوراً. انها أشبه بمفهوم «البرزخ» عند ابن عربي، الذي يتوسط بين طرفين يكون قادراً على التماهي بهوية أي منهما. فالصخور واقعية ارضية مضيئة في اول القصيدة، لكنها بمجرد ان يسقط عليها النور، وتُفك مغاليق الكتابة المنحوتة عليها تتحول الى اسطورة علوية مظلمة تهاجم الاحياء وترجمهم. وهذا يعني ان الثنائية التي أبرزها السياب، هي في الأصل ثنائية نالها التعتيم. فالصخور تتوسط بين النور والظلماء، والاسطورة والواقع. ونمور السماء ونمور الأرض. وبذلك فإن جميع هذه الثنائيات تمرّ بالوسيط (الصخري) البرزخي الذي يمتلك قدرة التماهي بمن يشاء من طرفيه المجاورين. وسنجد ان السياب يناور هذا الوسيط البرزخي ويعتم عليه، ليس في هذه القصيدة وحسب، وانما في شعره كله. وهذا الوسيط أو البرزخ هو الصورة المرآوية. «فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه - كما يقول ابن عربي - ما هي مثل رؤيته في أمر آخر يكون له كالمرآة فإنه يظهر له نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه ممّا لم يكن يظهر من غير وجود هذا المحل ولا تجليه»^(٤).

[٣]

في عام ١٩٤٤ كتب السياب مجموعة من القصائد ذات الشطرين أهداها جميعاً إلى الشاعر الرومانسي الانكليزي وورد - زورث. ومعروف ان وورد زورث، بالاضافة الى كوليرج، هما شاعرا المرايا والأنهار. وقد وجد فيهما الناقد الانكليزي أبرامز ما

يُسَعِّفه في استعارة المرأة للفن الكلاسيكي الذي يَصوِّر الأشياء كما هي، واستعارة المصباح للفن الرومانسي الذي يجعل الذات بسيطةً لتصوير العالم الخارجي: «ان الضوء يجعل علاقة الظهور في مرآة أمراً ممكناً بين الموضوع والذات. وفي بيانه لمركزية هذه الفقرة للمشاريع التي باشرتْها النظرية الرومانسية حدَّد لنا أبرامز «مرحلة مرآة» تمسك بها الذات نفسها كموضوع وتعي ذاتها»^(٥).

ولا بدُّ لنا ان نتلمس هل تأثر السيّاب بوورد زورث حقاً في هذه القصائد الست. هناك أمور يمكن لنا ان نلاحظها من قراءتها واستعراض عناوينها:

القصيدة الأولى بعنوان «ذبول أزاهر الدفلى» ومطلعها:

لذع الأوام أزاهر الدفلى فذوث كما يذوي سنا المقل
(الديوان ٢ : ٢٧٧)

الثانية بعنوان «جدول جفّ ماؤه» وأولها:

المذّ هاجرُ ذاك الجدول النائي والصمت معتاده من بعد ضوضاء
(٢ : ٢٨١)

الثالثة بعنوان «العش المهجور» ومنها:

كأن العشّ حين خلا وأقوى ومات به صدى النغم الحنون
غديرٌ جفّ غاربه وماتتْ أغاني موجه المرح المعين
(٢ : ٢٨٦)

الرابعة بعنوان «أمير شط العرب» وأولها:

الشط رواحہ الأصیلُ فمضى على رودِ يسيلُ
 وأتاه بعد المدّ جزرُ فهو موهونٌ كليلُ
 الماء غادر جانبیه وراح يحدوه الرحيلُ
 فتجردا من صفحةٍ زرقاء زينها النخيلُ
 (٢ : ٢٩٦)

الخامسة بعنوان «يا نهر» وأولها:

يا نهرُ عادَ اليك بعد شتاته صبّ يفيض الشوق من زفراته
 قبلاته في ضفتيك صريعةً أفهل حفظت له صدى قبلاته
 والسادسة بعنوان «مجرى نضير الضفتين» ومطلعها:

مقلّ الطباء وأعين الشعراءِ صورُ الى المجرى الضئيل النائي
 ومنها البيت الآتي:

وبما تحير من حبابٍ فوقه وانساب في مرآته الجلواءِ
 لماذا يهدي السياب هذه القصائد «إلى روح وورد زورث»؟
 وهل يعني هذا الاهداء تأثره به؟ لقد لاحظنا ان وورد زورث هو
 الشاعر الذي يجعل ذاته مصباحاً وشعره مرايا، فهل السياب
 كذلك؟

أول ما تبدهنا به هذه القصائد هو انها قصائد عن أنهار
 ميتة، انهار جافة، اي انها مرايا معطلة معطوبة لا تعكس صورة
 أحد، وبالتالي لا تشف عن آخر. ويصحّ لنا القول أن أثر وورد -
 زورث في هذه القصائد لا يتجاوز حدود التحريض. فالسياب لا
 يقلد وورد زورث، بل بالعكس انه يتوق الى تقليده، ولكنه لا
 يستطيع لأنّ مراياه التي يستعيرها مرايا كاذبة، وقد رأينا ان من

أهم عناصر الصورة المرآوية أن تكون صادقة . ان السيّاب الذي ينظر في مرآة هذه الأنهار لا يجد صورته لأنها انهار جافة، وهكذا فإنّ ذاته التي يستفزها الحنين لإدراك ذاتها كآخر، تصطدم بفراغ مرايا الأنهار المعطوبة، فلا تجد ذاتها ولا الآخر. وممّا لا يخلو من دلالة أن نجد السيّاب في الفترة نفسها يصدر قصيدته «خيالك» بالأهداء الدال التالي «الى لبيبة ذات المنديل الأحمر. . نظرت الى ظلك في الجدول فالتقت عيناى بعينيك او عينيه فكان حبيّ لك أو له. . .». والشاعر الذي ينظر الى خيالها في مرآة النهر لا يجدها بل يجد عالماً كاملاً من النجوم والزهور والعطور يتحد بها، ويغري الشاعر بأنها هي هو. ولكنه من ناحية أخرى يدرك ان حبه لهذه الصورة المرآوية لا يتعلق بها هي، بل به هو. ذلك ان هذا الخيال الذي تعكسه «أبرّ به من أهله الأقربين» كما يقول، فصورتها هي صورته هو. هكذا يعرف السيّاب أنّ هذا الآخر الذي تحقّقه الصورة المرآوية على سطح النهر هو الوجه الآخر للذات التي يبحث عنها، ولذلك «كان حبه له» كما يقول في الاهداء.

هذه الصورة المرآوية التي لا تعكسها مرآة ستلازم السيّاب دائماً. ويمكننا ان نميّز ثلاث مراحل لتطور هذه «الصورة المرآوية» في شعر السيّاب: الصورة المرآوية البدائية، والصورة المرآوية الانتقالية، والصورة المرآوية النهرية. وتنبغي الإشارة الى ان جميع هذه الصور المرآوية صور تعكسها مرآة وهمية غائبة لا يسمّيها الشاعر، بل يتفادها، وسرى دلالة هذا فيما بعد.

في المرحلة الأولى، المرأة الغائبة مرآة درج الاعتقاد بها

والاطمئنان إليها ، وتناولها التقليد الشعري قبل السيّاب كثيراً .
فعينا الشاعر مثلاً مرآة ما دامت - كما ضخ فيهما التناول الرومانسي
العربي من دماء - قادرتين على استشراف المستقبل . وعينا الحبيبة
مرآة ، ما دامت قادرتين على تصوير الحالة النفسية للشاعر .
وأسمي هذه الصورة المرآوية بالبداية لأنها لا تعدّد صورة الذات
كآخر ، بل تسجل الحالة النفسية للذات حزناً أو فرحاً . ونقدم
تمثيلاً ، ثلاث مرايا هنا :

أولاً : مرآة عيني الشاعر :

على شاعر تستحتم النجوم بعينيه يُصغي الى جندب
(١ : ٥٨٥)

ثانياً : مرآة عيون الذئاب

أنا مَنْ تريد فأين تمضي بين احداق الذئاب
تلمس الدرب البعيد
وليس أحداق الذئاب
أقسى عليّ من الدموع

(١ : ٢٨)

ثالثاً : مرآة عيون الحبيبة

على مقلتيك ارتشفت النجوم

(١ : ٥٨٢)

تقولين لي هل رأيت النجوم
نعم ، أمس حين التفت اليك

(٣٧٧: ١)

المرحلة الانتقالية لا أهمية لها إلا بمقدار ما تؤدّي الى المرحلة التي تليها، ولكنها على المستوى النفسي تعدّ الشاعر للاعتراف بالآخر. فإذا كانت المرأة في الصورة المرآوية البدائية لا تدلّ على آخر، فإنّها في المرحلة الثالثة تكون الآخر بعينه. وهذا الانتقال من نفي الآخر إلى معانقته كذات لا بدّ له من وسيط هو بمثابة تمهيد للاعتراف بالآخر، وهو ما نسمّيه بالمرحلة الانتقالية. ويتضح هذا الوسيط الانتقالي فنياً في قصيدة «نهر العذارى» التي يرثي بها الشاعر حبيبة غرقت. وحين تغرق الحبيبة في النهر، فإنّ النهر لا يمكن ان يكون إلاّ نهراً حياً. وحياة الأنهار هي تدفقها وجريانها. النهر الذي يبتلع الحبيبة يختلف عن الأنهار الميتة في القصائد التي اهداها لوورد زورث. ليس لأنّ هذا النهر يهدده بابتلاع الجسد الذي أحبه، بل لأنه يهدده بابتلاع الصورة التي أحبها، صورة الآخر المرآوي الذي تمهد له هذه المرحلة:

مرأتك الخضراء منذ... جلوؤها تحت السماء
مالاح فيها مثل ذاك الوجه.. في ذاك الصفاء
(١: ١٦٠)

لكن تهديد النهر سرعان ما يتحول الى نقيضه، أي الى إطمئنان واحتضان. فالنهر الذي احتضن الحبيبة ابتلع عينيها أيضاً، وبذلك وجب ان تنتقل الصورة المرآوية من عيني الحبيبة الى النهر. فقد تمثلها النهر بعد ان انصهرت به. انهما معاً واحد.

لا فرق بين نهر وحبيبة - ليس هذا فقط - بل ان النهر حين يبتلع الحبيبة يثبت وجوده كنهر حي فاعل، نهر يفيض بالمياه، على عكس ما تعودت انهار القصائد المهداة إلى وورد زورث، نهر يستطيع ان يكون مرآة قادرة على احتضان صور الذات المرآوية كآخر. من هنا نجد في هذه المرحلة الأخيرة من نضج السياب، مرحلة الصورة المرآوية النهرية، كثرة الأقمار والكواكب التي تستحم في المياه. ما من قمر إلا وهو معمد بالمياه. وكل كوكب هو صورة مرآوية نهريّة لذلك الكوكب. وبالتالي فهو مثيله وآخره. القمر في السماء لكأنه على الماء أيضاً. هكذا تتضاعف الكواكب باستمرار:

«قمر البحيرة يلثم العمدا»

(١ : ١٧٧)

«نجوماً في سماء الماء تزحف دونها السحب»

(١ : ١٧٧)

«نافورة ماؤها ضوء من القمر»

(١ : ١٨٧)

«وأنجم الشط زهور كبار»

(١ : ١٠٤)

«كركرات المياه التي كسر الشمس فيها ارتجاف»

(١ : ٢٠٨)

«الشمس تمتص من كل نهر»

(١ : ٢٠٨)

«حبال سفينة بيضاء ينعسُ فوقها القمر»

(٢٥٨ : ١)

«أين العراق وأين شمس ضحاه تحملها سفينة»

«بويب...» (٢٨١ : ١)

أود لو أخوض فيكَ اتبع القمر»

(٤٥٤ : ١)

«عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

(٢٧٤ : ١)

«فضض القمر المياها»

(٦١٢ : ١)

«يتماوج البلمُ والنحيلُ بنا فتتشر النجوم»

(٦٢٣ : ١)

[٤]

لقد تحدّثنا حتى الآن عن صور مرآوية في شعر السيّاب،
وليس عن مرايا. فهل يعني هذا ان المرأة لم ترذ في شعره؟ فمن
جهة تستعين قصائده الأولى بصور مرآوية على مرايا وهمية بدائية
هي عيون حبيباته. ومن جهة ثانية تستعين قصائده في مرحلة
النضج بصور مرآوية على مرايا الأنهار. وفي المرحلة الوسطى
هناك نهر العيون النسائية وتوحد الحبيبات (أو الشعراء) بالأنهار

(نهر العذاري). أفلا توجد اذن في شعر السيّاب مرايا حقيقة؟

ترد كلمة «مرأة» بما يزيد على أصابع اليدين بقليل في شعره. لكنّ الغريب في الأمر أنّ هذه المرأة المذكورة بصراحة امرأة معطلة بلا مفعول، اي بلا صورة مرآوية. فهي لا تكرر الصور ولا تضاعفها. وندرج فيما يلي انواع المرايا الصريحة في شعره عدا ما ذكرنا:

(١) تقترن في عدد من قصائده العمودية الأولى بالأشباح والأحلام والسحب، أي بما يعطل مفعول الصورة المرآوية - ويجعل المرأة مرآة مشوهة لا تقول الحقيقة:

وانّ على مرآة شعري سحابةً لأنفاسك الولهى تُغشي المرائيا
(٢: ١٢٧)

يتلقف المرأة من يدها حلم يُكلّل جيدها ذهباً
(٢: ٥٥٢)

يا خنجرأ رسم الجنون على مرآته رمماً وأشباحاً
(٢: ٥٥٤)

أحاطت بي الأعين الجائعات مرايا من النار في غيّه
(١: ٨١)

(٢) تقترن في قصيدة «حطمت قيداً من قيود» بمرآة نظرية الانعكاس الأيديولوجية:

عادت مناجله مرايا ينجلي فيهنّ وجه الثورة الحمراء
(٢: ٥٣٥)

والغريب أنَّ هذا البيت : سقط من مكانه في الديوان (٢) :
(٤٣٩) وظهر منفرداً في مجموعة أخرى (٢ : ٥٣٥)، أي أنَّ
حضوره ايضاً يعتمد على ضرب من ضروب الغياب.

(٣) ترد مرتين في قصيدة «المومس العمياء» قرينة بمرآة
عمياء، أي مرآة لا تؤدِّي أية وظيفة. اذ ما جدوى المرآة بالنسبة
الى أعمى:

لو تبصر المرأة - لمحة مقلتيها - لو تراها
- لمح النيازك - ثم تغرق من جديد في عماها
كانت اذا جلست الى المرأة يفتنها صباها

(١ : ٣٣ - ٥٣٤)

(٤) تتكرر المرأة ثلاث مرات في قصيدة «القصيدة
والعنقاء»، وهي مرآة ميتة في عالم ميت، حيث لا وجود لشيء
إلا لجنازة الشاعر. الموت يحيط بكل شيء حتى ان الراوي يتنبأ
بأن الموت سيرقى الى الله نفسه:

وترفع الجنازة اليابسة المهذمة

من رأسها ترنو إلى الجدران

والسقف والمرآة والقناني

ما للزوايا مظلمة

وصفحة المرأة ما لها تطلّ خاوية

ما أثمرت بغانية

بالشقة المرجان

تنيرها، كالشفق - العينان

وبالنهود العارية

كهذه المرأة

ستصبح الأرض بلا حياة

.....

سيفزع الله من الأموات

ويسحب الموت ويغفو فيه

(١ : ٤ - ٣٠٥)

تكرار المرأة هنا ذو دلالة. فبعد ان انتقل الشاعر الى عالم ما بعد الموت ليروي واقعة انتصار الموت على كل شيء، شعر بخيانة الأشياء: السقف والمرأة والقناني، أي ما يؤويه، وما يعدده وما يغذيه. لكنّ احساسه بخيانة المرأة يتضاعف ويتسع حتى ليتحول إلى إحساس بخيانة الأرض كلها:

«كهذه المرأة»

ستصبح الأرض بلا حياة»

المرأة تخونه هنا عدة مرات، لأنها معطلة لا تعدده، ولأنها تعدّه بخيانة الحياة كلها، ولأنها حين تعكس صورته تعكس صورة ميت لا يستطيع ان يرى صورته.

(٥) لا بدّ اذن ان يزحف الشك الى المرايا. فالمرايا لم تعد صادقة. انها تخدع الناظر فيها دائماً. وبدلاً من ان تدلّه على ذاته الأخرى فإنّها تضيّع ذاته الأولى. هكذا حين تنظر زوجة

أيوب في المرأة لا تنتظر أن ترى صورتها، بل صورة أيوب،
ويتزامن نظرها في المرأة مع قرع الباب. لكنَّ الفعلين معاً يخيان
رجاءها. فلا المرأة تستحضره ولا الباب:

يا رب أرجع على أيوب ما كانا
جيكور والشمس والأطفال راكضةً بين النخيلات
وزوجةً تتمرى وهي تبتسمُ
أو ترقب الباب، تعدو كلما قُرعا
لعله رَجعا
مشاة دون عكازٍ به القدم!

(٢٥٨ : ١)

وكذلك «ابن الشهيد» الذي لا يجد صورته، بل صورة
أبيه :

«ورنا إلى المرأة
أبصرَ فيه شخصك في الثياب»

(١٩٩ : ١)

هذه المرايا اذن مرايا كاذبة، او ميتة يعرف الشاعر حقيقتها:
«ويلون المرأة ظلٌ من سراج ذابل»

(٩٥ : ١)

في كلِّ هذه الحالات التي يرد فيها ذكر المرأة صراحة
تكون المرأة إمّا عمياء، أو معطلة، أو ميتة، او كاذبة، اي بعبارة

وجيزة، تكون بلا صورة مرآوية. وقد رأينا أنَّ الصدق وقول الحقيقة هما أهم خصائص المرأة. ولكي تقول المرأة الحقيقة ينبغي ان تضاعف ما يقف أمامها وتكرره، فتستحضره. لكنَّ مرآيا شعر السيّاب الصريحة ليست من هذا النوع. فهي تزيف ما يُمثِّلُ أمامها أو تشوّهه أو تهدده بغيابه أصلاً. فما معنى هذا؟

لقد لاحظنا في البداية ان الصور المرآوية عند السيّاب بلا مرآيا، وها اننا نلاحظ هنا أنَّ مرآياه الصريحة بلا صور مرآوية. فالمرآيا في شعره في حالة سباق دائم مع صورها المرآوية. فحيث تكون هناك صورة تغيب كلمة مرآة، وحيث ترد كلمة مرآة تغيب الصورة المرآوية. أنَّ كلمة مرآة في علاقة اختبار تبادلي مع مفعولها. حضور وغياب. اذا حضرت الصورة المرآوية غابت المرأة، واذا حضرت المرأة غابت الصورة.

[٥]

والآن ما معنى ان تتضاعف صور الأشياء في شعر السيّاب؟ قلنا ان الأنا هي دال متغير، وليست مدلولاً. فالخطاب يخترق جسد الوقائع. وكل متكلم هو مجموعة من العلاقات اللغوية التي تنفذ من خلالها أعراف اللغة. وبين السيّاب الواقعي والسيّاب الخيالي تمتدّ اللغة. السيّاب الواقعي هو أنا الشاعر الموجود في الحياة خارج الشعر. والسيّاب الخيالي هو أنا الشعر الذي يمنحنا إياه ما يضمه ديوانه. وقد رأينا ان الذات تحتاج دائماً الى توسط الآخر، الى الرغبة فيه. بل أنَّ هذا الآخر يسبق الأنا في مواجهة الذات. فالآخر هو الوسيط المرآوي الذي يؤكّد للذات فاعليتها

وحضورها، هو الشبيه الذي تندمج به الأنا لتطمئن على وجودها ذاتاً. الآخر المرآوي دائماً موضوع رغبة الأنا التي تريد ان تلتحم به وتتماهى معه. وهما معاً كمن يصحو فزعاً فيتلمس أعضائه ليتأكد انه كان يحلم.

لكنّ السيّاب لم يقل «أنا» في صورة المرآوية، ولم يرسم صورته على مرآيا، بل انه في الحقيقة كان يمّوه باستمرار على هذه المرآيا، ويبالغ في تغييبها. فحيث يستحضر المرأة ويذكرها، يغيب مفعولها، وحيث يسمح للصورة المرآوية بأن تظهر فإنّه يكتم المرأة ويُسكتها، فلماذا؟ إذا كانت مرآياه كاذبة، فإنّ صورة المرآوية صادقة كلّ الصدق. وما من شيء في شعره أكثر من الأقمار في الأنهار، والنجوم التي تغسلها المياه، والشمس التي ترتجف بارتجاف الموج. وإذا عرفنا ان القمر المنعكس على صفحة الماء هو قمر مرآوي يكرر القمر السماوي، فلنا ان نسأل: على أيّ القمرين كانت تنصبّ رغبة الشاعر؟ على القمر في الماء؟ أم على القمر في السماء؟

في واحدة من أجمل ما خلفه السيّاب من شعر، وهي قصيدة «الموت والنهر»، التي سنهتم بتحليلها في الفصل التالي، يعلن السيّاب عن رغبته في متابعة القمر، ويخاطب بويب قائلاً:

بويب...

أودّ لو أخوض فيك أتبع القمر

هنا يدرك الشاعر تماماً الفرق بين الماء والسماء، بين القمر في الأعالي، والقمر في مرآة النهر، لكنّه مع ذلك يصرّ على

متابعة القمر في بويب . ان الخوض في النهر رغبة صريحة في عبارة «أود» ولا تتجه هذه الرغبة نحو الكائن السماوي ، بل نحو صورته المائية . أفلا يحق لنا ان نقول : انّ انا - الشعر عند السيّاب قد حوّلت نفسها - والتحويل اجراء من اجراءات اللا شعور - الى قمر . وفي التراث الشعري والانساني ما يسمح ويعزّز هذا التحويل فقد عدّ عمر بن أبي ربيعة نفسه قمراً وسأل : «وهل يخفى القمر؟» لا شك انه لا يخفى . فالقمر يُشرف من الأعلى على كلّ ما هو أرضي ، بحيث لا يهرب منه خياله في نهر . انّ مطاردة الشاعر للقمر مفتوحة بلا انتهاء . بل انّ صورة الخوض نفسها تلمح ضمناً الى اشتهاه التماهي بالنهر ، او بالصورة المرآوية المطبوعة على صفحته . والتحويل هو الإجراء الواقعي الذي يسمح للشاعر بأن يجمع بين ما هو فني وما هو نفسي . فللقمر ، فناً ، سمعة طيبة وتراث رومانسي جميل ، ونفسياً يسمح له القمر بأن يندمج بالآخر وان يهرب منه في وقت واحد .

من المؤكّد اننا نستطيع ان نتفحص أيضاً صور الانعكاس ، والخيال والظلال . لكننا سنشير وبشكل سريع الى ظاهرة لا تقلّ تكراراً في شعر السيّاب ، وهي الصدى ، ويمكننا ان نسأل : أليس الصدى مرآة مسموعة؟ ألا يكرّر الصدى الأصوات كما تكرر المرآة الصور؟ وهل من صدى دون صوت؟

والجدير بالذكر ان العرّافة التي حذّرت (نرجس) من النظر الى صورته اسمها (أيكوس) أي الصدى ، أفلا يمكن ان تريد الاسطورة ان تهزّب لنا اقتتان المرآة بالصدى؟ ومثلما عدّ ابرامز كوليرج وورد زورث مرأتين للشعر الرومانسي ، ومثلما عدّ

جوناثان كولر كتاب ابرامز نفسه «المرأة والمصباح» «مرحلة المرأة» في النقد الانكليزي الحديث، حيث ادرك هذا النقد ذاته كآخر من خلال اختلافه عن الرومانسيّة الانكليزية، أفلا يمكننا ان نتساءل هل كان شعر السيّاب يمثل «مرحلة المرأة» في تطور الشعر العراقي الحديث؟

إشارات

- (١) Umberto Eco, *Semiotics and The Philosophy of Language*, 1986, p. 207.
- (٢) Jaque Lacan, *Ecrits, A Selection*, p. 5
- (٣) د. احسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره ص ٢٧٦.
- (٤) محيي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، ص ٤٨.
- (٥) J. Culler, *The Pursuit of Signs*, p. 164.

أجراس الموت والميلاد:

قراءة في قصيدة «الموت والنهر»

كيف تعامل النقد العربي مع السيّاب؟

لقد قرأنا سيرة السيّاب، وتبعنا معاناته النفسية شاباً وكهلاً، قرأنا الكتب التي قرأها السيّاب، والكتب التي لم يقرأها، أعددنا قوائم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر، لاحظنا أوجه الشبه بينه وبين إليوت وستيول وأوجه الاختلاف عن غيرهما، درسنا كلّ صغيرة وكبيرة في حياة السيّاب، واعترافاته وأمراضه، حتى تمكّن النقد أخيراً من اكتشاف علاج للمرض الذي مات به السيّاب. فماذا كانت النتيجة؟

مثلما قسّم النقد الفرنسي المفكّر جان - جاك روسو إلى اثنين، هما «جان - جاك» و«روسو»، ووضع عبء معاناة الإنسان على كاهل المفكّر، قسّم النقد العربي السيّاب إلى اثنين هما «بدر شاكر» الإنسان و«السيّاب» الشاعر، وجعل ضعف الأول سبباً لإبداع الثاني. هكذا تمّ النظر إلى السيّاب وكأنّه حالة نفسية تتفجّر شعراً، وكأنّ نقاده محللون نفسيون يتحوّل ضعفه النفسي مصدر قوة لهم.

من المؤكد أنَّ السِّيَاب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرفها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر الحرّ، التي يتنافس عليها ويشارك فيها السِّيَاب ونازك الملائكة والبياتي. ولقد انفرد شعر السِّيَاب بين هؤلاء ببعض الخصائص التي ستحاول هذه القراءة الوجيزة المرور بها، ثم تنصرف إلى التحليل النصّي لقصيدة «النهر والموت».

وفي الوقت الذي حصرت فيه نازك حركة الشعر الحرّ بوصفها «حركة تجديد عروضي» في الأساس، كان السِّيَاب يرى أنها ثورة شاملة تمتدّ من أصغر الوحدات الشكلية حتى تطال طبيعة رؤية العالم، ولهذا لم يتردّد في الجمع بين الرؤية الأشعرية في خادمة الألفاظ للمعاني والاستعارات الحيوية في الرومانسية في قوله: «لا بدّ لكل ثورة ناضجة ان تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون. والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويحطّم الإطار القديم كما تحطّم البذرة قشورها». لقد صار بالإمكان الآن الإعلان عن ميلاد مفهوم جديد للقصيدة، قبل الآن كان هناك «شعر»، أي تتابع خطّي من الأبيات الموزونة. أمّا الآن فقد صار بالإمكان الحديث عن «القصيدة» التي تتسم بالوحدة. وهذا ما شخصه السِّيَاب نفسه قائلاً: «لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى أن يجعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرجت وقّدت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها، او فقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح الشاعر الحديث للقفية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟».

حين نفحص فكرة «القصيدة»، باعتبارها كياناً عضوياً متماسكاً نختلف عن «الشعر» الذي هو تابع أبيات تقبل التقديم والتأخير، تظهر لنا فكرة ضمنية أخرى وهي «النص». فالقصيدة منذ الآن كيان نصي متداخل المستويات. ومن طبيعة الكيان النصي أنه لا يكتمل إلاً بمخاطبة قارئ فاعل مشارك في إنتاجه من ناحية، وامكان تحليله من ناحية أخرى إلى مستويين هما المستوى الصوتي الذي يعتمد وسائل التنميط الصوتي التي تخاطب الأذن، كالجناس والتورية والوزن والإيقاع والقافية. . الخ، والمستوى الدلالي الذي يعتمد وسائل التنميط الدلالية التي تخاطب الفكر كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل والالتفات ووجهة النظر. . الخ. وكان السياب يعرف تماماً أنه يجرب نقلة على مستوى وسائل التنميط الصوتي في الشعر العربي بتحريه القافية وإطلاق عدد التفعيلات، ولكنه في الوقت نفسه كان يدرك أن ما يقوم به أي عنصر في مستوى معين يؤدي بالضرورة إلى تغيير المستوى الآخر، ولذلك فإن الوزن والقافية ليسا من الوسائل الصوتية وحسب، بل هما يؤديان خلصة وظيفية دلالية أيضاً. ومن هنا يصّر على اعتبار القافية «حجر عثرة» دون وحدة القصيدة.

كثيراً ما وصف السياب بالغنائية. وهذا وصف صحيح دون شك، لا لأنه يميل إلى إبراز المقاطع الوزنية التلقائية في شعره، أو لمحاولته المزج بين البحور ذات التفعيلة الواحدة، والبحور المتعددة التفاعيل فحسب، بل لأنه يهتم بإيقاعية الكلمة المفردة في ذاتها. ومن هنا تأتي تجاربه في تضعيف ما لا يضغف، وفي

التكرار، الذي يوشك ان يجعل الكلمة «شيئاً». ولعلّ أكثر مظاهر احتفال السيّاب بغنائية الكلمة المفردة يتوفّر في تكراره للكلمات ذات البناء الرباعي المأخوذ عن الثنائي المكرّر مثل (همهمة) و(وسوسة) و(وشوشة) و(كركرة) و(هسهسة). وكذلك الكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثنائي المكرّر مثل (رنين) و(أنين) و(صليل) و(ديب) و(حفيف) الخ. وتشارك جميع هذه الكلمات في كونها تدخل فيما يسمّى بكلمات المحاكاة الصوتية onomatopoeia، أي الكلمات التي تعبّر عن أصوات هي نفسها تقليد لأصوات الطبيعة. لا أعني ان اهتمام السيّاب بها يعود إلى شعوره باشتراك هذه الكلمات في كونها تعبّر تعبيراً طبيعياً عن أفكار، فقد تجاوز علم اللغة هذه النظريات منذ زمن غير قريب، وإن يكن للشعر حيله التي تختلف عن طبيعة التناول اللغوي، بل أعني انه يهتم بها لجرسها فقط. فهذه الكلمات تمثّل أفكاراً بشكلها وصوتها أكثر من معناها، أو إلى جانبه، لأنها تعتمد على تكرار إيقاعي يسمح لها بأن تكون صدى صوتياً أو مرآة مسموعة.

غير أنّ هذا الاهتمام بالصوت يقابله اهتمام مماثل بالدلالة ووسائلها البلاغية. والتشبيه هو إحدى الوسائل الدلالية التي تتكرّر في شعره، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تشبيه. بل إنّه لا يتردد في إدراج عدد كبير من التشبيهات دفعة واحدة. ولو قارنا بين استعارات السيّاب وتشبيهاته لوجدنا طغيان التشبيه على الاستعارة. صحيح ان التشبيه يمثّل وسيلة بلاغية بدائية قياساً بالاستعارة، لكن السيّاب يحاول ان يقدّم تشبيهات مرنة ودقيقة،

غالباً ما تتسم بصفة المتناهي في الصغر . وهذا ما يقلل من بدائية التشبيه ويضفي عليه شيئاً من الطراوة . بل إنه أحياناً يصوغ صورته استناداً إلى ما يمكن تسميته بـ «تشبيه الناظر» أو تشبيه شيئين بشيئين ، وهو نموذج من التشبيه عرفته البلاغة العربية ومثلت عليه بيت بشار الشهير :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيفنا ليلٌ تهاوى كواكبهُ
وبيت المعري :

ليلتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمانٍ
لقد شبّه بشار كثافة الغبار والتماع السيوف من خلاله بليل تتساقط فيه الكواكب ، وشبّه المعري الليلة المظلمة ذات النجوم المنتظمة بعروس زنجية عليها قلائد لامعة . وفي الحاليتين يظلّ التشبيه تشبيه شيئين بشيئين ، كل منهما متناهٍ في الكبر . ولو قارنا هذين البيتين بقول السيّاب :

مثلما تنفض الريحُ ذرّ الغبار
عن جناح الفراشة ، مات النهار

لوجدنا أنّ السيّاب يعمد أيضاً إلى تشبيه شيئين بشيئين ، لكنه يقدّم لنا جملتين فعليّتين : (تنفض الريح . .) و(مات النهار) بسبب استخدام (مثلما) . وتتضمن جملة (مات النهار) استعارة مكنية لغياب الشمس . فكأنّ اختفاء شعاعات آخر النهار الذاهب في ظلام الليل القادم تساقط الألوان الزاهية عن جناح الفراشة في الريح . وهذا يعني أنّ التشبيه عنده يتميّز بصفيتين : الأولى الحركية الواضحة في استخدام الجملة الفعلية ، والثانية : بروز عنصر

المتناهي في الصغر (جناح الفراشة). لقد استخدم السيّاب وسيلة قديمة بعد ان طوّعها لحاجاته الأدبية الجديدة.

أمّا أبرز المظاهر الدلالية التي استحوذت على اهتمام نقاده فهو استعماله للأساطير والرموز بطريقة أمثولية تسمح له بتحريكها زماناً ومكاناً، دون أن تكون للرمز قيمة إسمية ثابتة. وهذا الاستعمال، فيما أرى، هو الذي ميّز شعر السيّاب في تلك المرحلة من عمر الشعر العربي، بما يمكن لنا أن نسّميه بـ «إبستيم الرومانسية العربية»، حيث تمكّنت الأنا الشعرية من التحول من الجماعة إلى الفرد، فتحوّلت من «أنا جمعية» تتكلّم باسم الجماعة وتعبّر عنها، إلى «أنا فردية» تريد أن تختزل تاريخ الجماعة، وربّما الإنسانية كلها، في ذات واحدة. هذا طبعاً فضلاً عن استثماره المقلوب للمرأة، كما بيّنا في الفصل السابق، الذي توجد فيه المرأة في علاقة تناوبية مع الصورة المرآوية. إذا حضرت المرأة غابت الصورة المرآوية، وإذا حضرت الصورة المرآوية غابت المرأة.

نعود الآن للتحليل النصّي لقصيدة «النهر والموت».

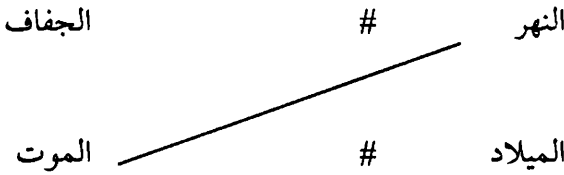
بدءاً من العنوان، نجد أننا في إزاء نوع من المقابلة المضمرّة بالإدماج. الموت لا يقابل النهر، فهو ليس نقيضه. نقيض الموت: هو الميلاد، ونقيض النهر: اليباس والجفاف. . ولا ذكر للميلاد أو الجفاف في القصيدة، بل نجد، على العكس من الميلاد، تكرار مفردات الموت والموتى والدماء السائلة، وبدلاً من الجفاف تتكرر مفردات الخضرة والشجر والغصون والثمر. وهذا بالطبع عكس ما يحصل في «أنشودة المطر» مثلاً،

حيث تظهر المقابلة صريحة بين الموت والميلاد:

دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

هنا نعرف أنَّ في النقيض نزوعاً لاستبعاد نقيضه. واذ يحنّ النقيض إلى نقيضه في غالب الأحوال في اللغة العادية، تستبعد (النهر والموت) عنصرين من طرفي المقابلة الأساسية، فالصورة في الأصل هي



لقد تخلّى العنوان عن طرفي المقابلة المتضادين، وأقام تناظراً ضمنياً مضمراً بإدماج النقيضين بما يقابلهما، فأدمج النهر بالميلاد والموت باليباس، ثم جعل المقابلة بين الموت والنهر، لذلك تخلّت القصيدة تماماً عن الميلاد والجفاف، فلم يظهر فيها مطلقاً.

بعد العنوان مباشرة يأتي الترقيم. قسّم السيّاب القصيدة إلى مقطعين. يتحدّث المقطع الأول بضمير المتكلم عن طفل صغير كما سنرى، لكنّه بلا رقم. ويتحدّث المقطع الثاني بضمير الشخص نفسه بعد عشرين سنة لكنه يحمل رقم - ٢. الترقيم لا يُقرأ دون شك، بل يُكتب، في طبعتيّ دار مجلة شعر، ودار العودة سقط الترقيم الأول. ولعلّه سقط سهواً. لا يهتم. ما يهتم هو حضور الرقم - ٢، وليس غياب الرقم - ١. إنّ وظيفة

الترقيم هنا تغرينا بوجود ثنائية بين مقطعين، مثلما في العنوان .
وستسوقنا هذه الثنائية إلى افتراض قيام القصيدة على الثنائيات . لكنها
ستهزّب الثلاثيات خلصة مثلما تفعل قصيدته الأخرى «تعتيم» .

تبدأ القصيدة بنداء بويب : «بويب . . . بويب . . .» . نهر
منادى . لقد بدأ العنوان يدخل في نسيج القصيدة، فالنهر
المقصود هو بويب . ولكن كيف عرفنا أنّ بويباً منادى هنا؟ ألا
يمكن أن يكون بويب مبتدأ خبره (أجراس برج)؟ يمكن طبعاً،
لكن لو أننا انتبهنا إلى جميع الصيغ الأخرى الواردة في القصيدة
لعرفنا أنها جميعاً وردت بصيغة (بويب . . . يا بويب)، أي بإثبات
ياء النداء . حذف ياء النداء هنا يؤدّي إلى غموض إعرابي
مقصود . . . ونحن، قراء القصيدة، لا نعرف هل كلمة «بويب»
منادى أم مبتدأ، وهذا يعني أننا لا نعرف هل الجملة التالية متصلة
بها خبراً أم منقطعة عنها .

لكنّ تكرار (بويب يا بويب) هو الذي يطمئننا أنّها منادى .
فمَن يناديه؟ أهنالك شخص آخر أو قناع، أم شخص الشاعر نفسه؟
بعبارة لسانية، هل هذا المفتتح مكتوب بالمونولوج أم بالمونولوج
المروي؟ حين ننتهي من الأبيات الستة الأولى ترد عبارة «فبدلهم
في دمي حنين»، وتتابع بعدها ضمائر المتكلم (دمي، نهري،
قبضتي . . الخ) . ويبدو أنّ المتكلم يلجّ على كلمة «أجراس»
فيكررها ثلاث مرات في النص: «أجراس برج، أجراساً من
الحنين، أجراس موتى» . الأجراس: جمع جَرَس، وجمع
جرس، أي الصوت المتكرر الرقيق، وما يخرج منه الصوت . ما
علاقة بويب بالأجراس؟

إنَّ الصيغة الصوتية لبويب صيغة ذات جرس، أي صوت يتكرر هو الباء الذي تبدأ به الكلمة وتنتهي. وكذلك الماء الذي تنضح الجرار، والأثر الذي يحدثه في النفس. فثمة عدوى تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي تشيع الجرس في مفاصل القصيدة. يتحوّل صوت الجرار إلى أجراس من الحنين، ويتحوّل الحنين إلى أجراس بلور ذائب، وتتحوّل أجراس البلور إلى أنين يهتف: «بويب يا بويب». التكرار ليس بناءً صوتياً وحسب، بل هو بناء دلالي. وتكفي النظرة العابرة لمعرفة نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعف، وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية كما قلنا.

أسماء	أفعال	
بويب	أودّ	(٦ مرات)
قرارة	أشدّ	(٦ مرات)
الجرار	أطلّ	
أنين	يصلّ	
حنين	تظنّ	
أسرة (سرير)	أحسّ	
التلال		
السلال		
القرار		
صليل		
الحرير		
السريّر		
الرنين		
رصاصة		

تحضر بنية التكرار الصوتي في التشبيهين الساذجين في القصيدة: «يا نهري الحزين كالمطر» و«ينضحهنّ العالم الحزين كالمطر». التشبيه في الحالتين تشبيه الماء بالماء، والسيولة بالسيولة. النهر كالمطر، والعالم الناضح بالدماء والدموع كالمطر. لكنّ التشبيه هنا لا يأتي لقياس عنصر بعنصر آخر، بل إنّ كلمة (مطر) لا تهتمّ إطلاقاً بصورة المطر أو نوعه أو عنصره، بل تهتمّ بصوته. وهي ليست معنية بما يرسمه المطر من أشكال تخاطب العين، بل بما تقوله من أصوات وأجراس تخاطب الأذن. في المطر جرس وخرير وصوت تساقط. وهذا الجرس السمعي هو الذي يجعل المطر حزيناً. وإذ يعلو هذا الخرير والجرس على كلّ ما في العالم من أصوات، يجعل النهر نفسه والعالم كلّ حزينين، برغم سيولتهما الظاهرة، وربما بسببها.

من هنا يأتي التأكيد على أهمية حاسة السمع في القصيدة (وأسمع الحصى يصلّ منك في القرار)، بل إنّ الرغبة في السمع تحوّل الحواس كلّها إلى أذن، وفي عبارة: (وأرهدف الضمير دوحة إلى السحر) يحوّل الشاعر عبارة (يرهدف السمع) إلى (يرهدف الضمير) في محاولة للاستماع بكل الحواس.

وتتيح لنا البنية السردية - الأمثولية في قصائد السيّاب أن نجرب عليها بعض التقنيات السردية المتمثلة بوجهة النظر على الخصوص. ففيما يتعلّق بوجهة النظر على المستوى المكاني، تبدأ القصيدة بـ «برج ضاع في قرارة البحر». ونستطيع أن نفترض انه برج بابلي قديم مما يسمّى بالزقورة، او الذكورة - كما يجب أن نقول - التي يذكر فيها اسم الله، وهو برج هبط إلى قرارة

البحر، او باطن الأرض . فتحول العالي إلى هابط . ولعلّ الفعل الماضي يعني أن البرج لم يضع الآن، بل ضاع منذ زمن سحيق، حتى لم يبقَ منه سوى جرسه الذي يتكرر في جرس المياه في الجرار والمطر . هذا الولع بصور الارتفاع الذي يهبط يتكرر في قوله: «أود لو أطلّ من أسرة الظلال» . الإطالة هي أصلاً النظر من مكان مرتفع إلى شيء خفيض . غير أن المتكلّم يريد أن يطلّ ليلمح القمر . أفلا يكفيه - وهو على مرتفع التلّ - أن يرفع رأسه ليجد القمر فوقه مباشرة؟ نعم لكنّ الشاعر يوّد أن يؤكّد ما تسميه السرديات الحديثة بوجهة نظر عين الطائر، حيث يتمّ وصف الأشياء من الأعلى مما يسمح برؤية المشهد الكلّي .

بعد صورة البرج يهبط الشاعر مباشرة ليقدم لنا صورة داخلية نسمع بها نبض دمه «فیدلهم في دمي حنين» . ثم يناوب الهبوط بصعود إلى مرتفع التلّ، ثم بهبوط آخر يتمثّل في الرغبة في معانقة الحصى في قرار النهر . هنا نكون بإزاء ما أسميه بـ «راوي حبل الوريد»، حيث الراوي يعانق الأشياء التي يراها ويسمع نبضها، فيكون أقرب إليها من حبل الوريد . إنّ التعاقب الذي نجده بعد هذين المقطعين في التساؤل عن السمك الساهر والنجوم التي تطعم آلاف الأبر، هو تعبير عن الارتفاع من قرار النهر إلى العلو الشاهق مرة أخرى، أي الارتفاع من وجهة نظر راوي حبل الوريد إلى وجهة نظر عين الطائر .

أمّا وجهة النظر على مستوى الزمان، فقد رأينا أنّ القصيدة تنقسم إلى مقطعين يمثل كل منهما مشاعر المتكلّم في فترة من حياته . الأوّل في صباه، والثاني بعد عشرين عاماً، غير أنّ

أحداث السنوات العشرين ليست سوى استذكار . فزمن القصيدة لا يستغرق أكثر من يوم واحد يتم فيه استرجاع ماضٍ بعيد . وأول عنصر زمني يظهر من عناصر يوم القصيدة هو الغروب :

الماء في الجرار ، والغروب في الشجر ثمَّ يستولي
الظلام الكامل على المشهد : «أودّ لو عدوّث في الظلام» . مع
حلول الظلام يستطيع الشاعر أن يرى القمر والنجوم بوضوح
(فيتكرر ورودهما) . وبعد التأمل في عشرين عاماً من الحياة التي
لا يتردّد في أن يقيسها بالدهور ، يطبق الظلام مرة أخرى ، فيستقر
الشاعر في سريره ، حتى يبدأ السحر بالانبلاج :

واليوم حين يطبق الظلام

واستقر في السرير دون أن أنام

وأرهف الضمير دوحة إلى السحر .

هناك إذن حركتان على مستوى وجهة النظر في المكان والزمان . حركة عمودية في المكان ما بين علوّ وهبوط ، وارتفاع وانحدار ، مثلما يتضح في الانتقال من وجهة نظر عين الطائر إلى راوي حبل الوريد ، أو العكس . وهي حركة يمكن تمثيلها بالشكل التالي :



وحركة أفقية مقابلة لها في الزمان، تبدأ بالتظاهر باسترجاع صور الخيال الطفلي، المتمثل في العودة إلى الصغر «الموت عالم غريب يفتن الصغار»، ثم إلى استذكار الحاضر بعد عشرين سنة: «عشرون قد مضين كالدهور». وهي حركة تقسم القصيدة إلى مقطعين. لكن هذه الثنائية الزمانية لا تتم إلا للتمويه على ثلاثية هي ثلاثية (الغروب - الليل - السحر) التي يتحرك ويشف كل منها عن وجهة نظر معينة: تعاقبية Diachronic، وتزامنية Synchronic وقيومية تتصف بشمول الزمن Panchronic.

في يوم القصيدة، هناك عنصر ما زال غائباً، وهو الشمس، فما من شمس في القصيدة. إنَّ التغيُّ بالشمس الذي كتب على تمثاله:

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام

يختفي من «النهر والموت». وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أود لو). وغياب الشمس ذو أهمية رمزية كبيرة في شعر السيّاب. فهي كثيراً ما تكون قرينة بالميلاد. في قصيدة «مرحى غيلان» - مثلاً - تتحوّل الشمس إلى بشارة ميلاد المسيح واندحار الظلام:

الموتُ يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام

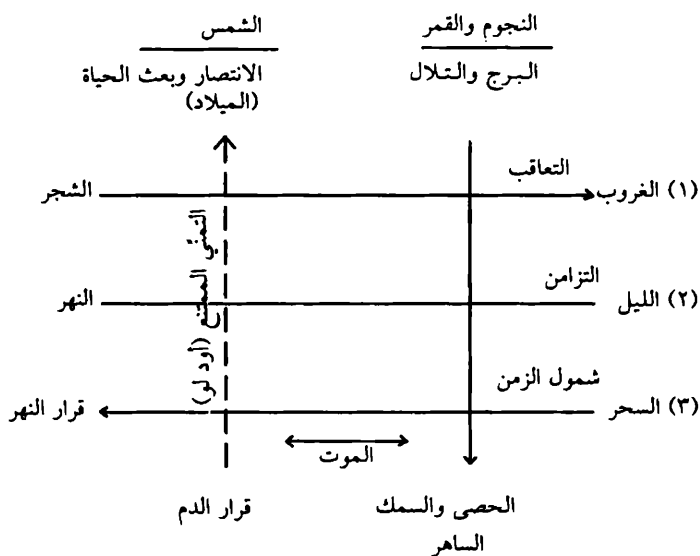
هبوا فقد ولد الظلام

وأنا المسيح، أنا السلام

ويكتب السيّاب معلقاً في الهامش: «كان كهنة ايزيس ينطلقون في منتصف ليلة ١٢/٢٥ من كل عام هاتفين في شوارع

الاسكندرية: لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس». وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإنَّ الشاعر لا يولد، بل يعود إلى الحياة وحسب. فالانتصار على الموت ليس ميلاداً جديداً، بل مجرد عودة، على عكس ما يحصل في قصيدة «مرحى غيلان»:

يا ظليّ الممتدّ يا ميلاد عمري من جديد
يمكننا الآن أن نرسم القصيدة بالشكل الآتي:



الشمس هي علامة ميلاد الشاعر، وهي العنصر الأنثوي الذي ظلّ غائباً. في حين حضر القمر: العنصر الذكري. ومن طبيعة الأقمار في نصوص السيّاب أن لا تظهر إلاّ مبللة، وقد انعكست صورها المرآوية على صفحة الماء. في هذه القصيدة

مثلاً كان في وسع الصبي على أسرة التلال أن يرفع رأسه ليلمح القمر، لكنه أصرَّ على الهبوط ليراه على صفحة الماء، ثم أصرَّ أن يخوض في الماء ليتبع القمر. وقد بينتُ في مقالة «شعرية المرأة» أنَّ أقمار السيَّاب وكواكبه هي دائماً صورة مرآوية لأقمار تسبح في الماء. والصورة المرآوية لديه تمثل في مستواها النفسي رغبته للتماهي بالذات من خلال الآخر، أي رغبته بالتماهي مع أنه الأخرى Alter Ego. في ملحمة جلجامش، يرى جلجامش شهاباً ساقطاً من السماء، يجتمع حوله أهل أوروك، وتجعله أمه نظيراً له، ثم تفسر له حلمه بأنه نظيره وصديقه الذي سيلازمه. وفي قصة يوسف في القرآن الكريم يرى يوسف النبي أحد عشر كوكباً والشمس والقمر ساجدين له. قمر السيَّاب من طبيعة أخرى، فهو في الماء، لا في السماء. قمره صورة مرآوية عن القمر السماوي، ومن طبيعة الصورة المرآوية أن تحتفظ بما تصوره وتبدّده في وقت واحد، فهي أنه وآخره. من طبعها أن تكرر الشيء وتحتفظ بهويته، لكنها بهذا التكرار تقتله وتستقل عنه، لتكون حضوراً آخر غيره. قمر السيَّاب، إذن، يُحييه ويميته. فهو ليس قمرأ خالصاً، بل قمرٌ مائي. وهذا ما يتطلّب منا أن نقف قليلاً عند رمز الماء في شعره.

تضج القصيدة بصور السيولة التي لا حصر لها، حتى لا يكاد ينجو بيت منها من استعارات السيولة. كلّ شيء ينضح أو يغرق أو يخوض، أو يقترن بالماء أو الدم أو الدموع. بل يبلغ الإلحاح على صور السيولة حدّاً أن الشاعر لا يتردد في تشبيه سائل بسائل. وهذه ظاهرة كثيرة التكرار في شعره، وبخاصة في

ديوان «أنشودة المطر». وفي قصيدة «مرحى غيلان» المذكورة يرد
المقطع التالي الذي يتضمن حواراً بين صغير وأبيه:
«بابا.. بابا»

أنا في قرار بويب أرقد، في فراشٍ من رماله
من طينه المعطور، والدم في عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعلُ أخطر في الجليل.

على المياه، أنثُ في الورقات روعي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصلُ حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري.

تبدأ المقطوعة بالإنفصال عن بويب، واحتوائه للمتكلم:

«أنا في قرار بويب أرقد»، وتنتهي بالإنصهار به والتلاحم
معه: «وأنا بويب». والوسيط الذي يتم من خلاله هذا الانصهار
هو صورة المسيح أو تموز أو بعل، لا فرق بين أحد من هؤلاء،
ما دام كل منهم رمزاً للعود الأبدي للحَيِّ، الذي يستطيع أن يهب
الحياة لكل أعراق النخيل.

في «الموت والنهر» أيضاً يتعامل الشاعر مع النهر بوصفه
مقدساً:

أشدّ قبضتي تحملان شوق عام
في كل أصبع كأنني أحمل النذور

اليك من قمح ومن زهور

ثمة صلة وثيقة بين النذور والمقدس . تُحمل النذور إلى
المقدس في مناخ طقسي . نقرأ في قصيدة «قارىء الدم» :

الحاملات نذورهنّ إلى قبور الأولياء

وفي قصيدة «مدينة بلا مطر» :

وسار صغار بابل يحملون سلال صبارٍ

وفاكهة من الفخار، قرباناً لعشتار

المقدس، عند نساء الريف المعاصر، هو الأولياء، وعند
صغار بابل، هو عشتار . وإلى هذا المقدس يحمل الشاعر
النذور . إنّه يجعل النهر مقدساً، ويجعل نفسه صغيراً من صغار
بابل . ومن المعروف أنّ الماء يرمز، في عموم التراث الإنساني،
إلى عنصر الطبيعة الأول، ومادة الحياة الأولى . من هنا جاءت
أسطورة «نبع الحياة» التي ارتوى منها الخضر والإسكندر ذو
القرنين وغيرهما . وقد وجد فيه الفيلسوف اليوناني طاليس أصل
الأشياء كلها، وهي فكرة أدّت إلى أفكار فلسفية كثيرة .

أمّا في التراث العربي الإسلامي، فكثيراً ما ترد مفردة
(الماء) في القرآن الكريم بوصفها عنصر الحياة الأول :

﴿وجعلنا من الماء كلّ شيء حي﴾

﴿والله خلق كلّ دابة من ماء﴾

﴿وكان عرشه على الماء﴾

لكنّ المذهل أنّ النصوص القرآنية لا تجمع بين الماء

والحياة فحسب، بل تجمع أحياناً بين الماء والموت :
﴿وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها﴾ .

﴿سقناه لبلدٍ ميت فأنزلنا به الماء﴾
﴿والله أنزل من السماء ماءً فأحيا به الأرض بعد موتها﴾ .
﴿ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها ليقولن الله﴾

﴿وينزل من السماء ماء فيحيي به الأرض بعد موتها﴾
﴿والذي نزل من السماء ماء بقدر فأنشرنا به بلدة ميتاً﴾ .

الماء، إذن، مادة الحياة ومادة الموت في الوقت نفسه، اذا ظهر على سطحه القمر، كان مادة الموت، وإذا ظهرت على سطحه الشمس كان مادة حياة. ولأن قصيدة «الموت والنهر» لا تسطع فيها الشمس ويغيب عنها عنصر الكون الأنثوي، فما من ميلاد هنا. إنَّ السَّيَّاب لا يولد من جديد، ولا يولد هنا أصلاً، بل يعود إلى الحياة، فقط وبهذا وحده ينتصر :

وأبعث الحياة. إنَّ موتي انتصار

في مَنْ يبعث الحياة؟ أفي نفسه أم في غيره؟ من الواضح أن بعثه للحياة في المكافحين ليس سوى أمنية يعرف أنها لا تتحقق، ولكنه مع ذلك يصبر ان موته انتصار للمكافحين والطبيعة والأشياء كلها، انتصار للحياة التي تخونه، لا لشيء إلا لأنه مسيح آخر، وتموز آخر، وبعل آخر.

النهر والموت

بويب . . .

بويب . . .

أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلورها يذوب في أنين
«بويبُ . . . يا بويبُ!»
فیدلهم في دمي حنين
إليك يا بويبُ،

يا نهري الحزين كالمطر
أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملاً شوق عام
في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك، من قمحٍ ومن زهور
أودّ لو أطلّ من أسرة التلال
لألحح القمر
يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزهر
أودّ لو أخوض فيك، أتبع القمر
وأسمع الحصى يصلّ منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
أغابة من الدموع أنت أم نهز؟
والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟
وهذه النجوم هل تظلّ في انتظار
تطعم بالحرير آلافاً من الإبر؟
وأنت يا بويب...
أودّ لو غرقت فيك، ألقط المحاز
أشيد منه داز
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر،
واغتدي فيك مع الجزر إلى البحز!
فالموت عالم غريب يفتن الصغار،

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب . .

- ٢ -

بويب . . يا بويب،

عشرون قد مضين، كالدهور كلّ عام

واليوم، حين يُطبقُ الظلام

وأستقرّ في السرير دون أن أنام

وأرهب الضمير: دوحة إلى السَحَر

مرهفة الغصون والطيور والشمز

أحسنّ بالدماء والدموع، كالمطر

ينضحهنّ العالم الحزين:

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين

فيدلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشقّ ثلجها الزّوام

أعماق صدري، كالجحيم يُشعل العظام

أودّ لو عدوّتُ أعضد المكافحين

أشدّ قبضتي ثمّ أصفع القدر

أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة. إنّ موتيّ انتصار!

الاكتمال الناقص:

مجموعة «عواالم متداخلة» لمحمود

البريكان

الاكتمال الناقص

حين أُعجبَ الإله أبولو بسيبيلا، عرافة كوماي، وساحرة الأشجار القادمة من بلاد بابل، طلبتُ منه أن يعطيها من سنين الحياة بقدر ما في يدها من ذرات الرمل، وفاتها ان تطلب منه مع ذلك أن تبقى شابة لا تطلها الشيخوخة. فكان ان عاشت طويلاً بلا شباب، فكبرت وبانت الشيخوخة على جسدها. وصارت ساحرة الأشجار تكدس عند مدخل كهفها أوراق الشجر. فإذا جاءها مَنْ يطلب منها حكمتها ونبوءتها، قذفت إليه بحفنة من الأوراق، وقد كتبتُ على كل ورقة حرفاً، وعليه عندئذٍ ان يجمع بين الحروف ويرتبها بطريقةٍ ما لكي يستخلص منها حكمتها ونبوءتها. . . منذ لحظة طَلَبِها من أبولو، قررت سيبيلّا شكل نهايتها. فقد طلبت تأجيل الموت، لتتشغل عنه بالمصير. وهكذا كان عليها ان تحلم بالكمال المصنوع من الشظايا والكسر، كان عليها ان تتكلم من داخل صمتها الطويل. . ان تختصر كمال العالم بتأجيل البوح به باستمرار. ومعضلة سيبيلّا هذه هي معضلة الشاعر الحديث التي شاء محمود البريكان ان يقوم بها. فميراث البريكان من الصمت يسابق ميراثه من الشعر. الشعر والصمت

لديه جوادا رهانٍ لا يتقدّم أحدهما على الثاني ولا يتأخر عنه .
ويستطيع الناقد - اذا ما شاء - ان يدرس قصيدة أو مجموعة من
القصائد لمحمود البريكان دراسة تحليلية، فيتوقف عند نصوصه .
لكنّ هذه الدراسة لن تستطيع ان تدرس الشعر الآخر الذي كتبه
البريكان دون ان يكتبه، أعني فترات توقفه الشعري عن الشعر .

ان علاقته بالشعر اكثر من مجرد «حضور» نصّي . إنّها أيضاً
وفي الوقت نفسه «غياب» نصّي . وصمت البريكان عن الشعر هو
في جوهره نوع من ممارسة الشعر السالب الذي لا بدّ ان يضعه
الناقد - والقارئ أيضاً - نصب عينيه . وهذا بالتالي ما يجعل اية
دراسة تحليلية لشعره، دراسة لجانب واحد فقط من ممارسته
النصّية، وهو جانب الحضور، أمّا عمق الغياب فيبقى هناك في
الخلف . محمود البريكان اذن لا يقيم في نصه المكتوب فقط،
بل في النص المقموع والمكبوت، فيما لم يقله، أيضاً . لا شكّ
ان التحليل اللساني يتناول علاقات الغياب، مثلما يتناول علاقات
الحضور، لكنّ الغياب المعنيّ هنا هو أيضاً جزء من اللغة ذاتها
وليس لغة أخرى . وسأفترض منذ البدء ان شعر البريكان وصمته
الشعري معاً يفترضان لغة أخرى هي لغة ضدّ اللغة، أعني لغة
سيبلا التي تريد باضطرابها ان تجسّد الكمال الناقص، اللغة التي
تعزّي اللغة وتفضحها لكي تصل بها إلى غير ما تريد، وإلى
طبقات سفلى منها لن تصل اليها اللغة الأولى .

كيف يمكن ان نوازن بين موقفين متناقضين من الشعر،
موقف شاعر يرى انه يستحق «ان تكرّس له حياة كاملة»^(١)،
وموقف شاعر يقاطعه ويضرب عن نشره سنوات طوالاً، فلا

ينشره (ولعله لا يكتبه، أو يكتبه سراً، ما الفرق ما دام الشعر كلاماً وليس صمتاً)؟ الشعر اتصال جديد بالحياة كلها، وصمت على مشارف الموت. لا يوجد شعر لا يقرأه ولا يحلّ شفرته قارئ. هل يمكن لنا ان نسمي كتابة نجهل حروف أبجديتها قصيدة؟ لا يكتمل وجود القصيدة إلا بوجود قارئ يحلّ شفرتها ويشارك في فعل كتابتها. وهذا هو معنى نظرية موت المؤلف، إذ لا يتحقق النص إلا حين تنسحب نوايا المؤلفين لتوجد نوايا القراء. لكن نص البريكان، شديد الالتصاق به من جزاء سباقه مع صمته. فهذا الصمت يلزمنا بقصدية من نوع ما يتشبث بها المؤلف، ولكئها في الوقت نفسه القصدية التي لا تسبق إرادة الكلام، بل تنفجر معه في لحظة واحدة، فتفرضها طبيعة الكلام نفسه. انّ كلام سيببلا، وكلام البريكان معاً يفترضان انقسام الذات الى اثنين، تريد احدهما الاكتمال، وتصيبه الأخرى بالنقصان.

الموضوعات التي يتصل بها هذا الاهتمام هي الموضوعات الكبرى. في حوارهِ الوحيد يقول البريكان: «مطمحي ان أتفاعل مع كل شيء ولا اندثر في شيء. إنني أذهب أكثر فأكثر الى سبر الابعاد المجهولة للوجود، والى استشراف المصائر الكبرى. مطمحي ان يكون الشعر فعلاً عظيماً من أفعال الحرية، ومغامرة في مستوى النزوع الأعظم للانسان، ان يكون طريقة في الالتحام بالعالم والتعالي عليه، وفي المضي الى قرار التجربة الانسانية وتأملها بشجاعة. لقد اعتدت ان أدخل في التناقض الوجودي وان أجد كثيراً من الجمال في وجه الحقيقة»^(٢). استشراف المصائر

الكبرى . بهذه الكلمات القليلة يختصر البريكان تجربته عن وعي .
الموت ، مثلاً ، من الموضوعات الكبرى التي تتردد في شعره ،
لكنه يأخذ عنده بعداً آخر ، فيتحول الى مصير . في قصائده
المبكرة (قتيل في الشارع ، حادثة في المرصد) ، تمثيلاً ، غالباً ما
يتوقف الشاعر عند جثة قتيل لا يعرفه أحد :

كالكلب كان الميت المجهول يُسحب باحتقار

كالصيد يُحمل في الشباك^(٣) .



من يعرف الآن القتيـل

لا يعرفون

إلا اسمه . حتى اسمه بتمامه لا يعرفونه^(٤)

وبعد عقد من السنين تتحول صورة القتيـل المجهول الى
صورة قريب سيموت :

إنَّ الرؤى تَمُتْ ، وإن الأفق يوشك ان يدور

أنا في انتظار اللحظة العظمى

سينغلق المدار

سينغلق المدار^(٥)



إن كان لا بدَّ من الضمور والألم

إن كان لا بدَّ من التشوه البطيء

أريد ان تصلب كفاي وتكفرا

أريد أن أرى

يديّ قبضتين، صخرتين صلدتين^(٦)

ان المتكلم هنا انسان سيموت . والموت منظور اليه في داخل الحياة نفسها، ولكنه يظلّ لصيقاً بالانسان، بينما سنجد في قصائد «عوامل متداخلة» (التي ستنصرف اليها هذه القراءة) أمراً آخر. فبعد عقدين آخرين لم يعد الموت انسانياً، بل انه موت كائنات حيّة أخرى غير الانسان: (القرد، الفراشة، النسر، الجواد... الخ). وهي أيضاً كائنات لم تمت، بل ستموت بعد قليل. وهذا ما يجعل رحلة البريكان مع موضوع الموت تختلف عنها عند شاعر تأثر به، كما يقول، وهو «ريلكه»، الذي يعبر شعره «عن عالم الخوف والقلق، عن الموت الكبير... انّ عالم المراثي» مظلم وهارب ابداً من الموت^(٧). عالم البريكان على العكس من ذلك تماماً، فهو يطارد الموت، ينتظره، يحنّ اليه، ويراه قبل ان يحضر. ولهذا فإنّ شعره لا يمكن أبداً ان يكون رثاءً، أو حتى رثاءً مضاداً، بل هو شعر مواجهة وسؤال. وبالتالي فإنّ الموت هنا ليس «موتاً» بقدر ما هو «مصير» يختفي وراء وجه الموت. ان انتقال قصائد البريكان من موت انسان مجهول، الى انسان يتكلم عن موته الوشيك، الى كائن غير انساني سيموت، يجعل هذا الموت اسماً لنهاية المطاف المقرونة بالمصير، ويجعل قصائد الرثاء قصائد سؤال عن هوية هذا المصير.

في كل ما نشر البريكان من شعر هناك افتتان بالفلسف (لا بالفلسفة)، أعني بالحكمة التي ليست حكمة المضامين والأفكار،

بل حكمة الأشكال والأساليب . إنَّ التفلسف هو ما يخبئه شكل قصيدة البريكان اكثر من مضمونها . من هنا تأتي عناية القصيدة بالتفصيلات الصغيرة، أحياناً بالجملة القصيرة، والكلمة المفردة، وأحياناً بالحرف الواحد . إنَّ العناية بهذه التفاصيل ليست محاولة شكلانية، بل هي رغبة في تحويل الشكل نفسه الى مضمون . ولعلَّ لوجهة النظر السائدة في هذا الشعر علاقة بذلك . فوجهة النظر التي تكاد تغطي في «عوامل متداخلة» هي في الغالب وجهة نظر خارجية يقدمها راوٍ ينظر عن بعد (موضوعي) او راوٍ ينظر من مكان مرتفع (وجهة نظر عين الطائر) أو راوٍ يرى ولا يسمع (المشهد الصامت) . وهذا التأليف الذي هو أقرب الى التسطيح او العبث على سطح اللغة، هو نوع من التأليف الذي لا يريد ان يبارح مستوى التشكيل اللغوي، أو في الأقل يتظاهر به . وباستثناء قصيدة (مدينة خالية) لا نجد هنا وجهة نظر داخلية او مناجاة فردية، على عكس ما كان سائداً في القصائد التي نشرها عبد الرحمن طهmazي . براءة المضمون مرهونة ببراءة الشكل . أمّا وجهة النظر الداخلية فربّما تفترض من العلم و(العلم الكلي) ليس فقط ما يهدّد براءة الشكل، بل ما يهدّد بالعلم القبلي لاستباق المصير . الغنائية هنا مقلوبة، فهي اذ تأتي في ما سوى ذلك من شعر، من النجوى الذاتية واتضح المصير الوشيك، تأتي هنا من مخالسة المضمون للشكل في رؤية مهشمة ترصد أكثر ممّا تتكلم، وتجهل اكثر مما تعلم . وفي الحقيقة فإنَّ حكمة الشعر تبدأ من هذه اللحظة بالذات، التي يختلف فيها ما يقوله الشاعر عمّا يبوح به، تبدأ من اللحظة التي ينقسم فيها المتكلم الى ذات ترى وذات

تتكلم، الى شاعر يعلم وراوٍ يجهل . وهذه هي بالضبط مهمة سيببلا، عرافة كوماي، التي لا تتكلم لتفضي بكل شيء . ولاستحالة تسريب العلم الكلي، فإنَّ عليها ان تقول ولا تقول، ان تختصر موجودات العالم كله في حروف تكتبها على أوراق الأشجار . ان التشظي والتبعثر هنا نتيجة رغبة حميمة في استحضار كلية العالم . لقد حمت سيببلا نفسها من الموت، لكنها لم تستطع أبداً ان تحمي نفسها من «المصير» . فهي محكومة بـ استراتيجيتها نفسها بالاكتمال الناقص، وكذلك البريكان . كتب عبد الرحمن طهمازي مصيباً: «الجمال تتوقف [هنا] لتشحن من جديد، القوافي التي تدور في فلك القصيدة العامر بإيقاع دوراني (لا دائري)، القصيدة التي تهتم بالاكتمال لتقول شيئاً عن مشهد يعاني من وجود ناقص، وعن يوم لا يريد أحد انجازه، ولا يتحمل احد تأجيله»^(٨) . ففي شعر البريكان المنشور كله، وفي مختلف اطواره ومراحله، ثمة حنين الى اكتمال يشكو من نقص ما، إلى ضرورة لازمة لا بدَّ من تأجيلها . وهذا ما سميت به «الاكتمال الناقص» . ان قصائده تسبقه بالوصول الى موضوعاته لتصيبها بنقص ما يجرح حنينها الى الكمال .

متاهة الفراشة

المتوالية الأولى

مهرجان المصابيح

لافتة المصنع الضخم ترسمها نبضات النيون

٣. الفراشة لا تستطيع القراءة

٤. رَفَّتْ بِكُلِّ رِشَاقَتِهَا
٥. دَخَلَتْ وَهِيَ تَرْقِصُ
٦. وَانْطَلَقَتْ فِي رَحَابِ الْمَكَانِ . . .

المتوالية الثانية

١. لَمَحَتْ فَجْوةً وَانْعَكَاساً مِنَ الضَّوءِ
٢. فَانْجَذَبَتْ نَحْوَهُ
٣. سَقَطَتْ وَسَطَ هَاوِيَةٍ مَعْتَمَةٍ .
٤. وَرَأَتْ سُلْماً لَوْلِيّاً
٥. وَشَيْئاً كَبِيجٍ مِنَ الصُّلْبِ لَا قَعَرَ لَهُ
٦. وَخِيوطَ دُخَانٍ
٧. كَبَخَّارِ الصَّهَارِيجِ
٨. وَالتَّقَطَّتْ مَدْخَلاً دَائِريّاً
٩. فَخَفَّتْ إِلَيْهِ
١٠. إِذَا نَفَقٌ مِنْ حَدِيدٍ
١١. يُؤدِّي إِلَى نَفَقٍ مِنْ حَدِيدٍ
١٢. وَأَحْسَتْ بِزَاوِيَةِ الْمِيلِ
١٣. فَانْزَلَقَتْ
١٤. وَاسْتَقَرَّتْ عَلَى حَامِلٍ
١٥. عَتَلَاتٌ مَهَاجِمَةٌ

١٦. وكوابس دَوَارَة
١٧. وأصابع من معدنٍ
١٨. فحزامٌ سريع
١٩. جرَّها فجأةً
٢٠. تلوَّت على نفسها
٢١. وعمياء كانت
٢٢. أكان دماً ما تفصد عن جسمها؟

المتوالية الثالثة

١. رأت نفسها في الهواء
٢. بنصف جناح
٣. ونصف جسد
٤. ولم تستطع ان تحرَّك أطرافها
٥. ولم ترتعش غير ظلِّ ارتعاشه
٦. وكانت هناك
٧. على الأرض، تزحف،
٨. نصف فراشة^(٩).

يمكن تقسيم القصيدة الى ثلاث متواليات. تبدأ المتوالية الأولى بكلمة (مهرجان) وتنتهي بـ (المكان)، وهي تستغرق فعل مرح الفراشة قبل دخولها المصنع. وتبدأ المتوالية الثانية بـ (لمحت) وتنتهي بـ (جسمها) وهي تعنى بعملية انسحاق الفراشة

تحت ضغط الآلات القاصمة. وتبدأ المتوالية الثالثة بـ (رأت) وتنتهي عند (نصف فراشة) وتحدث عن فعل خروج الفراشة بنصف جسد. تتكوّن المتوالية الأولى من (٦) أبيات والمتوالية الثانية من (٢٢) بيتاً، والثالثة من (٨) أبيات. ولأن كثافة الفعل السردى تنحصر في المتوالية الثانية، فإنّ الزمن يبدو بارزاً جداً فيها. ويتضح تدخل الزمن هنا بكثرة تكرار حروف العطف. اذ يتكرر (١٤) حرفاً من مجموع (٢٢) بيتاً شعرياً.

ترد الواو في المتوالية الأولى مرتين، تكون في اولاهما حالية (دخلت وهي ترقص) وفي ثانيتهما عاطفة (وانطلقت). وتؤدي هذه (الواو) العاطفة الوحيدة في المتوالية الأولى معنى مطلق الجمع دون الترتيب، أي انها لا تفيد معنى الترتيب الزمني، بل تنحصر دلالتها في مطلق الجمع. فإذا قلنا؛ مثلاً: «جاء زيدٌ وذهب»، فإنّ الواو هنا تفيد مطلق الجمع بين الفعلين، فلا تحدّد هل كان مجيء زيد قبل ذهابه أو بعده. أمّا اذا قلنا: «جاء زيدٌ فذهب» فإنّ معنى الفاء يفيد الترتيب الزمني، أي ان مجيء زيد سابق لذهابه، وذهابه لاحقٌ بمجيئه.

في المتوالية الثانية تتكرّر حروف العطف (١٤) مرة، ترد فيها الواو (١٠) مرات، والفاء (٤) مرات. واذا كانت الواو في المتوالية الأولى تفيد مطلق الجمع، فإنّها هنا تفيد معنى الترتيب لاقترانها بالفاء. وهذا الأمر يجعل من الزمن عاملاً أساسياً في نسيج المتوالية. ونحن لا نستطيع تخيل انسحاق الفراشة، مثلاً، بين أسنان الآلات الضخمة قبل دخولها فيها.

أمّا المتوالية الثالثة التي تتكرّر فيها الواو (٤) مرات ، فينتقل معناها ايضاً من الترتيب الى الاستمرار والتكثير . ففي قولنا : (أخذ يدور ويدور) لا تفيد الواو هنا معنى مطلق الجمع ولا الترتيب بل معنى الاستمرار والتكثير ، اي استمرار الدوران وكثرته . ولا يحق لنا أن نسأل هل كان الدوران الثاني قبل الأول أم بعده . انّ الزمان ، في معنى الاستمرار والتكثير للواو ، تتراجع أهميته مرة أخرى . ومن هنا يتبين ان معنى عبارة (وكانت هناك على الأرض تزحف) تعني في الأساس : (استمرت تزحف وتزحف) . ويمكن ايجاز موقع الزمان في المتواليات الثلاث على النحو التالي :

		حرف العطف		
معناه		واو	فاء	المتوالية
موقع الزمان في الفعل				
مطلق الجمع	فعل تزامني	-	١	الأولى
الترتيب الزمني	فعل زمني	٤	١٠	الثانية
الاستمرار والتكثير	فعل تزامني	-	٤	الثالثة

نخلص من ذلك الى ان الزمن في المتوالية الأولى يظهر بوصفه عنصراً ثانوياً ، اذ ان التزامن ، اي الزمن المكثف في اللحظة الحاضرة ، هو الأساس وليس الزمن . بينما يتراجع التزامن ويظهر الزمن بقوة في المتوالية الثانية ، ليختفي مفعول الزمن في المتوالية الثالثة ، ويظهر التزامن مرة أخرى ، كما في المتوالية الأولى .

لا بُدَّ من دخول الزمن في السرد للفصل بين ما قبل الفعل وما بعده. ولا تكاد توجد حكاية بلا زمن. فهو الذي يحفظ للفعل تماسكه مع بقية الأفعال. في هذه القصيدة القائمة على عنصر سردي، يغري الضوء الفراشة فتدخل راقصة في المصنع، لتفاجأ بالآلات وعتلات وكوابس، تخرج منها نصف فراشة. ومن المؤكد أنَّ النظرة العجلى ستوحي لنا أنَّ الفراشة ماتت. لكنها في الحقيقة لم تمت، لأن موتها سيعني تغيير وجهة النظر. وهذه القصيدة مكتوبة من وجهة نظر الفراشة نفسها. انها هي التي انخدعت بالأضواء التي سحبتها الى الأنفاق الحديدية والعتلات والكوابس الدوارة. ومن هنا نجد هذه الثنائية او المقابلة الرهيبة بين الفراشة الوديدة الجميلة، والآلة المرعبة القبيحة. انحياز الشاعر للفراشة واضح، فهو يتبنَّى وجهة نظرها بانخداعه في ضمن انخداعها بأضواء هذه الآلات.

لكي يتضح انحياز الشاعر لوجهة نظر الفراشة لنسأل السؤال الخيالي التالي: هل نستطيع كتابة القصيدة من وجهة نظر الآلات مثلاً؟ يمكننا ان نتخيل الآلات ترى شكلاً صغيراً وديعاً يقترب منها، ثم تهبط عليه زاوية الميل وتجره الى الداخل وبعد انتهاء المشهد لن نستطيع الآلات ان تكتب نهاية الفراشة، فلا نستطيع استبطان مشاعرها:

أكان دماً ما تفصد من جسمها

رأت نفسها في الهواء

بنصف جناح

ونصف جسد

إنَّ المنظور - وحده - هو الذي يُبقي على هوية الفراشة .
فهي برغم هذا التشظي الزمني الى ما قبل دخول الانفاق
الجهنمية للآلة وما بعد ذلك، وبرغم اختباء الانقسام لها، تظلّ
قادرة على رؤية نفسها كفراشة، وان تكن بنصف جناح ونصف
جسد . وبالتالي فإنَّ الزمان هنا هو علامة انسحاق الفراشة
وانقسامها الى جسدين وجناحين . أمّا التزامن فهو علامة بقاء
الفراشة فراشة قبل الانسحاق وبعده .

منذ البداية يتم تصوير كل شيء من خلال وجهة نظر
الفراشة إذن . وما من أحد يستطيع ان يقرّر احتمال ان تقرأ
الفراشة او لا تقرأ سوى الفراشة نفسها . لكن ماذا تقرأ الفراشة؟
ان لافتة المصنع الضخم تخفي وراءها أكثر من معنى . فنبضات
النيون ترسل في آن واحد رسائل تحذير واغراء، او ترغيب
وترهيب .

ويقدر ما تدعو الكائنات الوديدة لاستضافة المكان بما يشع
منها من أضواء ملوّنة، فإنّها تحذر في الوقت نفسه من عقبى
الدخول في أسنان الآلات العملاقة . الفراشة من جهتها لا تستطيع
ان تقرأ سوى الترغيب في المكان . إنّ أضواء نبضات النيون هي
التي تتسبّب في أمية الفراشة والحيلولة دون قراءة الجانب الترهيبى
في الرسالة . وبفرح غامر ورشاقة متناهية تدخل الفراشة في
رحاب المكان .

الرسالة التي تطلقها نبضات النيون، اذن، ذات حدين :
الاغراء والتحذير، أو الترغيب والترهيب . وسنرى أنّ هذه الثنائية

ستؤذي الى مجموعة من الثنائيات الأخرى في آخر القصيدة،
فيتحول رحاب المكان الى ضيق، ويتحول فرح الفراشة ورقصها
الى ارتعاش وزحف.

ان عمى الفراشة عن قراءة البعد التحذيري في رسالة النيون
هو السبب في عماها اللاحق عن الدم الذي تفصد من جسمها.

من الناحية التركيبية تخفي الثنائيات نفسها بذكاء، اذ تسمي
الأشياء بمرادفاتھا دائماً. عمى الفراشة عن القراءة، مثلاً، لا
يكون عمى في البداية بل واقعة بسيطة عن أمية الفراشة وجهلها
القراءة. ومن هنا تختفي المماثلة بينه وبين عماها الصريح فيما
بعد (وعمياء كانت) وهكذا بالنسبة الى (رحاب المكان) الذي
سيدخل في مقابلة خفية مع (نفق من حديد)، وكذلك (مهرجان
المصابيح) الذي سيقابل خفية (هاوية معتمة). ان على القارئ
وحده أن يولد الاشارات الضرورية لاستكمال الثنائيات. بل ان
القصيدة تبالغ في اخفاء الثنائيات، فتتترح الفهم الدائري لها
(والتقطت مدخلاً دائرياً). وحين تنقسم الفراشة الى نصفين، هما
بالضرورة تصريح بالثنائية، نجد أمامنا الواحدة فقط، لأن ما يبقى
هو نصف جناح ونصف جسد ونصف فراشة. فأين ذهب الجناح
الثاني، ونصف الجسد الثاني ونصف الفراشة الثاني؟ من الواضح
ان هذه الأنصاف ليست سوى وسيلة لإخفاء الأنصاف الأخرى
المقابلة لها.

على المستوى الصوتي أيضاً يظهر إخفاء الثنائيات، فليس
في القصيدة من القوافي سوى اثنتين لا يكاد يحسن بهما القارئ.
الأولى: التقفية بين (رحاب المكان) في المتوالية الأولى،

و(خيوط دخان) البعيدة عنها نسبياً في المتوالية الثانية، فلا تكاد تدركها إلا عين تقرأ، لا أذن تسمع. والثانية: التقفية بين (ظل ارتعاشه) و(نصف فراشة). وفي كلتا العبارتين يمزّ القارئ مروراً عابراً بهذه التقفية، بتأثير (النصفية) الدلالية فيهما. ان ظلّ الارتعاش ونصف الفراشة يتحولان بالضرورة في ذهن القارئ الى نصف قافية وظلّ جناس، فيمزّ بهما دون ان ينتبه الى التجانس الصوتي الذي تدخرانه.

على المستوى العروضي تلتزم القصيدة بايقاع المتقارب المدوّر، اي تكرار تفعيلية (فعولن) مع بعض المقاطع الزائدة أو الناقصة في بداية الكلام مما يسمّيه العروضيون خرمأ أو خزمأ. لكنّ الايقاع العروضي ينافسه «ايقاع سردي»، هو تموّج حركة الزمن كما رأينا. واذا عرّفنا الايقاع بأنه «تكرار دوري»، كنّا بمواجهة نوعين من التكرار الدوري في القصيدة: تكرار تفعيلية المتقارب في البناء العروضي، وتكرار حركة الزمن في البناء السردي. أي أنّنا أمام نوعين من الايقاع يتناوبان الحضور: ايقاع عروضي يتنكر به البناء السردي، وايقاع سردي يتنكر به البناء الشعري. وتتضح الثنائية الناقصة حين تدرك أنّ كلاً من الايقاعين يقوم مقام الغائب بالنسبة الى الآخر. ذلك ان القصيدة، اية قصيدة، تفترض ايقاعاً شعرياً، والسردي يفترض ايقاعاً سردياً. أمّا حين يفترض الشعر ايقاعاً سردياً، والسردي ايقاعاً شعرياً، فهذا يعني أنّ أحد الايقاعين سيميل الى تغييب الآخر، مفترضاً الواحدية او نقصان الثنائية فالثنائية تستبعد أحد طرفيها.

ولكن هل انتهت القصيدة؟ وكيف انتهت؟

بعض القصائد ذات البناء التقليدي تكون خاتمتها قوية، فتنتهي بأن «تصطفق كصندوق»، كما يعبر الشاعر وليام كارلوس وليامز، أما أغلب قصائد الشعر الحديث، فتريد ان تعبر عما تسميه «ناتالي ساروت» بعصر الشك والارتياب، فلا تنتهي إلا نهاية ضعيفة أو تظل مفتوحة، وهذا ما جعل الناقدة «بربارة هرنشتاين سمث» في كتابها المهم «الخاتمة الشعرية» تميز بين الخاتمة والخاتمة المضادة، فتعد الثانية ذات علاقة بالبنية المضادة التي يعتمدها الشعر الحديث - وينعكس عصر الارتياب على اللغة، التي تشك في امكاناتها الذاتية في التوصيل: «حيث يتحدث المرء عن «الشعر المفتوح» في مقابل «الشعر المغلق»، فإن ذلك يشير الى نوع من البنية الشاملة التي تغطي الشعرين. ففي حين يمكن ان تفهم الخاتمة الضعيفة في كثير من الشعر الحديث على انها إثارة للبنى الشكلية والمضمونية التي تقلص من الاحساس بالانتهاء، فإن العكس صحيح أيضاً، أي ان الشعر الحر (المقصود طبعاً بمواصفاته الأوروبية، التي تصح على الشعر الحديث عموماً) ربّما يميل الى الايحاء بالخاتمة المضادة إلى حد ما، كرد فعل ضدّ القصائد التي تصطفق كصندوق»^(١٠).

خاتمة هذه القصيدة من النوع الضعيف الذي يشف عن حنين الى الخاتمة المضادة التي لا تريد ان تنتهي ولا تريد ان تستمر. فهي من حيث الايقاع العروضي تنتهي بقافية هي الوحيدة في القصيدة، ومن حيث الايقاع السردى تعود الى التزامن أو تجريد الزمن الذي ابتدأت به، وهي من حيث بناؤها النحوي

تنتهي بحرف عطف هو علامة الاستمرار والتكثير، ولكنها من حيث بناؤها الدلالي اشارة الى انقسام الفراشة الى نصفين . لقد دخلت الفراشة فراشة مكتملة وخرجت فراشة بنصفين . وهنا بالضبط يمكننا ان نسأل: هل ماتت الفراشة بهذا الانقسام؟ وأين ذهب نصفها الثاني؟

عوالم متداخلة

تمتاز بعض قصائد «عوالم متداخلة» التي تنطوي على مقطوعات صغرى بإمكان قراءتها قراءتين مختلفتين في وقت واحد . فيمكن أن نقرأ كل مقطوعة بوصفها قصيدة مستقلة عن الأخرى بناءً ومضموناً، إذ أن كل مقطوعة (أو قصيدة في هذه الحالة) تتميز بوجهة نظر خاصة تتفق في الغالب مع ما يسميه الناقد السوفييتي بوريس اوسبنسكي «المشهد الصامت» وهي وجهة نظر تتسم بإبراز المكان: «في المشهد الصامت يمكن للمراقب الذي يكون على بعدٍ تقريباً من الحدث، أن يرى الشخصيات، ولكنه بسبب البعد يبدو عاجزاً عن سماعهم . ويجعل الموقع البعيد بالامكان للمؤلف ان يقدم نظرة عامة للمشهد الكلي»^(١١).

لكن اندراج هذه المقطوعات في تسلسل رقمي يجعل بالامكان قراءتها كقصيدة واحدة، ويجعل بالامكان ان تقرأ تسلسل المشاهد الصامته بوصفه «إطاراً» عاماً ينتقل فيه المراقب من مشهد إلى مشهد من خلال ما يسميه اوسبنسكي «المسح التتابعي»^(١٢).

لنأخذ المقطوعات التالية من قصيدة «دراسات في عالم
الصخور»:

صخرة

للنظرة الأولى :

توازن الكتلة

للنظرة الثانية :

تمثال وجه صارم يستطلع الأفق

للنظرة الثالثة

قصيدة التكوين .

صخرة في طريق جبلي

لون الحديد الخامد الأحمر

شيخوخة الخطوط

آلهة قديمة لعالم منسي

تفطرت تحت دوي الرعد

وامتصت الصواعق العديمة المنظر

صخرة في محطة

تاركة بمتهى الأمومة

ذراعها للقادم المتعب

صديقة المسافرين . الكهلة الممتعة

حارسة الأمتعة

حاملة المصباح في الظلام

في هذه المقطوعات تتراجع حاسة السمع وتبرز حاسة البصر. انَّ العين هي التي تصف ما ترى في كل مقطوعة. أمَّا الأذن فلا فاعلية لها. لكنَّ صمت المشهد لا يعني عدم النطق او الخلو من المعنى، بل ان المعنى هو وليد هذا الصمت. ولذلك فإنَّ انتقال وجهة النظر من المقطوعة الى القصيدة، أو من المشهد الصامت الى المسح التتابعي هو أيضاً استنطاق لتفاصيل المشهد. واذا يختار الشاعر عن عمد صيغتي الجمع (دراسات) و(صخور)، فلأنَّ المهم هنا ليس تعدُّ هذه الدراسات بقدر ما يهتم تعدُّ الدارسين او حقول الدراسة. فالدراسات لعدة صخور من أجناس مختلفة، وليس لجنس الصخر الواحد. ما من صخرة تشترك مع الأخرى في الاستعمال. كلَّ صخرة تقف بمعزل عن الأخرى، ولها هويتها الخاصة بها. صخرة في الصحراء هي علامة على التيه والعطش، صخرة في باطن الأرض هي علامة على الجغرافيا الجيولوجية للعصور السحيقة، صخرة تنتصب على الساحل تواجه الأمطار والأقمار وتغتسل تحتها القواقع، صخرة تمتاز بتناظر كتلتين يتمعن فيهما الراوي فيجد تمثالاً يستطلع الأفق وكأنَّه قصيدة خلق، صخرة في طريق الجبل تقاوم الرعود والبروق والصواعق، صخرة في محطة يتكئ عليها المسافرون لتحرس امتعتهم وتحمل المصابيح. مادة هذه الصخور جميعاً واحدة، لكنَّ لكل صخرة معناها الخاص واستعمالها الخاص. ولو حدث ان انتقلت احدهنَّ الى مكان الأخرى لقامت بوظيفتها. انَّ الصخرة أشبه بالمفردة اللغوية التي لا تستمد قيمتها من ذاتها، بل ممَّا يجاورها من المفردات، فالأشياء بعلاقاتها. الحذاء، مثلاً،

ليست له قيمة جميلة او قبيحة في ذاته، بل فيما يجاوره من أشياء، ولنفكر بمعاني الأحذية التالية:

● «حذاء مقاتل» في شعر محمود درويش (بقاء الملبوس بعد وفاة اللابس).

● حذاء خروشوف على مائدة الأمم المتحدة (إهانة كونية).

● طفل حافٍ على أرض جارحة. (غياب الحذاء علامة فقر).

● حذاء ملوثة فوقها إضمامة زهور على منضدة بيضاء (لوحة سريرية تحتفي بجمالية القبح).

تعتني المقطوعة الواحدة، او المشهد الواحد بالمكان، فتفكر بمعنى كل صخرة على انفراد. بينما تعتني القصيدة الكاملة أو المسح التتابعي بالزمان حين تنتقل من مشهد إلى آخر، فتفكر بمصير كل صخرة وكيف انتهت الى ما انتهت اليه.

في (نوافذ) يلجأ الشاعر الى اسلوب القصيدة/ المقاطع، فهناك نافذة فتاة، نافذة كسيح، نافذة عجوز، نافذة للطفولة، نافذة عامل وافد، نافذة للحب، نافذة محطة، نافذة الشاعر. والنوافذ، كالصخور والكلمات لها هوية واحدة وماهيات متعددة. انها واحدة بالمادة كثيرة بالاستعمال. وتطابقها هو عين اختلافها، لأنّ هذا الاختلاف ينبع من رؤية تشارف حدود التفلسف الاشرافي حيث الوجود الواحد والموجود المتعدد.

في القصائد التي تبتعد عن الزمن السردى وتقترب من

الزمن الشعري او التزامن الذي يتجمع فيه الزمان في لحظة واحدة، تتغير تقنيات الشاعر. في (البرق ٢) نقرأ ما يلي:

قبة الليل في لحظة تنفطر

الأرض بحرّ من الزرقة الساطعة

البيوت

فجأة تستحيل شواهد من مدنٍ دارسة

ثم تستأنف الكائنات تنفسها

وتواصل في العتمة القارسة

نبضها...

الصورة التي يرسمها الشاعر هنا عن انفطار قبة الليل بخطوط البرق صورة شخص ينظر من الأسفل إلى الأعلى، ولكنه سرعان ما يتحول الى مكان عالٍ حيث تبدو له البيوت والكائنات التي تتنفس في العتمة شواهد من مدنٍ دارسة. إنّ وجهة النظر هنا تتم من الأعلى إلى الأسفل، وهذا ما يسميه اوسبنسكي (نظرة عين الطائر)، حيث يقف الراوي في مكان مرتفع يراقب الكائنات وهي تتنفس في عالمها السفلي. ويتغير موقع الراوي مع كلمة (نبضها) تغيراً كلياً، اذ ينتقل الى قلب الأشياء برؤية محايدة فيكون أقرب إليها من جبل الوريد. هناك اذن ثلاثة مواقع للراوي، موقع مَنْ ينظر من الأسفل إلى الأعلى، ثم موقع مَنْ ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وأخيراً الرؤية المحايدة التي يكون فيها الراوي أقرب إلى المروي من جبل الوريد.

في قصيدة (مدينة أخرى) يعطي الشاعر انطباعاً بوجود مدينتين في داخل مدينة واحدة، فما ان ترفع قناع المدينة الأولى ذات الوجوه المثة حتى تظهر المدينة الأخرى، التي تقلب ذكريات رجالها الموتى، مدينة الأشباح ومدينة العمارات. كلتا المدينتين في مكان واحد. لكن لكل مدينة، وزناً خاصاً وإيقاعاً خاصاً. مدينة العمارات من المتقارب، ومدينة الأشباح من مجزوء الوافر، وكأن لكل مدينة شاعراً خاصاً بها، فنستطيع نحن ان نميز بين شاعرين وقصيدتين. ومثلما يشوش الشاعر الثاني على الشاعر الأول ويقاطعه، يخاطب الأول الثاني ويصفه بأنه غريب عن المدينة الأولى؟ شاعر المدينة الثانية، اذن، يتحدث في داخل المدينة الأولى. وهذا يعني ان المدينة الثانية ليست وراء المدينة الأولى، بل فيها وعليها. وبالتالي فإن كلتا المدينتين واحدة، وكلا الشاعرين واحد. وتحت سطح الشيء يوجد دائماً الشيء نفسه.

لكن غيرية هذه المدينة الأخرى هي شرط وجود المدينة الأولى. ولكي تصل الى هذه المدينة الأخرى ينبغي ان تجتاز الوجوه المثة للمدينة الأولى، أي ان تجتاز ماهيتها لتصل الى هويتها التي تحيل الى ماهيتها مرة أخرى - تداخل العوالم يسكن في هذه الاحالة المتواصلة بين الهوية والماهية، بين الوجود والموجود. كل مدينة (عالم)، شأنها شأن الصخرة أو البرق أو النافذة، وكل عالم يدخل في نسيج آخره. الذات من صنع الآخر، والاختلاف وليد التطابق والعكس بالعكس. وثمة احتفال مأساوي لذيد بتضييع الأشياء في محاولة العثور عليها. يقول

الفيلسوف اليوناني هيروقليطس: «انك لا تعبر النهر مرتين لأنّ مياهاً جديدة ستكون قد جرت فيه». وفي قصيدة (النهر تحت الأرض) يجري النهر الغامض ليزامن نبض الأرض:

النهر الغامض تحت الأرض

لا اسم له

لا أثر له

في أية خارطة

في أي دليل سياحة

النهر الغامض تحت الأرض

يجري أبداً

يجري يجري...

غموض نهر البريكان كغموض نهر هيروقليطس، يستمد ثباته من تغيره. إنّ جَرَيَانَهُ بلا انتهاء (في الخاتمة المضادة: يجري يجري...) يجعله النهر نفسه ونهراً آخر سواه. ولذلك فإنّ غموضه لا يأتي من سرّيته وكونه تحت طبقات الأرض، بل يأتي من جريانه المتواصل، وكونه النهر والنهر الآخر في الوقت نفسه. ومن الجدير بالملاحظة أنّ هيروقليطس كان يميل الى المشهد الصامت ايضاً، فهو يقول في إحدى شذراته: «العينان شاهدان اكثر عدلاً من الأذنين». وكان معاصروه قد أطلقوا عليه اسم «الغامض».

ويتجلى استيحاء شعر البريكان من هيروقليطس خفية مرة

أخرى في النتف الصغيرة التي تحمل عنوان (بلورات)، والتي يمكن ان تحيل بدورها الى (شذرات) fragments هيروقليطس ونتفه الصغيرة. وفي الواقع فإنَّ البلورات لا تقتفي أثر هذا النازع اللاشعوري او الشعوري فقط. بل انها تمثّل طموح اللغة في التشظي fragmentation لاختصار قول ما لا يقال. كتب الناقد الالمانى «هوغو فردريك» في كتابه «بنية الشعر الغنائي الحديث» (الذي ترجمه الى العربية د. عبد الغفار مكاوي بتصريف ونشره بعنوان «ثورة الشعر الحديث»): «انّ هذا التمزق الى شذرات - وهو تمزق قائم في روح العصر وفي وجدان الشاعر على السواء - يسمح للشاعر ان يجعل الشذرة رمزاً للكمال الذي يبحث عنه ويحسّ بالقرب منه: «الشذرات علامات عرس الفكرة». وهي كلمة تعبّر عن قضية أساسية من قضايا الجماليات الحديثة»^(١٣).

الشذرات تغترف من معين عرس الفكرة، وتشّي باختلاسها النظر الى معضلة سيبيلا في داخل معضلة هيروقليطس. وفيما يلي مقارنة بين أهم نماذج الاستيحاء في الشذرات والبلورات:

البلورات

الشذرات

- ١ - تنتظر الصخور في سواحل موعدها
- ٢ - ساحرة الأشجار تفرز سماً غامضاً
- ٣ - اقرأ ظلال اللون تلك التي ليس لها لغة
- ٤ - في نقطة واحدة يشف عمق الكون.
- ٥ - تصادف الأحلام تفسيرها
في لحظة اليقظة
تصادف اليقظة تفسيرها
في حلم تدفنه الذاكرة
- ٦ - مَنْ يُخْرِجُ الإنسان منها هذه الدائرة؟
- ٧ - هناك أغنية
منسية، هيهات تستعاد
في موجة الأغاني
- ١ - كل الأشياء تأتي في مواعيدها
- ٢ - سيبلا، بشتين هاذيتين، تنطق بأشياء
لا مرج فيها ولا جمال ولا عطر، فتصل
بصوتها إلى آلاف السنوات، بفضل الإله
الذي في داخلها.
- ٣ - النغم الخفي أفضل من النغم الصريح
- ٤ - الطريق الصاعد هو عينه الطريق
النازل.
- ٥ - كل ما نراه في اليقظة موت، وكل ما
نراه في الهجعة حلم.
- ٦ - في محيط الدائرة تشترك البداية
والنهاية.
- ٧ - لن تستطيع ان تجد حدود النفس،
ولو سلكت إليها كل مسلك، فما أعمق
قانونها (لوغوسها)^(١٤).
- في جميع قصائد «عوالم متداخلة» المكتوبة بصيغة قصائد/
مقطوعات أو المكتوبة بصيغة قصائد سردية (متاهة الفراشة ورحلة
القرود تتشابهان بناءً ومضموناً)، هناك انقسام لوجهات النظر بين
نظرة محايدة ونظرة متعالية، ويعكس هذا الانقسام انقساماً آخر في
الأزمة بين زمانٍ آنِي يتخثر في اللحظة الحاضرة، وزمانٍ سرمدِي
يتعالى على الأزمة كلها. ومن خلال هذه النقطة المتعالية على
الزمان يستطيع الشاعر أن يقلب نظره في الزمان الموضوعي الآن

وهنا، فيرى الشيء بعين ماضيه او حاضره او مستقبليه في لحظة معينة، لكن الانتقال الى نظرة أخرى تفتحه على الزمان مطلقاً فيرى الشاعر مصيره مستقبلاً زمنه الموضوعي. هكذا نرى في الصخور، والسفينة والنسر والجواد والبرق، والنوافذ، والوجه، والمدينة التي تحت المدينة، والنهر الغامض، والمأخوذ، الأشياء كلها تحتفظ بماضيها وحاضرها ومستقبلها في لحظة واحدة. فهي موجودة في زمان متعين وخارج الزمان معاً. وفي الزمن الموضوعي هوية الشيء في تغير دائم: انك لا تعبر النهر مرتين، كما يقول هيراقليطس، لأن مياهاً جديدة تمر فيه. في حين يسمح لنا التزامن بأن نمر في النهر آلاف المرات دون ان يتغير او نتغير. وتحت سطح الشيء يوجد الشيء نفسه.

الإشارات

- (١) حوار مع الشاعر أجراه حسين عبد اللطيف في مجلة المثقف العربي عام ١٩٧٠، وأعدت نشره مجلة أسفار، العدد (١٤)، ١٩٩٢ ص ٤٥ - ٥٢.
- (٢) أسفار ص ٤٨.
- (٣) كاظم نعمة التميمي: الشعراء يركبون الموجة، مختارات من شعر البريكان، الأعلام العدد ١١، ١٩٨٩، ص ٢٥١.
- (٤) المصدر نفسه ص ٢٥٢.
- (٥) عبد الرحمن طهمازي، سيادة الفراغ، مختارات من شعر البريكان، الأعلام، العدد ٧، ١٩٨٧، ص ٥٠.
- (٦) المصدر نفسه ص ٥٥.
- (٧) ريلكه: قصائد مختارة، نقلها الى العربية فؤاد رفقة، دار النهار، ١٩٦٩، ص ١٢.
- (٨) عبد الرحمن طهمازي: سيادة الفراغ، محمود البريكان، الآداب، العدد ٤، ١٩٨٩، ص ٤٥.
- (٩) جميع القصائد المدروسة هنا منتزعة من مجموعة الشاعر «عوالم متداخلة» (١٩٧٠ - ١٩٩٢) المنشورة في الأعلام العدد ٣ - ٤، ١٩٩٣، ص ٨٠ - ٩٠.
- (١٠) Barbara H. Smith, Poetic Closure, A Study of How Poems End, p. 234
- (١١) Boris Uspensky, A Poetics of Composition, p. 65
- (١٢) Ibid. p. 60
- (١٣) د. عبد الغفار مكاي: ثورة الشعر الحديث، ١٩٧٢، ج ١ ص ١٩٨.
- (١٤) لشذرات هيروقليطس ترجمتان عربيتان الأولى في كتاب هيروقليطس فيلسوف التغير، قام بها د. عبده الراجحي، ١٩٦٩ دار المعارف. والثانية في كتاب جدل الحب والحرب، هيروقليطس، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ١٩٨٣. لكنني فضلت الرجوع الى الترجمات الانكليزية ولاسيما المنشورة في كتاب: John Burnet, Early Greek Philosophy, p. 130-141

غناء آلة التصوير:

قصيدة «حلم في أربع لقطات»

استفاد الشعر العربي من اللغة السينمائية، مثلما استفادت الرواية والقصة. وإذا كانت استفادة الرواية ظاهرة وصريحة لأن لغة الرواية في الغالب صريحة بطبيعتها، فإن استفادة الشعر لم تكن صريحة. فالشعر دائماً يحلم بما يوفّر له أدوات تمويه جديدة، وحيل تضليل تمكنه من ممارسة أنواع جديدة من التنكر والمواربة، وتوفر له فرصة ان يكون بوجهين في وقت واحد، أي ان يعني وان يضمّر معنى آخر غير الذي يعنيه، ان يقول شيئاً وان نفهم نحن مما يقوله نفسه شيئاً مغايراً. . هذا التقاطع بين ما يقال وما يقصد - الذي هو طبيعة الشعر ومادة احتياله الأولى - هو ما تحاول هذه القراءة في قصيدة (حلم بأربع لقطات) للشاعر بلند الحيدري ان تكشفه. فالشاعر بلند الحيدري من أوائل الشعراء العراقيين الذين استثمروا اللغة السينمائية شعراً في هذه القصيدة، وفي قصائد أخرى غيرها. وستتجه هذه القراءة الى متابعة «لقطات» القصيدة كلاً على انفراد أولاً، ثم قراءة المونتاج الكلي لها قراءة دلالية.

يقسم الشاعر قصيدته الى أربعة مقاطع يسمّي كل مقطع

«لقطة». لكن هذه القراءة لن تطمئن إلى تقسيم الشاعر، بل ستقترح تقسيماً آخر لاحتمال ان يكون تقسيم الشاعر جزءاً من خطة تمويه شعري. والسؤال المهم هو: هل هذه القصيدة قصيدة أم سيناريو أو بعبارة أخرى: هل ما يكتبه الشاعر هنا نص شعري أم نص تصويري؟

ليس في مقدرة القراءة ان تقرر حكماً قبل الشروع بتحليل القصيدة ولكنها كخطوة اولى ستحاول ان تستحضر الفنين وتنكرهما معاً، وبذلك فإنّ هذا النص سيمثل لها «سيناريو موزوناً» سيناريو ينتسب ببعضه الى الفن التصويري، وببعضه الآخر إلى الفن الشعري.

اللغة الأولى

تبدأ القصيدة بلقطة اولى. وبالرغم من ان الشاعر لا يشخص لنا نوع اللقطة تاركاً للمخرج ان يسميها، فإنّ النص يشخصها تماماً. اذ حين «تفترش الشاشة عينان»، فهذا يعني ان اللقطة لا يمكن ان تكون إلا لقطة قريبة close-up، لقطة كاملة لوجه كبير ينتشر على الشاشة، فنرى منه العينين اولاً، ثمّ الشفتين، وهما تبسمان، ولمعان الأسنان في الابتسامة، وأخيراً تتلاشى اللقطة في اللون الأخضر رمزاً للحياة والحب والراحة.

لكن ما نوع وجهة النظر في مثل هذا المقطع؟

اذا اعتبرنا هذا النص نصاً ابداعياً لفظياً فمن الواضح انّ وجهة النظر هي وجهة نظر موضوعية خارجية يقيم فيها الراوي - وهو شخصية فرضية تعرض علينا الأحداث - مسافة حيادية بينه

وبين ما يقع. فلا شيء يعنيه هنا. انه مجرد متفرج يرى وجهاً فيه عيان وشفطان وانفراج شفتين عن ابتسامة، ثم تلاشي كل ذلك في اللون الأخضر. صحيح اننا نعرف أنّ من طبيعة أي سرد ان يتوجه الى مروي له، يمتلك تلقياً سردياً او ساردية Narrativity، يتحفز لرد فعل معين، فيكمل نواقص السرد، أو يتوقع له نهاية معينة. لكن التلقي السردى او الساردية شيء آخر يتعلق بالمروي له، وليس بوجهة نظر الراوي.

أمّا اذا اعتبرنا النص نصّاً تصويرياً، فإنّ «صوت» الراوي سيتحول الى «عين» آلة التصوير. يلاحظ لوي دي جانيتي: «إنّ المقابل السينمائي لـ «صوت» الراوي في الأدب هو «عين» آلة التصوير. وهذا الاختلاف مهم. في الرواية الفرق بين الراوي والقارئ واضح، فهو يشبه ان يقوم القارئ بالاستماع الى صديق يروي له قصة، في الفلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة، وهكذا يتجه الى الامتزاج بالراوي»^(١).

إنّ الأشياء اكثر تعقيداً مما يعتقد دي جانيتي. صحيح ان السينما كمكان تغري بردم الهوية بين المشاهد والمروي له، لكن المشاهد لا يتجه الى الامتزاج بالراوي في حالة اللقطة الداخلية للشخص الواحد، فمن يتجه الى هذا الامتزاج هو المروي له، وهو كيان فرضي غير المشاهد الحقيقي. لكن ذلك لا يمنعنا من الاتفاق مع دي جانيتي بأنّ عين آلة التصوير هي المقابل الرؤيوي لصوت الراوي. يقول روبرت شولز: «ان الطبيعة الصورية للفلم تذكرنا بقوة بأن التلقي السردى او الساردية تتضمن تقديم تفصيلات فيزيائية تترجم الاشارات اللفظية إلى صور»^(٢).

واللقطة القريبة جزء من التمثيل الصوري. ومن المعروف أنَّ التركيز على الصورة هو تركيز على المكان، وأنَّ الفنون البصرية تعتمد المكان، في حين ان الفنون الأدبية تعتمد الزمان. كتب اوسبنسكي: «إنَّ الاعتماد الأكبر على التحديد الزماني يقع في اللغة الطبيعية التي تشكل مادة الأدب، ولذلك فإنَّ الفرق بين اللغة بصفاتها نظاماً وبين بقية الأنظمة السيميائية يتمثل في أنَّ التعبير اللغوي عموماً، يترجم المكان الى زمان، وكما لاحظ ميشال فوكو، فإنَّ الوصف اللغوي لأية علاقة مكانية (أو لأي واقع) يحتاج إلى ان يُترجم الى سياق زمني متتال»^(٣).

ما يحدث هنا هو ترجمة مقلوبة. فالصورة الأدبية التي تقوم على التتابع الزمني، تضحي بالبعد الثالث لكي تترجم الى صورة طبيعية.

لنتخيل، اذن، ما رواه الشاعر لقطة: عينان كبيرتان وشفتان وابتسامة ولون أخضر... مَنْ يروي ذلك؟... راوٍ غائب يعرض كلَّ شيء بحيادية، ولا يعنيه ما يحدث إلاَّ لأنه يسرده. ولكن لماذا جعل اتساع العينين بحجم الشاشة؟ أليس هذا هو التقطيع الذي تحدَّث عنه السينمائيون الأوائل وذكروا رعب الناس من رؤية الأجساد المقطعة، ذلك الرعب الذي تمثله قصة تلك الفتاة الريفية التي رأت الأوجه والأيدي في لقطات قريبة وقالت حين انتهت من المشاهدة: «يا للفظاعة. لا أفهم كيف يسمح بعرض تلك الأشياء المرعبة، لقد تحول الآدميون إلى مزق مبعثرة: الرؤوس في جانب والأجساد في جانب آخر. والأيدي في جانب

ثالث أيضاً^(٤)؟ لكن ألا ينبغي لنا ان نحذر من الحكم على «فلم» بلقطة واحدة من لقطاته؟

لا شك أن اللقطة هي وحدة الفلم الأساسية، ولكنها لا تؤسس معناها بانفصال عن بقية اللقطات، بل ان اللقطات تتفاعل معاً لتنتج معنى الفلم، تماماً كما تتفاعل الكلمات لتنتج معنى الجملة. وتفاعل اللقطات هذا هو ما يسميه السينمائيون «المونتاج». نحن اذن بحاجة الى ان «نرى» اللقطة التالية.

اللقطة الثانية

تبدأ اللقطة الثانية من وجهة النظر ذاتها وفيها نرى رجلين كبيرتين تجوسان الليل بلا صوت. وغياب الصوت يعني التمهيد لحدث مهم. وفعلاً يأتي هذا الحدث المهم في صورة سكين لسنا نعرف من أين أتت. فتتطبق الشفتان بألم (لا اثر لقبله فيه) ثم تتلاشى الصورة في قطرة دم.

من الضروري ان نتوقف عند هذا المقطع. فهل هو لقطة واحدة حقاً أم مشهد من اللقطات؟ يقول لنا الشاعر انه لقطة واحدة ولكننا لا ينبغي لنا ان نسلّم بذلك، لأننا في الحقيقة أمام عدد من اللقطات التي تنتقل فيها عدسة آلة التصوير من الرجلين الى الظلمة الى انطباق الشفتين الى قطرة الدم التي تتسع لتغطي الشاشة كلها. هكذا نكون بازاء مشهد سردي متكامل يضعه الشاعر تنكيراً تحت عنوان لقطة واحدة.

لكن حين يقول الشاعر: «الظلمة توحى بالموت»، فلنا ان نتساءل: توحى لمن من الشخصيات؟ لمن سيقتل؟ أم لمن

سَيُقْتَل؟ للراوي، أم للمروي له؟ نحن لا نعرف من هذا المقطع لِمَنْ يتمثل الايحاء بالموت، ولكننا نعرف دلالاته. انها التحول من وجهة نظر موضوعية خارجية حيادية الى وجهة نظر ذاتية داخلية تستبطن وعياً. ولأن هذا الوعي مجهول لنا حتى الآن فلنسمه الوعي (س).

اللقطة الثالثة

اللقطة الثالثة مونولوج ترويه الشخصية الوحيدة الصريحة في هذا «الفلم» الشعري، مونولوج يوحد بين المخرج والمنتج والمتفرج، يوحد بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب جمعاً وافراداً، بين القاتل والمقتول وفعل القتل المتمثل في قطرة دم. المخرج هو زمن التمثيل، والمنتج هو زمن ما قبل التمثيل، والمتفرج هو زمن ما بعد التمثيل. واذا كان المقطع الأول قد حوّل ما هو زماني إلى مكان، فإنّ هذا المقطع يحوّل ما هو مكاني إلى زمان، ثمّ يجمع كلّ الأزمنة في لقطة، ولاستحالة تصوير هذا الجمع سينمائياً فإنّ الشاعر يفضل ان يكتفي بالتوحيد اللفظي الذي يوفره المونولوج.

لكن المونولوج يفضح ما أراد الشاعر ان يبقيه سراً. فهو يكشف لنا سرّ التحول من وجهة النظر الموضوعية الخارجية الى وجهة النظر الداخلية الذاتية، ان الوعي (س) الذي بقي مجهولاً في اللقطة السابقة ينكشف هنا عن وعي (متعدد) للجميع: القاتل والمقتول، الراوي والمروي له معاً. هكذا يشترك الكل في فعلة القتل. فالكل قتل الكل.

لكن لو كان الكل قتل الكل حقاً لاستحال نقل وجهة نظر معينة، ولكان السرد الوحيد الممكن هو السرد من وجهة نظر الراوي العليم بكل شيء، أي الراوي الذي يعرف كل شيء سلفاً قبل حدوثه وبعده، الراوي - الإله .

اللقطة الرابعة

يتركنا البيت الأول من اللقطة الرابعة في حيرة، لأنه يعلن عن سقوط الفلم بتصوير من الخارج، انه يعلن نهاية الفلم وبداية التصوير، ولا يمكننا ان نتخلص من هذا التناقض إلا حين نضع في اعتبارنا أنّ اللقطات الماضية كانت سيناريو يتحدث عنه سيناريو اللقطة الرابعة. فاللقطة الرابعة توضح لنا أنّ ما مرّ كان فلماً داخل فلم، وهذا الفلم الثاني هو اللقطة الرابعة نفسها، فهي قبل التصوير سيناريو عن سيناريو سابق هو اللقطات الماضية. وهذه اللقطة التي هي مونولوج أيضاً ليست سوى تصريح بأن كل ما مرّ لم يكن حقيقة بل حلماً، وأنّ الشخصية الوحيدة التي كانت المخرج والمنتج والمتفرج اذا استخدمنا ألفاظ القصيدة - أو الراوي والمروي له والقاتل والمقتول، اذا استخدمنا عناصر فنياتها، انما هي شخصية تحلم بتمثيل دور. فالأدوار، التي أسندت اليها - على غزارتها وتعددتها - لم تكن إلاّ حلماً. وبالتالي فإنّ عليها ان تنتظر دورها التالي الذي سيكون حقيقياً. وهذا ما تصرّح به الشخصية :

سأظلُّ هنا

وسأنتظر الدور الثاني

الشخصية اذن تعترف بأن الدور الأول في السيناريو الأول لم يكن إلا حلمًا، ولأنه حلم فقد تلاشى. وعليها ان تنتظر الدور الثاني. لكن ألا يمكن ان تكون الآن في دورٍ ثانٍ، وانها تؤدّيه بتنكرها له.. اننا نتحفظ من الإجابة ونترك للقطعة الخامسة ان توضح لنا...

اللقطة الخامسة

هل يحقّ لنا ان نتحدث عن لقطة خامسة؟

ان عنوان القصيدة يقول لنا انها «حلم في أربع لقطات» فمن أين جاءت اللقطة الخامسة؟

حين يضع الشاعر عنواناً شبيهاً في توزيعه وطريقة رسمه لعناوين اللقطات، فلنا ان نتوقع ان الشاعر يقطع هذه اللقطة ويموهها. فهي لقطة وليست لقطة في آن واحد، ليست لقطة لأنها ليست جزءاً من السيناريو السابق الذي لاحظنا معاً انه يتضمن سيناريو قصة القتل. وهي لقطة لأنها تنتمي الى سيناريو ثالث كان موجوداً ضمناً بين السيناريوين. السيناريو الثالث هو قصة افتضاح القصتين السابقتين:

الصالة خالية إلا من رجلٍ نائم

السيناريو الأول قصة قتل، والسيناريو الثاني قصة حلم بقصة القتل، أما السيناريو الثالث فهو قصة افتضاح القصتين معاً. هنا نجد انّ الحلم الأول كان حلماً داخل الحلم الثاني، تماماً كما كان سيناريو قصة القتل داخل سيناريو قصة الحلم بالقتل. ونجد

أيضاً انّ ادعاء الشخصية بانتظار دورها الثاني انما كان تمثيلاً لهذا الدور حقاً . . .

المونتاج

لقد وضّحت اللقطة الخامسة كل شيء . فلم يكن هناك قاتل ولا مقتول ، ولا منتج ولا مخرج ولا مشاهد . رجل واحد فحسب ابتكر قصة القتل ، ثمّ ابتكر قصة حلمه بقصة القتل ، ليبتكر لنا الشاعر أخيراً كذب القصتين معاً ، وليوضح لنا - نحن المروي لهم حقيقة - في هذا السيناريو الثالث ان سيناريو قصة القتل لم يكن إلاّ سيناريو حلمياً في ذهن شخص يجلس في صالة خالية . مَنْ يكون هذا الشخص؟ نحن لا نعرف . كيف عرف الشاعر بحلمه؟ ان الشاعر هو الراوي العليم بكل شيء ، القادر على الدخول الى عقل كل شيء وكل شخص بوسائله اللغوية التي لم تستطع آلة التصوير في اللقطة الخامسة ان تنوب عنها .

في القصيدة اذن ثلاثة مستويات :

المستوى الأول : هو سيناريو قصة القتل في اللقطتين (١ ، ٢) وبطلانه اللذان لا يظهران هما القاتل والمقتول . يرويّه راوٍ موضوعي خارجي بوجهة نظر خارجية من خلال لقطة قريبة .

المستوى الثاني : هو سيناريو قصة الحلم بالقتل ، ويستغرق اللقطتين (٣ ، ٤) . يرويّه الراوي - الشخصية بمونولوج داخلي ، وفيه يكون التصوير من الخارج بتتابع لقطات بعيدة .

المستوى الثالث : وهو المستوى الذي تعيد صياغته قراءة اللقطة الخامسة ، حيث امامنا سيناريو ثالث ينقل لنا قصة افتضاح

القصتين السابقتين . وهو سيناريو يرويه راوٍ عليم يستبطن حلم الآخر . ووجهة النظر فيه تتفاعل مع وجهات النظر في المستويين الآخرين فتكون مرة داخلية، ومرة خارجية . وفي هذا السيناريو لا يوجد تصوير .

القصة	اللقطة	نوع اللقطة	وجهة النظر	الراوي
قصة القتل سيناريو - ١	٢، ١	قريبة close-up	خارجية	موضوعي
قصة الحلم بالقتل سيناريو - ٢	٤، ٣	تصوير من الخارج تتابع لقطات بعيدة	داخلية	الراوي - الشخصية (منولوج داخلي)
قصة اقتضاح القصتين سيناريو - ٣	٥	لا يوجد تصوير	خارجية	عليم

الفلم/ القصيدة

عُوداً على بدء: هل هذا النص نص تصويري أم نص شعري؟

بعض الملامح ترجح أن يكون النص شعرياً منها تمثيلاً: البحر المتدارك، التقفية، الصور الشعرية الخجولة التي تقلد المذهب التصويري imagism كما فهمه العرب في الستينات، بعض المجازات الحائرة هنا وهناك... الخ.

بعض الملامح الأخرى ترجح أن يكون النص تصويرياً، مثل فقدان التوافق الزمني بين الفعلين (تفترش، انفرجت) وهي ظاهرة يفسرها اوسبنسكي برغبة المؤلف في أن يكون موقعه مزامناً للموقع الزمني لشخصه^(٥)، ومنها أيضاً ضعف البناء

الشعري للمونولوج، وفيه نحس ان الشاعر يتنازل عن لغته لصالح لغة الشخصية، أي أنَّ المونولوج هنا يمثل ما يسميه اوسبنسكي: وجهة النظر على الصعيد التعبيري.

لقد حرصت هذه القراءة ان تسمي هذا النص قصيدة حيناً، وفلماً حيناً آخر بحسب المهيمنة التي تظهر فيه. فحين يحول النص ما هو زمني الى مكان يكون نصاً تصويرياً، وحين يترجم ما هو مكاني الى زمان يكون نصاً أدبياً. وقد رأينا تردّد النص المتواصل بين هذين الجنسين الابداعيين المختلفين. وهكذا استحال على هذه القراءة ان تكون تلمساً لمظاهر التعارض المعروفة بين الصوت والدلالة في الشعر، لتجد نفسها مع قصيدة تستبدل بهذا التعارض تعارضاً آخر هو: الفلم/ القصيدة، حيث يحاول الشعر ارغام آلة التصوير على ان تغني.

«النص»

حلم في اربع لقطات

بلند الحيدري

لقطة اولى

تفترش الشاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

لقطة ثانية

رجلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحى بالموت

تلتمع السكين

تتجمع في النصل رؤى لسنين وسنين
وبلا صوت

تنطبق الشفتان

ما من إثر للقبلة في الفم

لا شيء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأحمر في كل الألوان

لقطة الثالثة

اسم المخرج . . . أنت . . . أنا . . هم

اسم المنتج . . . أنت . . أنا . . هم

اسم المتفرج . . . أنت . . أنا . . هم

والشاشة فسحة حلم

والقاتل والمقتول أنا

لا شيء سواي أنا

معنى

يتلملم في قطرة دم

لقطة رابعة

سقط الفلم

فرَّ المخرج من بابٍ خلفي

بصق المتفرج في كفي

سقط القلم
أربع لقطات غرقت في قطرة دم
.....

لكني وانا المخرج
والمتج
والمتفرج
لا أملك من كل الدنيا إلا . . فسحة حلم
لا أملك بيتاً لحينني ،
صدراً يأويني
لا أملك في اي مكان
ولأنني لا أملك مأوى
لا أعرف مقهى
ملهى
مبنى يلقاني . . لا امرأة فرحان
سأظل هنا
وسأنتظر الدور الثاني .

الصالة خالية إلا من رجلٍ نائم

هوامش

- (١) لوي دي جانيتي: فهم السينما، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٣.
- (٢) Robert Scholes: Semiotics and Interpretation, Yale University Press, 1982.
- (٣) B. Uspensky: A Poetics of Composition, 1975
- (وللكتاب ترجمة عربية بقلم كاتب السطور بالاشتراك مع د. ناصر حلاوي).
- (٤) انظر ما يقوله يوري لوتمان في كتاب «مدخل الى السيميوطيقا: أنظمة العلامات»: اشراف: سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد، القاهرة، ١٩٦٨.
- (٥) اوسبنسكي: المرجع المذكور.

مدينة الخطوط:

«ورقة البهاء» بين اللغة والكتابة

تذهب نظرية النسبية إلى أنَّ العالم لا نهائي محدود، يدور حول ذاته في حركة يمكن لأية نقطة فيه ان تكون مركزاً، حتى لو قُيِّض لأحد ان يخترع ناظوراً لا نهائي القدرات ليرى من خلاله آخر نقطة في العالم، لجابَّ صاحب الناظور ببصره أطراف العالم، ورجع إلى نفسه ليرى صورته من الخلف ينظر في ناظور لا نهائي القدرات ليرى فيه آخر نقطة في العالم...

وتلك هي بالضبط تجربة «ورقة البهاء»^(١) للشاعر المغربي محمد بنيس. فبعد تجربته «الخطوطية» في مجموعته «باتجاه صوتك العمودي» يدخل الشاعر محمد بنيس في تجربة جديدة لا تبعد كثيراً عن التجربة الأولى، وهي التجربة الطباعية التي تسمح له بتغيير حجم الحرف ونوعية البنت وطريقة توزيع الجمل الشعرية في أعمدة كتابية محددة، دون أن ينسى طبعاً أن تكون المجموعة جملة شعرية واحدة من الغلاف الأول الى الغلاف الأخير، فلا نقطة، ولا فارزة، ولا علامة استفهام...

ونستطيع ان نقول باطمئنان أنَّ هذه التجربة الخطيَّة تتجاوز التجارب الأوروبية المعروفة الى محاولة استثمار التوزيع الخطي

للأشكال الكتابية أو الطباعية العربية، وتنسجم تماماً مع ما سبق للشاعر محمد بنيس ان صرّح به في «بيان الكتابة» حين قال: «إنّ هذه الكتابة، ببياضها وسوادها، تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطيّة في بعض التجارب الأوروبية، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي، وهذا فرق من فروقها الذي تطمئن إليه. تركيب المكان من خلل الخط الكتابي، ليس انسياقاً وراء شرك الحكائية أو إقحاماً لما هو غير خطي على فضاء النص. هذه إشارة ضرورية الى الفرق بين الكتابة وخطيات ابولينير وتجارب السوراليين»^(٢).

و«ورقة البهاء» قصيدة تبدأ ولا تنتهي. ولكنها تبدأ من نقطتين اثنتين للبداية في وقت واحد: نقطة بداية أولى تتجه لقناة الاتصال، فتستغل العنصر المكاني للغة المتمثل في الكتابة، ونقطة بداية ثانية تتجه للسياق فتستغل المكان الجغرافي الذي تخرج منه (فاس):

«هي الألفاظ معتقة في الصلب مجازات تنحفر الساعة في ألواح من طين فاسي يا أيتها المسكوبة من أنفاق دمي سيكون الوشم جميلاً أو منجذباً لكن الأرض بأنفاس الصفصاف سأجعلها تستعذب طعم سمومي».

وتكشف القصيدة عن وعي واضح لأهمية النقوش والخطوط والألوان والأقواس حتى توشك ان تتحوّل بها من «قناة اتصال» الى «رسالة»:

«تستبسل الأسرار في حفر الخطوط كتابة شمسية».

(ص ١١)

«هذا الطفل الذي سموه ابن حبوس يبحث عن ألوان فراشته». (ص ١٤)

«ادعو الخطوط لمجد هاوية لها الهذيان». (ص ١٥)

«زخرفة مفاجئة

تنادي كل ناحية

من الأسرار». (ص ٣٤)

«هذه المآذن التي لا تعرف عنها أيها العابر غير نقوش مريضة حكّت لي ما لن تراه». (ص ٤٢)

«خطوط نكتم ضحكتها جغرافية القتل». (ص ٧٠)

«ها أنت تحيطين النعش الحجري

بخطوط كوفية». (ص ٨٠)

إنّ الكتابة هنا مغامرة جديدة للسفر في الشكل، ويبحث عن «بلاغة مغامرة يتطلب استحداث قوانين مغامرة للنص».

فهي جسد يترنح بين السواد والبياض. والقصيدة لا تعبأ بالكلمة بمقدار ما تعبأ بطريقة رسم الكلمة. كلمة (أنفاس) مثلاً لا تعنيها لأنها يمكن ان تكون مولداً دلاليّاً لكلمة (فاس) بمقدار ما يعنيها انها مولد خطّي وكتابي لها. وتبالغ القصيدة باهمال العنصر الصوتي والكلامي في اللغة الى حد الدعوة الى الهذيان:

«تلك سحابة تتساقط الأصوات من أعشاشها».

(ص ١١)

«ترهل الأوقات كما الأصوات تفسخه». (ص ١٤)

«ندهم صوتنا بنشيد أنفاس مبعثرة تفتش عن مغالق
لعبة». (ص ٥١)

«غابات رموز تشرب من ترتيل دم السالك في انحاء الهذيان
تدبر للكلمات متاهاً منعقاً». (ص ٧٥)

«هيا الكلمات للظن المعبأ بانشطار حدائق المعنى».
(ص ٨٢)

«وشم يتفجر فيك ينابيع الهذيان

ينابيع الهذيان». (ص ٨)

والكلمات في القصيدة هذيان من حيث الصوت، معانٍ من
حيث الشكل. انَّ الشكل وحده قادر على تطويع قيمتها الدلالية
باثارة الایحاء. أمّا المعنى فليس اكثر من سقوط، وتفسخ،
وانشطار، وهذيان. المعنى لا يلتصق بالصوت ولا بالكلمة من
حيث هي نطق، بل يلتصق بالكلمة من حيث هي رسم وشكل
كتابي يمكن ان يشبه رسماً كتابياً أو خطياً آخر.

يقابل هذا الاهتمام بقناة الاتصال واعتمادها نقطة بداية
لغوية، اهتمام آخر بالرسالة واعتمادها نقطة بداية جغرافية. واذا
كانت الكتابة والخط نقطة بداية القصيدة فنياً، فإنَّ «فاس» هي
نقطة بدايتها جغرافياً. فالشاعر يرى «فاس» في كل شيء وعبره
وفيه وخارجه. انها الفضاء البصري الذي يمتد أمامه حتى ليختفي
كلُّ ما ليس بفاس. إنَّ فاس هنا اكبر من مجرد مدينة، انها مدينة
مكبّرة macroscopic في فيزياء خارج امكانيات نيوتن، فيزياء
كونية في عالم لا نهائي محدود، كل نقطة فيه مركز.

ولكن أين يؤدي الخروج من فاس الى غيرها؟ أو قبل ذلك هل في وسع هذه الرؤية ان ترى مكاناً آخر غير فاس؟

إنّ الشاعر أشبه برجل مفتتح هذه القراءة الذي ينظر في ناظور لا نهائي القدرات يخترق العالم كلّه ليرى نفسه من الخلف .

فالنظر الى فاس من خلال الأقواس والخطوط والانفاق لا يؤدي إلاّ إلى رؤية فاس من الخلف او مقلوبة . وتتكرّر كلمة (فاس) في القصيدة (٤٩) مرة، ولكنها ترد في جناسات بما يزيد على (٢٨) مرة . فكلمة (انفاس) - مثلاً - التي تتكرّر (٦) مرات تحتوي على فاس ضمناً . وكذلك تحتوي عليها كلمات مثل (افراس) و(فوارس) و(ماس) و(فانوس) و(فاسد) . . . الخ .

بل ان الشاعر حين يريد ان يخرج من فاس ويبتعد عنها يجد نفسه في أحضانها . هكذا تنطوي كلمة (أسافر) ومشتقاتها التي تتكرّر (٦) مرات على (فاس) مقلوبة، كما تنطوي عليها كلمة (مسافة) . هذا طبعاً اذا اكتفينا بما يسميه البلاغيون العرب «جناس التصحيف» و«جناس القلب»، أمّا اذا انتقلنا الى ما يسميه محمد بنيس - في ترجمته لكتاب الخطيبي - بـ «الجناس الخطي» وهو التشابه في طريقة رسم الكلمات فإننا سنجد (فاس) في كلمات كثيرة مثل (أقواس، انفاق، نفس، اعراس، الفاتحون، استفاق . . . الخ) لكن اذا كان كل سفرٍ عن فاس ارتقاءً في حضنها، فما معنى وجود «صنعاء»؟

إن صنعاء هنا ليست سوى الوجه الآخر من فاس، انها فاس باسم آخر، فلا مدينة سوى فاس :

«لفاتحة المتاه تعدك الأجراس من فاس الى صنعاء قسط ولاية ينشق في الأفق الملطخ بالتراب لعل موجة نخلة تملي عليك غياهب الأشياء سافر مرة لتصادف الألياف بين منابت القصب اختفت بوشاحها فهناك تقطف نارها وهناك تأكل من عُشبات تعريها مياه سبو» (ص ٥٥).

السفر الى صنعاء، اذن يؤدّي به الى الـ «فاس» التي هناك حيث يأكل من عشبات تعريها مياه سبو. بعبارة أخرى فإنّ السفر من فاس إلى صنعاء لا يؤدّي به الى صنعاء، بل الى فاس التي هناك، استناداً الى ذلك يكون هنالك «فاسان»، فاس التي هنا، وهي ملكة بلا سفر، وفاس التي هناك وهي المدينة الأسطورية التي يطاردها في مغامرة الخطوط والأشكال. إنّ الدخول في هذه المغامرة الكتابية هو بحث عن فاس التي هناك، عن فاسه هو. ولهذا فهو يعيد كتابة كل شيء وكل اسم لكي يعثر عليها. وهو يعني تماماً أنّ لعبته تستند الى الجناس من حيث هو شكل مرسوم، وليس من حيث هو حرف منطوق:

«الكلمات جناس منعصف». (ص ٢٤)

«عجباً لأجراس الحروف تلف أحرّاش الخلايا». (ص

٥٤)

«مهد حروف منشبات تشبيهاً لجناس». (ص ٦٠)

لكن مغامرة تبديل أسماء الأشياء، استناداً الى شكلها المرسوم خطأ ليست مغامرة كتابة وحسب. فنحن نعرف أنّ للكتابة وجهاً آخر هو القراءة. وكما يعني الشاعر باحتراس يقظ

وسائله الكتابية، فإنه يعي أيضاً «تغييبه» للقراءة. ففي القصيدة بكاملها لا ترد مادة «قرأ» إلا مرة واحدة:

«سأمنح وردة للماء كنتُ قرأتها في جوف سارية تهدد مجدها». (ص ٧٨)

إنَّ القراءة هنا مصحوبة بالتهديد الذاتي ونفي المركز. القراءة فعل دلالي تحريضي، ولكنها هنا فعل لتضييع الدلالة. الكتابة مغامرة استنطاق وتعدد بالنسبة له حيث يؤدي أي شيء الى ما لا يعرف. أما القراءة فإنها فعل التأدية الى ما يعرف. وبخوف من المعرفة يفضل الشاعر ان يبقى في الكتابة المتعددة بعيداً عن القراءة الواحدية، ليبقى محفوفاً بالشك والمناه والتهديد والتشوش واللامعنى:

«مكان للغواية». (ص ٣٤)

«لمناهٍ منحدر سبقتني اسوار تتوجع في تجويف خرافتها». (ص ٣٦)

«أجراس يطارد بعضها بعضاً من الدرب العتيق

لقبة خضراء فارغة من المعنى. (ص ٥٤)

«لفاتحة المناء تعدك الأجراس». (ص ٥٥)

«وأنا الذي سافرت في ليل

القصيدة وابتهاج المحو». (ص ١٥)

ما المناء؟ ثمة نص لعبد الكبير الخطيبي ترجمه الشاعر محمد بنيس نفسه في كتاب «الاسم العربي الجريح» يستعير فيه

الخطيبي من روجي كايوا وصفه للمتاه بأنه «خط سير لا متناه وملتو، ولكنه الزامي، يستحيل معه التراجع الى الوراء، ممرٌ واحد يُقترح في كل لحظة، ولو انه كان طويلاً على الدوام، وجديراً بإعطاء انطباع لمن يتبعه بأنه يدور في حلقة مفرغة. انه يرغمه في الحقيقة على المرور بالتتابع من جميع نقط المساحة المستغلة»^(٣). المتاه هو هذه الخطوط والأشكال التي يستسلم لها بحثاً عما يؤدي الى فاس التي هناك.

انه استمرار لعبة الابتداء بفاس والتجوال في العالم كله لينتهي إليها.

بقي ما معنى عنوان القصيدة (ورقة البهاء)؟
هل الورقة هنا مكان للقراءة أم للكتابة؟ وهل هي ورقة
صناعية أم ورقة حية؟

«استيقظ ستري في مرتفعات السكره نجمتك الوثنية

تنشر فوق العشب مناديل الصحة ضوء وريقاتي».

(ص ٧٠)

«نار تنفذ من نسج خلاياي الى وزقات العظم».

(ص

٦٠)

«نافورة ماء

نارنج

أوراق شمسية

تتجاوب في لفحات الشك عبوراً لا يسع الحمى».

(ص ٣٦).

حين ترتبط الورقة بالمناديل الصحية والعظام والأوراق الشمسية فإنها ستكون أية مساحة تسمح بالكتابة، ليس المهم في الورقة ان تكون حية او غير حية، كبيرة او صغيرة، وهمية او حقيقية، بل المهم انها مساحة مناسبة للكتابة وللإفراج عن تعدد الأشكال بدءاً من كتابة الانسان البدائي بالعظام وعليها وانتهاءً بالمناديل الورقية. . لكن هذه الورقة تظل في الأساس مكاناً للكتابة وليس للقراءة.

أمّا البهاء فهو المعنى الوحيد الممكن من الكتابة. البهاء ليس له معنى في ذاته، بل انه يستمد معناه من شكل الكتابة. انه بعبارة أخرى «معنى المعنى» في اشكال لا معنى لها. ولأنه كذلك فهو بالضرورة نقطة البداية ونقطة النهاية معاً:

«هي خالص النجمات اولها البهاء يكون آخرها البهاء» .
(ص ٧٩)

«حيث السماء صخر منقوعة

تسلمني

لرقصة

البهاء» . (ص ٦٣)

لكن تصريح الشاعر بأن البهاء هو الأول والآخر يرد في (ص ٧٩) اي عند نهاية القصيدة. أمّا في بدايتها فلا يذكر إلا البهاء» .

«لبهاء بخور الحرمل والشب تهباً» . (ص ٦)

البهاء (أو الهباء) . . لا فرق، طالما أن ما يهم هو شكل الكلمة وطريقة رسمها، وليس معناها، هو شكل كتابي يستثمر الورقة بصفحتها مناسبة للكتابة. لكن هناك شيئاً لم تلاحظه هذه القراءة حتى الآن، وهو أن كلمة «ورقة» وردت مرتين من ثلاث مصحوبة بضمير المتكلم في نص القصيدة، أي «وريقاتي» و«خلایای الى وریقات العظم»، وهذا يعني أن الورقة هنا ليست كل الأوراق، بل ورقة خاصة بالشاعر، انها ورقته هو وحسب وينبغي ان يعيدنا ضمير المتكلم هنا الى مقطع آخر ترد فيه ثنائية حادة أخرى تعتمد على ضمير المتكلم أيضاً:

«نبني

يا سيدي البراج

كيف أحرر فاسي من فاس». (ص ٨٢)

كيف أحرر «فاسي» من «فاس»؟ انشقاق فاس الى أكثر من فاس هنا غير مهم في ذاته لأن القصيدة بكاملها هي تصريح بهذه القضية. وتكرر جملة (فاس عن فاس نأت) ست مرات تقريباً في الصفحات (٦٧، ٧٢ ثلاث مرات، ٨٠ - ٨٥). لكن ما يهم هو انشقاق فاس الى «فاسي» بضمير المتكلم، وفاس أخرى للتاريخ. وبين «وريقاتي» و«فاسي» أكثر من مجرد الالتصاق بضمير المتكلم. فكلاهما أشكال كتابية، ومناسبة لاستغلال امكانيات المتاه في الخطوط. كلاهما نقطة البدء والختام معاً. . وكلاهما ما لا يريد الشاعر أن يراه إلا بعد ان تقطع رؤيته رحلة كونية تطوف ارجاء عالم لا نهائي محدود لتنتهي بما ابتدأت منه.



لكن «ورقة البهاء» لا تستثمر الجنس الخطي وحسب، بل تستثمر شكل طباعة الكلمة أيضاً، فهي بعد أن تستمر على صيغة طباعية بحرف معين تصل عند بعض مقاطعها الى نهاية تسمح بالاستمرار في بدايتين معاً، اذ تنفتح على عمودين متقابلين احدهما أبيض والآخر أسود، لكن نهاية المقطع الافتتاحي قابلة للاندماج وزناً وإيقاعاً وشكلاً مع كلتا البدايتين (كما في ص ١٨). فماذا يعني هذا الانتقال؟ هل هو عودة لاستثمار تيار التداعي (كما في الرواية وبعض التجارب الشعرية) في محاولة لتوضيح انشطار الزمن بين زمانين ينتمي أحدهما للماضي والآخر للحاضر مثلاً؟ وحين ترسم القصيدة أشكالاً مخروطية أو شجرية (كما في ص ٢٣) فهل ينبغي ان تذكرنا هذه الأشكال بقصيدة التشجير العربية القديمة او بالشعر الكونكريتي الحديث؟

لا يمكن الحديث عن زمن في هذه القصيدة، لأن موضوعها هو المكان، وأداتها هي التوزيع المكاني الخطوطي للغة. ولا يمكن اعتبارها جزءاً من التجريب الطباعي - على طريقة وليم كمنغز - الذي يريد لشكل الحرف ان يكون ابداعاً للآلة الطابعة، فيتخلص من الميكانيكية، ويتحول الى برهان مقنع «على ان الفنان يستطيع استخدام آلة لتأكيد فرديته ضد رتابة الانتاج الواسع»^(٤).

ويتضح الزهد في الزمان بجلاء في استبعاد الشاعر لأهم صفة من صفات اللغة، وهي التسلسل الصوتي الزمني، مكتفياً بتسلسلها المكاني الكتابي. هذا على مستوى القناة، أما على مستوى الرسالة فإن «فاس» بلا زمن. انها فاس كل الأزمنة بدءاً

من اللحظة التي «وجدوا فيها فأس أحد تركها مستغيثاً» حتى انتصابها مدينة حيث بنوا «أسفل التل الحوانيت المنازل المسجد الاسطبلات» وانتهاءً بمحاولات المؤرخين «هذه الأيام انقاذ الأزمنة من النسيان». (ص ٢٧)

هذه الأشكال إذن ليست أكثر من اشكال تترنج في المكان، وتجربة بصرية في توزيع الخطوط. وإذا كانت كذلك فكيف سيتمكن الشاعر من إنشائها. انها بالضرورة فريسة صراع جنسين ابداعيين، لأن الاحتفال بالكتابة على حساب الصوت سوف يحوّل الشعر الى فن تشكيلي يكون الهدف منه زراعة التعدّد أمام النظر. وإلاّ فهل تمكن قراءة هذين الفنين بنوع من تراسل الحواس؟ هل ترضي هذه الكتابة الشعرية العين أم الأذن؟ المكان لا يخاطب إلاّ العين. وحيث تكون الكتابة استغلالاً لعناصر الرسوم والأشكال والخطوط فإنّ «الدلالة» ستقفز من اللغة إلى رسم اللغة، ومن الدال إلى شكل الدال. وإذا كان «علم الكتابة» يطالب باقامة توازن بين الكلام والكتابة، بانقاذ الدال من المدلول الواحد لصالح تعدد الدلالات، فإنّه سيواجه هنا بخلو «الدال» نفسه من الدلالة، وتنازله عنها لصالح شكل الدال، أي المساحة المكانية - البصرية، وإذا كان كلُّ شيء يجري في تتابع خطّي بصري، فإنّ المكان سيكون الخلفية الفاعلة الوحيدة أيضاً، أي ان الزمان سيتراجع الى مجرد دعامة شكلية لتثبيت المكان. ان حلم العلماء والفلاسفة في العثور على «الزمان» أي الصيغة الرياضية التي يوجد فيها الزمان بصفته بعداً رابعاً الى جوار الأبعاد المكانية الثلاثة في الطول والعرض والارتفاع، سيتبدّد، ولن تكون وظيفته

زعزعة الفهم المطلق للزمان في فيزياء نيوتن وأرسطو، بمقدار ما ستكون إجهاضاً للزمان واحتفاءً باطلاق المكان نفسه.



بقيت كلمة توضح فيها هذه القراءة علاقتها بالقصيدة:

لقد كانت القصيدة ماكروسكوبية في سلوكها، تنظر الى العالم بتكبير هائل عبر ناظور يجول العالم كله ليصل الى نقطة بدايته من الخلف، في حين كانت قراءتها ميكروسكوبية مجهرية، تبدأ من أصغر الدقائق لتصل الى الكبير فالكبير. . وكانت القصيدة اغفالا للزمان واستغلالاً للمكان، في حين راعت القراءة عناصر ترتيب وحدات القصيدة زمنياً. . القصيدة انطلقت من الاحتيال على الرسالة، والقراءة انطلقت من الاحتيال على الشفرة. . . هكذا قررت هذه القراءة ان تكون اختلافاً مع القصيدة منذ البدء. . .

الإشارات

- (١) محمد بنيس: ورقة البهاء، دار تزيقات، المغرب ١٩٨٨.
- (٢) محمد بنيس: بيان الكتابة في «حادثة السؤال» دار التنوير، بيروت ١٩٨٥، ص ٣٠.
- (٣) د. عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، ترجمة: محمد بنيس دار العودة، بيروت، ١٩٨٠ ص ١٣٨.
- (٤) جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد ص ٢٦١.

أرض المعمدان البديل:

تكييف الاسطورة في «أرض فقيرة»

كان يوحنا المعمدان يعارض زواج الملك هيرودس من زوجة أخيه هيروديا، ولأنه خاف من غضبة الشعب اذا قتله فقد زجَّ به في السجن. وفي ذكرى ميلاده طلب من ابنة زوجته سالومي ان ترقص له، وأقسم ان يعطيها ما تشاء مقابل تلك الرقصة. فرقصت وطلبت رأس يوحنا المعمدان في طبق. تردّد الملك أولاً، لكنه أمر بقطع رأس المعمدان أخيراً. وحين سمع بخبر المسيح اعتقد انه يوحنا «قام من الأموات»^(١).

هذه هي قصة المعمدان كما يرويها الكتاب المقدس. فكيف يتعامل معها الشعر؟

بين أيدينا الآن ثلاث نسخ من الأسطورة. يوحنا كما تصوّره «اوسكار وايلد» في مسرحية «سالومي» Salomé، ويوحنا يوسف الخال في مسرحية «هيروديا» ويوحنا عبد الرزاق عبد الواحد في مسرحية «الحر الرياحي». وهو في المسرحية الأولى نبيّ مبشر لا يتردّد عن اعلان نبؤاته حيث يكون^(٢)، وهو في المسرحية الثانية نبي مقدس لا يظهر على المسرح لقداسته^(٣)، أمّا

في مسرحية «الحر الرياحي» فهو نبي يبحث عن رأسه في أكوام
الرؤوس التي اقتطعت على مرّ التاريخ:

أحياناً يا ولدي

أسأل نفسي:

ما جدوى ان تبحث عن رأسك يا يحيى

كلّ عام يمرّ

يزيدُ بقيني بآني إذا عادَ رأسي الى عنقي

فسأفقدّه بين يوم وليلة.

وفي آخر المسرحية يرى الدليل «أكواماً من الرؤوس»،

عندئذٍ يشير عليه المعمدان بأن يلتقط له رأساً:

المعمدان: ألتقط رأساً

وعُدْ إليّ

الدليل: يا سيدي

رأسك...

المعمدان: هذا كله رأسي

عجل قبل ان يفوتنا الأوان

أدركتُها

أدركتُها

أدركتَ يا يحيى إذن بداية الطوفان!

أدركتَ يا يحيى إذن بداية الطوفان^(٤)...

في كل هذه النسخ يوحنا نبي يحمل «رسالة دينيَّة»، وهو إذ يكون برأس في رواية الكتاب المقدس وفي مسرحيتي الخال ووايلد، فإنَّه يبحث عن رأسه حتى آخر الزمان في مسرحية عبد الرزاق عبد الواحد. ولنلاحظ هنا أنَّ الروايات الثلاث المعاصرة تشترك في بنائها الدرامي، أي انها تسجِّل انحرافها عن نص الاسطورة بالبنية السردية وليس بالتشكيل اللغوي. أعني أنَّ الانحراف ينصب على الكيفية التي يتم بها ترتيب الوقائع مع بقاء «الرسالة» نفسها. وهو انحراف ذو مغزى لأنَّ الشعر في جوهره رسالة تتجه نحو نفسها، أي انها رسالة تعنى بتهديد الوقائع، وليس بترتيب الوقائع كالسرد أو الدراما، الأمر الذي يجعل من الانحراف في الشعر قريباً بالتشكيل اللغوي والوحدات الصغرى في الأساس. ويضع الناقد السوفييتي «يوري لوتمان» الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنظمة ذاتية هي اللغة، والتجربة الحسيَّة السائدة، والصورة الزمانية - المكانية للعالم^(٥).

وبانتهاكه لهذه النظم ينتهك الشاعر الأنماط السائدة في اللغة، والادراك، والفكر. الشعر إذن يوجد حيث تنشط فاعلية انتهاك هذه النظم. وعلينا أن نجرِّب الآن أين يقع فعل الانتهاك في قصيدة «أرض فقيرة».

إذا كان الانحراف عن اللغة يحدث حين يحدث تجاوز لما يُقال نحو ما يخفى، فإنَّ هذه القصيدة لا تلجأ لهذا الانحراف كلياً. صحيح انها تقول احياناً ما تقوله بطريقة مواربة قليلاً. لكنَّ درجة الانحراف لا تصل فيها إلى رتبة الاستعارة أو الكناية او

المجاز المرسل أو أي وسيلة بلاغية أخرى من وسائل التنميط الدلالي. بل انها تستبدل الانحراف اللغوي بتحريف الصورة - الزمانية - المكانية عن العالم أولاً، وبالانحراف عن المصدر المولد في أسطورة يوحنا المعمدان ثانياً.

ابتداءً من السطر الأول يضعنا النص أمام استبدال أدوار في الأسطورة. طلبت سالومي من الملك هيرودس رأس يوحنا، وكان هؤلاء أشخاصاً فاعلين، أما هنا فإنَّ الشاعر يستبعد سالومي، ويفترض نفسه هيرودس والمعمدان في وقتٍ واحد، الحاكم والمحكوم معاً.

لا أطلب من سالومي

رقصة يوحنا

حافية

أو عارية

أو حاسرة النهدين

كي أمنحها رأسي

في صحنٍ من فضة.

لقد قدّم هيرودس رأس المعمدان لسالومي، أمّا الشاعر فيقدّم رأسه له، وبذلك يطرد سالومي وينوب عن الشخصين معاً، عن هيرودس ويوحنا. وإذا كان رأس يوحنا ثمناً لرقصة، فإنَّ الشاعر، لا يطلب لرأسه ثمناً، أنّه يقدّمه مجاناً، لأنه كما يقول «رجل من همل الناس» لا يحمل مثل يوحنا اشارة النبوة أو

الاسطورة او القداسة . ورسالته ليست دينية ولا اسطورية ولا
كهنوتية . بالعكس هي رسالة بسيطة يومية تبدأ من همل الناس
وتنتهي بهم .

لكن كيف تنهض وقائع الاسطورة البديلة ، حين يتم استبعاد
شخوص الأسطورة الأصلية؟

الاجراء الأول الذي يتخذه النص هو تشخيص «التعب»
وتحويله الى ذات فاعلة :

أيقظني تعبي

وأشار إليَّ بأن أتقدم نحوه

فتقدمتُ

فناولني رأسي

وأشار إليَّ بأن أحمله بين الكتفين وأمضي .

هذا التعب ، إذن يشير وناول ويأمر . والمسألة ليست مجرد
انحراف لغوي ينسب للتعب أفعالاً إنسانية . فما تريده الاستعارة
التشخيصية **Anthropomorphic Metaphor** هنا هو ان يتشبه
التعب بالانسان ، وان يتحول الى ذات فاعلة مؤثرة ، ذات تتسلط
على ذات الشاعر وتقف نداً لها . هكذا يصير شخوص هذه
الواقعة اثنين : الشاعر وتعبه . ماذا فعل التعب؟ لقد ناول الشاعر
رأسه وأمره أن يضعه بين كتفيه . هنا نجد أولاً أنَّ الشاعر يعيش
بلا رأس ، وثانياً انه لم يكن يعلم ان مكان الرأس الطبيعي هو بين
الكتفين ، وثالثاً انه كان يعتبر واقعة ان يعيش الانسان بلا رأس

واقعة طبيعية، وان رأسه كان في «مكان آخر». لن نسأل أين كان رأسه؟ بل نسأل: كيف استجاب الشاعر لواقعة ان يكون رأسه على كتفيه:

وها أنذا

أتجول بين الناس

وأسألهم

هل فيكم من ينقذني من هذا العبء.

الرابض بين الكتفين

لقد وجد الشاعر في وضع الرأس على الكتفين عبثاً. فما العبء؟ من الواضح انه يميز بين التعب والعبء. لقد كان التعب شخصية حقيقية تأمر وتشير. أمّا العبء فإنه الثقل والكتلة الهامدة الناتئة التي لا تعني شيئاً. العبء هو خلخلة النظام ووضع الأشياء في موضع آخر غير موضعها الأصلي. لا بد أن رأسه إذن كان في مكان آخر غير الكتفين.

هل فيكم

من يرجع هذا الرأس

الى سيرته الأولى

بين القدمين؟

النظام السابق اذن هو ان يكون الرأس بين القدمين. والشاعر لا يبحث عمن يعيد رأسه الى كتفيه، كما في مسرحية «الحر الرياحي»، بل عمن يعيد رأسه ما بين القدمين. هو اذن

معمدان بالمقلوب، معمدان يفكر بالخلاص من رأسه. وسنرى فيما بعد ان رسالة هذا المعمدان مختلفة عن رسالة يوحنا، لأنها ليست «دينية»، بل رسالة بسيطة «فقيرة»، وهذا ما يدفعنا الى التفكير بيوحنا بديل خاص بالصعاليك والخوارج والعيارين تمثله أبيات أبي حمزة الشاري:

أصحبُ رأساً قد سئمتُ حمله
وقد سئمتُ دهنه وغسله
ألا فتى يحملُ عني ثقله^(٦)

كلاهما يتصور وجود الرأس على الكتفين ثقلاً وعبئاً، وكلاهما فقير، وكلاهما يحمل رسالة أرضية لا دينية. وقد رأينا ان يوحنا الاسطورة كان نبياً يحمل رأسه على كتفيه، ويغامر بحثاً عمن يقتله، ربّما تبشيراً بميلاد المسيح، أمّا يوحنا هذه القصيدة فقد كان رأسه بين قدميه. ماذا يعني ان يكون رأسه بين قدميه؟ هل كان يحتقر رأسه لهذه الدرجة؟ هل كان يتصور رأسه «كرة قدم» يدرجها كيف يشاء؟

في الحقيقة ان النص يسكت عن ذلك تماماً، ولكنّ العنوان يفضحه: «أرض فقيرة»، وهو عنوان يتألف من ركنين: أرض/ فقر. واذا كنّا قد وجدنا الفقر تصريحاً في عبارة «همل الناس» وضمناً في صيغ النفي المتكررة مثل: لا أطلب، ليست لي جبة كاهن، أو نبرة عراف، لا يذكره التاريخ، ولا تعرفه الاسطورة.. الخ، فإنّ الركن الأوّل وهو كلمة أرض لا يوجد ما يدلّ عليه صراحة، بل يستفيد من علائق الغياب التبادلية. وبمراجعة المعجم يمكننا ان نتفحص معاني كلمة الأرض:

الأرض: الكرة الأرضية او كما يقول الزبيدي، التي عليها الناس.

الأرض: الزكام، والدوار، والنفضة، والرعدة. قال ابن عباس «أزلزلت الأرض أم بي أرض».

الأرض: النسب والانتماء. يقولون: «لا أرض لك، كلا أم لك» وابن أرض: غريب لا يعرف له أب ولا أم^(٧).

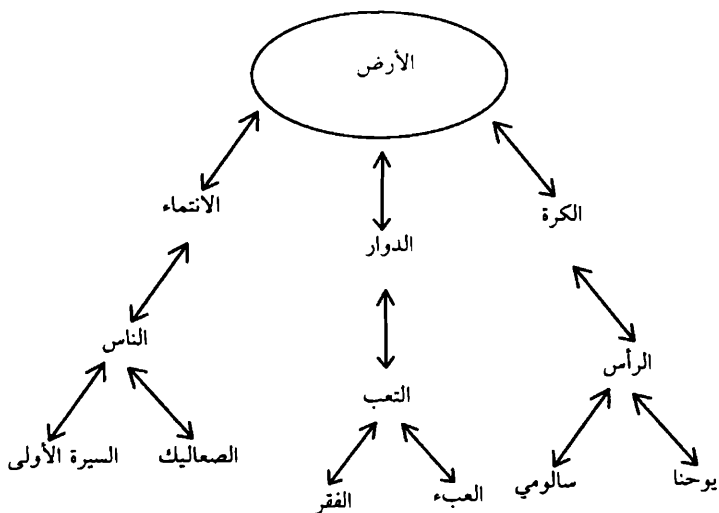
والعنوان يستفيد من هذه المعاني جميعاً، وان يكن ظهوره في القصيدة مقتعاً، فالمعنى الأول (أي الكرة الأرضية) يرتبط بالكلمات (حافية، أمضي، أتقدم، أتجول، القدمين) والمعنى الثاني يرتبط بالكلمات (التعب، العبء، الانقاذ) والمعنى الثالث يرتبط بالكلمات (همل الناس، السيرة الأولى) لكن فكرة الكروية تظهر في القوافي الثلاث أيضاً (النهدين، الكتفين، القدمين). النهدان لأنهما دائريان، والكتفان لأنهما موضع الرأس، والرأس كرة والقدمان لأنهما يحتكان بالأرض. واضح، إذن، ان النص يوميء الى هذه المعاني كلها، ولنعذ ترتيب الأشياء الآن.

الشاعر يعيش في جماعة ينتسب إليها هي «همل الناس» الفقراء، ولا بد أن هذه الجماعة اتفقت على ان يكون الموضع الطبيعي للرؤوس بين القدمين. هذه الجماعة الأرضية التي ينتمي اليها الشاعر اتفقت على ان تحول رؤوسها الى «أكر قدم» تعبث بها في الأرض المكشوفة، وفي ذات صباح خرج عنهم الشاعر عندما انقسمت ثنائية الأرض انقساماً آخر فتولد من الأرض معنى «الدوار». والتعب الذي تحول الى شخص وتمثل للشاعر بشراً سوياً (لا يذكر النص هل ان هذا التعب كان برأس أم بغيره). متى

حصل ذلك؟

لقد قلت في ذات صباح . ألا يحمل الصباح نفسه فكرة الأرض؟ أليس الصباح هو الفترة التي تحدّها حركة الأرض حول ذاتها؟ أليس هو الفترة التي تسمح فيها الأرض لنفسها بأن تنكشف للشمس؟ ومثل الأرض التي تنكشف للشمس في ذات صباح بفعل ذاتي، فقد انكشف للشاعر كل شيء بفعل ذاتي أيضاً. ألا يجوز ان يكون رأسه المتعب هو الذي كشف أمامه كل شيء، وبذلك ميّزه عن همل الناس، الذين يعيشون بلا رؤوس. لقد التحم رأسه بكتفيه فاعتزل عنهم، وسيظلّ يُصارع هذا الازدواج المرير، النظام واختراق النظام، الجماعة والعزلة، ان يكون متعباً برأس، ومرتاحاً بلا رأس.

هكذا نستطيع ان نمثل عملية التوليد السيميائي في القصيدة بالشكل الآتي المبين في الصفحة التالية:



وها هو الآن برأس والجماعة بغير رؤوس، فهل سيجد
 يوحنا آخر (برأس) يستطيع ان يساعده على إعادة رأسه الى
 قدميه؟

الإشارات

- (١) العهد الجديد، انجيل متى، الاصحاح الرابع عشر.
- (٢) Oscar Wilde, Salomé in «plays» p. 319-348. Penguin Books, 1985.
- (٣) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، هيروديا (١٩٥٣) ص ١١٩ - ١٩٤، دار العودة، بيروت ١٩٧٩.
- (٤) عبد الرزاق عبد الواحد: الحر الرياحي، الدار العربية للموسوعات ١٩٨٢، ص ١٦٥.
- (٥) R. Scholes, Semiotics and Interpretation, Yale University Press, 1982, p. 46.
- (٦) (روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣).
- (٦) شعر الخوارج ٤١، وحماسة الظرفاء ١: ٢٣. وتنسب الأبيات لأُم حكيم أيضاً.
- (٧) السيد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، الكويت ١٩٧٩ ح ١٨، مادة (أ.ر.ض)، وهي مادة غنية اخترت منها ما يناسب السياق.

أرض فقيرة

شعر: محمد علي شمس الدين

لا أطلب من سالومي

رقصة يوحنا

حافية

أو عارية

أو حاسرة النهدين

كي أمنحها رأسي

في صحنٍ من فضة

فأنا رجلٌ عادي

من همل الناس

لا يذكره التاريخ

ولا تعرفه الاسطورة

ليست لي

جبة كاهن
أو لحية قديس
أو نبرة عراف أعمى
وخلاصة أمري
إنني في ذات صباح
أيقظني تعبى
وأشار إلي بأن أتقدم نحوه
فتقدمت
فناولني رأسي
وأشار إلي بأن أحمله بين الكتفين وأمضي
فمضيت . .
وها أنذا أتجول بين الناس
وأسالهم
هل فيكم من ينقذني من هذا العبء
الرابض بين الكتفين
هل فيكم من يرجع هذا الرأس
الى سيرته الأولى
بين القدمين؟

حرائق الكينونة المطفأة:

«مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور»

تحاول هذه القراءة ان تصل الى النظام الدلالي الكلي الذي يحكم ديوان «مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور» للشاعر «سيف الرحبي»^(١)، من خلال تفجير البنى الصغرى في القصيدة التي تحمل العنوان: «خريف». ولذلك فهي تقرأ الديوان في ضوء القصيدة التي تمثل آخر صفحاته، اذ من المعروف ان النظام الدلالي الكلي لا يستطيع ان يكون نظاماً إبداعياً ما لم ينطو في الأساس على تناقض ذاتي تفيض عنه أشكال محتوى كثيرة بحيث تسمح قراءة البنى الصغرى فيما بعد بترجمة أشكال المحتوى المتعددة الى شكل محتوى واحد.

تقول القصيدة:

«خريف»

وحيداً بين طيور الغابة

تبشر ريش الخريف

وتحدّق في برك أسنة

ترى فيها صورتك قبل
عشرة قرون جندياً على
نهر الأمازون أو
في معبد بوذي بآسيا
جائعاً.

لكنك تفكر:

ان مُدِيَّةً واحدةً لا تكفي
لذبح عصفور.

لا يبدو واضحاً، من البيت الأول، مَنْ يتكلم عن مَنْ أو مع مَنْ؟ لكنَّ الأبيات التالية توضح الصيغة فتكشف ان الخطاب يتوجه الى مخاطب مفرد يقف مع بني جنسه الذين يقول عنهم بأنهم «طيور الغابة» ولا بدَّ أنَّ المخاطب أحد هذه الطيور. هكذا نصل الى كلمة لم يشأ النص ان يذكرها. انها كلمة «طائر» أو «طير». لكن ماذا تعني كلمة طائر؟ هل المقصود بذلك طائر حقيقي يقفز في غابة حقيقية متطائراً من شجرة الى شجرة؟ هل هو استعارة لموجود آخر؟ ألا ينبغي ان يعيدنا هذا الطائر الى طيور «شعرية» أخرى في الشعر العربي؟ لقد سمَّى ابن سينا الروح «ورقاء» في قصيدته المعروفة: «هبطت اليك من المحل الأرفع»، والورقاء طائر. . . وسمَّى الجواهري الشباب «غراب سعد» حين قال: «وطار غراب سعدٍ من يديه». والغراب طائر أيضاً. . فهل يتحدث الشاعر عن تجربة روحية لنقول انه يتحدث عن ورقاء ابن سينا أم عن تجربة شخصية في عمرٍ يرحل ليذكرنا بغراب الجواهري؟

ثمة تقليد يوشك الآن ان يصبح «استعارة متحجرة» لكثرة تكراره، تقليد يمتد من المتنبي حتى الأخطل الصغير، وصولاً الى الشعر الحديث متمثلاً بأمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش وآخرين، وهو تقليد يتحول فيه «الشاعر» الى «طائر» يحكي ويغني، ولعلّ جذور هذا التقليد تعود الى قوانين «كلية» إنسانية شاملة.

يقول المتنبي :

ودع كل صوتٍ غير صوتي فإنني أنا الطائر المحكي والآخر الصدى
ويقول الأخطل الصغير :

أنا في شمال الحب قلب خائف وعلى يمين الحق طير شاد
ويقول أمل دنقل :

الطيور معلقة في السماوات . . . الخ

هناك، اذن، استعمالان للطيور: استعمال - ابن سينا والجواهري. واستعمال المتنبي وأمل دنقل وآخرين. فما الفرق بين الاستعمالين؟

في الحقيقة، كلا الاستعمالين استعارة تشخيصية Anthropomorphic Metaphor. لكن في حين تحاول الاستعارة الأولى ان تحوّل ما هو طائر إلى انسان، فإنّ الاستعارة الأخرى تريد ان تحوّل ما هو انسان إلى طائر. وفي كلتا الحالتين فإنّ عمل الاستعارة التشخيصية هنا هو «التمركز حول الانسان»، لأن من طبيعتها - كما يقول فيكو - ان تحوّل الانسان الى معيار أو مركز. وسنرى كيف يتخلخل هذا المركز فيما بعد.

الطائر، اذن، هو الشاعر نفسه، وتلك هي الدلالات المصاحبة التي تصرّ عليها هذه المفردة واشتقاقاتها في الديوان:

«يخلق طير الرغبة خلف أفق مسدود». (ص ٨)

«طيور بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة». (ص ١٠)

«صامتين كأنما على رؤوسهم الطير». (ص ٢٥)

«وجهك الذي يشبه توتر طائر

مأخوذ فوق بحيرة» (ص ٢٦)

«أنواع الطيور وهي تسبح بأفراسها في الضوء». (ص

٢٩)

«ونحن نسبح في مطر المهرجان حيث

الطيور برفق، تنقر الهواء ليستيقظ». (ص ٣٥)

«تسافرين الى بلدان لم تصلها أوهام الطير». (ص ٤٤)

الطيور، في كل هذه الأمثلة، هي الحرية والتحليق والغناء والانشاد وهي صفات تشترك بها مع الشعراء. والشاعر إذن يخاطب شاعراً مثله فَمَنْ هو؟

ثمة وسيلة بلاغية هي «الالتفات» توجد في الشعر والنثر معاً، وفيها يخاطب المنادي مُنادىً آخر غير مناداه. وقد سبق لي ان قسمتُ الالتفات في العربية الى نوعين رئيسيين: الالتفات التجريد، وهو ان يخاطب «الشاعر» نفسه بافتراض انه شخص آخر، فيتحول المنادي هنا من ذات فاعلة في داخل الشاعر الى موجود خارجي آخر، والالتفات التشخيص، ووظيفته ان يحول

الشيء الى ذات تعي وتسمع وتجيب (يا ليل . . ويا نسيم
الريح . . الخ). والشاعر هنا يلجأ إلى النوع الأول، فيقيم مسافة
فاصلة بينه وبين ذاته. انه يتنكر لذاته لتصير «شيئاً» آخر يتوجه اليه
بالنداء. واذا جمعنا الاستعارة التشخيصية الى الالتفات وقعنا على
(الشاعر الآخر) الذي يفترضه الشاعر في كلمة (طائر) المحذوفة.

لقد تصورنا حتى الآن أنّ هذا الطائر وحده، وهذا دون
شك مظهر من مظاهر التمرکز. لكنّ نفي التمرکز يرد عندما
نكتشف أنّ الشاعر لم يتحدث عن «طائر» واحد، بل عن طيور
كثيرة، فهو لم يقلْ (وحدك طائر الغابة) بل قال (وحيداً بين طيور
الغابة). وعندئذ نعرف انه يمرّكه وينفي عنه التمرکز، يجسده
ويجرده معاً، يشير اليه دون ان يعرف أين تتجه اصبعه، فهو
يدرجه بين الطيور دون ان يسميه طائراً. أهو لا يراه بسبب
الالتفات وحده، أم بسبب الغابة أيضاً؟ إنّ الغابة، من حيث دلالة
المطابقة، هي الالتفات والتشابك الذي لا تعرف فيه من أين
جئت والى أين تذهب حيث تتشابه الأغصان كلها وتتشابك، ومن
حيث دلالة الايحاء فهي مولد دلالي للغياب والغيب:

«أرى في عمق الغابة عينيك تضيئان

سنّي حياتي». (ص ٢٦)

«في الطرف الأقصى من الغابة

نمرة جريحة ترمقني باعجاب». (ص ٥٠)

«ميتما وجهك شطر الغيب». (ص ٥٤)

هكذا تصير الغابة استدلالاً وتيهاً، وجوداً وتبعثراً، بحيث

يتمائل فعلها مع فعل الالتفات المرافق. وتزداد غابية الغابة بصورة بعثرة ريش الخريف، الذي لا نعرف ولا الشاعر يعرف: هل هو ريش الطائر - الشاعر في خريف عمره، أم ريش الغابة وأوراقها المتساقطة في فصل الخريف؟

ماذا يفعل هذا «الأنا الآخر» في الغابة؟

يحدد في «برك آسنة»، وهذه صورة تذكرنا بصورة «نرجس» في الأسطورة الاغريقية. فحينما طلبت أم نرجس من «تيريزياس» ان يعرف هل سيعمر ابنها، أجاب العراف الأعمى: «نعم اذا لم يتأمل ذاته» - ولكن الفتى ما ان انكشفت امامه صورته على صفحة المياه حتى هام بنفسه حباً - لقد قامت المياه بالنسبة له بدور المرأة التي تفضح حبه الكامن لذاته. أمّا هنا فإنّ الشاعر يهرب من ذاته عدة مرات: مرة حين يفترض نفسه آخر يخاطبه بصيغة الصوت الثاني (انت)، ومرة حين ينظر الى الماء، لكنه يجد نفسه شخصاً ثالثاً في مكان آخر. هل يعود السبب في ذلك الى ان «البرك آسنة» لا تعكس صورة أحد، فهي اشبه بمرايا مشروخة تنظر فيها فترى صورتك صوراً أخرى؟ أم لأنه يريد منذ البداية ان يتعد عن نفسه؟

مع أنّ «المرأة مشروخة» فقد رأى الآخر ذاته جندياً على الأمازون قبل عشرة قرون، وكاهناً جائعاً في معبد بوذي بآسيا (هذه المرة بلا زمن محدد). لكن لماذا «الأمازون»؟ ولماذا «المعبد البوذي»؟

كلاهما، في الحقيقة، يعيدنا الى ما ابتدأت به القصيدة. فالأمازون نهر في غابة، ومعابد آسيا البوذية لا تقام إلا قرب

الأنهار في الغابات . الأمازون والمعبد البوذي واقعتان ارتفعتا من مستوى الواقعة الخارجية الى الواقعة اللغوية - الثقافية . هكذا تقرر هذه الرؤية ان تضحى ، بما تستحوذ عليه ، ان تضيع ما تملكه سلفاً . انها خصيصة التلاحم والتبعثر في آن واحد ، ان تكون ذاتك وغيرك ، النهر والغابة ، ان ترى وان لا ترى ، ان تملك وان لا تملك .

كيف نعرف ما يفكر فيه الآخر ، ما لم نَكُنْهُ؟

كيف نعرف تفكير الآخر ما لم نلتحم به ونستبطنه؟ وعندئذ فإنَّه لا يكون آخر إلا بوصفه هناك وهنا ، إلا بوصفه ذاتاً أخرى Alter Ego ، ذاتاً بلا مركز لأنها تستطيع ان توجد هنا وهناك ، الآن وقبل هذا الوقت . لكنَّ هذا الوجود المتعدد ليس سوى «فخ» ، انه مجد الذات ومذبحها معاً ، حضورها المتكرر وغيابها المستمر . هكذا تواجه الذات الأخرى ذاتها بغيرية . وعندئذ فكم ستكون المسافة بينها وبين الذات الحقيقية؟ كم سكيناً يعوزها لتموت؟ وكم غياباً يلزمها لكل حضور؟

ليست المدية ، اذن ، الحافة الحادة القاطعة ، بل انها أسباب الغياب ووسائله التي تتوجه نحو عصفور الذات الشاعرة ، الذات التي انكرت وحدتها بذاتها ، لتكون أخرى منذ البدء ، ولذلك تعددت وصارت عدة ذوات حتى استحال محوها واثباتها ، لأن محوها يحتاج الى مدى كثيرة ووسائل غياب كثيرة ، كثرة أشجار الغابة ، تأتي على أشكال حضورها كلها في الأزمنة كلها .

لقد اتضحت الصورة الآن . الشاعر يتقنع عن ذاته ، فيصايرها في آخر وهمي يوجد عبر اختفائه وراءه مستفيداً من

قدرة الالتفات على الالتحام والتحويل . وحين ينظر الآخر الى ذاته في المرأة، فإنه يجد آخر غيره، وهكذا في تسلسل لا يتناهى . كل ذات تجد نفسها ذاتاً أخرى، وتجد الذات الأخرى نفسها غيرها في لعبة مرايا لا تنتهي يكشف عنها الديوان بارتباط المرايا، والظلال ايضاً، بالمياه والتعدد والاكتناز :

«في المرايا الداكنة لمياه بعيدة» . (ص ٨)

«وكأنما في متحف من ظلال» . (ص ١٠)

«والنوم ما زال افقاً مكتنزاً بالمرايا» . (ص ١٥)

«سأحملها بمراياها الألف» . (ص ٣٣)

«وفي الظلال الكبيرة لفجر مدلهم يغيب الجميع» . (ص ١١)

هل نستطيع الحديث عن وجود حاضر هنا؟ انّ الشاعر يدرك جيداً انه ينظر في مرآة مشروخة تعكسها مرآة مشروخة أخرى تنعكس على عدد من المرايا التي تتعدد فيها صور «الاشباه» الذين ليسوا هو وليسوا غيره، بحيث يجعلون منه «موجوداً وغير موجود» معاً:

وكطفل يلعب دائماً بخسارة

لم أنتظر شيئاً كثيراً من أشباهي

لم أنتظر أي شيء،

عدا ضجيج النوافذ والأبواب

تنفتح وتنغلق جانب رأسي

ببراءة العواصف الراحلة من غير اتجاه

لكنتي موجود وغير موجود

أعرف انني مكلل بالفراغ

سيرة لا تنقصها التفاصيل

المضادة بفوانيس السحرة

وعليك ان تحفر في قلبها

بمحراث كي تسكب دمعة واحدة

أو تحصل على اعتراف (ص ١٨)

هل تمكن كتابة هذا الديوان بطريقة أخرى غير قصيدة
النثر؟ أو قبل ذلك لماذا هذا الانصراف الى وسائل التنميط
الدلالي، والانصراف عن وسائل التنميط الصوتي؟

قلتُ في مكان آخر أنّ وظيفة وسائل التنميط الدلالي (التي
أسمّيها الوسائل البيانية) تتجه في الأساس نحو التضييل في سلسلة
اختيارات عمودية، وان وسائل التنميط الصوتي (التي أسمّيها
الوسائل البديعية) تتجه نحو التوصيل في سلسلة اختيارات افقية.
الوسائل البيانية لا تسمّي الأشياء بأسمائها، بل تكتفي بالالماح
اليها، دون ان تقوى على استحضارها. والوسائل البيانية تريد ان
تقول الأشياء بعد ان تستبدلها بحروف جميلة وأصوات مغرية، ان
تصقلها بحيث تصير اكثر لمعناً من الأشياء نفسها. الوسائل
البيانية وسائل التعدّد والغزارة وفائض المعنى، والوسائل البديعية
وسائل الواحدية والفصل وفائض الصوت. في الوسائل البديعية،
إذن، اشارة دلالية دقيقة، وترف لفظي، وفي الوسائل البيانية
التحام للمعاني ومناورة دلالية تسمّي الاسم بما يشابهه، او

يجاوره، أو يدور في مداره. هكذا تكون الوسائل البيانية وسائل البحث والمطاردة والشك والتساؤل في حين تكون الوسائل البديعية وسائل الملكية والاستحواذ والاطمئنان والترف. ولقد صرَّح الشاعر بهرب كل شيء من يديه، حيث تختلط الأشياء والكلمات بعضها ببعض الآخر، وحيث تندحر الملكية الى يأس نازف تتصاعد فيه حرائق الكينونة المطفأة:

«أنا أعزل إلا من كلمات تحلم بالخروج». (ص ٢٩)

لا خيار له، اذن، إلا بأن يضارب الكلمات التي تحلم عنه لنفسها بالخروج فتندفع وتتراحم وتتداخل. انَّ الكلمات تفكر من خلاله بطريقة عمودية تستبعد وسائل الملكية والترف التي تسكن في احشاء الوسائل البديعية. وحين تفكر الكلمات بالنيابة عن الشاعر سيبدو كل شيء مفككاً، تفكيكاً بليغاً، لا مراعاة فيه لايقاع أو ترتيب أو تناغم. سيجد ان الاسم لا يجاور مثيله، وسيجد انَّ الشيء لا يصطدم إلا بما يتعد عنه:

«حدث ذلك بفضاعة

ولادة ديناصور في ساحل

مضروب بالزلازل

ولا رجعة بعد اليوم». (ص ٣٩)

هل قلْتُ لا مراعاة فيه لايقاع؟ حقاً إنَّ الحياة هنا تصطدم بنثر الحياة الذي لا يستطيع ان يعبر عن نفسه بالقصيدة الموزونة بل بقصيدة النثر فقط . . .

إشارات

(١) سيف الرحبي: مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور، الامارات العربية المتحدة، ١٩٨٨.

جملة التواتر.. معنى اللامعنى:

قصيدة النشر الثمانينية

يرى الجرجاني في أسرار البلاغة ان «الباحث عن المعاني كالغائص على الدرر». حقاً ثمة مشابهة غريبة بين صيد اللؤلؤ والقراءة. فما الذي يفعله صياد اللؤلؤ؟ انه يغوص كما يقول الجرجاني. وفي هذا الغوص يستبدل الصياد فضاءً بفضاء، يتجاوز سطح الماء الى عمقه، وكذلك يستبدل القارئ فضاءً بفضاء، ويتجاوز ظاهر النص الى باطنه. ومثلما يجب على صياد اللؤلؤ ان يحترم قواعد اللعبة، ويتعلم الغوص في الماء وليس على الورق، لا بدّ لقارئ النص الشعري ان يحترم قواعد اللعبة الشعرية وينتقل، مثله، من مستوى الى مستوى آخر. من هنا أعرف انني لن تناديني «لؤلؤة» ما لم أتعلم قراءة الشعر أولاً، وما لم أختزن في داخلي قوانين اللعبة الشعرية وأعرافها. . هكذا سأدخل الى فضاء الشعر الثماني، وأحاول ان أتفحص واحدة من أوضح سمات قصيدة النثر الثمانيّة، أعني ما سميتها بـ «جملة التواتر». وسأتناول هذه الجملة على المستويين النحوي والدلالي وصولاً إلى سؤال الشعرية الأهم في حوار التواتر بين ظاهر النص وباطنه، فهل ستكون مكافأتي لؤلؤة؟

يعني التواتر، لغةً، التتابع . والخبر المتواتر هو الخبر الذي ينقله واحد عن واحد . وتواتر الشيء اذا تتابع مكرراً ذاته . وأعني بالتواتر هنا تكرار بنية الجملة نحواً او دلالة باستطلاات وتفرعات ثانوية في داخل الجملة الكبرى . وهي جملة لا تستغرق كلية قصيدة النثر الثمانينية ، ولكنها إحدى مزاياها ، ولعلها أهمها . وقد يصح القول ان بذور هذه الجملة نشأت في أحشاء القصيدة السبعينية ولا سيما قصيدة «طائر الفينيق» التي نشرها سلام كاظم في مجلة الاقلام العدد (٤ - ٥) سنة ١٩٨٣ ، برغم انها لم تكن قصيدة نثر .

من أجل السيطرة على المواد اللغوية المتشعبة يقترح تشومسكي التمييز بين القبول *acceptability* والصحة القواعدية *grammaticalness* ويشير إلى أنَّ القبول صفة تتعلق بدراسة الاداء أو الفعل الكلامي الناجز، فيما تتعلق الصحة القواعدية بقوانين الكفاءة والقابلية النفسية الكامنة في ذهن المتكلم باللغة . ولتعذر احصاء الجمل غير المقبولة يقترح تشومسكي مخططاً عاماً أو كلياً لا يرجع الى قانون معين، بل الى شكل علاقة القوانين بعضها ببعض في اشتقاق ما . يقول: «أوضح خاصية صوغية للكلام هي تصنيفه او حصره ضمن أقواس الى اجزاء او مكونات *Constituents* من أنواع متعددة هي البنى الشجرية *tree structures* التي ترافقه . ونستطيع تمييز انواع متعددة من بين هذه البنى : مثلاً تلك التي نعطيها الاصطلاحات المألوفة التالية لغرض توضيح النقاش :

(أ) تراكيب الاحتواء .

(ب) التراكيب الضمنية .

(ج) التراكيب العديدة التفرع .

(د) التراكيب المتفرعة الى اليسار .

(هـ) التراكيب المتفرعة الى اليمين .

ومن الواضح ان هذه التراكيب (أو التركيبات) ليست حصرية، بل مجرد نماذج قد يكون في بعض اللغات ما يزيد عليها أو ينقص منها . وقد درس البلاغيون العرب بعض أنماط هذه التركيبات او صوراً قريبة الشبه بها في موضوع الوصل والفصل . يقول فخر الدين الرازي : «هذا الموضع أعظم أركان البلاغة حتى ان بعضهم حدّوها بأنها معرفة الفصل والوصل» . على ان البلاغيين العرب حصروا موضوعهم في دراسة عطف المفرد وعطف الجملة . وهذا ما يدعو الى المزاجعة بين بعض المصطلحات البلاغية والمصطلحات الحديثة .

تتوفر بعض أمثلة الجملة التفرعية عن الجملة الكبرى في الجملة الموصولة أو جملة القول او القطع او العطف او التأكيد . ويحدد البلاغيون العرب وظيفة الوصل بأنّ من الجمل ما يكون بعضه تابعاً لما قبله : وصفاً، أو نعتاً، او حالاً، أو توكيداً أو بياناً . فتكون الجملة التابعة في داخل الجملة الأخرى أو على ارتباط وتعلق بالجملة التي قبلها . بينما يكون الفصل في حالتين متخالفتين متعاكستين : الأولى حالة كمال الاتصال والثانية ما سمّوه كمال الانقطاع .

لنأخذ الآن الجمل التالية :

(١) يأكل زيدٌ اللحم والخضروات .

(٢) يأكل زيد اللحم والخضروات والفواكه . . . الخ .
(٣) كان زيد يعتقد ان زينب ادعت انّ محمداً قال انّ علياً
ارتأى انّ . . الخ .

(٤) آ. قابلت الرجل الذي أَلَفَ الكتاب .

ب. الكتاب الذي قرأه الطلبة .

ج. الطلبة الذين حضروا الامتحان .

د. الامتحان الذي جرى يوم الأحد .

هـ. الأحد الذي زارنا فيه المفتش .

و. المفتش الذي . . . الخ .

(٥) قابلت الرجل الذي أَلَفَ الكتاب الذي قرأه الطلبة
الذين حضروا الامتحان الذي جرى يوم الأحد الذي زارنا فيه
المفتش الذي . . . الخ .

يمكن الاستمرار في الجملة (٢) باستخدام عطف المفرد،
ويمكن الاستمرار في الجملة (٣) باستخدام (ان)، كما يمكن
تحويل مجموع عبارات المثال (٤) الى جملة واحدة باستخدام
اسم الموصول في المثال (٥). وفي كل هذه الأمثلة نستطيع
وصف المكونات المباشرة بلغة التصنيف الحصري على نحو
الآتي:

[[١]] [ب] . . . [م]]

ويستخلص تشومسكي انه كلما زادت تراكيب الاحتواء
والتضمين والتفرع ضعفت قدرة الذاكرة. انّ الجملة (١) مثلاً
أيسر على الذاكرة وأسهل من الجملة (٥). وبالتالي فإنّ درجة

القبول تتناقص بزيادة عدد التضمينات والتفرعات، إذ ان الذاكرة من حيث هي وسيلة ادراك محدودة القدرة، بينما تمتاز اللغة بإمكان توليد جمل لا نهائية من عناصر محدودة عدداً. وأذاً لا يمكن احصاء قوانين جملة التواتر من الناحية العملية، فإنني سأحاول ان أُبين العلاقات القائمة بين هذه القوانين، كما تظهر في قصيدة النثر الثمانينية، ضارباً عليها بعض الأمثلة النصية.

١- تواتر الجمل بالوصل أو الوصف حيث تكون الجملة الصغرى جملة موصولة شارحة، أو نعتاً، أو توكيداً أو حالاً أو بياناً ومن امثلتها:

يقول عبد الزهرة زكي:

انها المرة الثانية التي يؤكد فيها المتعالي اسطورة الذراع التي يجري من تحتها النهار المنوم دون ان تقومه غبطته.

ويقول خالد جابر يوسف:

انّ الألم الذي لوّن الذاكرة

صارت له قوة المطر وهو يدفع بالناس الى تشتت لذيد، أو يطرد أنظارهم إلى أعمدة تفقد نضارتها في أفقٍ كان أخضر. . حتى ان يديّ ابيضّتا من التنقيب.

ويقول صلاح حسن:

ارهق الأولياء بدعائي الذي نسيْتُ، كيف كانت تردّده أُمّي التي سقطت فجأة من نصب الحرية وانا ممسك بصورتها الأخيرة وخيال وقفها الأليفة في مساء الدموع الأخير الذي صادف قبل امس. . . الخ.

٢- تواتر المقابلة حيث التواتر قائم على تكرار الجملة بصيغة أخرى مثل قول زعيم النصار :

البياض تكرسه الأبدية .

السواد يكرسه الزوال .

ثم يقول :

الأبدية يكرسها السواد .

الزوال يكرسه البياض .

ويقول طالب عبد العزيز :

لوحّت لي ، ولوحت لك ، يثست من فراقي ويثست من فراقك .

ادنينني من هجيرك وأبعدتك عن هجيري .

هذا بالإضافة طبعاً الى تواتر الفصل الذي يعمل على تكرار بنية الجملة النحوية باسقاط العطف .

ما الذي نستخلصه من جملة من هذا النمط ؟

١- يمكن الاستمرار في هذه الجملة من الناحية الانتاجية الى ما لا نهاية .

٢- الجملة التفريعية تصرف الانتباه عن الجملة الكبرى دائماً .

٣- كلما زاد التفرع والتضمن ضعفت قدرة الذاكرة على استحضار العنصر السابق .

٤- تخالف هذه الجملة قانون الاقتصاد اللغوي، ونحن نعرف ان فقدان الاقتصاد اللغوي في الشعر يسمّى «الحشو» ما لم يقيم على اداء وظيفة دلالية.

٥- لتأمين الاستمرار النحوي في اللغة الاعتيادية لا بد ان يكون هناك تعلق من الناحية الدلالية بين الجملة التابعة والجملة الكبرى. وهذا يعني ان نتحول من المستوى النحوي الى المستوى الدلالي.

تمهيداً لمعرفة متى يبدأ الانحراف الدلالي نقرأ الأمثلة التالية:

(٦) الأحلام الخضر العديمة اللون تنام بعنف.

(٧) أشرقت الشمس السوداء.

(٨) مات الحجر.

(٩) في السودان جبال من القشطة.

(١٠) تزوج جلعامش من مارلين مونرو.

تضم المجموعة الأولى (٦-٨) مشكلة غير المشكلة التي تنطوي عليها الجملتان (٩-١٠). المجموعة الأولى تتعلق باسناد مسند يتناقض في صفاته مع المُسند اليه. فيما تتعلق المجموعة الثانية بمشكلة الكذب او فقدان قيمة الصدق وتزييف المرجع الخارجي، الفئة الأولى فئة ربط عناصر غير مترابطة نحوياً، اي انها تدخل في اطار ما يسمّيه سيويو المحال الكذب، فيما تدخل الفئة الثانية فيما يسمّيه بالمستقيم الكذب. بعبارة أخرى، المجموعة الأولى غير مقبولة نحوياً وكاذبة مرجعياً، في حين ان

المجموعة الثانية مقبولة نحويًا، ولكنها كاذبة مرجعيًا. غير أنَّ مشكلة معنى التعبير - كما يقول علماء الدلالة - ليست ذات علاقة لازمة بالعالم الخارجي الذي تصفه.

المعنى شيء خاص بسياق ترتيب عناصر الجملة اللغوية، أمَّا الاحالة فهي علاقة هذه العناصر بالعالم الخارجي. وهكذا فإنَّ صدق العبارة أو كذبها لا يمنعان من انطوائها على معنى.

والآن ما الذي يميِّز جملة التواتر عن سواها دلاليًا؟
لنأخذ الأمثلة التالية:

- المحبة تقدس أخطائي (علي عبد الأمير)
- طالعت سؤالاً بجناحين فألقمته اسماً (منذر عبد الحر)
- حوافر الجدران ملطخة بدمنا نحن الذين لم نكن سوى سرب أصابع بعثرها تعاقب الفصول (علي سالم صخي)
- العسل المر (نصيف الناصري)
- أقدس أعضائي في عزلات الايقاع واضعاً قدميَّ في النسيان

واضعاً قدميَّ في النسيان

آتيًا إلى سلاّاتٍ من خبز طري (رياض ابراهيم)

يحوّل علي عبد الأمير المحبة الى انسان يمارس فعل التقديس وهذه استعارة تشخيصية، ويتصور منذر عبد الحر السؤال ذا جناحين، أي طيراً ثمَّ يلقمه حجراً أو اسماً، والحالة الأولى كناية والثانية استعارة تصريحية. ويجمع نصيف الناصري بين صفة تتناقض مع الموصوف (وهذه استعارة عنادية). بينما

تتوالى عمليات نقل ما هو حسي الى ما هو مجرد أو ما هو مجرد الى ما هو حسي، والتشخيص، والتراسل في الأبيات الأخرى في ترادف شبيه بالترادف النحوي في جملة التواتر.

ويمكن الاستمرار، كما في الحالة الأولى، في عمليات الانحراف الدلالي من هذا النوع في سلاسل غير قابلة للحصر مماثلة لسلاسل التواتر في الجملة النحوية. ويقابل ضعف الذاكرة في المتواليات النحوية ضعف الادراك في المتواليات الدلالية، وذلك ما يحول دون إيصال هذه المتواليات على النحو السليم. كما يكثر الشعراء من اللجوء الى نوع خاص من التضليل الدلالي، باستخدام اللغة الشارحة، حيث يشرح الشاعر جملة سابقة بجملة لاحقة عليها، كأن يقول مثلاً: «أقول الحياة وأعني الرماد» وهكذا. ان جملة من هذا النوع هي جملة تشرح بها اللغة ذاتها، ولكنه هنا شرح نثري يضلّل أكثر مما يوصل. ولا شك ان اللغة الشارحة metalanguage وظيفة تختص بها النصوص النحوية واللغوية. أمّا هنا فإن قصيدة النثر تريد أن تمنحها وظيفة شعرية ودلالية فوق طاقتها.

ان الكثير من الشكوى في قصيدة النثر الثمانينية يعود في جوهره الى تشويه عملية التوصيل الإدراكي بسبب ما تتعرض له من متواليات التواتر الدلالية هذه، خصوصاً اذا أدركنا ان الجمل المنحرفة دلاليّاً في لغة الشعر، تؤخذ بمعناها الحرفي - كما يقول ليفن. فلغة الشعر تجترح عالمها المكتفي ذاتياً، فلا تحيل الى الخارج، لأن المعنى هو نسيج القول الشعري، لا نسيج الواقع الخارجي.

أضف إلى ذلك أنّ هناك إهمالاً واضحاً للعنصر الصوتي واحتقاراً لبلاغته قد يكون السبب فيه خوف الشعراء من الانشاد، سواء أكان المراد بالصوت هنا وسائل التنميط الصوتي مثل التكرار والطباق والجناس... الخ أم الوزن والايقاع والقافية. وبإزاء هذا الإهمال المتعمد يظهر هنا بديل إيقاعي يمكن لنا أن نسمّيه بـ «ايقاع التواتر». اذ ما يتكرر - وما يتكرر هو دائماً عنصر صوتي - هنا هو بنية التواتر نفسها، لا جملة التواتر بعينها بحيث ينتظر المتلقي إيراد البنية نفسها التي تسلمه الى نوع من التداعي التلقائي في استئناف البنية. وبذلك ترد قصيدة النثر الثمانية التي تشيع فيها جملة التواتر إلى ما فزعت منه أصلاً. لقد أرادت ان تهرب من رتابة الوزن، ومن كل اشكال التكرار التي لاكها الشعر قبلها، وها هي الآن تكرر نفسها في رتابة أخرى هي قالب «ايقاع التواتر».

اذن، تعمل بنية التواتر على ثلاثة مستويات: مستوى نحوي تُشظّي فيه الجملة عناصرها النحوية المكونة في عناقيد وعنقيد داخلية، ومستوى دلالي تتجاوز فيه الاستعارات البعيدة والمجازات المترادفة المتلاحقة وتتسابق الى درجة لا يمكن الاحتفاظ معها بمعنى حرفي، ثمّ أخيراً مستوى صوتي يعمل على توكيد بنية التواتر نفسها في نمط إيقاعي، بديلاً عن الأنماط الإيقاعية الأخرى.

ولكنّ الشعر ليس تناول هذه المستويات كلّاً على انفراد، بل هو المجموع الكلي لهذه المستويات وعملها المتكافل لانتاج الدلالة. لقد تناولت حتى الآن نحو جملة التواتر ونظامها الدلالي

وايقاعها البديل، ولكنني لم أتناول شعريتها بعد، وغني عن البيان القول أنني أتحدث عن بنية جملة وليس عن قصيدة بذاتها.

إذا كان سرّ الشعر هو «الحيرة الممتدة بين الصوت والمعنى» كما يقول فاليري وجاكوبسن بعده، فإنّ هذا الوصف تترتب عليه نتائج. ما يضيّع على مستوى الصوت قد يتحقق على مستوى الدلالة وما يضيّع على مستوى الدلالة قد يتحقق على مستوى النحو. وهكذا يكون هناك تبادل مستمر في الأدوار. قد ينقل الصوت تصوراً دلالياً، وقد تنوب الدلالة عن النظام الصوتي. كل مستوى من هذه المستويات يزعم لنفسه وظيفة، ثمّ لا يلبث أن يخونها، ويتنازل عنها لسواه. وهذا ما يسمّيه جاكوبسن «التوازي». جملة التواتر تترك هذا الاجراء. النظام النحوي فيها لا يعد إلاّ بالتشتت والبعثرة: عناصر نحوية زائدة، استطلاات، غياب الاقتصاد اللغوي، استفزاز للذاكرة... الخ. وهذا يعني اننا يجب ان نبحث عن المستوى الدلالي لكي يؤدّي وظيفة بديلة. ولكن العنصر الدلالي يستفزنا ايضاً بالاستعارات المترادفة، والغاء الاحتمالية، وانشطار التجريد الحسي المستمر. ويكمل الصوت وظيفة الالتباس في تعنته الايقاعي واصراره على ايقاع التواتر البديل. انّ تعريف جاكوبسن ليس بذى نفع هنا. اذ ما من حيرة هنا أصلاً. المستويات التركيبية والدلالية والصوتية تتكافل معاً لاجداث التوتر والاستفزاز. لا الصوت ينوب عن النحو ولا النحو عن الدلالة، بل كلها تعمل معاً على ايجاد قانون التواتر البديل.

اذن كيف نتعامل مع قصيدة من هذا النوع لفهمها؟

هناك احتمال واحد يمكننا ان نلجأ اليه ، وهو ان نترك القوانين الى قوانين القوانين ، أي ان نترك عناصر الخطاب الى العلاقة بين هذه العناصر . وبالتالي فحين يرسم الشاعر الثمانييني متواليه من المصور ، فليس لنا ان نبحت عمّا يوحد بين هذه الصور ويربطها في نظام معنوي مطابق ، بل ان نبحت عن القوانين التي تأتلف هذه الصور كلاً على انفراد اولاً ، ثم تأتلفها جميعاً في نظام قولي ممكن . وبمعنى ما فهذا اجراء ضروري مع كل نص ابداعي متميز ، غير ان نصاً من هذا الطراز ينبغي ان يدخر دائماً مكافأة من نوع ما لقارئه .

لعلّ مرّة تواطؤ شعراء قصيدة النثر الثمانيينية على هذا الطراز من التواتر في النحو والصوت والدلالة الى ان لديهم احساساً بتمايزهم عن سلاله الشعر العراقي قبلهم ، وهذا أمر لا مفرّ من الاعتراف به . لكن بينما يشكل هذا التواطؤ مصدر تميز للقصيدة الثمانيينية ، فإنّه يشكل في الوقت نفسه مصدر تشابه للقصائد الثمانيينية معاً . وبالتالي فإنّه سرّ قوة هذه القصيدة وسرّ ضعفها أيضاً . ليس معنى هذا بالطبع انها تخلو من أسرار قوى أو ضعف أخرى ، غير اني اخترت هذا النموذج لأنه في تقديري من السمات المميزة لهذه القصيدة ولشعور بضرورة ان لا يستمر التواطؤ المقصود ، حتى لا يتكرر النموذج . وانتباه القصيدة الثمانيينية الى اختلافها مع ذاتها امر ضروري جداً يمكن ان يجنبها التكرار الذي يجعل منا نحن قراء هذه القصيدة أشبه بصيادي اللؤلؤ الذين لا يحصلون على اللؤلؤة إلا من بين مئات الأصداف .

منطق الكشف الشعري

هذا الكتاب

لقد دأب النقد الحديث على نبش الجسد الشكلي للشعر، والاكْتفاء بعناصر التنميط الصوتي الصورية من أوزان وبحور وقوافٍ وحدها باعتبارها سناد التغيير الشعري وعماد (أو عمود) الشعر الحديث. والأطروحة التي يقترحها هذا الكتاب، هي أنَّ فكرتي الذات والواقع لا تقلان خطراً في توصيف الشعر عن الوزن والقافية. أنَّ موقف شعراء الحقب المختلفة من الذات والواقع هو الذي يحدّد موقعهم من الحداثة تماماً مثلما يحدّد موقعهم من الأشكال الشعرية المختلفة. وإذا جاز لنا الحديث عن حقب شعرية، فإنَّ هذه الحقب تدين في وجودها الى المضامين بقدر ما تدين الى الأشكال. فالشكل نفسه هو مضمون تحجّر، اذا استعملنا لغة فلسفية. وعناصر التنميط الصوتي هي أيضاً عناصر تنميط دلالي في نهاية الأمر. وفي جميع حقب التغيير يتزامن الموقف من الذات والواقع (وهذا ما يشكل جوهر مفهوم الحداثة) مع المواقف من الأشكال والأبنية المجردة.

