مقصديَّة الخطاب الشعريّ

تطبيق على نماذج من قصيدة النثْر العراقية

أ . م . د علياء سعدي عبد الرسول

الجامعة المستنصرية / كلية التربية / قسم اللغة العربية

البريد الالكتروني

Alya2010@yahoo.com

الملخص

تولد اللغة علاقات انسانية جديدة تدور في رحى الانزياح لتولد مقصديتها، والشعر هو النموذج الأقدر على كسر الروتين من منطلق أكثر عمقا، يعرج في خصوصه على قصيدة النثر؛ إذ رسمت اللغة عبرها صورا تسبح في حرية زئبقيتها، ليقسم البحث بعد ذلك الى محاور ثلاثة:

المحور الاول:

التشاكلية:

فهي عبارة عن تنمية نواة معينة سلبيا او ايجابيا، من دون الالتفات الى قاعدة التكرار لوحدة لغوية معينة، انما هو عبارة عن ولادة معنى جديد .

المحور الثاني:

التفاعلية:

تنحصر في التأثير المتبادل بين الناص والمتلقي في رسائل نسقية مختلفة .

المحور الثالث:

الحوارية:

مرونة في التعبير عن الفكرة من وجهات نظر مختلفة متعددة الاصوات فيها مرونة ايديولوجية .

توطئة:

حيث تكون اللغة، نسيجًا لمديات واسعة في العلاقات الإنسانية، فلا بدّ من أَنَّها لا تعتمد رسالة ذات موجة أحادية، إذ هي خريطة توالد العلاقات الإنسانية . فهي بحسب بنفست "خطاطة تسمح بقيام المجتمعات الإنسانية"[١] .

إنَّ التعامل اللغوي يشحنه محوران: المحور الأفقي (أصوات + معجم + تركيب + معنى + تداول)، والمحور العمودي: وهو المقصديّة الاجتماعية التي تعبّر عن أوضاع الذات المختلفة، وعن العلاقات الإنسانية المتفاعلة[٢]. عندئذٍ يصبح التعامل امتزاجيًا يتدخل في خصوصيات الذات وطروحاتها على مختلف الأصعدة؛ غير أنّ التحليق في فضاءات التشاكلات النصية المغايرة للغة الاعتيادية، يحوّلها إلى مجال تدليلي آخر "تضع هوية المعنى أو الذات المتكلمة في أزمة"[٣]، تتوالد منه علاقات إنسانية جديدة، تدور في رحى الانزياح الذي يُغذّي دوالّها، لتفرض مقصديتها على سلطة المرجعية المتقولبة . وإلى مثل ذلك "يذهب إيكو إلى أنَّ العمل الأدبي هو نظام من القيم، يجعل خبرة سابقة مفهومة فقط، من خلال طريقة تركيبية تفضي هي الأخرى إلى فهم ما يترتب عليه"[٤].

ولعلّ الشعر هو الأقدر على كسرِ دائرة الروتين، ليرسم (بانوراما) ذاتية خصبة، إذ "إنّ الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهشيمها، وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرقًا مساويًا لتجربته الانفعالية، وليخلق مخلوقًا جديدًا له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية: (الذاتية والموضوعية)، لخالقها"[٥] .

وكان التعريج على قصيدة النثر، من هذا المنطلق، بالصورة الأكثر عمقًا؛ إذ تعدُّ "تمثيلاً لحراك إبداعيّ جديد، ينجز أسئلته بعيدًا عن القياسات والأُطر المدرسية، ويفتح صفحة جديدة تسمح للجسد الناقص والمقهور والمحاصر أنْ ينتج علاماته في حرب ثقافية هي الأقسى والأكثر ترويعًا في التاريخ الشعري"[٦] . وهي "قصيدة ذات بنية سائلة في طبيعة التعرج والتشعّب، وفضاءاتها اللغوية والإيقاعية مفتوحة، دون حدود أو قيود، وهذا يمكّن الشاعر من التعبير عن تجارب داخلية معقدة، وعن مشاعر محبطة أو مكبوتة، خوفًا من سلطةٍ ما"[٧] .

إنَّ "قصيدة النثر بأدائها الحداثيّ تشكل تجاوزًا ذا زاوية منفرجة . ورأس هذا التجاوز في حدود واسعة بالشطب على الوزن والإيقاع الخارجي، بوصفه انحيازًا مشروطًا"(٨) . فرسمت صورة أكثر حرية، ناسفةً كلَّ بُعدٍ فيزياويّ للمقايسات العروضية، لتنأى بنفسها عن نظريات عربية أصبحت من زاوية نظرها بالية، فقد أوجدَ أصحابُ قصيدة النثر "إيقاعًا خاصًّا بها وهو عبارة عن حركة ذهنية يمكن تمثلها فكريًّا بمعزل عن كل أنواع ضوابط الإيقاع"(٩) .

إنَّ أهمية لغة قصيدة النثر تكمن في شدَّة خصوصيتها؛ إذ اشتغلت على لغة نوعية، تتشاكل دوالُّها على وفق موجات إيحائية، فتنقطع عن أصولها المرجعية، لتكوّن معجمها الذاتي، عبر إقامة "علاقات غامضة مع أنت وأنتم"(١٠) . وأذهبُ إلى أنّ سيميائية اللغة، هي الجسد الأقدر على حمل زئبقية قصيدة النثر، إذ نهلَ من محاور ثلاثة، شكلَّت باجتماعها هيكل هذا البحث، وهي:

المحور الأول: التشاكليَّة .

المحور الثاني: التفاعليَّة .

المحور الثالث: الحواريَّة .

المحور الأول: التشاكليَّة .

تنأى قصيدة النثر عن مسطرة الاستقبال الاعتيادية، إذ هي لا تَسمعُ إلا صوتها الداخلي، فتكشف فضاءاته بشفرات خاصة تدعم احتمال المعنى، وتكرس قناعة بأهمية تشاكل المضمون، وهذا ما قصده غريماس في كتابه الدلالة البنيوية؛ إذ حدَّد التشاكل بـ "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية أي المقومات التي تجعل (هناك) قراءة متشاكلة للحكاية"(١١) . وهو بتعريف مفتاح، "تنمية لنواة معينة سلبيًّا أو إيجابيًّا، بإركام قسريّ أو اختياريّ لعناصر معنوية أو تداولية، ضماناً لانسجام الرسالة"(١٢) . فمِن أبرز أشكال الخرق والمغايرة في قصيدة النثر، التلفُّت إلى توالد المعاني "ومعنى هذا أن التشاكل ينتج عن التباين؛ إذ لا يمكن فصل أحدهما من الآخر"(١٣) .

إنَّ حداثة القصيدة انطلقت من قاعدة إعفاء النموذج القائم على اقتصار التشاكل في تكرار وحدة لغوية معينة، وهذا ما ينفتح عليه الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، إذ تلفَّتَ إلى مدى قوة الدلالة من تلك القصيدة، فهي "عند الشاعر المبدع لا تولد من فراغ، ولا تهدف إلى سدّ

نقصٍ في الكمية الصوتية ..... إنما تفضي إلى تلمس النهج المفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة"[١٤].

ويتوقف مستوى رُقِي التشاكل، على طريقة عمله، فينطلق داخل إطار النظام اللغوي بخصوصية، يحدُّه قانون التوازن المعنوي بين جزئيات النص، فيتبدد الغموض عن النص .

والتشاكل بعيد عن التوكيد، فالأخير لا يؤدي دورًا دلاليًّا جديدًا، إنما هو انعكاسات لإيقاع متداخل بطرق مختلفة تقوم بولادة معنى جديد . على أنَّ شحن النص بتشاكلات تتعدى الحدود المعنوية، تصل بالنص إلى نقطة الصفر الكتابية .

ولخروج قصيدة النثر من رحم أكثر من مرجعية، إذ خرجت من أعماق لغات (أورو – أمريكية)، أصبح من الصعب التسليم بالتشكل المقتصر على اللفظ، فهي تميل بعفويتها إلى التدفق والانسياب الدلاليّ، لذا فستكون الإجراءات التطبيقية خاضعة لرأي غريماس المشير إلى التراكم المعنوي . وسأحاول أنْ أرسمُهُ في تراصفات عنوانية، هي:

١- التشاكلية الإيقونية الكلية:

ينعكس هذا الأمر على طغيان الاستراتيجية الكلية للمعنى، بمعنى التوالد بأقنعةٍ ماهرةٍ ومتنوعةٍ بالتعاضد تشكل أحادية المعنى، مستجيبةً لحاجة مبدعها في توالد صورة معنوية، تكون بمثابة إيقونة للأولى، غير أن هذه الإيقونة لها قوة شخصية في التأثير والأداء، تنطوي على طاقة تؤطرها فتبرز بهوية شخصية مستقلة.

تتمخض قصيدة (قبور عراقية منفردة)، للشاعر الدكتور أحمد جار الله ياسين عن شبكة معانٍ تصبُّ في معنىً واحدٍ هو الانقطاع:

(١)

قبر الجندي المجهول

في الغروب

لا زُوّارَ له من أُسرته سوى

باقات زهور ذابلة وبقايا

ذرّات من غبار الحروب[١٥]

يخلق فضاء القبر أساسًا دلالة الوحدة، غير أن ارتباطه الملاصق بـــ (الجندي المجهول)، واصطفافه مع ما يحمله (الغروب) من إيحاء، خلق تواصلاً غيابيًّا بالانقطاع الحركي التام . ويؤكد ذلك الانقطاع، طبيعة الزيارة والزوار، فلا ارتباط بالدم بين الزائرين، والجندي المجهول، إلا من خلال مراسم اتسمت بالروتين مرتبطة بالبروتوكولات التقليدية، لتصبح مخلفاتها: (بقايا زهور ذابلة)، و (ذرات من غبار الحروب) . وكلتا العبارتين، تحاول إقصاء الجندي المجهول عن نافذة الذاكرة بالإهمال، تناسيًا لدائرة تلك الأيام التي خلَّفت هذا القبر، فلم يعُدْ المكان بمَن فيه إلا رمزًا للغياب المتعمَّد .

(٢)

قبر العانس

ألف مترٍ حوله لكنه

يشعر بالوحدة

والبرد القارس[١٦]

تحقق صورة (قبر العانس) توازيًا موفقًا مع صورة قبر (الجندي المجهول)، فالواحد يغيب في حضور المجموع (ألف قبر حوله)، إذ غُيّبت العانس بالوحدة والإقصاء دنيويًّا، ليصل هذا التغييب إلى حدّ الغياب المنقطع، فيتحد الإحساس نفسه بالعنوسة مع همودية الموت، ليبني هذه المرة سجنين: الوحدة والبرد القارس . فلا أمل في حياة لعاطفة ينتجها الزواج، فتنقطع بين قبر العانس وبين ألف قبر المودة والرحمة[١٧].

(٣)

قبران عراقيان

قرب الأول سوط

وعلى ظهر الثاني

دمعة وقيود[١٨]

يتحرك الانفراد في النص في مضمار الانقطاع، فـ (السوط) ينفتح على تشكيل سيميائي يشير إلى انتصار قانون الغاب، إذ إنَّ القوة الوحشية هي المتحكم والمتصرف حتى بعد الموت، فيظهر (الصوت) ملازمًا للقبر: (قرب)، ليخنق حتى حرية الموت . في حين تضغط (دمعة) على القبر الآخر معنويًّا، من جهة، لتضغط القيود ماديًّا من جهة أخرى، فتتلاعب في المكان وحده، وانقطاع منقطع النظير .

وبناءً على ذلك يكون خيط الانقطاع هو الواصل بين قبور الشاعر، بعد أنْ أُقصيَ أصحابها من الدائرة الجمعية .

ويرسم الشاعر علي الإمارة في قصيدته (المغني أولا) و (المغني ثانيًا) صورة تشاكلية خلفت إيقونة كلية تدور حول رحى عدم الاكتراث بالإحساسات . يقول في قصيدته الأولى:

يا أبناء مدينتي
لا تفتكم مشاهدة هذا المنظر
تجمعوا حول هذا الرجل
ودعوه يكمل أغنيته
إنه يعرف مكان السُّلَّم
سُلَّم هذه المدينة
سوف ننتقل معه إلى عالم آخر
نصعد / أو ننزل
دعوه فقط
يكمل أغنيته
وإذا مات في المقطع الأخير
من الأغنية
فادفنوه هنا
في هذه الساحة العامة
واجعلوا قبره
على هيئة سُلَّم
وانصرفوا[١٩]

يتحرك عنوانا القصيدتين في دائرة المؤشر القرآئيّ، لصعود ونزول المغني، بالتراتب العددي، إذ حاولت الشخصية الوسيطة في القصيدة الأولى، استثمار كل القوى لديها، لتغيير نظرة الجمهور الدونية للمغني، فجاء النداء (يا أبناء مدينتي لا تفتكم مشاهدة هذا المنظر) توسلاً، فيه إغراء بامتلاك المغني شيئاً آخر غير الغناء (إنه يعرف مكان السلم)، وبإغراء أفصح (سُلَّم هذه المدينة)، ثم يفضُّ كل المغلقات (سوف ننتقل معه إلى عالم آخر)، بالعزف على أوتار الحواس بتلونات تضادية (صعودًا ونزولاً)، بالانفتاح على عوالم أُخر تنقض صنمية العالم المعيش .

وفي محاولة توسلية أخرى، فيها إغراء – هذه المرة – بطريقة مغايرة، إذ يحاول الشخص الوسيط إقناع الجمهور بالتلفُّت للمغني الذي ربما يموت قبل إكمال أغنيته، لتنطوي صفحة ثقيلة الدم عندهم، وهي محاولة للحصول على مساحة وقت صغيرة للسماع .

وفي محاولة لانتزاع اعتراف بالأهمية، يحاول الوسيط – هذه المرة – بالمراوغة، أن يعلو المغني ولو في موته، إذ أراد أنْ يجسده مَعْلَمًا خالدًا، عبر طريقة وفنّ مغايرة (في ساحة عامة) في محاولة للحصول على قبر رمز، يكون مزارًا عاليًا مختلفاً، على هيئة (سُلَّم)، وهي حتى الآن، دعوة من الوسيط في جعل المغني أو الشعور بالتبادل الدلالي في المقدمة، لم تطبق فعليًّا .

أما قصيدة (المغني ثانيًا)، فقد اعتمدت ثغرة زمنية، إذ أخفق الوسيط في دعواه، ليبرز المغني بعد زمنٍ مهملاً، لا خيار له في العيش إلا أنْ يوجد في الظلّ:

لا تكترث أيها المُغَنّي،

لا يسمعك أحد،

وأنت تعزف على

وترِ التراب؛

لكن

لا خَيار لك في هذه

المدينة المحاطة بالقصص

الترابية .

إما أن تغنّي

أو تعود

إلى القبر(٢٠)

يحاول (المُغني)، حتى في الموت، خلق جوٍّ يساعده على الغناء؛ إذ منح التراب ماهية حيوية، فخلق منه وترًا للعزف . ويحاول الوسيط تذكيره، خائفًا من توقفه هذه المرة، بإقلاقه

فضاءَ رؤيةِ المُغني، وتوجيه نظره إلى خيارين: الغناء أو القبر، وإنْ كانت كلتا الحالتين سواء عند المغني، فالإقصاء والإهمال، هو عنوان كل منهما، ليكون المغني في الترتيب العددي الثاني أو الأخير، فتطمس معه معالم كل شعورٍ جميلٍ راقٍ .

٢- التشاكلية الإيقونية الجزئية:

يخوض التشاكل هنا، في مياه الصورة الجزئية، فالصورة المتولدة تحملها الأولى؛ غير أنّ لها إمكانية الالتفاف، إذ يتحول فيها مسار الخطاب الشعري إلى قنوات أخرى تشتغل على نسغٍ آخر .

تتمرأى قصيدة (التوازي)، للشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في مرآة مقعرة، تقلب المشهد الثاني المتولد من المشهد الأول إلى مسارٍ آخر . يقول في الأولى:

كلبٌ صينيٌّ برائحةِ الموز
وبلونِ حليب النوق ويحمل في أُذنيه ترتيلة اللحم،
ووقت النوم، ونبضَ اللوز
يشهق حين يقوم الجازُ
مثل صديقته التقطر الخوخَ، والتفاحَ، والعسل
وملتحفًا بـ الـ (ok) وعبارات الطاووس
تميلُ رؤوس
وتشيخُ رؤوس
.....
يغيب الكلبُ الصيني ..
يغيب
من شُبّاك أبيضَ مثل الثلج
ومنفلتا من كفّ حرير
إعلان:
... من يلقَ الكلبْ
سيلحقه مال – ذهب[٢١]

يستند النصُّ إلى مراكز حسية، اشتغلت عليها الحكاية، إذ أسهمت في ضخّ الصورة الشعرية المشهديّة بطاقات عالية، فالكلب غيريّ المنظر، أصوله عريقة (كلب صيني)، ثم استدعاء حاسة الشمّ المتراسلة مع حاسة البصر(بلون رائحة الموز)، ليعمل على تحفيز الخيال نحو خلق منظرٍ مترفٍ بأطعمة لا تُطعم للكلاب، تعدُّ هي الأغلى في وقتها[٢٢]. ثم التلفُّت إلى صورة عينية أخرى، منحتِ الكلبَ صلاحياتِ السيدة، إذ إنه (بلون حليب النوق)، في محاولة لبيان عدم تهجين اللون بفصيلة أخرى – فضلاً عن شدّة بياضهِ–، إذ تدلُّ الناقة معنويًّا على الطبيعة الأُمّ غير المُدنَّسةِ .

إنَّ ما يسمعه الكلب غيريّ، إذ ترسم الثيمات المسموعة شبكة يستنتج منها الامتلاء والراحة، فهو لا يسمع إلا (ترتيلة اللحم، ووقت النوم، ونبض اللوز) .

وموسيقى (الجاز)[٢٣] ذات دلالة تعبيرية، تتأقلم مع طبقية الكلب، في الاستماع إلى موسيقى (العبيد) للإحساس بالفارق الطبقي .

وقد انطوى اسم الفاعل (ملتحفًا) على مستوى رمزي، إذ يُقاد الكلبُ بطريقة معينة فيها نعومة ودفء مترفٍ، لتكون جميع الحيوانات، بما فيها المفترسة، في خدمته . وما فِراء يدي الصديقة، إلا رمزٌ لرضوخِ أقوى الحيوانات، وتقدم الكلب طبقيًّا عليها . عليه جاءت مشيته دالة على الامتلاء بنعومة، وحلاوة (يمشي رطبًا)، مستمدًا ذلك من مشية الصديقة الحُلمية التي قيس النظر إليها بمسطرة تذوقية شمية، فهي تجبر من يشاهدها أنْ يُديم النظر إليها، إذ هي (تقطر) لتكون سلسلة لا تنقطع من أطعام مختلفة .

وبتكرار اسم الفاعل (ملتحفًا)، تُعاد صورة القيادة المترفة، الطبقية، إذ يلتحف هذه المرة بلغة مغايرة تعلو على الكلام الاعتيادي، و (ok) الانكليزية تشير إلى اجترار صوت طبقة الاستقرائية لتدلّل كلبَها بزوال أيّ رفض يقف حاجزًا بوجه ما يطلب، يغلف هذا اللفظ الانكليزي عبارات التدليل، ليتحول الكلب إلى طاووس الحيوانات .

وردود أفعال من يشاهد الصديقة والكلب، ترسم فعاليات مختلفة تكوّن مرآة تشاهد بها الصديقة نفسَها. فجملة (تميل رؤوس)، يشير سهمها الدلالي إلى الرغبة في الاستزادة من النظر بالتفرس في الكل الذي أعجب الناظر، وهي تساير جملة (تشيخ رؤوس)، الدالة على هول

المنظر الذي حوَّل الشاب إلى شيخ[٢٤]؛ غير أن المفارقة الدرامية تكسر سيرورة الحدث، إذ إن غياب الكلب من (شُبَّاك أبيض)، يشكل انبثاق دلالة تعتمد سيميائية اللون، إذ ترشح مفهوم قوة الاختفاء والأمل في الرجوع في آن معًا . وعليه جاء الإعلان مبرِّرًا لتلك القوة في الحدث، بالارتكاز على قاعدة قوية (المال – الذهب)، وهو نصيب كل من يجد الكلب .

في حين تتقاطع صورة (الطفل/الإنسان) مع صورة الكلب:

طفلٌ حافٍ،

يلبس رأسًا أصفر،

وقميصًا أصفر

على عينيه ارتسم اللحم دمًا

والماء،

(فلافل) من حجر

طفل يأكل أَوَلا يشبع

طفل أصلع

يغادر من فُرجة الشُّبَّاك الأسود حزن الباب

إعلان:

... مَنْ يجدُ الطفل

سيجزى خيرًا وثواب[٢٥]

اشتغل المشهد على المناطق الحسية بعيدًا عن الاشتغال على المناطق الشعورية الداخلية، فجاء التصوير خارجيًّا معتمدًا (الزوم)، فعين الكاميرا جزَّأت الطفل، فابتدأت من أسفل (طفل حافٍ)، وهي ليست صورة صادقة بحالة غير اعتيادية، غير أن ارتفاع عين الكاميرا إلى ما في الأجزاء، يشي بمفارقة تثير الدهشة؛ إذ حرث اللون الأصفر المنطقة لتشدّ الصورة إلى بؤرة الفقر والجوع . فدلالة (يلبس رأسًا أصفر)، تشير إلى اكتساب اللون لا الولادة به أثر الفقر . والفعل (يلبس)، دفع الفعل (يحمل) لثقل الآخر المنطقي على جسد الطفل الجائع . أما جملة

(يلبس قميصًا أصفر) فسهم دلالتها لا يبتعد عن البؤرة الأساسية، فما القميص إلا شاشة للمحتوى/ الجسد .

والعينان شاشة تبثُّ ما ينعكس عليها، ليصطدم المتلقي بصورة معكوسة تخرج عن بؤرة الفقر والجوع وهي صورة (اللحم)؛ لكنْ سرعان ما تصطف هذه الصورة مع أخواتها، ليتضح أن اللحم ما هو إلا لحم العينين المتعبتين، لتكون العينان شاشة دم حمراء تترجم لواعج الداخل .

وفي نقلة للكاميرا، جاء تصوير (الماء) إلى جانب الطفل، ليجد المتلقي أنَّ الماء مرآة عاكسة للفقر أيضًا، فهو (فلافل من حجر)، إذ افتقد صفته الاعتيادية (الحالة السائلة)، ليكون في حالة صلبة (فلافل)[٢٦] متجردة (من حجر)، فعزَّ حتى أكله.

ولعلَّ جملة (طفل يأكل ولا يشبع) محصورة بين قوسَي الجوع، فحتى فعْل الأكل جاء دائرًا في دلالة الجوع، بعد أن عطف على (لا يشبع) بحرف التخيير (أو) الذي لعب دور الواو الحالية، إذ إن الحالة الشعرية لا تتحمل التخيير بين (يأكل أو لا يأكل)، إنما وقفت على ترجمة هي (يأكل ولا يشبع) .

ومشروعية استحضار (الصلع)، تصب في بؤرة التجرد التام من كل شيء؛ لأن الرأس يمثل القمة، وهي قمة متجردة، تعكس ذروة الحال، لتقفل عين الكاميرا بالتعتيم والسواد والتضييق، فالطفل (غادر فُرجة شُبَّاك أسود)، فلا أهمية للحدث، ولا استشعار إلا للجماد/ الباب الذي قيَّم الحدث بالحزن، ليظل الإقفال محكمًا، فلا تحفيز ولا مغريات للبحث، إذ إن أقوى مغرياته هو (الإعلان) الذي يدور في إطار معنوي هو (خيرًا وثواب) .

ويشاكل الدكتور أحمد جار الله ياسين رؤيته عن مفهوم دويّ القنابل، بصورة إيقونية تجترُّ جزئية المفهوم ببسط آخر . يقول في قصيدته (خدوش/ مساواة):

هل يتساوى صوت القنابل

مع صوت فيروز

سألتني شمس الصباح

قبل أن تحتجب بيد مقطوعة[٢٧]

إن شخصنة شمس الصباح، قد حقق في النص ضربة موفقة، أدت إلى الانفتاح على مشهد كلي عام، فهي في علوها تبدو مطَّلعة على ما يجري كليًّا، فتطرح سؤالاً كونيًّا على الشاعر، لا يحتاج إلى جواب، إذ هي تشكو لواعج داخلية، ولاسيما أنها عرفت الصباح قبلاً بصوت فيروز، الذي جاء تدفقه فجأة مع صباح صوت القنابل .

وقبل معرفة الردّ، احتجبت الشمس، لتجيء المفارقة بعدم قدرتها على الاحتجاب الكلي، فقد نالتها القنابل، على بعدها، لتتجرد من إحدى يديها . وبذلك تكون الشمس شاهد إثبات على فداحة الحال المتمثل بتفجّر صوت قنابل حتى وصل الشمس، ليشوش على صوت فيروز . فلا صباح بعد اليوم، إلا بشمس مقطعة الأوصال .

ويُعيد الشاعر رسم المعنى بطريقة إيقونية تعتمد الجزئية، إذ غيبت (البانوراما) الكونية، لتبقي على صوت الرعب والخوف . يقول في القصيدة نفسها (أدب):

متى ستتعلم القنابل الأدب

فتطرق الباب – قبل الدخول علينا[٢٨]

في النص إشارة إلى خصوصية التجربة، إذ أنسن الشاعر القنابل، بعد أنْ اعتاد وجودها اليوميّ، ليحملها – بالسؤال غير المباشر، إذ أنف الشاعر من طرح السؤال مباشرة – مسؤولية أخلاقية، فلا بدّ من أن تعتاد (طرق الباب)، وإن كان في ذلك من المغامرة ما يصل إلى درجة الموت .

المحور الثاني: **التفاعلية** .

تتمظهر قوة الخطاب الشعري لقصيدة النثر، في التأثير المتبادل بين الناصّ والمتلقي، في رسائل نسقية مختلفة، تعتمد فاعلية كليهما بحسب ثقافته .

والطاقة التداولية هي ما يشحن مفردة التفاعل؛ إذ "تمثل جزءًا ثالثًا في سيمياء موريس وأتباعه (...) وتعني التداولية بحسب موريس، علم العلامات بمتداوليها، وهي تشير أيضًا إلى تلك الجوانب في عمليات الاتصال التي هي وظائف مقام الحال التي يطلق فيها القول أو المنطوق، ولاسيما العلاقة بين المرسل والمتلقي"[٢٩] .

إن وظيفة الشعر هنا، لها القدر على التثمير، إذ تنجح في تهديم كل ما هو تقليدي، لبعث فضاء دينامي خصب، فتصبح وظيفته – بحسب ياكبسون – كسر الدهم التواصلي، لينأى عن الخطاب التواصلي العام أو الدهم التواصلي[٣٠].

وتنزاح اللغة الشعرية عن انغلاقية اللغة الاعتيادية، إذ تشتغل قصيدة النثر بالذات على لغة نوعية "تفوق اللغة على نفسها وبانفتاحها الكلي على ممكناتها العميقة"[٣١]، فهي تثير الجدل بين المرجعية والانحراف، فتقف على قاعدة مائية أساسها اللاتوقيعية .

إن الانحراف في اللاتوقيعية، والانزياحات يؤدي بها إلى "انتثار دلالي، ومثل ذلك يعمل مصدًّا للمتلقي، وفي أحسن الأحوال يُكوّن مدلولات منزلقة لدوال غائمة عائمة، الأمر الذي يفضي إلى تغريب في الشكل والمحتوى"[٣٢] .

ويعيش الناصُّ "بحساسية شعرية جديدة ملؤها القلق، والتوتر، والاضطراب، بحيث بدت اللغة التقليدية، غير قادرة على نقل تلك الحساسية وإلقائها على جسد النص، وبمثل تلك اللغة يستطيع الناصّ أن يبعد اللامرئي، ويلتقط المجهول الذي يراه هو وليس غيره"[٣٣] . وعليه يكون التلقي غير نهائي من طرف المتلقي، لكون النص مصدرًا لتركيبات نفسية عدة .

إنَّ "مشكلة قصيدة النثر الحديثة في سياقها التداولي هي مشكلة تلقٍّ، وهي كما يبدو لنا في ظل هذا الفهم القبلي للقصيدة، شبه مستعصية، الكل يعمل بحماس متطرف، وبأسباب مختلفة على تعقيدها لا على حلها، فإن عملية الهدم والتقويض التي يقودها النص الشعري الحديث لا تلائم كسل المتلقي التقليدي في الاستسلام لأساليب الاستقبال الفجَّة، والركون إلى الطرق التقليدية في القراءة"[٣٤]؛ لذا فإن المسؤولية الملقاة على عاتق المتلقي، تتطلب جهدًا أكبر لاستكشاف أسرار تشكيل النسيج الشعري، إذ تنفتح على طاقة غير محدودة من الاستثارة والتحدي، منطلقة من قاعدة وجدانية ثقافية .

وعبر هذا الأفق ستكون دراستي لمحور التفاعل سائرة عبر مجريين:

المجرى الأول: طبيعة العلامة .

المجرى الآخر: اعتباطية العلامة .

١- طبيعة العلامة:

بقدر ما تتمتع به قصيدة النثر من حسية قرائية؛ إلا أن العلامة هنا تخضع لـــ (بانوراما) مرجعية؛ فالعلامة استنطاق لخريطة عرفية، تنجح في إيراد احتمالات المعنى، على وفق نواظم إيحائية مشعة . ومثال ذلك قصيدة (انطفاء .. ثانية) للشاعر الدكتور عبد الكريم راضي جعفـــر، إذ جاء تأسيسها على وفق قواعد مرجعية . يقول:

آخر العناكب قال لي:

"ستمنح خيمة بخمسين خيطا"

فقد انطفأ الرأس شيبا

فمَن يخبُر أُمّي بأني بكيتُ مرتين

مرةً حين انفرط الخيطُ في أول الخطو

ومرةً

حين غفا، وأُسْبِلَتْ

يداه

في التراب[٣٥]

يبني المشهد الشعري هيكله، بمرجعية قرآنية، غير أن الشاعر قد منحها مديات نفســـه، فمن المسلّم به، أن يشير نسيج العنكبوت إلى الوهن والضعف : ﴿كَمَثَلِ العَنكبوتِ اتخذَتْ بيتًا وإنَّ أَوهنَ البُيُوتِ لَبيتُ العنكبوتِ لو كانوا يعلمون﴾[٣٦]؛ غير أن نسيج عنكبوت الشاعر، جاء متوارثًا حتى وصل إلى (آخر العناكب)، ليكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر، إذ جاء بصيغة راوٍ علـــيم، ليخبـــر الشاعر عن نبوءة تتحدّر من قوة اليقين في أن الشاعر سيدخل بعدًا زمنيًّا حرجًا (ستمنح خيمـــة بخمسين خيطا)، ليكون الابتعاد عن زاوية مكانية – وإن كانت واهنة – والدخول فـــي زاويـــة زمانية هي (سنّ الخمسين)، ليكون الانطفاء مناهضًا لفعل الاشتغال في الآية القرآنية الكريمـــة (اشتعل الرأسُ شيبا)[٣٧] ، فيكون النكوص الذي لا اشتعال بعده، إذ ماتت رغبته في التواصل فلا يرغب حتى في الكلام، ولم تعد هناك أهمية للمشاركة حتى من الأُمّ، بما تحملـــه اللفظـــة مـــن سيمياء للأصل الأقرب، ليبقى فعل البكاء من نصيب الشاعر، منذ أن صـــرخ صـــرخة الحيـــاة

الأولى (حين انفرط الخيط في أول الخطو)، الحبل السريّ، وحين الموت (حين غفا وأسبلت يداه في التراب)، فجاءت ما بين البكاءين، حياة جبرية قدرية، تبدأ بالرفض وتنتهي بالرفض .

هكذا هيكل الشاعر نصه من أعمدة مرجعية حفرت في دواخله، لتأخذ مديات أخرى .

ويُولّد (الاسم) عند سركون بولص صورة مرجعية، تتأطر بإطار الذكرى الباقية . يقول في نص أسماه (الاسم):

يذهب الكلُّ، ولكنه يبقى

الاسم ...

عزفًا صامتًا في آخر النسيان

يبلى بمرور الوقت

لكنه يبقى

كلما خيل لي

أنه لن يأتي، أتاني

بلا رجلين

.....

أزحت الثلج عن مائدة

في شرفة تلمس أطراف السحاب

فوجدت الاسم محفورًا بسكين

عميقًا حفرته

يدُ من كان هنا قبلي

عميقا

في الخشب[٣٨]

إن فحصًا دقيقًا لطبيعة النص، يكشف عن قوة امتدادية للاسم؛ إذ يؤكد حضوره في لغة الغياب . فعلى الرغم من كونه (عزفًا صامتًا)، إلا أنه يظل مدويًّا مكتسحًا (النسيان) فيجزئه إلى أجزاء يجتاز حتى آخره .

وعلى الرغم من اشتغال (الاسم) على لوحة الغياب؛ إذ هو (عزف صامت، يبلى، أتاني، بلا رجلين)، إلا أنه يدور في دائرة معنوية تحطم الماديات، ليقتحم الذهن بلا استئذان (بلا رجلين)، فيتحول إلى مستوى حضوري (يبقى، أتاني) .

ويكشف المقطع الثاني عن قوة جبَّارة، لا تستطيع الماديات محوها، فـ (الثلج) بقوة برودته، لم يستطع البقاء قابعًا على مائدة حفر عليها الاسم .

وبمجرد زوال الثلج عن المائدة، ينتقل المكان إلى فضاء حُلمي مسترسل، إذ أصبحت (الشرفة تلمس أطراف السحاب)، لتشع المائدة بإشعاع معنوي نابض، لا تمحوه أيَّةُ قوةٍ . فالاسم المحفور فيها يبقى خالدًا وإن تقادمت الأزمان على المائدة .

٢- اعتباطية العلامة:

يعتمد هذا المجرى صنع سيولة علاماتية داخل الخطاب الشعري؛ إذ إن العلاقة اللاطبيعية بين العلامة ومدلولها، تمنح العلامة تقنينًا مرجعيًّا، غير أنه لا يعتمد المشاكلة بين العلامة ومدلولها .

في قصيدة (جنَّاز قصير في الطريق إلى مأتم)، للشاعر سركون بولص علامات حياتية، تعدُّ محاولة للتشبث؛ غير أنها أصبحت لا تَمتُّ إلى جوّ النص العام بصلة . يقول:

وغداء المرأة الميتة طيلة الوقت

يبرد على الصينية تحت منشفة بيضاء، وقلائدها

ما زالت ترنُّ أحيانًا في الدولاب الذي يضم

ثياب عرسها[٣٩]

إن (غداء المرأة، قلائدها، دولابها، ثوب عرسها) مؤشرات على علامات حياتية تستمد نسغها من (غداء المرأة)؛ إذ إن تحضير وجبة الغداء، يعني وجود دورة غذائية كاملة تقدم إلى المرأة، في محاولة من تلك الأشياء، للبحث عن رقعة من حياة، إذ إنها خلقت للحياة، غير أن

تلك المحاولة ترزخ تحت الجوّ العام، فيبقى الغداء (تحت منشفة بيضاء) لا يؤكل، و (القلائد)، على الرغم من محاولتها خلق إيقاع لكسر الجوّ العام، غير أنها تفقد معلوميتها، لتبقى حبيسة مُحدِّد مكاني (الدولاب)، كما هو الحال في (ثياب العرس)، التي لم يفلح اللون الأبيض في بعث حياة في قتامة هذا الجوّ العام .

هكذا أصبحت جملة العلامات الحياتية اعتباطية تنسلخ عن جوّ النص العام.

وفي جو كئيب آخر يشطُّ اللون الأبيض عن مرجعيته، لينتمي إلى أخرى . يقول الشاعر أحمد جار الله ياسين في قصيدته (كآبات شعرية):

حتى كلمة أبيض،

قلمي،

يكتبها بالحبر الأسود(٤٠)

أزالت الكآبة قناعات، وبديهيات مرجعية، فحلَّ اللون الأبيض في دائرة دلالية أخرى، فلم يعد يحمل المعنى المفتوح، إذ خضع القلم إلى الانغلاقيات النفسية، فلم يعد الناصّ يشعر بدلالة كلمة البياض على الورق، وليس لون الكلمة التي توجد بحبر القلم، فخرج اللون الأبيض من دائرته الدلالية، ليزحف باتجاه سوداوية الكآبات الشعرية .

وتنزلق (أصابع اليد) من مرجعية ايجابية إلى أخرى سلبية . يتضح ذلك في نص (أناشيد لحيوانات الذكرى) للشاعر عقيل علي:

أصابعي هي الأخرى

خمس سكاكين

تلهو في فمي

خمس سكاكين(٤١)

يجسد النص أصابع اليد، إذ عملت في مناخ خارج أبعادها المعروفة، فهي بطبيعتها في أمرة عقل الفرد، غير أن مرجعية الجوّ العام، قد حولتها إلى قوة عددية تقف على فم الشاعر فتحُول دونه، ودون الكلام .

والتشخيص جعل من الأصابع تألف المكان، فـ (تلهو)، لتجهز على ما في الفم شيئًا فشيئًا، فتبدأ العبارات بالانحسار لتتلاشى جملة (تلهو في فمي)، إذ لم يستطع الشاعر النطق إلا ببداية الجملة (خمس سكاكين)[٤٢] .

٣- الحوارية:

شكلَّت قصيدة النثر فضاءً نوعيًّا، يتحرر من ربقة التقنين، والقواعد المعروفة، فهي تنطلق – في النماذج الراقية – من جوهر كلامي متفرد الصياغة؛ إذ جاءت المرونة في التعبير عن الفكرة، من وجهات نظر متعددة الأصوات، متلائمة مع حساسية هذه القصيدة، الأمر الذي يفضي إلى حوارية، تتصالح، وتتقاطع في النص الواحد، فتتمتع القصيدة بمرونة إيديولوجية تعمق "نية البعد الحواري وتعددية مراكز الوعي الاجتماعي المتمثلة أصلا في الواقع الخارجي والاجتماعي"[٤٣]. فهي تتمتع بـ "لا مركزية على مستوى منظوماتها المؤلفة كلها . فهي تغادر فكرة البؤرة الدلالية والإيقاعية المركزية (...)، فتغيب فيها الروح المنبرية، وتتفكك واحديّة الأسلوب، وبهذا يتخلخل الوعي الشعري المهيمن، وتخلق بلبلة في نظم التلقي السائدة"[٤٤] .

إن دخول تفاصيل أصوات غيريّة إلى النص، يحقق إضاءات متوالدة للنصّ ولغة اهتزازية استفزازية؛ "إذ تترأى [تلك الأصوات] في شفافية، خلف كلمات لغته"[٤٥]، لتكون إيديولوجية الشاعر، مركزًا تدور حوله أصوات تترتب على مسافات مختلفة منها، فالنص كما يعرفه مفتاح "فسيفساء من نصوص أخرى، أُدمجت فيه بتقنيات أخرى"[٤٦]، "فليس من شأن تلك القصيدة الاكتفاء بالمركزية التعبوية، إنما أصبحت نسيجًا يشير إلى ما غير نفسها"[٤٧]، وذلك بإقامة أكثر من منظومة داخل النص، ليتحقق التواصل عبر مقصدية لا مركزية مغايرة .

واعترافًا بتعددية أشكال الوعي في خطاب قصيدة النثر، ستكون الدراسة الحوارية على وفق ركائز ثلاث: ١- التهجين ٢- الأسلبة ٣- التنويع .

١- التهجين:

يعرف "باختين التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضًا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي، أو هما معًا داخل ساحة الملفوظ"(٤٨) .

وهو خلق فضاء ذي طابع جدلي، ركائزه أعمدة البولوفونية (التعددية الصوتية)، في تباين بكيفيات معينة عن موقف الشاعر الإيديولوجي .

وبالنظر الحادّ إلى قصيدة النثر، في أنموذجها الأجدّ، فإنني أرى أنها حاولت الاشتغال على الخروج عن النسق الأنوي المعروف بالهيمنة، لتأخذ "شكلاً آخر يتنازل عن النبرة الصوتية العالية في وسائل اشتغال شعري جديدة، ويتحول القسم الآخر إلى تمظهرات ضميرية أخرى تُعلي من شأن الطاقة الدرامية السردية فيها، وما تبقّى من هذا الضمير الأنوي يجتهد في أن ينحرف ما بوسعه خارج مسطرة المألوف عن ميراثه الشعري، وبؤرتها المتمركزة"(٤٩) .

يلجأ عدنان الصائغ في نصّ أسماه (أغنية) إلى تهجين أغنية تترجم انتشاءه، فقد جاءت بلغة أخرى:

انتشي بكركرات طفولتك وهي تتكرس على عشب عمري الذابل،
بالكريستال الذي يتكسر، يا امرأة من ذهب وقيمر
ودموع
انتشي بقمح أنوثتك
بالأغنية التي أُردّدها دائما
"أنا العصفور
وأنتِ الطفل
إذا لم تستطع أن تطلقني
فاتركي لي على الأقل خيطا أطول":
خيطا من الدموع
خيطا من الذكريات
خيطا من الأحلام(٥٠)

ثمة إصرار مقصود في لملمة خيوط النص في بؤرة طفولية، فعلت طاقتها (انتشاء)عند الشاعر، فـ (كركرات الطفولة)، و (عشب عمر الشاعر الذابل)، عالمان متقاطعان، تدفقت الأولى طاقة (تتكرس) على (عشب العمر الذابل) لينتشي، فتأخذ الكركرات بعدها الرمزي؛ إذ إن (الكريستال الذي يتكسر) إشارة إلى عالم طبيعي منتفي التنظيم، دائم الحركة والضوء بفعل التكسر . والاسترسال يعمل على خلق سيولة شعرية تجمع متشظيات دلالية، إذ إن الجمع بين (الذهب، والقيمر، والدموع)، جاء دائرًا في محور شعري بين الإبهار، والنكهة، والشعور على توالي الكلمات، وهو جمع لم يُقسْ بمسطرة رؤيوية عميقة، بقدر ما انفرط بإحساس المنتشي الطبيعي .

وتدور في الدائرة نفسها عبارة (قمح الأنوثة)، لتشيع بالتضايف جوًّا طفوليًّا، بدائيًّا متفردًا، قادرًا على العطاء المشبع . وبالتلفُّت إلى لون القمح يكون انتشاء الشاعر بلون هو أصل الطبيعة، بعيد عن التهجين .

ثم جاء التلفُّت إلى نموذج منتخب من أغنية خاصة بالشاعر هجنها لتختزل القول بالطاقة الانتشائية نفسها، فالشاعر تقنَّع في الأغنية بقناع (عصفور) حبيس يدِ طفل، يئِسَ من الخلاص، فعوَّل على حلٍّ بديل، وهو التحرر الجزئي (ترْك خيط أطول)، ليتحرك ذلك الخيط في مضمار من (الدموع، والذكريات، والأحلام)، حرصًا من العصفور على الإبقاء على الخيط ولو كان من الدموع والذكريات، ليُبقي على الانتشاء من ذلك العذاب .

هكذا جاء تهجين الأغنية مترجمًا لانتشاء يخلّفه عذاب، ومختزلاً النص بلغة طفولية متقابلة مع النص .

وتتحرك قصيدة الشاعر محمد تركي النصَّار: (عسل أسود) في مساحة اجتماعية مختلفة يلتقي فيها وعي الشاعر مع وعي عناصر طبيعية أخرى . يقول:

كلما أحببتها

أحسست بطائر من فضة

يتلوى في بركة الشمس

أهذا نومك الأبدي

أَم هذه مصابيحك السود

وببغاؤك تردد قرب الضيف:

"قضى نحبه العشب"

.....

والوحوش البيض نائمة

ونجمتان تحرسان خشب السرير

ولا تستبدل الطلل

بالنهار القديم

أتحصد نحل الطيران

أَم يحصدك الطيران[٥١]

يفيد النص من طاقة الطبيعة غير الإنسانية، لتعمل خارج بعدها التقليدي، بوصفها قوة كاشفة . فـ (الطائر من فضة)، جاء حاملاً دلالة لونية تتماز بالهدوء، غير أن حركته متألمة: (يتلوى) في حيز غير حركي (بركة) ستؤول في المستقبل إلى أرض جافة بفعل تضايفها مع (الشمس)، لتكون انبعاثات الحبّ سؤالين حائرين: (أهذا نومك الأبدي)، إذ لا حياة معه، (أَم هذه مصابيحك السود) ولا نور معه، عندها يعرج النص على تهجين قول الببغاء: (قضى نحبه العشب)، فالببغاء ساعة زمنية تذكر بموت العشب أي تقدم العمر، فلا مجال للانبعاث من جديد. وبالتتابع تظهر تفاصيل مشهدية أخرى، تقف عائقًا بين الشاعر ولحظات حبه، فتضاعف من كثافة الموقف، فـ (الوحوش البيض نائمة، ونجمتان تحرسان السرير)، فتبدأ النجمتان الكلام: (أتحصد نحل الطيران، أَم يحصدك الطيران)، إذ انفتحت الجملتان على تشكيل تضادي، غير أنه يلملم خيوطه في بؤرة دلالية واحدة . ففعل الشاعر (حصد نحل الطيران)، يقع في حصد ما هو صعب، وممتنع، ومؤذٍ، في حين ان دلالة جملة (يحصدك الطيران)، تقع في ظاهرها في ضدية مع الجملة الأولى دلاليًّا، باعتبار الشاعر هو المفعول به، غير أن خيوط الجملتين تقع في عدم القدرة .

وبالتلفُّت إلى ما يحيط السرير، أجد أن (نوم الوحوش) دلالة على هدوء الجو، وأمن الوحوش من أن لا شيء مهم سيحدث، في حين أن حراسة (النجمتين) لخشب السرير، دلالة على وجود الرومانسية في غير مكانها، إذ لا وجود لحياة على السرير إلا للخشب .

إن إصرار (النجمتين) على الاحتفاظ بما يقويهما: (الطلل)، أوقف كل تقدم للنهار، ليبقى الشاعر محبوسًا بحاضر يتقاطع مع حاضر من يحبّ .

ويلتقي وعي الشاعر سركون بولص مع وعي (هولاكو)، في ساحة دلالية تؤشر على الإصرار على الاقتحام . يقول:

خيولي أخفُّ من الريح

سنابكها تقدم الشرارات

إذ ندخل المدن

الحرب تستلقي

كالعروس راضخة بانتظاري

والحتف يتكلم باسمي

فأنا هولاكو

.....

حيث يراني

اللاجئون في

كوابيسهم بين الخرائب

ويشحذ الأسرى

حفنة قشّ من حصاني(٥٢)

جاء تهجين قول هولاكو من المظاهر الإعلانية الرسمية الدالة على تسيُّد الشاعر، إذ إن خطاب هولاكو دالة ممكنة لإنتاج كون سيميائي . فجمله القتالية التي عبرت عن مقتضى حاله، أفادت الإفصاح عمّا في داخل الشاعر، لتتعالق لغته مع لغة هولاكو، فإذا به هولاكو معاصر، إذ

ترفَّع عن غزو المدن المعروف إلى ما هو خصوصي للغاية، ليظهر حتى في كوابيس اللاجئين . ولعلَّ الإشارة إلى زمرة اللاجئين، إشارة إلى الدخول عنوة إلى كل مدينة ومقاتلة سكانها الأصليين، ولتحويلهم إلى لاجئين، وملاحقتهم في كل مكان، ليتوغل الغزو في كل بقعة، وإن كانت خربة.

بعد ذلك جاء التأسيس لمستوىً دلالي آخر، يدور في فلك المهابة، إذ إن دخول هولاكو الجديد على حصانه قد حوله في، نظر الأسرى، إلى مسيح مخلص، حاولوا – تبركًا– أن يحصلوا على شيء يدلّ عليه، وإن كانت حفنة قشٍّ من حصانه .

لقد تحوّل كلام هولاكو إلى منظومة أولية طوّعت أدوات الشاعر، ليشكل من نفسه هولاكو معاصرًا .

٢- الأسلبة:

تشتغل هذه الصيغة على فاعلية إعادة صياغة الملفوظ بأسلوب آخر، يقوم على لغة ثانية، وهو عند باختين "لغتان غير موحدتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محيّنة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء الأخرى، وهذه اللغة تظل خارج الملفوظ ولا تتحيَّن أبدًا"(٥٣) وهو إيقاف لحراك الملفوظ الأول المتجه طبيعيًّا باتجاه خلق دلالة جديدة في ضوء فهم الآخر . تؤسلب (رسائل أُمّي) لعقيل علي، في ضوء فهم جديد، انفتح على إطار تدفقات الشعور . يقول الشاعر:

رسائل من أمّي
تصل مليئة بوعثاء سفر طويل
مثل وريقات مبللة بعرق كدح فضاء شاسع
الفرح يجهش فيها بالفرح
يخرق سحاباتها طير أبيض يصدح بالأمل
نزواته حلوة مثل شجرة أينعت تماما
يطرز حوافها ضوء عاشق
ورغبات شمس ساطعة(٥٤)

عمد الناصُّ إلى تغييب ما في الرسائل من ملفوظ، إذ حرث فيها بتدفقات شعورية، فكلمات الرسالة محرضها الفرح، الذي أنسنه الشاعر، فجعله يجهش فرحًا لا حزنًا، إذ إن فعل (أجهش) ولَّد شبه جملة تضادية معه (بالفرح)، إذ تجاوز البكاء والحزن إلى دائرة غير معتادة .

وبالغيرية المعتادة جاء الفعل: (خرق) الذي ولَّد مفاجأة بشق هدوء تلك الرسائل (سحابها)، ليخرج طير أبيض صوته الأمل، وله نزوات غيرية أيضًا، تعتمد على الاكتمال والتثمير لا النقص .

والرسائل لا تخضع لدكتاتورية القلم، بقدر ما تعتمد على ابتكار مديات جمالية مؤنسنة، فهي (مطرزة بضوء عاشق)، و (رغبات شمسها ساطعة) . وكلتا العبارتين، قاعدتها توليد مزيد من الضوء، فالضوء بتضايفه للعاشق يفضي إلى الرغبة في إعطاء المزيد . فضلاً عن قاعدة (شمس ساطعة) التي تولّد بالتحديد النعتي (رغبات شمس ساطعة) ضوءًا ودفءً أكثر من مجرد السطوح .

هكذا انضوت (رسائل أمّي)، تحت أسلبة خاصة، تولدت من الفعل الشعري لا الفعل الدلالي .

٣- التنويع:

يشتغل التنويع على إضاءة الوعي اللساني المستجلب، فارضًا بذلك طبيعة استجابة مختلفة، منفتحة بمادة ثيماتيكية، ولسانية متنوعة، عبر حوار داخلي يقوم به الوعي المؤسلب .

يتشبث علاوي كاظم كشيش بالخلاص من واقع معيش، فالتفتَ إلى الأسلوب القرآني؛ لينوع به كلامه عبر قوة تداولية خاصة:

قلت لا أمضي إليك ولا أنحني للموج فاحترقت
كلماتي .
كنت أصرخ "يا أيها النمل ادخلوا" فدخلنا
وأنزلت الرتاج
أتاني الصوت في ظمئي
"خذْ دمي العذب الفرات ولا تقترب مِنْ
الملح الأجاج(٥٥)

محاولة التصدي لطوفان المرأة الجارف جعل النص يسير بلا إرادة مع الموت حتى انكسر سلاحه: (كلماته)، إذ إن الطوفان هنا، لم يكن طوفان ماء؛ لأنه واقع في اتجاه ضدي وهو النار، فهو قد أحرق (كلماته)، فلا بدَّ إذًا من فكرة إنقاذ . وعلى وفق ذلك تقولب الشاعر بقالب (نملة سليمان) التي تحاول إنقاذ من معها من سليمان وجنوده[٥٦]، فالشاعر يحاول إيهام نفسه بوجود أمثاله من الخائفين، حتى يتوزع الخوف على مجموعة وليس فردًا، لينعم بعدها بالأمان . ولعلَّ الاستعانة بالفعل (أنزلت) جاء بديلاً للفعل (أغلقت)، للتدليل على وجود باب واحد عظيم يحمي، وهو في الوقت نفسه أسرع في الغلق من الرتاج المدفوع، كما هو حال بيت النمل الذي له باب رئيسي واحد، غير أن هذه المحاولة تحطمها نفسية الشاعر، التي ترفض الأمان/ الظمأ، لينحني الشاعر إلى الموج، حُبًّا، عبر إضاءة ثيماتيكية تذهب به إلى الاستعانة بأسلبة قرآنية أخرى تجعل منه الرافد لهذا الموج بدمه: (العذب الفرات)، بدل تدفقات الأول المخلوطة بالماء الأجاج[٥٧].

هكذا أضاء الشاعر شعوره أمام امرأته بوعي قرآني استجلبه، ليكون النص والآية متنوعي الوعي .

وتُضاء في قصيدة (مكابدات "أنا")، قصة يوسف (عليه السلام) بطبيعة استجابة مختلفة . يقول الشاعر مشتاق عباس معن:

أبي ..

- إن غاب أبي -

سأغدو غريبا

أرى ما لم أكن أراه

بمطر نخلي

يهتزُّ تمري

ويَسّاقط الغيث

.....

فأبدو أنا[٥٨]

ينفتح النص على قصة يوسف، ولكن بطريقة معكوسة، فهي تأخذ طبيعة تأويلية أخرى توضح الرغبة في إزاحة الأب للحصول على حرية شخصية، على أن مفتتح القصيدة يساير ما في قصة يوسف من إشارة بفراق الأب، فيبدو الابن (غريبا)، غير أن التوغل في النص ينفتح على مفارقة، إذ يرى الابن ما لم يكن يراه في وجود الأب، ليشكل الغياب في نفس الابن نسقًا تثميريًّا، فيكون (نخيلا)، فيتشاكل مع مرجعية قرآنية معطاء (نخلة مريم)[٥٩]، التي أصبحت في النص (مجموعة) منتجة إلى غير ما عدد: (يمطر)، يساند الصورة، صورة خيرات أخرى (يسّاقط غيثي)، بادلت صورة (بنخلي) فعلها، فبدل (يَسَاقط نخلي رطبًا)، أصبحت (يساقط) متجهة إلى الفاعل (غيثي)، ليبتكر مديات غير محدودة من العطاء، والخيرات . فلم يتحدد بالرطب، إنما بالغيث الذي يخرج مختلف الخيرات .

وباللجوء إلى البياض الكتابي الذي يمتد على سطرين من النقاط (.....) (.....)، يحلق الشاعر في فضاء عطاءات غير معروفة لأبعد مما تعرفه الطبيعة، وهذه الحالة هي ما تسعف (أنا) على توضيح مكابداتها الشاسعة .

هكذا كانت مقصدية الخطاب الشعري في قصيدة النثر، التي استللت منها نماذج من قصيدة النثر العراقية .

الهوامش:

(١) اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقالات: الدكتور يوسف اسكندر، ١١٦ .

(٢) ينظر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي: غريب اسكندر، ١٥٤ .

(٣) اتجاهات الشعرية الحديثة: ١٧٤ .

(٤) المصدر نفسه: ١٨٤ .

(٥) رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، ١٢٤ .

(٦) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات قراءة في الأنموذج العراقي: محمد صابر عبيد، ٧ .

(٧) الإبهام في شعر الحداثة: د. عبد الرحمن محمد القعود، ١٦٩ .

(٨) بنية الرمال المتحركة، بحث في غموض قصيدة النثر للشبان العراقيين: د. عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد ١٢/١٤ – ٢٠٠٢/١٢/٢٠– ص٥.

(٩) إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر: الدكتور ستار عبد الله، ٧٥ .

(١٠) قراءة في قصيدة النثر: ميشيل ساندر، ترجمة الدكتور زهير مغامس، ١٦٥ .

(١١)الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربيّ: ٩٦ .

(١٢) المصدر نفسه: ٩٨ .

(١٣) المصدر نفسه: ٩٧ .

(١٤) رماد الشعر: ٢١٠ .

(١٥) إلى برقيات وصلت متأخرة: ٨ .

(١٦) إلى برقيات وصلت متأخرة: ٨ .

(١٧) استشفافاً من تراتبات الآية الكريمة ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجا لِتَسكنوا إليها وَجعلَ بينكُمْ مَودّةً ورَحْمةً إِنَّ في ذلكَ لآيَاتٍ لقومٍ يتفكّرون﴾ . الروم: ٢١ .

(١٨) إلى برقيات وصلت متأخرة: ٨ .

(١٩) أماكن فارغة: ٣٨ .

(٢٠) أماكن فارغة: ٣٩ .

(٢١) عشب الأفول: ٣٨ .

(٢٢) القصيدة كتبت في زمن الحصار الاقتصادي على العراق، في وقت عزَّ الموز فيه .

(٢٣) بعد إلغاء نظام الرق عام ١٨٦٣ اختلطت موسيقى العبيد مع موسيقى الطبقة الارستقراطية بمدينة (نيو أولينز)، ثم أصبحت فيما بعد موسيقى خاصة بالطبقة الارستقراطية . ينظر:

ar.wikipedia.org

(٢٤) انعكاسًا للآية القرآنية الكريمة ﴿فكيفَ تتَّقُونَ إِن كَفَرتُم يَومًا يجعَلُ الولِدانَ شِيبًا﴾ . المزمل:١٧ .

(٢٥) عشب الأفول: ٢٩ .

(٢٦) (الفلافل) في العرف الشعبي طعام الفقراء لرخص ثمنها وسرعة الشبع .

(٢٧) إلى برقيات وصلت متأخرة: ٥٨ .

(٢٨) المصدر نفسه: ٥٨ .

(٢٩) الاتجاه السيميائي في نقد الشعر: ٩٨ .

(٣٠) ينظر: هرمنيوطيقا الشعر العربي: ٧٣ .

(٣١) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٣٨ .

(٣٢) بنية الرمال المتحركة: ١٥ .

(٣٣) بنية الرمال المتحركة: ١٢ .

(٣٤) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٨٨ .

(٣٥) عشب الأفول: ٤٢ .

(٣٦) سورة العنكبوت: ٤١ .

(٣٧) هرمنيوطيقا الشعر العربي: ٧٣ .

(٣٨) الأول والتالي: ٤٧-٤٨ .

(٣٩) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ٦٥ .

(٤٠) إلى برقيات وصلت متأخرة: ٦٠ .

(٤١) جنائن آدم وقصائد أخرى: ٦٧ .

(٤٢) وهو مصطلح أطلق عليه الدكتور عبد الكريم راضي جعفر اسم (تكرار التلاشي)، وهو ما يعني: إقامة دلالة الاضمحلال على لحظة شعرية، ويتحقق ذلك بتكرار لفظة معينة بمعاونة مدلول سياقي . ينظر: رماد الشعر، ٢٢٠ .

(٤٣) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: ٢١ .

(٤٤) ينظر: الفضاء التشكيلي، وتنظر مصادره: ٥٠ .

(٤٥) الصوت الآخر: ٢٩ .

(٤٦) الاتجاه السيميائي: ١٠٢ .

(٤٧) التناص، دراسة في الخطاب النقدي العربي: د. سعد إبراهيم عبد المجيد: ٢٠-٢١ .

(٤٨) الصوت الآخر: ٣٣ .

(٤٩) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: ٩٦ .

(٥٠) مرايا لشعرها الطويل: ٧٢ .

(٥١) تنافسني على الصحراء: ١٨ .

(٥٢) عظمة أخرى لكلب القبيلة: ١١٩-١٢٠ .

(٥٣) قراءات في الأدب والنقد: د. شجاع مسلم العاني، ٦٧ .

(٥٤) جنائن آدم وقصائد أخرى: ٢٠٦ .

(٥٥) خاتمة الحضور: ٦٨ .

(٥٦) قال تعالى: ﴿حتَّى إِذا أَتَوا وادِ النَّملِ قالتْ نَملةٌ يا أَيُّها النَّملُ ادْخُلوا مَساكنَكُمْ لا يَحْطِمَنَّكُم سُليمانُ وجُنُودُهُ وهمْ لا يشْعُرون﴾ . سورة النمل: ١٨ .

(٥٧) يتضافر مع قوله تعالى: ﴿وهُوَ الَّذي مَرَجَ البَحرينِ هذا عذْبٌ فُراتٌ وهَذا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾ . الفرقان: ٥٣ .

(٥٨) الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة: ١٥٤ .

(٥٩) قال تعالى: ﴿وهُزِّي إليكِ بجذعِ النَّخلةِ تُساقِط عليكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾ . سورة مريم: ٢٥ .

المصادر:

١- الدواوين:

- الأعمال الشعرية الورقية غير الكاملة: مشتاق عباس مَعن، دار الفراهيدي،ط١، ٢٠١٠ .
- أماكن فارغة: علي الإمارة، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٩٨ .
- الأول والتالي: سركون بولص، منشورات الجمل، ط٢، ٢٠٠٨ .
- تنافسي على الصحراء: محمد تركي النصَّار، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣.
- جنائن آدم وقصائد أخرى: عقيل علي، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٩ .
- خاتمة الحضور: علاوي كاظم كشيش، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٣ .
- عشب الأفول: د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٠ .
- عظمة أخرى لكلب القبيلة: سركون بولص، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٨ .
- إلى برقيات وصلت متأخرة: د. أحمد جار الله ياسين، المديرية العامة لتربية نينوى، ٢٠٠٩ .
- مرايا لشعرها الطويل: عدنان الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢ .

٢- الكتب:

- القرآن الكريم
- الإبهام في شعر الحداثة: د. عبد الرحمن محمد القعود، الكويت، مطابع السياسية، ٢٠٠٠ .
- الاتجاه السيميائيّ في نقد الشعر العربي: د. غريب اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٩ .
- اتجاهات الشعرية العربية الأصول والمقامات: د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨ .
- التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي: د. سعد عبد المجيد، دار الفراهيدي، ط١، ٢٠١١ .
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر: د. ستار عبد الله، رند للطباعة، ٢٠١٠ .

- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٨ .

- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: فاضل ثامر . دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٢ .

- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي: د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١٠ .

- قراءة في قصيدة النثر: ميشيل ساندر، ترجمة د. زهير عبيد مغامس، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤.

- قراءات في الأدب والنقد: د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ .

- هرمنيوطيقا الشعر العربي: د. يوسف اسكندر، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٨ .

٣- البحوث:

- بنية الرمال المتحركة، بحث في غموض قصيدة النثر للشبان العراقيين: د. عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد ١٢/١٤ – ٢٠٠٢/١٢/٢٠ .

٤- الانترنت:

ar.wikipedia.org

The point of view of the poetic discourse: the application of the models of the Iraqi prose poem

Assistant prof
Alya Sadi Abdul rasoul
Mustansiriya University
Arabic languge College of Education
Department

Summery

the language Generate new human relations spin in molar displacement to generate its point of view , and poetry is the most capable model to break the routine in terms of deeper limp in its regards over the prose poem ; it painted language through pictures swim in its freedom, to divide the search then to three departments :

The first department : the formalization : it is a certain development core of a positive or negative aspect , without paying attention to the repetition of certain linguistic unit base, but is about the birth of a new meaning .

The second department : Interactive: confined to the mutual influence between Narrator and receiver in different systemic messages .

The third department : talk: flexibility in the expression of the idea of the different points of view multiple votes where flexible ideology .