المبحث الرابع

ما بعد المقصديات

لم تتجاوز المقصديات في السيرورة التاريخية للنقد الأدبي بؤرة المؤلف، والنص، والمتلقي، إذ شكلت كل مقصدية منهجا أو نظرية فلسفية ونقدية تدور حولها الغايات النقدية، فمنذ موقف أفلاطون من الشعراء والشعر وما اقترحه في جمهوريته من طرد الشعراء، لأنهم يمثلون محاكاة ثالثة أو محاكاة المحاكاة، ولكون القيادة والرئاسة للفلاسفة، فإن المدينة أو الجمهورية لا تستقطب سوى الرجال وأصحاب المهن النفعية، التي تحافظ على الأخلاق والمقولات الفلسفية الأفلاطونية التي رفضها أرسطو في سياق تأكيده الدور الذي يمكن أن يقوم به الشعر والشعراء، في كون الشعر يعبر عن التجارب البشرية بصورة أعمق من التاريخ؛ لأنه يكشف عن جواهر الأشياء وحقيقتها التي تتساوق مع أهداف العقل في الحفاظ على الانسجام، والتنظيم والتوازن.

فالنص الشعري حسب الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية يتداخل مع المعنى الأخلاقي، فالشاعر ونصه الشعري يحمل قوة تعبيرية يعمل من خلالها على نشر الخير أو الشر، وبذلك فالمضمون والمعنى لعب دورا مركزيا في الرؤيا الفلسفية الأفلاطونية والأرسطية[1]، التي استمرت إلى العصور اللاحقة في الحفاظ على هذا الدور للشعر، والشعر الأخلاقي الذي انفتح على الواقع والمجتمع في مراحل تاريخية مختلفة، فقد طالبت العصور الوسطى من الشعراء ـ ولاسيما في الشعر المسرحي ـ أن تتجلى في شعرهم الأخلاق والمعاني المسيحية، التي تشكل على إثرها الإبداع في أطر توحّد بين الرؤيا الدينية للكون والأخلاق، حيث أصبح للشاعر دور فيها ولاسيما في نشر الأخلاق والقيم الحميدة ذات المضامين الدينية، ومحاربته الشر، فضلا عن تناصه وحواره مع النص المقدس، الذي أحدث بها انقلابا جذريا في المذهب الكلاسيكي وعصر النهضة إذ انتقد الجمود الديني والتعلق بالتراث والقديم، وعمل على قلب المقصدية من الجانب الديني والأخلاقي إلى المؤلف والمجتمع الجديد.

عمل كلّ ذلك على استلهام تقنية الفن الأرسطي، وما جسده من قواعد أعيد إنتاجها على أساس جديد، ويمكن عدّ القفزة والولادة الحقيقية للنقد الأدبي قد تمركزت حول مقصدية المؤلف القائمة على أسس علمية ومنهجية ارتبط بعصره، ولاسيما بعد أن تناسل وتداخل النقد الأدبي مع المنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي، فأصبحت بؤرة المعنى النصي تشير إلى مؤلفه أو الذات العبقرية التي انتجت هذا النص، حيث

(1) ـ ينظر مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثاقفة: 12 – 14.

التطرف والمغالاة في الرومانسية والقصور في فهم جمالية النص الأدبي التي كشفتها الممارسة النقدية للمناهج النفسية والتاريخية والاجتماعية، والخلل الابستمولوجي المرتبط بغاية العلوم أو المناهج النفسية التي تبحث عن موضوعية السلوك الجماعي واللاوعي الفردي، الذي أصطدم مع حقيقة النص الأدبي وغايته الجمالية المقدمة في المرتبة الأولى.

ويمكن عدّ بداية القرن العشرين المدخل الذي تطورت على إثره العلوم التجريبية والمزاج الفلسفي الغربي الذي بحث عن الغائية الموضوعية، التي تحايث معها النقد الأدبي في العناية بمقصدية النص وكيفية بناء عناصره في النموذج العلمي لكل من الشكلانية واللسانية والنقد الجديد والبنيوية بأنواعها، والسيميائية الدلالية والنصية إلى الخ، التي مثلت محاولة أو موضة التفّ حولها النقاد والباحثون، وعلى أساسها بدأت مقاربة مقصدية النص والبحث عن الموضوعية التي تحركت في حدود اللغة والقواعد الدسوسيرية في عناصرها النحوية والصرفية واللغوية والصوتية، وما أحدثته من جمود وسجن اللغة والمعنى في حدود آلية وميكانيكية جمدت العمل النقدي مما أصابه التكرار والاستنساخ آذنة بنهايته، فاتجهت الأنظار إلى الثورة الطلابية في فرنسا عام 1968 التي قلبت مندول المقصدية من النص إلى المتلقي من خلال التآزر بين الفلسفة الألمانية والمنهجية الفرنسية والنموذج الأمريكي للتفكيكية.

لقد أحدثت نظرية التلقي فكرة الاستجابة والتأثير التي قامت على إستراتيجية التفاعل بين المتلقي والنص وما يمكن أن يقدمه النص من معانٍ ودلالات يُعيد إنتاجها المتلقي المثالي، والضمني، والمعاصر، والجمعي، والمطلع الذي تحول إلى جماعة مفسرة في نموذج فيش، ولكن حدود هؤلاء القراء الذين يمكن حسب نظريات التلقي أن يحافظوا على حدود الدلالة والمعنى وعدم المغالاة والتطرف في فهم المعنى، مثّلت آلية أو فلسفة إستراتيجية في الفلسفة التفكيكية وبعض الفلاسفة التأويليين الذين اتجهوا إلى إلغاء المتلقي ومركزيته، باحثين عن سيرورة الدوال وانفتاحها المستمر على الاختلاف والأرجاء للمعنى والدلالة، وأن هذه الفكرة التي ألغت المدلول مارست عملية إلغاء لمركزية المعنى والدلالة التي كانت تشكل بؤرة أو نقطة يمكن أن يلتقي بها المتلقي بالنص، وقد تحوّل إلى أداة أو منتج من صنع المتلقي في الفكر التداولي الذي حاول أن يستعمل النص ويلوي عنقه من خلال إستراتيجية براغماتية جيرت النص لنرجسية المتلقي واستعماله لأهدافه وغائيته، ولم تبقِ بعد ذلك من المقصديات نقطة أو مركز يمكن أن ينطلق من خلاله المقارب للنص الإبداعي [1].

(1) ينظر الخروج من التيه: 99 - 148، ونظرية التلقي مقدمة نقدية: 143 - 226، وبؤس البنيوية: 15 - 40. وصور دريدا: 33، وهل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة: 249- 256.

ولعل اجترارنا لمصطلح ما بعد المقصديات هو نتيجة طبيعية لفكرة النهايات التي قام على أساسها الكتاب، وأن التوقف عند حدود ثالوث المقصديات: النص، والمؤلف، والمتلقي، يمكن أن نتجاوزه من خلال حضور ثورة المعلومات وما أحدثت من شرخ ثقافي ومعرفي حوّلت على أساسه كل شيء إلى قيمة استهلاكية وإعلامية، تتوجه إلى فئة أو مجموعة من الناس، فأدلجت المواقف وتحولت إلى سوق أفرز لغة جديدة للنص الشعري[1]، وما قدمه (هايبرتكست) من نموذج النص المفرّع الذي يمكن أن نعرفه في علم الحاسوب بأنه التسمية المجازية لطريقة في تقديم المعلومات، يوصل فيه النص والصورة، والأصوات، والأفعال معا في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص في تصفح الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب.

ومن مزايا المؤشرات القرائية لهذه الطريقة المستوحاة من الحاسوب أنها تشتغل على دوائر معرفية وقيمية وجمالية تتكئ على مرجعيات مختلفة تتجاوز فكرة المقصديات[2]، فالمرجعية والمرجعيات تمثل مصطلحا ينطلق من القراءة السوسيولوجية للقارئ أو المتلقي، إذ إن القراءة السوسيولوجية[*] تحاول الإمساك بالطبيعة الجدلية والتفاعلية بين السياق السوسيولوجي والأعمال الأدبية في أثناء عملية القراءة، ولكن ما يهمنا في القراءة السوسيولوجية هو القارئ المقصود أو الفعلي الذي يتجلى تمايزه عن القراء السابقين (أو القارئ الضمني)، الذين يكونون مرسومين في النص، أما القارئ الفعلي فإنه يقرأ النص ويحقق معناه، وبذلك ينطوي القارئ الفعلي على بعد ذي طبيعة اجتماعية وتاريخية حاولت جماعة برلين في ألمانيا الشرقية العناية به ليساعدها في تحليل النص، لأنهم عابوا على مدرسة كونستانس توجهها اللاتاريخي، واللاجتماعي.

ويمكن عدّ مانفرد ناومان من أبرز منظري ومفلسفي نظرية القارئ الفعلي، مطلقا على القارئ الفعلي مصطلح القارئ الحقيقي أو التاريخي، بعّده ذلك الشخص الذي يلتقي فعلا بالنص ويقرأه، مفضلا تسمية القارئ الضمني أو المتخيل بالمرسل إليه، وقارئه الفعلي بالقارئ، في كونه رفض فكرة القارئ المجرد واللاتاريخي، إذ إن القارئ في الأساس قارئ فعلي محدد بطبيعة اجتماعية وتاريخية ممثلة لطبقة أو فئة اجتماعية ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأدبية وإيديولوجية مختلفة، على النحو الذي يحقق بذلك توافقا مؤقتا بين مقصدية المؤلف والمتلقي، في محاولة

---

(1) ينظر الهرمينوطيقا والفلسفة: 394 – 396.

(2) آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، حسام الخطيب، رمضان بسطاويس محمد: 48.

(*) تندرج ضمن مفهوم "السوسيولوجي " كل السمات الاجتماعية والتاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية والإيديولوجية والمعرفية التي تحدد طبيعة مجتمع معين في عصر معين.ينظر من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: 241.

اتباع القارئ الفعلي التأكيد على أن لكل عصر نموذجه وشفراته السردية، إذ إن في كل لحظة تاريخية توجد شفرات متنوعة حسب المجموعات الاجتماعية والثقافية، والصراعات الإيديولوجية التي تحركها على أساس العلاقات القائمة بين الظاهرة الأدبية والبنيات الفوقية والتحتية، ومدى التزام المبدع بطبقته وجمهوره الفعلي الذي يشكل مكتبته ومرجعيته التي يتوافق ويتطابق معها.

ولعلّ ديناميكية الصراع الإيديولوجي بين التوافق والاختلاف تأسست على إثرها قراءات ترفض شفرات الإيديولوجيات السائدة أو التي بيدها إرادة القوة حسب نيتشه، مما تتكون قراءة حسب فرانس فرنييه تسمى بالقراءة العكسية أو القراءة الضدية التي تقع خارج خطاب الطبقة السائدة، والمرجعيات الثقافية التي تحاول أن تدافع عن مشروعية طبقتها وإيديولوجيتها، التي يمكن أن تتطور في فترة تاريخية ما إلى سائدة أو متسلطة، وبذلك فإن إستراتيجية القارئ الفعلي تشتغل على الصراع بين الإيديولوجيات السائدة والمضادة وما يمكن أن تكشفه عن شفرات وقيم جمالية تتغذ على ديالكتيكية الصراع الدائم بين المقبول والمرفوض[1].

ولكن هذا الاختزال والكبت الذي تتحكم به الإيديولوجيات في سياق فعالية القراءة والقراءة المضادة تتجلى في أغلب المتون الشعرية التي تم مقاربتها في هذا الكتاب، والدراسة التي خاطبت فئات وطبقات معرفية وثقافية واجتماعية موزعة على تيارات وجودية وماركسية وملتزمة في جانبها العاطفي بشقيها الروحي والإيروسي، ولعله لا تبتعد متون الشاعر محمد صابر عبيد عن الخط والمسار الذي رسمه في عتبة ديوانه وقد مثّل بطاقة شخصية. بطاقة تشخصن الشعر في قوله "قدرُ الملوك الذين يخطئون التقدير...، أن يظلّوا صعاليك حتى النهاية "[*].

جسّدت هذه العتبة أو المقدمة جدلية الصعلكة وعلاقتها الإيروسية بالمرأة التي تداخلت وذابت في فجوات وفراغات متنه الشعري، وقد اتخذ الشاعر من الشعر مملكته وحريته التي يمكن أن يكتشفها القارئ أو المتلقي الفعلي في تضاريس النص،

---

(1) ينظر من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة 241 – 263.

(*) ثمة حقيقة نقدية ما بعدية أرتبطت بالمتلقي الفعلي تجاوزت مقصدية المؤلف (صابر) الذي أعترف في أثناء حواري الصحفي الذي أجريته معه بأن هذه العبارة في قوله " تختصرني على نحو ما، وقد وضعتها في مقدمة أعمالي الشّعرية بوصفها عتبة مركزية لا يمكن فهم شعريّ من دون تحليل دقيق لها واستيعاب رؤيتي في الحياة من بين طبقاتها، الصعاليك هم ملوك بلا كراس ولا قصور، بمعنى أنهم ملوك أحرار بلا مسؤوليات، والملوك هم صعاليك معتقلون داخل كراسيّهم وقصورهم، في داخل كلّ صعلوك ملكٌ صعلوكٌ صغيرٌ يُشعرُهُ بكبريائه وأنفته وقوته الكامنة، وفي داخل كلّ ملك صعلوكٌ صغيرٌ يؤنس وحدته ويضيء وحشته، وأنا أتوزّع بينهما ملكاً كما يراني عشّاقي، وصعلوكا كما أراني. ينظر هوايتي المفضّلةُ العبث برمل الكلام، محمد صابر عبيد، حوار أجراه د. محمود خليف خضير، مجلة شرفات، العدد 3، 2013: 29.

إذ شكّل بؤرة جدلية بين الذكورية (الفحولة) والأنثى (المرأة)، ويمكن عدّ آلية وكيفية التفاعل بين المتن الصابري والقارئ الفعلي عملية متكاملة تتواشج على أساسها القيمة الجمالية والاستهلاكية والإنتاجية والتسويقية، التي تجسدها الدائرة التأويلية التي يبث بها النص قيمته الاستهلاكية ويتفاعل معها المتلقي.

ففي قصيدة (من حيث لا أدري) يقول الشاعر:

صورتي في المرايا مشوّهةٌ..!
أكاد أشكُّ في هويتها..!
أتعذّبُ الآن وأنا أبحثُ ـ مصعوقا ــ عن المعنى،
وأقصُّ أثرَ التفاصيل.[1]

إن الانقلاب الابستمولوجي الذي دشنه هذا المتن الشعري يتجلى في الكشف عن هاجس الضياع، والتشتت، والتبعثر في العصر الحالي، إذ إن توظيف النص لقضية الهوية وضياعها في جانبها الظاهري الصورة المشوهة، والجانب الباطني الشك والريبة بالهوية، وما تجسده من ضرورة مركزية وبؤرة يلتقي حولها كل الهوايات والكينونات الخاص بالمجتمع التي يمكن أن يتفاعل معها المتلقي الفعلي، فالقراءة التي يتطابق معها المتلقي الفعلي والتي يعلق على أثرها السياق التاريخي والثقافي يساعد على بناء فكرة يستشعرها ويحس بها أغلب الفئات الاجتماعية في جميع مستوياتها وطبقاتها الاجتماعية، في كون أن العصر الحالي تحوّل إلى بعد لا تواصلي وشكي بالحقائق والمسلمات التي بعثرت المعنى، وأبعدته عن الحقيقة الإنسانية وضيعتها.

ولعل الرؤيا التي يكشفها المتن الشعري الصابري للعالم تتطابق مع إيديولوجية سائدة في المجتمع، وجدت من المتاهة والضياع، والعبثية، والحيرة، والبوهيمية، والإغتراب مرتكزات ساعدتها على الخروج من القيود والضوابط الاجتماعية المزيفة، باحثة عن الحرية الوجودية التي تمثلت في رسالة الحب والسلام، ولكن التعاقب والتسلسل المنطقي لسيرورة القراءة الفعلية، وتفاعل القارئ المقصود(الفعلي) معها تكشف عن ضياع المعنى الحقيقة للحب والعشق في قوله:

من السهل جدا أنْ يبدأ العاشقُ لعبتهُ،
فهو شهيدُ البدايات دائماً.
لكنّ جلدَ اللعبةِ اكتسى للتوّ بملوّنِ الريشِ،
وصار بوسعها الطيرانْ.[2]

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 295.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 295.

لعبة العاشق في هذا المتن تفرز نمطا من القراءة الضدية التي تصطدم القارئ الفعلي في كون قانون اللعب حسب الحس المشترك يرتبط بأهداف بعيدة على كينونة الحب الحقيقي، وما يمثله من تلقائية وعفوية ووفاء، فاللعبة التي يمكن أن يتقنها العاشق ترسخ لمفهوم الموت أو الشهادة وما تجسده هذه القيمة من عمل نبيل وبطولي، فذاكرة شهيد الحب تنفتح على مسار تاريخ طويل من شهداء أطلق عليهم شهداء الحب العذريين أو الحسيين في المدونات العربية القديمة، لذلك فالتمنع الوظيفي للنص الشعري وعدم الخضوع لسلطة الأحكام المسبقة كسر أفق القارئ الفعلي وأحدث انتهاكا وشرخا لا يمكن أن يقبله السياق والواقع الثقافي والاجتماعي، فالشفرة التي حاول من خلالها النص الشعري أن يغير من وظيفة العشق والحب ويفلسفه ويعيد إنتاجه لكي يسوقه لتداولية استهلاكية تسخر وتتهكم من قداسة الرابط الحبي المزيف، محوّله ـــ الحب ـــ إلى لعبة تنكشف في بدايتها هواجس تناهض الوفاء والتضحية، مما أوجب أن تنفلت من المدلول المقبول إلى المدلول الذي يمثل قراءة ضدية وسلبية.

فالنفي والتغييب للعشق وتهميشه عمل على تحويل لعبة الحب وقداسته إلى مركزية تتجاوز الثبات واليقين إلى الفعل والصيرورة، فإكتساء اللعبة الريش توحي بمعانٍ ودلالة تحددها مكتبة أو موسوعية المتلقي بالطيران الذي يفشي بمعان ارتبطت بالتخلي والجفاء والانسحاب والضياع في قوله:

فأيّ بكاءٍ سيوقفُ اصطفافَ الأجنحةِ
وهي تغادرُ النوافذَ بلا فضلاتٍ،
وتخطفُ عصا الضياع...
لتحلّقَ بالتماعتها في الأعالي ؟! [1]

يشتغل هاجس العبثية والضياع والقلق الوجودي في هذا المتن في سياق تأثيث المكان العاطفي وتحويله إلى فعل وممارسة تخلٍ وهجران وتمنع، فالنوافذ، وعصا الضياع والتحليق في الأعالي تؤسطر فعل الحب المتواتر والمحمل ببصمة الغياب والابتعاد المستمر للحبيب، وضياعه وزيفه المتماهي مع تقنية ولعبة المكر والحيلة والمخادعة في قوله:

المنديلُ المضمّخُ بالهيلِ..
لا يشفعُ للأغنيات...
تتسلّلُ من فرط الحياءِ..
إلى جيوب الغزاةِ،
ولا يغلقُ النهرُ دكّانهُ..

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 295.

ليتسوّلَ رمزا في عيونِ البلاد.[1]

إن الخيانة التي يمكن أن يمارسها القارئ الفعلي ترتبط بصراع الإرادات، إرادة العاشق وإرادة الآخر، التي تكوّن حسب (كاج) تصورا استهلاكيا[2] يقبله المتلقي من خلال الأطروحة البلاغية واستعارة المنديل المضمخ بالهيل الذي يوحي بمدى البعد والفراق، واللاجدوى، والتناقضات الجنونية التي ترفض الأغنيات أو الكلام الجميل، وتتستر على الفعل أو العطاء من خلال الحياء والتمنع الذي ينهي علاقة التواصل والثقة البناءة التي تنتهي بالإحساس بالضياع في قوله:

مثل طلقةٍ كاتمةِ اللونِ..
أتململُ في الصحو،
لأرفع عزيمةَ الكفَّ وهو يقبضُ على اليبابْ.[3]

يستجيب المتلقي الفعلي للمشاكسة والمراوغة التي اشتغل على أساسها المتن الشعري الصابري في أبعاد تكشف عن حقيقة الشعور والإحباط، الذي يتجلى في لفظة (طلقة) التي مثّلت جرس إنذارا وتنبيه لإثبات حقيقة امتزجت وانصهرت في أزمة الحب، ومثالية وبراغماتية الحياة ومعيقاتها الاجتماعية والفكرية، وضياع القيم التي أفرغت صيرورة العمل والإرادة من حيويتها وطاقتها، ولعل القبض على اليباب يتحاور مع نص غائب لأليوت وأرضه اليباب أو الخاوية موحيا بالانفصام والاستسلام الذي رفضه الشاعر من خلال الإصرار على كشف الواقع، والثقافة الزائفة، وبحثه عن القراءة المضادة للحقيقة الحية في قوله:

الغزاليُّ وابنُ رشدٍ..
يتفقانِ على ما أختلفا عليهِ...
وصولا إلى حجّ وحيدٍ،
حيثُ تفتحُ الزهورُ قبورها اللأغنيات.[4]

إن ما يدعو للدهشة والغرابة في هذا المقطع اللعبة الذكية التي يتقنها الشاعر، محاولا ترويض مكتبة وموسوعية المتلقي الفعلي (المقصود)، موجها الخلفية المعرفية والسياق الثقافي إلى مفارقة أسمية أو إستراتيجية تناصية، أو كما أطلق عليها جوناثان كولر "التلاعب مع السطحية "[5]، من خلال حضور الغزالي وأبن رشد وما يشي ويوحي به الاسمان، فالغزالي فيلسوف ومتصوف يحاور الغيبيات مشكلا بعدا فلسفيا مثاليا وإشراقيا في الفلسفة العربية الإسلامية، التي رفض طرحها

(1) المصدر نفسه: 295.
(2) ينظر توجهات ما بعد الحداثة، نيكولاس رزبرج، ترجمة ناجي رشوان: 69
(3) هكذا أعبث برمل الكلام: 296.
(4) المصدر نفسه: 296.
(5) ينظر توجهات ما بعد الحداثة: 243.

أبن رشد المشائي أو الواقعي الأرسطي وفي كون أن هذين الاسمين يشتغلان على حضور جدلي وإشكالي تمخضت عنه الحقيقة الواقعية والمثالية التي ارتبطت بهاجس الاتفاق، أو منطقية الحجة الصابرية في كون الحب أو رمزية الزهرة تمثل المرأة بكل سماتها بوابة للعشق، والغناء، والطرب، والشعر، والتهتك، ويمكن أن تتواتر هذه النسقية وفسحة الحرية التي جسدها الحب والعشق في سياق حضور مكانية القبر وفضائه المعبر عن الضيق والخوف والتلاشي والموت، وما يمكن أن يسمح بالتعبير عنه، ولعل حضور الحجة الغزالية والرشدية تضفي نوعا من المعقولية على فعل الحب وما يقدمه من تبريرات للعشاق مشوبة بالمراجعات والاعتراف بالخطأ في قوله:

مثلما يطلبُ الغزاليّ إعادةَ النظرِ في أخطاءِ العلوم،
ينادي ابنُ رشدٍ ــ صريعاً ـ
بتأويل النصوص.[1]

تبدو أطروحة المراجعة والاعتراف بالخطأ التي تجسدت في آخر أيام الغزالي، والحقيقة التأويلية التي أودت بأبن رشد إلى نهاية فلسفته وإحراقها وقتله مجازيا، أنها تفضح واقعا أليما ينبع من عمق المشكلة التي أودت بحياة وبموت مجازي لأطروحات تجاوزت رتابة العقل وثباته، إذ كشفت عن قصور العقل الإنساني أو البشرية، وما الحجج والبراهين والتقديس للتراث والتاريخ الذي تمظهر في هذا النص سوى تلميح مشفر إلى انحدار الثقافة وضياعها، مستشرفا النص لحكمة تتخذ من مسار البوح والمكاشفة والتمرد والثورة واقعا آخر في قوله:

البدايةُ كلامٌ مجانيّ
يسهلُ مهمة السفر إلى المنافي،
والنخيلُ المحاصرُ يبسطُ تفسير الرؤيا،
ويقشّرُ ذاكرةَ الفصول.[2]

عدّت على الدوام مشكلة البدء أو البداية والأصل أطروحة تفكيكية ألغيت على أساسها مركزية العقل والمركزيات المتنوعة وفكرة الحضور والغياب، فحضور الكلام يتحايث مع الصمت لأن الكلام مكاشفة وإرادة وقوة وحيوية خلق تنفلت من الثوابت والاستقرار والترويض إلى الديمومة والصيرورة والعطاء، ولاسيما لو كان الكلام شعرا أو عملا إبداعيا ينطوي على سيرورة من الدلالات والمعاني والسياقات الجديد، ولأن الكلام مجاني فإنه يفشي بتفاهة ووضاعة أو ما أطلق عليه هيدغر الثرثرة التي تبتعد عن مفهوم وحقيقة الكينونة، التي تتنصل من التوحد والفهم والتفهم،

(1) هكذا أعبث برمل الكلام: 296.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 296.

ولأن مهمة الكلام تواصلية تتنكر للحضور وتتحرك في مسار الغربة والنفي الدائم التي ناقضتها رمزية النخيل والنخلة، موحية بالمرأة ومصداقية المشاعر والأحاسيس العفوية والنبيلة تجاهها المتحايثة، مع فرضية الحفاظ على الذاكرة وتجاوزها ونسيانها من خلال التجديد والديمومة في قوله:

هدأتْ صيحةُ الليمونِ،
واشتبكَ الكلامُ ــ على نحوٍ خاطفٍ ــ بالضفاف.[1]

ينهض الفعل (هدأت) على دلالات السكينة، والخمول، والجمود لصيحة الليمون التي تعبر عن جموح المرأة وطاقتها الإيروسية وهي تقابل الرسم الكلامي وشهوته الشعرية واندفاعه وشدته، وقوة إرادته التي تلمس الضفاف التي تومئ بالإحساس بحضور الغائب والآخر وصدق مشاعره، ويمكن عدّ الضفاف مسافة تقترب من منطقة حميمية تحوّل كل الهدوء، والجدة، والاندفاع والإرادة إلى لعبة شهوانية في قولة:

اللعبة (الأثيرةُ) تركتْ تضاريسها...
على ما تبقّى من المسافاتِ،
ولم يعدْ من المناسب أن نتبادل الأنخابَ...
ــ كما تعوّدنا ــ
تحت وطأة الظنّ والخمول.[2]

إن الأثر الأثيري والوفاء والترابط تجسّد فعلا يحفز الحواس والشهوة على لعبة تمارس دورا في يقظة الوعي المتجاوز لحالة القديمة من النفاق والتقرب بتبادل الأنخاب[*]، أو شرب العصير والخمر على شرف الحب والاحتفاء به، حيث شكّل نوعا من المجاملة الخجولة والبروتوكول الذي لم يعمل على تطوير وتقدم مسار العلاقة إلى حالة من الإيجابية في قوله:

آن لنا (الأثيرُ والملكةُ) أن نترجّلَ...
عن صهوةِ الجرحِ،
ونتّفقَ على ما اختلفنا عليه.
تستظلّينَ بالغزاليّ، وأتفيّأ بابن رشدٍ..
لنمضي نحو نهايةٍ بلا قلب..!
وأندلسٍ بلا ربيع.[3]

---

(1) المصدر نفسه: 296.
(2) هكذا أعبث برمل الكلام: 297.
(*) تناص هذا المقطع الشعري مع قول نزار قباني: يا تونس الخضراء كأسي علقم أعلى الهزيمة تشرب الأنخاب؟
(3) هكذا أعبث برمل الكلام: 297.

تنتهي خاتمة القصيدة إلى إشارة بالغة الأهمية تنتهك قدسية القراءة المناسبة أو الإيديولوجية لتكشف عن اعتراف يمكن أن يندرج في سياق أو نمط يدافع عن النموذج والقراءة المطابقة، التي تتماهى مع ذائقة المتلقي الفعلي في كونها تعبر عن جدلية الأثير أو فضاء الكلام، والملكة الحبيبة والمحبوبة التي يطالبها بتجاوز حالة الجرح والألم والقهر والاختلاف والفراق، وتغليب لغة التفاهم والحوار والحب المتبادل، متأثرا بالنهج الروحي عند الغزالي والواقعي عند ابن رشد اللذين وصلا بصاحبهما إلى الاتحاد بالحقيقة والفناء لأجل البقاء في منطقة المعشوق والمحبوب، إذ كسر حاجزها المثالي الشاعر في الإتجاه إلى الإتحاد الإيروسي الذي ينفي المشاعر والعواصف الكاذبة (نهاية بلا قلب)، وينعتق في الوقت ذاته من المثالية المخادعة أو الفردوس المفقود (أندلس بلا ربيع) المتشبث بالماضي، والتراث الباحث عن إعادة إنتاجه البعيد عن الواقع، فالحكمة الشعرية التي يفلسفها شعريا في هذا المقطع والخاتمة ترفض المخادعة والإحساس بالنقص، باحثة عن الإتحاد والتكامل مع الآخر عن طريق نهاية حددت لعبتها أنا الشاعر.