الفصل الثاني

الشعر والسرد

قصيدة النثر، والتفات النوع

٢- ١- الكتابة الشعرية المقطعية[١]:

"الشعر هو شيء ما يُصنع بحيث لا يكون له أي معنى آخر من وراء كونه يتيح لشيء ما أن يكون هناك. وليست هناك حيثية من الحيثيات تقتضي من العمل الفني اللغوي أن يكون هناك لأجل أي شيء كان، وبذلك فإنه يكون على وجه الدقة شيئًا ما مصنوعًا"

"مايكل ريفاتير" [٢].

لا يعرف الوهج الشعري الحلول الوسطى، أما التجريب فلا يمكن قطف ثماره إلا إذا وصل بالشاعر إلى درجة الإنهاك، يرى بلوم هذا المنحى في "انغماس براوننج في الغرائبية، وإدمان ييتس على التوحش، وفي أعمال ووردذورث، وكيتس"، مؤكدًا أن المرء يواجه صعوبة في رؤية ما إذا كانت ثمة خسارة توازي الفائدة الملموسة التي جنتها أعمالهم من هذا التطرف الجمالي، يقول بلوم: "إن رحلة الهوية في القصيدة دائمًا ما تكون خادعة، لأن الرحلة نفسها تعمل دومًا بصفتها عنصرًا شكليًّا، وهذا يمثل جزءًا من معاناة المبدع، وجزءًا في السبب الذي يجعل التأثر عميقًا لدى الشاعر القوي، فيقسره على اتخاذ مواقف غير حيادية في عمله"[٣]! غالبًا ما تكون عن قصد وتعمد، فالشعر قناع، والشاعر وحده من يصطاد دهشتنا بِصِنارِ الخيال، وكأنه ساحر يخرج من قبعته تلك الحمائم البيض التي ما أن تصادف فضاء حتى تحلق، دون أن تدري أنها في لذة

نشوتها بالخروج والانعتاق من أسرها، تجهل –مثل القصيدة تمامًا– أنها مدربة على هذا الخروج، وأنها ليست تلقائية تمامًا، فهذا الجمال الذي تشعه القصيدة هو جمال مدرب، نظمه هذا الساحر/ الشاعر في إطار كلي، سارقًا الدهشة، مستكتمًا لعبته أمام الآخرين، فأضأل مهارة فنية –على حد تعبير فلوبير– تساوي الكثير.

لا يثق الشعر في الحقيقة، ولا في أبنية اللغة المتداولة التي تحمل في داخلها رؤية متماسكة إلى العالم. يعلم الشاعر أكثر من غيره، "أن الحقيقة التي تسعى إلى انتزاع نفسها من عملية التناقض في اللغة ليست إلا زيفًا"(٤). فلا يستقيم نصّ شعريّ حين يكون منزلاً مناسبًا لعقيدة، أو حارسًا للتراث.

ولم يكن في مكنة الكتابة المقطعية الظهور، دون تحول التلقي الشعري العالمي من الشفهية إلى الكتابة، فقد أثَّرَ اتجاه "الكتاب/ الكتابة"، ووسائطها الجديدة، على جماليات القصيدة المعاصرة. أما الاحتراب القائم بسبب ما قام به الشعر من التفات على مستوى النوع، فكان من نتائجه هدم الحدود التاريخية المصطنعة بين الشعر و النثر، في نظرية الأنواع التقليدية، وهو احتراب، له وجه اجتماعي، وأن ظل متخفيًا في أعطاف النظام الرمزي. ذلك لأن "المواقف المتخذة من الفن والأدب –مثل المواقع التي تُولَدُ فيها هذه المواقف– تنظّم أنفسها من خلال أزواج "ثنائيات" من التضادات، موروثة في الأغلب من الماضي، ينظر إليها بصفتها نقائض *antinomies*، لا يمكن مجاوزتها، وبدائل مطلقة، يستبعد كل منهما الآخر، بلغة الكل أو لا شيء، وهي تشكل بنية الفكر، كما تسجنه أيضًا في سلسلة من مآزق الاختيار الزائفة(٥).

يشير الاقتباس السالف إلى استمرار سيطرة آلية مهمة من آليات تشكل سلطة النوع، وهي آلية تفكير تبنّتْ مبدأ الثالث المرفوع في الأعمال الأدبية؛ "إما/

أو" –سواء بوعي المحافظين من حراس النوع، أو دون وعيهم– وقد أدت هذه الرؤية المنطقية الكمية الأرسطية إلى شكل من شكول حماية النظام الرمزي القائم، سواء كانت هذه السلطة سلطة على النص، أو سلطة على القارئ، أو سلطة على الأديب، أو سلطة عليهم جميعًا، أما التجريب الباحث عن ممكن جديد وآخر، فقد خان هذه المفاهيم، وأكدَّ تاريخيتها، وذلك عبر محاولات دؤوب للخروج من فكرة الهوية النوعية، ومن فكرة النقاء الخادعة للنوع، ومن سلطته التاريخية، عبر قطع استمرارية اطّراده البنيوي، وذلك من خلال تغيير خصائص الشكول الأدبية القارة، وسماتها الحاكمة، أي عبر خرق قوانين النوع، ومجاوزة حدوده.

وقد أثرت طرائق الكتابة المقطعية على تركيب النص الشعري المعاصر، وذلك بما تقترحه هذه الكتابة من إمكانات جديدة من الوصل والقطع بين أجزاء القصيدة على المستويات الدلالية، والنوعية، والشكلية، إن عالم الشكل هو عالم أكثر دقة وانتظاما ودلالة من نظرتنا الآلية العابرة إليه، وعلى الرغم من وجود أسطورة ما في كل نص شعري، فإننا نجدها دائما هناك، في صميم الأشياء، تحتاج إلى من يكتشفها لنا، ثم يعيد بناءها، إنها تسكن كثيرين منَّا دون أن ندري في أغلب الأحيان بهذا المسكون، بهذا الكامن من خلف ظاهر الموجودات، والأشياء فينا، لكننا في الأحوال كلها لا نستطيع أن نشعر بنصٍّ شعري، إن لم يكن دفيناً فينا على نحو ما، وهذا سر ما نفقده من مستقبلي أشعار، أرواحهم سميكة.

يرجع أحد أسباب الحضور القوي للشكل في القصيدة الشعرية المعاصرة إلى اهتمام مجموعة مهمة من الشعراء في العالمين الغربي، والعربي، بالكتابة

المقطعية، وهي كتابة اهتمت ببنية العمل، وبشكله الفراغي والمضموني في آن، وكانت إحدى مداخل ما أسميه لاحقًا *"الالتفات النوعي"*.

يستطيع النص الشعري أن يعطي دلالات مختلفة إذا ما تغيرت العلاقات الفضائية والمكانية بين سطوره ومقاطعه، وهذا درس يمكن أن يجربه كل شاعر لا يقتنع برؤيتي. يمكننا الحديث –في هذا السياق– عن دلالة الشكل، وشكل الدلالة، بصفتهما جديلة واحدة، كما أصبح الاهتمام بشكل الدال، واشتغاله فوق فضاءالصفحة ذا أهمية تعبيرية في هذا الاتجاه. فهناك علاقة تبرز وتنمحي في تدفق النص؛ علاقة محسوسة بين الأثر المادي الظاهر في تشكيل البنية النصية، والأثر الذهني أو الدلالي، أو الصوتي "العلامة الأكوستية" للدال، فكما أن المفردة/ الدال، لها بصمة صوتية، تستدعي أثرًا ذهنيًّا على المستوى الجزئي، فإنها تقبل أيضًا أن تتأثر دلالاتها إذا ما تغير شكلها الكاليغرافي، أو موضع اشتغالها الفضائي على الصفحة.

لقد "ولَّدَت الانحرافات عن الطباعة التقليدية في النص الشعري المعاصر، تأثيرات متباينة تباينًا واسعًا، فتأثير البعد الفيزيائي [شكل الدال] ودخوله إلى مملكة الأثر الأدبي الخيالية، قد وجَّه الانتباه إلى الجانب الفيزيائي للتجربة"[٦]، وذلك عبر استثارة استجابات تقع في خارج نطاق المادة المطبوعة المعتاد، فأصبح للنص الشعري وجود فضائيّ أيضًا، وابتعد –تدريجًا– عن التصاقه بالشفاهة، بعد أن أصبحت التأثيرات الطباعية والمرئية مصدرًا جديدًا للطاقة التعبيرية للنص، مضيفة إلى قدرات القصيدة الكثير.

تقطع الكتابة الشعرية المقطعية انثيال النص، على المستوى الإيقاعي بخاصة، وهي تمزج تدفقها ببلاغة الصمت، وبالسكون الدال، فليس هناك نص

شعري قادر على التحليق بعامة، دون صمت مبثوث بين جوانحه، صمت دلالي مثمر، وهو صمت يتعلم فن إيصال ما يصعب إيصاله، عبر طاقات النص المتعارضة التي تخلقها حالات الفصل والوصل بين مقاطعه، وما تستثمره من فراغات، من جهة، وبين تجسيد المجرد، وتجريد المتجسد; لعبة الشعراء الأثيرة من جهة أخرى.

إن تغير قواعد الأنساق –جمالية كانت، أو ما اصطُلِحَ على تسميتها نوعية– هو وسيلة قوية لتقليل حجم الألفة في النص؛ إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظامًا ما للتنبؤ بما لم يُقرأ بعد من أجزاء، حتى تتغير القاعدة الجمالية، أوالبنائية، مخادعة توقعاته، "من هنا يكتسب ما كان لغوًا وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة. يرفع هذا التوتر بين بنيات مختلف أجزاء العمل –دون شك– حجم معلوماتية النص الفني –إلى حدٍّ كبير– بالقياس إلى كل النصوص الأخرى"(٧)، ينطبق هذا الاقتباس على انتماء العمل الأدبي النوعي، والاختراقات الحادثة فيه أيضًا.

ويعدّ جزء البنية الفنية الواقع في خارج النص مكوناً فعليًّا، وأحيانا شديد الأهمية، لأن غياب المادة في نسق بنائي قد يعني حضورها، ولم يعد المقصود بحدود كل من الشعر والنثر "معلقًا بالعناصر الموجبة فحسب، بل أضحى معلقًا بالعناصر السالبة في البنية الفنية"(٨) أيضًا. إن "ما يجعل القراءة أكثر صدقًا، أو أقل صدقًا، هو القدرة على التنبؤ، وضرورة حدوثه، دون حسبان رغبات القارئ، أو رغبات المؤلف"(٩). إن ذلك يشبه القول بأن الفهم حدث إبستمولوجي يسبق القيمة الأخلاقية، أو الجمالية. "لا يعني ذلك أن هناك قراءة صادقة، بل ليست هناك قراءة مدركة؛ تكون مسألة صدقها أو زيفها غير متضمنة من البداية"(١٠)!

تتخلل النص الشعري في الكتابة المقطعية المعاصرة، أماكنُ دلالية شاغرة، هي من مصادر الطاقة الإيقاعية فيه، التي تطل وتحتجب، ودون هذا التناوب بين إطلالة واحتجاب، تفقد القصيدة حضورها، بل تفقد رغبتها في الحياة.

اهتمَّت مجموعة من الشعراء المعاصرين بموضعة القصيدة بصريًّا، وبالعناية الفائقة بشكل النص الشعري الجاثم فوق فضاء الصفحة، فضلاً عن اهتمامهم بالتوظيف الشعري الدلالي للفراغات بين المقاطع والأسطر، واستخدام الدوائر والمربعات والمثلثات وغيرها، وتوظيف النقطة وتكرارها الدال على وجود محذوف، هذا بالإضافة إلى توظيف علامات التعجب والاستفهام وغيرها، على نحوٍ شكل نقطة انطلاق جديدة أكدت أن اتجاه شعرية الشعر المعاصر قد انتقل من مركز الشفاهة/ السمع، إلى مركز جديدة هو القراءة/ البصر، وفي هذا ما يشير –من جهة أخرى– إلى تحول القصيدة المعاصرة، في عدد من تجلياتها العربية والعالمية، إلى نص شعري تشكل فضاءه الكلي مقاطع، لكل منها أسلوبه المختلف، لكنها في مجموعها، وتركيبها، تشكل لُحمة القصيدة، فالنص أكبر من مجموع اجزائه.

هكذا استثمر النص الشعري المعاصر مفهومَ الكتابة، الذي غيَّر اتجاه النص الشعري، من التصاقه بالدعوة إلى تحليقه في الفعل! ومن إرثه القائم على المشاهدة والفرجة إلى مستقبَلَه بصفته مادة للعب، على نحو أكسبه طاقة تجاوزية جديدة، تبتعد به عن تعيينه الاجتماعي، وإرثه التاريخي، كما تبتعد عن صوت ما يسمى الشاعر الفحل، وذلك في نصوص احترمت هجنتها، على مستويي شكل المضمون، ومضمون الشكل.

تخلقت من طرائق الكتابة المقطعية الجديدة، التي اهتمت بالشكل، علائق شعرية جديدة. إن "تحول الكتابة إلى بحث نظري وشكلي دون انفصال بينهما، استحضر من الكلمات وشكولها، التجربة المكثفة للواقع؛ التي أسهمت في خلقها في داخل ذهن الكاتب نفسه، وهذا ما دفع القاريء إلى "التوقف عند الشكل المحسوس للنص؛ عند مادته المرئية الصوتية المشحونة بالتناظرات مع الواقعي الذي يقع في داخل نظام المعنى، وفي داخل نظام المحسوس أيضًا، بدلاً من المرور به بصفته علامة شفافة، تُقرأ دون أن تُرى، من أجل المضي رأسًا إلى الدلالة، وهذا يعني اللجوء إلى أن يُكتشف في الشكل الرؤية المكثفة للواقعي التي كانت منقوشة عن طريق الاستحضار، عن طريق التعويذة، المتضمنة في جهد الكتابة"(١١).

من المؤكد أن الشعر غير التقليدي "يقتضي عناية خاصة في الشكل الكتابي كي يكون مفهومًا أننا أمام كلام شعري، وهكذا، فإن "المفهوم الديالكتيكي؛ ونقصد به العنصر البنائي ووظيفته، قد اُستُبدِلَ بالمفهوم الميتافيزيقي للطريقة الفنية، كما أصبحت الكتابة المقطعية لدى مجموعة من الشعراء، في أنحاء متفرقة من العالم، إعلانًا –دون قصد– لتغير التوجهات الشعرية النوعية بخاصة، كما أضحى الاهتمام بالوظيفة التأثيرية للمقطع الشعري ملمحًا حديثًا في القصيدة التجريبية المعاصرة، وهذا ما يفسر الاهتمام بشكل الدال في الفراغ، وفوق الصفحة البيضاء، بصفتها فضاءً للدلالة، لا حاويًا ماديًّا لها فحسب.

أصبح تعدد الكتابات واقعًا حديثًا يُرْغِمُ الكاتب على الاختيار، ويجعل من الشكل سلوكًا، بل يَبْتَعِثُ أخلاقًا للكتابة. "فمنذ أَنْ كَفَّ الكاتب عن أَن يكون شاهدًا على الكونيّ ليصير وعيًّا شقيًّا، وذلك من منتصف القرن التاسع عشر، كان أول

ما فعله هو اختيار التزامٍ ما بشكله، إمَّا باستمراره في الكتابة الموروثة عن ماضيه، وإمَّا برفضها. مِنْ ثَمَّ انفجرت [طرائق] الكتابة الكلاسية، وأصبح الأدب كله، من "فلوبير" إلى أيامنا، إِشكاليةّ للُّغة(١٢). ربما يغرينا هذا الاقتباس باستبدال لفظ الكتابة بلفظ اللغة في كلام بارت!

لقد أضحى تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري المعاصر، ذلك أن "تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية، والبنية اللغوية العامة، وبهذا المعنى، على خلاف أية لغة طبيعية، لا تمثل في البنية الكتابية –نعني الشكل الخطي– أسلوبًا، كما لا تمثل نظامًا تعبيريًّا خاصًّا، بل تطرح نفسها بصفتها تسجيلا تحريريًّا للصورة الشفوية للغة، (...) أي أن اقتران السطر الكتابي بالبيئة الشعرية، هو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر، ويحظى بقيمة كبيرة، إلى درجة أن التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر، يبقى عند أقصى حدٍّ من التعتيم التعبيري، معلمًا وحيدًا من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر"(١٣).

يمكننا في هذا الصدد تمييز نوعين من الكتابة: الكتابة الإعرابية/ الإيقاعية، وتندرج تحتها مساحات الفراغ، وطريقة توزيع الأبيات الشعرية، والنوع الثاني هو الكتابة المعجمية. أما لغة النص الشعري، بصفتها لغةً كاملة ومستقلة، فتشبه اللغة الطبيعية في مجملها، تشبهها وليست جزءًا منها، أما حقيقة كون كم ألفاظ هذه اللغة الشعرية يحسب بالعشرات أو المئات، وليس بمئات الآلاف، فإنه لا يغير سوى قيمة الكلمة بصفتها وَحدة النص، فالكلمة في الشعر أكبر قيمة من الكلمة في نصوص اللغة بعامة، وليس صعبًا أن نلاحظ أنه كلما

كان النص أكثر أناقة وصقلاً، كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع(١٤).

لا يُعنى المقطع الشعري في الكتابة الشعرية المعاصرة، بتقديم رسالة بقدر ما يُعنى بحفز الدهشة، بالتوجه مباشرة إلى الإحساس (Sense)، دون الاكتفاء بما نسميه المعنى (Meaning) المنطقي، ذاك المرتبط مباشرةً بعالم المرجع، وحين تبدو المقاطع منفصلة، وكأن الكتابة المقطعية تقطع مسير التقدم في النصّ، يحتجب هدف الدلالة الكلية، لكن محاولات القاريء الدؤوب من أجل الكشف، تُظهِرُ ما يضع النص في لُحمة واحدة، وكما قال النفري "من أشرف على الحجاب، أشرف على الكشف"(١٥).

هكذا وضعت القصيدة المقطعية الجديدة أدوات توصيل الشعر وتلقيه موضع التساؤل، وكان من تجلياتها قيام محاولات جادة لتفكيك مركزية المعنى/ الكلام، عبر استغلال الفضاء النصي بطرائق، يتحد الشكل فيها مع المعنى من جهة، ومع الخط بصفته رسمًا قادرًا على الانحراف بالدال من جهة أخرى، لاستنطاق البياض، ولسلب حياده. ليست الكتابة الشعرية المقطعية سهلةً كما تبدو، فهناك مقاطع شعرية تقوى إذا اتحدت، وهناك مقاطع أخر تضعف إن تجاورت. لذا كان وعي الشاعر مهمًّا في نحت الشكل النهائي للنص، فالكتابة الشعرية المقطعية ليست محض نتاج مجمَّع من مقاطع شعرية من هنا ومن هناك، بل إنها نصّ شعريّ مركب في كتلة، ونصّ شعريّ على هذا النحو يكون وحلاً، لا يستطيع الشاعر أن يشكله دون أن ينال منه، دون أن يصيب ذاكرته الإبداعية، فالشاعر لا يخرج دائمًا معافى من قصيدته على رأي "رينيه شار".

تمتليء الكتابة المقطعية بتمفصلات يكمن فيها تشعب خلاق، بسبب فراغاتها التي يسكنها الاختلاف، فيظهر فيها الآخر الذي يخرج من اتساع الرؤية النوعية للنص، ويتلألأ في الفراغ الذي أنتجته تمفصلات هذه المقاطع، وهذا ما يخلق فرص التجدد الدائم لهذه الكتلة، مضموناً وشكلاً، فما أن يلمسها قاريء حتى تحيا حياة جديدة. فهي كتابة لا تدعي امتلاك المعنى والسيطرة عليه، ولا تدعي قدرتها على إدراك حضورها النوعي في النص، فالأنا المتصل بحضور النوع محال مثلُ الآخر المتخفي، تمامًا، إنه محتجب برغم من اقترابنا منه، يوضح هذا التناول سببًا من أسباب الاهتمام بقضية الشكل في الشعر المعاصر. فقد جذب التمفصل المقطعي في النص الاهتمام بالفراغات المادية بين المقاطع، على مستوى شكل الدوال وأثرها على دلالة النص ونوعه، خصوصًا بعد تحول مركز الحساسية في الشعر المعاصر من الأذن إلى العين.

أقامت الكتابة المقطعية سدودًا أمام تدفق المعنى المستمر، أمّا قرار التوقف، فيحدده اكتمال الشكل، ارتباطًا بشعرية ما نسميه لاحقًا الكتلة النصية كلها. إن الانقطاع مبدأٌ حيويّ سواء من ناحية الأساليب، أو من ناحية البنيات الزمنية للمضمون، لكن القاريء النابه، ينظر إلى النتاج دائمًا بوصف الكتلة النصية وَحدة تعود إليها عناصر العمل جميعها، ذلك على الرغم من أن القاعدة الموحدة لهذه العناصر غالبًا ما تكون غير مرئية، كامنة في ماهو أعمق من توقعاتنا، وما يشدنا إليها المعنى المباشر للنص، فهي لقاء بين فوضى، ونظام خرج منها، لكنه لا يُفقدها حقوقها!

٢- ٢- مفهوم الكتلة النصية الشعرية[١٦]:

"اكتبْ مَنْ أنت، لتَعْرِفَ مَنْ أنتْ، فالحَقّ لا يستَعيرُ لِسانًا مِن غيرِهِ"

"النفّري"

أرى أنه من الصحيح إلى حدٍّ بعيد أن نعالج النصّ الشعري المعاصر بصفته كتلة! وذلك بعد أن كشفت الاتجاهات الجديدة في الكتابة –الكتابة الشعرية المقطعية بخاصة– عن إمكانية تضامن مجموعة من العناصر الموزعة بين ثنائية؛ الانواع الشعرية/ الأنواع النثرية، مكونةً ما أنظِّرُ له هنا باسم *"الكتلة الشعرية" poetic block*، التي نهضت من تقنية، يمزج من خلالها الشاعر، أو يركب، أنواعًا أدبية مختلفة –درج النقد المدرسي على التعامل معها بصفتها أنواعًا غير شعرية– في شكل نصٍّ جامع، له صدمة شعرية كلية. وتصبح لحساسية كلّ من الشاعر/ المتلقي مع علاقات التواصل الانفصال بين مقاطع النص الشعري وبنيته الكلية –في هذا الأسلوب من الكتابة الشعرية– أهمية كبرى في صوغ وحدة ما أسميه *"الكتلة النصية" textual block*، وخلق وحدة الحسّ الشعري الكلي، وتماسكه النصّي.

إن أية كتلة نصية –شعرية أو غير شعرية– في مفهومنا هي نظام *system*، بالمعنى العلمي للكلمة، ونعرّف الكتلة بأنها *(كمية متماسكة من مادة لغوية و/ أو فنية، لها بداية ونهاية، ومحيط كفافي)*.

يرتبط مفهومي عن الكتلة النصية هنا بمفهوم التعقيد عند إدغار موران، فالكتلة النصية في رأينا نسيجٌ من المكونات المجمعة [التي تبدو على المستوى التجزيئي] متنافرة، على نحو يتعذر التفريق بين مكوناتها"[١٧]، ذلك لأنها تحمل سمات مكوناتها مزجًا، وتركيبًا، وهي مكونات غير قابلة الفصل، تحتفي باللايقين، لأن هويتها دائمًا غير قاطعة، غائمة، تقبل أكثرَ من انتماء واحد. وهي "ليست أنساقًا كميّة، أي أنها لا تتجلى من كمية التفاعلات والتداخلات –التي غالبًا ما تتعدى قدراتنا الحسابية– بين عناصر الكتلة، فحسب، بل تضم القبول باللايقيني، وغير المحدد"[١٨]، هذا فضلاً عن القبول بالمصادفة، وبآليات عملها التي تلعب دورًا مهمًا في كتابة النص الشعري المعاصر. وهذا يعني القبول بما لا يقبل الحسم، والإقرار المباشر. "فالإحساس بالتعقيد هو إحساس بالتضامن، وبالطابع المتعدد الأبعاد لكل واقع"[١٩].

تنام المصادفة في هذا العالم "بأمان فوق ثلاثة حيتان، الأول مبدأ اللاتحديد واللايقينية، الذي يتعلق بمحدودية الدقة، فكلما ازدادت دقة قياس أحد المعالم، انخفضت الدقة التي نقيس بها المعلم الآخر، وهو المبدأ العلمي الذي صاغة العالم الألماني وارنر هايزنبرغ (W. Heisenberg)، فمجموع الشروط ذواتها إذا تكررت، لا تؤدي إلى النتائج أنفسها، والثاني هو استحالة نضوب الكون، الأمر الذي يشير إلى أن التطور، أو التغير مكون أساس في حركته، أما الثالث فهو محدودية القدرات البشرية في اللحظة النسبية من التاريخ، ويقف أمام المصادفة، وآليات عملها بعامة، جانب آخر هو التحكم، الذي يرتبط بتنظيم موضوع ما، أي أنه نشاط محكم وهادف، موجه نحو نقل موضوع أكثر احتمالية، إلى حالة أقل احتمالية، فالتحكم يقلل من اختلال النظام، من أجل إشباع هدف محدد.

تناولت هنا على نحو شديد الاختصار ثنائية المصادفة، والتحكم، وذلك على المستوى التجريدي، وهما طرفان يرتبطان بما نسميه "الكتلة الشعرية" التي تحتفي بالالتفات على مستوى النوع، سواء ارتبط هذا الالتفات بالمصادفة الشعرية، أو بآليات التحكم فيها، في سياق نصّ شعري جامع. فالميزة المحددة لأي أداة تحكم شعري في كتلة شعرية نصية هو سلوكها الهادف، أي قصدية الشاعر في إنتاج نص شعري، فعلى الرغم من كثافة الالتفات النوعي في كتلته النصية الشعرية، فإنه يقصد تحقيق غاية نوعية، هي شعرية خطابه على المستوى الكلي"[٢٠].

تعلو ما أسميه الكتلة النصية بعامة على الاختزال البسيط الذي تمارسه الثنائية الدائمة؛ الأنواع الشعرية/ الأنواع النثرية. هذه الكتلة الشعرية قادرة على أن تجمع الأنواع في حيّزٍ واحد. وتفرض هذه النظرة الجديدة علينا أن نتبنى اتجاهًا تنظيريًّا يتفادى قدر الإمكان الوقوع في منظومة التبسيط التي هيمنت أنطولوجيًّا، وإبستمولوجيًّا على مفهومَي الشعر والنثر، هذه المنظومة التي تأسست على منهجية علمية اختزالية، فوضعت حدودًا صارمة لمجموعة من المفاهيم التي استخدمتْها مثل: الماهية الأدبية، والهوية النوعية، والموضوع...إلخ. وهذا ما أدى إلى خلق منطق تبسيطي موجَّه نحو الحفاظ على توازن الخطابات النوعية، عن طريق اختزال ما نعرفه في كيانات مغلقة، لا تعرف التحول والاختلاف، من خلال طرد ما يُظن أنه متناقض، بالإضافة إلى غياب الالتفات إلى شروط الإنتاج التاريخية لما تشير إليه هذه المفاهيم، وقد أدت هذه المنظومة التبسيطية على المستوى التاريخي دور حارس الحدود، عبر فصل ما هو مرتبط، وتوحيد ما هو متعدد، دون منازع.

إن الآخر النثري في الثنائية التقليدية؛ الأنواع الشعرية/ الأنواع النثرية، ليس نقيضًا للأنا الشعري، بل هو من صلبه، وهو بعد من أبعاد جوهره، الأمر الذي يشكل عقبة في وضع بنية مفهومية شاملة عما يسمى الشعر، فاجتهادنا التنظيري هنا يهدف في الأساس إلى إيضاح البنيات التي يشتغل تحت سطوتها النص الشعري المعاصر، تلك التي يمكن أن يتجلى على أساسها مفهوم النص الشعري اعتمادًا على عدد محدود من المفاهيم، وعلاقاتها، وأهمها العلاقات بين الشعر، والنثر، والسرد، والمعنى، واللعب، وهو الجانب الأهم في هذا الطرح. الذي يحاول أن يفصل قدر إمكانه بين الظن والمعرفة.

تتكون الكتلة الشعرية *Poetic Block* –وفق تناولنا النظري السابق– من جُمَّاع مقاطع، قد تنتمي إلى أنواع أدبية، أو فنية مختلفة، في نظر النقد المدرسي، أو التقليدي، وهذا ما قد يؤدي إلى إنشاء بنية تتخللها بعض الفراغات، بنية ملأى بعطب سياقي ما، برغم وضوحها الدلالي على المستوى المقطعي؛ بنية على الرغم من محطاتها فإنها لا تشير من الوهلة الأولى إلى هدفٍ واحد، ولا تسير في خطٍ نوعيّ مستقيم، عودتنا عليه من قبل تقاليد التراث الشعري العالمي السابقة على هذا النوع من الكتابة.

بدأت في الظهور أعمال شعرية جديدة، تتطلبت في إنتاجها ما أسميه *"الإنصات البصري" visual listening* للنصِّ، وتجريب ما قد يطرحُه النصّ من سبل اشتغال فوق فضاء الصفحة، حيث يبدو النصّ الشعري في بدايته عفويًّا في أثناء تدفقه، ثم ينمو ليأخذ شكلاً يتطور باستمرار عبر العمل "على" النص، والإنصات إلى ما تقترحه شكولُ دواله على البنية الورقية؛ وهذا ما جعل من الكتابة، عنصرًا فارقًا في إنتاج النص وفي تلقيه، أي أن شكل العمل قد اختلط بما

سُمّيَ محتواه. وأصبح فعل القراءة الجاد الذي يعتمد التواطؤ مع النص هو سبيل التعامل مع النصوص الشعرية الجديدة. ويُعدُّ اتجاهُ الكتابة التي قامت على الالتفات النوعي، من هذه الاتجاهات التي أسهمت في تطور الأنواع الأدبية، حيث قامت الكتابات المختلفة التي استلهمت هذا الاتجاه بالحدِّ من سيطرة السمات التاريخية للنوع على تجلياته المختلفة. وهذا ما خلق مواضعات جمالية مستحدثة على تقاليد التراكم الجمالي الموروثة.

وقد خاصمت النصوص الشعرية التجريبية المعاصرة اتجاهات جمالية، بدأت في الرسوخ الآن تحت مسميات الطفولة، أو اللغة الخالية من المجاز، أو شعر الأشياء البسيطة إلى غير ذلك، وعاشت تجربتها الشعرية بإخلاص، مروضة قدر استطاعتها خطابها، في أعمال كافحت دائمًا انغلاقات أنساقها، وكابدت –وما زالت– في أفقها الشعري الخاص كي تتخلص من وطأة الجماليات القديمة على النص الشعري، ليس على مستوى الجملة فحسب، بل على مستوى الخطاب، فاهتمَّتْ بالكتابة، التي حولت النص الشعري من التصاقه بالدعوة إلى تحليقه في الفعل! ذلك لأن "الكتابة، متجذرة دائمًا في "ما وراء" لُغة، إنها تَنْمُو مثل بذرة، ولا تنمو مثل خط، إنها تبدي جوهرًا وتهدد بإفشاء سر، إنها تواصل/ مضاد Counter Communication، الكتابة تُخيف.." على حدِّ تعبير بارت في درجة الصفر في الكتابة.

٢- ٣- ١- الالتفات والنوع[٢١]:

"إننا لا ندرك مظاهر العالم، ومكوناته، ولا نباشر التجربة، إلا عن طريق بعض الاستعارات، فالاستعارات تلعب دورًا يوازي، من حيث أهميته، ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في إدراك العالم، وممارسة تجربته"

"جورج لايكوف، مارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها"[٢٢]

طرح النص الشعري الجديد التساؤل حول الأدب نفسه، حول الكتابة واللغة، وشرعية بقاء النوع الشعري وأهليته، وحول أهمية تقويم ظننا الحسن في التراث، وضرورة مساءلته، ونزع صفة القداسة عنه، هذا ما يشير إليه تأويلي الضال لعبارة القاضي الجُرجاني -منذ أكثر من عشرة قرون- حين قال "لولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرًا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل، والاعتقاد الحسن، ستر عليهم، ونفي الظّنة عنهم، فذهبتِ الخواطر في الذود عنهم كل مذهب، وقامتْ في الاحتجاج لهم كل مقام.."[٢٣]. يقول ابن قتيبة "فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائلُه، ويضعه في متخيَّرِه (...) ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله"[٢٤]، لقد قدست الحياة الأكاديمية، والمدرسية بعامة، هذا التراث -وهو تراث عظيم دون شك- دون أن

توليه ما يستحقه من مساءلة، وارتبطت بجذوره أطول مما ينبغي، في حين أن ما كان يجب أن يتوجه ارتباطنا إليه هو ما تعد به هذه الجذور من آفاق..

ولو أنعمنا النظر، في جذر المسألة، لوجدنا أننا "كي نقرأ قصيدة ما، ينبغي لنا أولاً أن نعرف موروثها الصنفي، أي ما يسميه جيرار جينيت جامع النص[٢٥] *l`architexte*، وعددًا من النصوص الأخرى في ذلك الموروث. وأن نكون ثانيًا ماهرين في فرز عناصر النص؛ السردية، والدرامية، والخطابية، والشخصية الغائبة[٢٦]. وذلك بسبب الطبيعة الإجمالية التي تعتمد الحذف في الخطاب الشعري"[٢٧].

يشير هذان الجانبان، إذا جمعنا بينهما، إلى المقدمة الكبرى في أية دراسة سيميائية للشعر، وهي أن القصيدة نصّ يرتبط بنصوص أُخَر، ويتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويلها، حيث يكمن هنا جزء من القيود التي يضعها المُعْطَى النوعي للدلالة، هذا الذي يتحكم في التّوليد السّرديّ والوصفيّ للنص الشعري. وهي قيود يحارب من أجلها الأدب الوسطي. وهذا ما يفسر الدافع من وراء ما يجعل الحس الأدبي الرسمي مهتمًّا بأن يخصَّ عددًا معينًا من بين كل هذه النصوص المتاحة له بالتكريس، والاعتراف، لتبدأ في الاشتغال بصفتها "أدبًا رفيعًا"، يستهلك بعد هذا التكريس في داخل المؤسسة الجامعية التي بدأت –من عدة عقود– في التماهى مع المؤسسة الأدبية، والتماثل مع الذوق الأدبي السائد في خارجها، فكرست أعمال الماضي، واهتمت بالمستهلكين، وهذا ما منح العمل الأدبي (المقرر) في جامعاتنا–حتى لو كان متهافتًا وضعيفًا– سمة الحضور والمشروعية في خارجها، عبر إدراجه في برامج التدريس، والبحث الأكاديمي، بعد أن تخلى جزءٌ مهم من العمل الأكاديمي عن مَهَمَّتِه الأساسية وهي

البحث الدارس الفاحص –كما كان يفعل في ذروة تطوره التاريخي– لأعمال لا يستطيع الحدس العادي، أو السلطة الأدبية السائدة النفاذ إليها. فالكاتب "يختار –على نحو عام– كتابته وسط نوع من المستودع اللا زمني للأشكال الأدبية، وذلك لأن الكتابات الممكنة بالنسبة لكاتب معيّن، تُكتب غالبًا تحت ضغط التاريخ والتقليد"(٢٨). اما الشعر فله نزوع دائم إلى التمرد والعصيان، تجعله قادرًا على الالتفات إلى الأنواع الأخَر، وعلى استيعابها في الآن ذاته. إن "تاريخية الشعر، وإمكانيةً اختراق الآخرين له، والتلاقي في داخله، وجماعيته، لا تتحقق إلا في إطار مغامرة شديدة الذاتية والتفرّد"(٢٩).

يقاوم الشعر في وجهة نظري غواية المعنى الممسوس بأيديولوجيا الحضور، تلك التي يفرضها البناء الزمني السببي المتماسك للنص، إن الشعر لدى القاريء التجريبي; القاريء الذي يبحث عنه الشعراء دائمًا، يعلم تمامًا أن الشاعر في نصه الكلي لا يسعى إلى كمال النص وشموله، ربما يسعى إلى نقيض ذلك. يهدم النص الشعري في بنيته بألفة عالمين; عالم اللغة من جهة، وعالم المعنى الذي يحيل إلى عالم المرجع، من جهة أخرى. وهذا ما يربط دائمًا بين الشعر والنثر..

واستشهد هنا باقتباس دال من حديث لبورخيس يقول فيه: إن هناك اعتقادًا بأن النثر أقرب إلى الواقع من الشعر. يبدو لي أنَّ هذا الاعتقاد خاطئ. ثمة فكرة تُنسب إلى القصّاص هوراسيو كيروجا (Horacio Quiroga) يقول فيها إنه إذا هبّت ريح باردة من جهة الساقية، فيجب أن نكتب بكل بساطة: ريح باردة تهبّ من جهة الساقية. "إذا كان كيروجا قال ذلك فعلاً، فيبدو أنه نسي أن هذه التركيبة اللغوية بعيدة عن واقعها، إننا نخلق بنية نحوية في ظرف واقعي: (...) فهذه

الجملة النثرية ظاهرًا، النثرية عمدًا، والتي اختارها كيروجا بابتذال، هي جملة معقّدة، إنها بنية"[٣٠]. ويذكرني هذا، بتعنيف ماتيس لإحدى زوار معرضه، حين أشارت امرأة إلى إحدى لوحاته، قائلة، من المؤكد أن ذراع هذه المرأة طويلة إلى حد كبير، فرد ماتيس قائلاً، سيدتي أنت على خطأ، هذه ليست امرأة، هذه صورة![٣١]. يشير هذان الاقتباسان إلى أنه على الرغم من أن حجم المشاركة العميقة لشتى أنواع الحياة بين البشر، تزداد يومًا بعد يوم، بحيث إن كل ظاهرة إنسانية، قد أضحت مثالاً لواقع اجتماعيٍ ما يفسرها، على نحو يجعل أيّ كاتب مدفوعًا إلى أن يستند دائمًا في كتابته إلى خبرة المتلقي المعيشة، فإنه يظل في داخل كل نص أدبي ما يبعده عما يسمى *"الفكرة الاجتماعية" sociological idea*، تلك التي تؤثر إلى حدّ بعيد على معظم موضوعاتنا الإدراكية، وعلى محاولاتنا في معرفة الواقع، ينطبق هذا على نحو خاص على الشعر، الذي لم يتوقف يومًا عن تحدى الفكرة الاجتماعية، لأنه لا يشير إلا إلى ذاته، وإلى بنيته، مهما ارتبطت هذه البنية في ذهن المتلقي بوجود يقع في خارجها"[٣٢]، فالنص الشعري لا يمكننا اختصاره، لأنه يمثِّل بين الأنواع الأدبية جميعًا هذا التوتر الدائم والحاد، بين ما هو اجتماعي، واللغة. فالشعر يحمل معنى يجاوز المعنى دائمًا، وهذا ما يفسر فشل النصوص الشعرية الممسوسة بالأيدولوجية، تلك التي لا يمكنها الحضور دون ارتباط الدال بمفهوم ماهوي، باختزالٍ ما.

وأقترح في هذ السياق مصطلحًا جديدًا هو *"الالتفات النوعي"*[٣٣]، ربما كانت أقرب ترجمة إنجليزية ممكنة لمصطلح الالتفات هو *(apostrophe)*، وهو مصطلح أفضل في رأيي من مصطلحات ممكنة أخر، مثل الاقتباس النوعي، على سبيل المثال، ذلك لأنه يشير إلى اقتباس نوع ما، لسمات أسلوبية من نوع آخر

سبقه، وهذا ما لا نقصده هنا، إن مفهوم الالتفات على مستوى النوع أدخل في سياقي المفهومي من جهة، إذ يقوم على أن *النظير النوعي* الشعري (*isotope*)، من خلال نموذجنا في النوع النووي[٣٤]، هو النظير القابع هناك دائمًا دون أصل، ففهمنا عن الأصل؛ مثل فهمنا عما نسميه حقيقة، يقوم على متخيل فحسب، وطرحي في هذا السياق يقوم على نقضي لفكرة الأصل من أساسها. واستنادًا إلى ذلك فأي عمل هو التفاتاته أيضًا، أي أننا لا نكتب عملاً له صفاء نوعي ما، ثم نُدخل عليه بعد ذلك اقتباسات نوعية، أو تناصات أُخَر، لأن تحديد الأصل هنا هو إشكالية حقًّا.

إن الاقتباس –بمعناه الاصطلاحي– يقبل التحديد فحسب بعد الانتهاء من النص، أي بعد تحديد انتماء النص أولاً، ثم انحرافه النوعي أو الذي يعينه الاختلاف ثانيًا، والاثنان؛ النص وانحرافاته، شيء واحد لا يتجزأ، حتى لو كان هذا الانحراف –في رأي بعضهم– تَشَوُّشًا، ونقصانًا، موازنة بأصل، فالأصل في حقيقته نظير[٣٥]، و"نقص الطبيعة موجود في الطبيعة، (...) كما أن الكارثة التي تنحرف بها الطبيعة عن طبيعتها هي أيضًا طبيعية؟ إنها الكارثة التي تمتثل للقوانين لكي تقلب أوضاع القانون"[٣٦]، وعلى الرغم من ارتباط هذا الاقتباس من جاك دريدا بالطبيعة، فإنه وثيق الصلة بما أقصده هنا. "إن النص ليس هو القانون، ولا حتى نطق القانون، بل هو مثال القوة الإنتاجية للقانون"[٣٧]. بما في ذلك قبوله المستمر للخرق والمخالفة..

واللفت في اللغة هو الصرف، أو ليُّ الشيءِ عن جهته، ويعد الأصمعي من أوائل من استعمل هذا المصطلح في سياق حديثه عن جرير، يقول ابن المعتز: الالتفات "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى

المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"، والالتفات في البلاغة العربية من نعوت المعاني، وبعض الناس يسمونه الاستدراك، ومن أهم من عرّفوه قدامة بن جعفر الذي يرى الالتفات في "أن يكون الشاعر آخذًا في معنى، فكأنه يعترضه إمّا شك فيه، أو ظن بان رادًّا يردُّ عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعًا على ما قدمه، فإمّا أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يحلّ الشك فيه"(٣٨)، وذكره المبرد في الكامل، أما أفضل من قسم أنواعه في رأيي، وهو تقسيم قائم على المضمون ولغته، فهو ابن الناظر، ويراه القرطاجني "التصرف في الكلام بالخروج من حيز إلى حيز"، وهناك عدد كبير من علماء البلاغة العربية قد تناولوه اصطلاحًا ومعنى(٣٩).

وقد استندت كل مفاهيم "الالتفات" القديمة في تقسيماتها إلى المضمون، ولغته، أي أنها كانت محملة برؤية تحتكم لشعرية الجملة، وللبلاغة الجزئية *micro rhetoric*، أما اشتقاقي الآتي للمفهوم فهو جديد، لأنه يعالج مصطلح الالتفات النوعي عبر بلاغة الأشكال، وشعرية الخطاب، في إطار من بلاغة كلية *macro rhetoric*، وذلك من خلال ما أسميه كتلته النصية *textual block*، بصرف النظر عن بلاغة النص على مستوى الجملة، فالانتماء الأدبي قد يحدده أحيانًا ما هو أدخل في الكلّ منه في الجزء، وهذا ما يشدنا إلى الثنائية القديمة الشكل والمضمون، ربما كانت أسلم الطرائق على المستوى الإجرائي، أن نتكلم عن شكل المضمون، وعن مضمون الشكل، لأن الاثنين معبآن بأواصر نسب، لا يمكن غضّ الطرف عنها، دون أن يُصابَ تناولُنا بالخلل.

ونحن نُعرّفُ الالتفات النوعي بأنه *(انصراف الكاتب عن الحدود الجمالية المتعارف عليها تقليديًّا لنوعه النصي -في زمان ما، ومكان ما- إلى حدود*

جمالية أخَر، تذهب النظرة التقليدية إلى أنها تخص نوعًا أدبيًا، أو فنيًّا آخر، تكون نتيجته نصًّا ممزوجًا بأكثر من سمة نوعية واحدة، أو مركّبًا، على نحو لا يمكن فصله دون الإخلال بأثره الكلي). ويعني هذا التعريف أن الالتفات النوعي لا يمكن حدوثُه إلا بعد تشكيل ما أسميه *جامع النظير (archisotope)*[٤٠]، الذي يتكون من شبكة هائلة من الأعمال التي رسّخت تقاليد جمالية تاريخية محددة لنوع ما، وهذا ما يصعب قيامه دون استقرار نوع أدبي، أو فني، على هيئة من شأنها إثارة توقعات المتلقي عن شعريته "صناعته"، وتصنيفه النوعي. فلا يقوم الالتفات النوعي إلا بعد استكمال هذا الحدّ من الاستواء الجمالي، أي بعد رسوخ النوع المعني بالالتفات، وليس من قبل ذلك.

ربما سبب الالتفات النوعي شكلا من شكول التشويش، أو كسر الألفة الحاد للمتلقي، "لكن هذا التشويش يفترض مسبقًا حضور مؤلِّف، وقصده المرتبط بالنوع، الأمر الذي يشجِّع على القيام بموازنة. وليس من شك في أننا لا نستطيع إقامة تحليل أدبية أيّ عمل على القصد الضمني، أوالقصد الصريح للمؤلّف (أي على وهم القصدية عمومًا)، لكننا نستطيع على الأقل أن نقرّ، في هذه الحالة الخاصة، بأنّ القصد هنا ملائم للدلائليات الأدبية، لأن النصّ المشوَّش أيقونة قصد. بالإضافة إلى أن إلقاء مسؤولية هذه الموازنة التناصية على عاتق القارئ، هو أمر لا يجعل القراءة متوقفة على أمزجته: فنسق اللاَنحويات التي لا مفر منها يجعل القراءة سيرورة مقيّدة. ومادامت اللانحويات قائمة، فإن القارئ يعلم تورطه في قراءة مغلوطة ومن ثمّ يعلم أن مهمته لم تنته بعد؛ والحرية الوحيدة المتروكة له هي أن يكتفي بهذا الحل السهل، فيظل دون الإيداع، في منتصف طريقه إلى الهدف"[٤١].

٢- ٣- ٢- الالتفات النوعي: المزج والتركيب

"إن الاهتمام بتأليف العمل وتكوينه، "وأنا أسمي ذلك التركيبية"، وعلى التناظر بين الأوساط، والأوضاع، وضروب السلوك، أو (الطبائع)، مماثل للبحث الذي يدور على إيقاع العبارات، أو ألوانها، وعلى ضروب التكرار، أو تجانس الحروف والألفاظ، التي يتعين اقتناصها، والأفكار المتداولة، والأشكال المتعارف عليها التي يتعين حذفها، هذا البحث جزء لا يتجزأ من شروط إنتاج تأثير الواقعي، وهو تأثير أكثر عمقًا مما يخصه المحللون عادة بهذا الاسم".

"بيير بورديو: قواعد الفن"

تضمّ الكتلة النصية في مفهومنا سمات وأساليب مختلفة، استعارها النص من أنواع أدبية أو فنية متعددة، من خلال أسلوبين أطلق عليهما: *الأسلوب المزجي*، وأختار له المصطلح الإنجليزي *(mixing)*، الذي لا يمكن فصل مكوناته دون فساد النص، لتداخل عناصره القوي. و*الأسلوب التركيبي*، وأختار له المصطلح الإنجليزي *(combining)*، الذي تتضح فيه أجزاؤه، على الرغم من توافر آليات اتصال وانفصال، بين أجزائه المكونة لكتلته النصية، يرجع ذلك إلى احتفاظ كل جزء في النص المُركَّب بسماته النوعية التقليدية، ويقتضي ذلك إحساس القاريء بوجود ما يسمى الأصل الذي يهمين على العمل، سواء بسبب معرفة القاريء السابقة بما يُطلقُ عليه التصنيف النوعي للنص، لبروز خواص جمالية فيه تقود

القاريء إلى تصنيفه من الوهلة الأولى، مثل عتبة على غلاف الكتاب الخارجي، على سبيل المثال لا الحصر، أو بسبب معرفة القاريء السابقة بالمؤلف، والنوع الذي اعتاد كاتب النص كتابته، فاسم المؤلف علامة سيميائية دالة على نوع الكتابة، وذلك إذا توافرت معرفة القاريء به.

استطاع الشاعر المعاصر أن يخلق من هذه الكتلة نصًّا شعريًّا، بحيث اكتسبت التقنية هنا شخصية مختلفة، "فلم تعد الطريقة التي تقدمُ بها القصيدة إلى القاريء، بل هي الطريقة، التي تتجاوب فيها عناصرها [بكل عناية] مع المعنى المهيمن"(٤٢)، وحركة القاريء في العمل.

يُعَدّ الالتفات مدخلاً إلى مفهوم كتلة نصية مركبة، تحتفي بالهجنة، ويتخذ الالتفات أسلوبي المزج *mixing* والتركيب *combining*، وهما أسلوبان يمثلان طريقتين مختلفتين للالتفات النوعي الحادث في الكتلة النصية المعاصرة، سواء بين الشعر –وهو موضوع تناولنا هنا– والفنون الأخرى بعامة، مثل الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي، أو بين الشعر والأنواع الأدبية التقليدية، التي تقوم على تقنيات السرد بخاصة، وهذا ما خلَّقَ علاقات جديدة جمعت بين الشعر والنثر؛ علاقات نُظِرَ إليها من لدن جانب كبير من أدبيات التراث النقدي العالمي بعامة، والعربي بخاصة، بصفتها علاقات بين ضدين، وكأن النثر هو النفي المنطقي للشعر! ويمكنني في هذا السياق أن أحدد بنيتين نصيتين أساسيتين، في طرائق هذه الكتابات، وذلك على النحو الآتي:

١– ***بنية نصية ساكنة static textual structure:*** وتشير إلى أية بنية نصيّة يخلو شكلها، وتنظيمها، مما يسمح بتفاعل إبداعي متعدد فيها، بين المتلقي والعمل، وهذا لا يمنع حضور تأويلات متعددة للنص، سواء بسبب خبرات

المتلقين المختلفة التأويلية على المستويات الثقافية، والنفسية، والأدبية، أو بسبب طبيعة اللغة الادبية ذاتها، التي تقود النص في مسارات، واحتمالات تأويلية أبعد مما قصده، أو ما يدركه مؤلفه! فبنية العمل هنا، لا تحوز سببًا يجعلها قادرة على القيام بتفاعل خاص، أو قادرة على فرض تعدد مثمر في القراءات.

٢- ***كتلة نصية textual block:*** تنقسم -في مهادي التنظيري هذا- أية كتلة نصية على مستوى البنية إلى:

٢- ١- ***بنية دينامية مغلقة:*** وأطلق هذه الصفة على الكتلة النصية التي تحوز في بنيتها ما يمكن أن يؤثر على تلقي العمل الأدبي، بسبب قدرة هذه البنية على منح مسارات تأويلية وتركيبية، عديدة ومتغيرة، عبر اختيارات المتلقي القرائية، في أثناء تفاعله مع العمل، بحيث إن أي اختلاف يمنحه العمل عبر تفاعل المتلقي معه -بسبب بنيته التركيبية هذه- هو اختلاف مصمم سلفًا من قبل المؤلف، وقابل للتوقع.

٢- ٢- ***بنية دينامية مفتوحة:*** ويقوم اختلافها عن البنية الدينامية المغلقة، في أن لهذه البنية نصيبًا كبيرًا، ودورًا فاعلاً في تشكيل العمل، وفي التأثير ببنية الكتلة النصية، وذلك خارج توقعات الفنان، وبصرف النظر عن تصميماته الموجهة، أي أن التغير الناتج عن التفاعل بين المتلقي والكتلة النصية ذات البنية الدينامية المفتوحة، هو تغير من الاتساع بحيث إنه لا يمكن التنبؤ به، من المؤلف ذاته. وهي بنية لا يمكنها الوجود دون حضور تمفصلات في كتلة العمل النصية، سواء اتخذت الأسلوب التركيبي، الذي تكون وحداته أكثر استقلالاً ووضوحًا واستقرارًا في العمل، مراعاةً لما درج عليه الذوق الأدبي فيما يخص الحدود النوعية التقليدية، أو كانت هذه البنية أقرب في تجلياتها إلى الأسلوب المزجي

mixing، الذي يصعب تحديد الحدود النوعية فيه، لاختلاط أنواع أدبية و/ أو فنية مختلفة، على نحو لا يعرف استقرارًا فيه، مثل النصوص المعاصرة التي مزجت بين فنون المقامة، والسيناريو السينمائي، وقصيدة التفعيلة، والنثر الفني، وقصيدة العمود، والصورة الفوتوغرافية... إلخ. في كتلة نصية واحدة.

كما يمكنني أن أميز على مستوى إجرائي آخر، فيما يرتبط بالأسلوب التركيبي بخاصة، بين ما يظنه القاريء نوعًا تنتمي إليه التفاتات النص النوعية كافة، وسأشير إليه *بالنوع المضيف hosting genre*، وكلِّ التفات نوعي من هذه الالتفاتات، وسأشير إلى كل منها: *بالنوع الضيف[1]، والنوع الضيف[2]، إلى النوع الضيف[n]*، *guesting genres*، فإذا ما تحرينا أن نقبض نظريًّا على العلاقات الأساسية بين نوعين –استنادًا إلى الوعي النوعي التقليدي– ممزوجين أو مركبين، لوجدنا أن هذه العلاقات لا تخرج في بنيتها المنطقية الأساسية عن أربعة علاقات أولية محتملة، تقع بين الأجزاء التي يتم التركيب بينها، وهذا لا يعني –في أية حال– هيمنة ما قد يُسمى أصل على فرع، لأن النتاج سيظل هجينًا دون منازع *par excellence*، بعد أن خان ما سميناه –إجرائيًّا– الضيف والمضيف معًا:

١– ***علاقة تعويض substituting:*** أن يحل محلَّ جزءٍ من النص في النوع المضيف وفق نظرية الأنواع التقليدية، جزءٌ ينتمي – في نظرية الأنواع التقليدية– إلى نوع آخر، هنا يقوم جزء نصي له سمات نوعية مختلفة عن النوع المضيف بالقيام بوظيفة نصية، تقع تحت سيطرة النوع المضيف، وغالبًا ما تستخدم هذه العلاقة فيما أسميه لاحقًا السرد في الشعر.

٢– ***علاقة إتمام complementing:*** أن يُمزجَ جزءٌ من نوع، أو أكثر، درج الأدب التقليدي أو المدرسي، على التعامل معه بصفته نوعًا مختلفًا، مع نوع

آخر، أو أكثر، بحيث لا يمكننا الفصل بينهما، وهي علاقة يغلب عليها المزج لا التركيب، وغالبًا ما تنتمي إلى ما أسميه لاحقًا *الشعر السردي*، إضافة إلى *السرد الشعري*. وهي علاقة تضيف أبعادًا جديدة إلى النوع، إذ تسهم في كسر الحدود بقوة بين ما اصطلح على التعامل معهما بصفتهما نوعين، اتحدا بسبب هذا المزج، الذي يرتبط إلى حدٍّ كبير بالوعي الجمالي للشاعر.

٣- ***علاقة معارضة conflict:*** وأعني بها في طرحي هذا أن الالتفات النوعي، جاء على نحوٍ، تسبب في وجود تعارض ظاهر، خلق نشازًا *dissonance* بين سمات نوع -ينظر إليه على أنه نوع- مضيف، وسمات نوع -آخر ينظر إليه على أنه نوع- "ضيف"، على مستويي شكل المضمون، أو مضمون الشكل، وهذا التعارض يرجع إلى ذوق المتلقي في استقبال النص من جهة، وإلى أهليته التأويلية من جهة اخرى، ذلك بصرف النظر عن قصدية المؤلف، التي لا تحوز أية ميزة في هذ التناول، إلا باستثناءات نادرة، كأن يقصد الكاتب خلق شكل من شكول التغريب *alienation* بينهما بالمعنى الذي نجده في تنظيرات الكاتب الدرامي الألماني برتولت بريخت مثلاً..

٤- ***علاقة تأكيد accenting:*** تظهر هذه العلاقة واضحة حين يُستخدمُ نظام من النوع الضيف من أجل أن يقوم باشتباك دلالي في جزء من النص المسمى النص المضيف، فحين أقول مثلاً [٤٣]:

- ثَمَرَةٌ مِنَ التّينِ

تَ

سْ

قُ

طْ.

فقد أكد هذا الشكل معنى السقوط، ولكنه استعار هذا التأكيد من نوع يقع في خارج الأنواع الشعرية؛ ينتمي إلى الجانب البصري، وتقنيات الطباعة. على الجانب المقابل يمكن استخدام هذه العلاقة ذاتها في إضعاف المعنى الواضح من أجل معنى -أكثر تخفيًا- كامن في النص الشعري، فمن نص شعري يصف شعور أمٍّ، ترى سقوطَ ولدِها شهيدًا: (٤٤)

- "بَغْتَةً..

تْ

طـَ

قـَ

سـَ

فَرَاشَةٌ..

فَطَارَتْ دَعَوَاتٌ بِيضٌ،

مَلأَ رِئَتَيَّ..حَفِيفُهَا".

إن معنى السقوط هنا وإن كان دالاً على الموت والاستشهاد في المستوى اللغوي، لكنه دلّ على الطيران، والسمو على المستوى البصري، فسقوط هذا الشهيد، كما أوضحته طريقة الكتابة كان إلى الأعلى! إلى السماء، فنتجت من ذلك مفارقة بين المعنى اللغوي والمعنى البصري الذي أوضحته طريقة الكتابة!

وتنطبق هذه العلاقات أكثر ما تنطبق على النصوص المركبة، مثل السرد في الشعر، والشعر في السرد. إن كل قصيدة شعرية هي نظام استثنائي، فالشعر ليس أصل الشعر، يمنحنا هذا الفهم نصوصًا لا تتوقف عن إثارة المشكلات، بسبب هجنتها من جهة، أو بسبب ثرائها التأويلي من جهة أخرى، ونزوعها إلى الالتفات إلى ما هو كامن من وراء العلاقة بين الكلمات وأشيائها، وبين النصوص وأنواعها، وبين النص كتابة، وفكرًا، هكذا توقف النص الشعري المعاصر عن أن يكون محض كفاءة ترتبط بعَروض القصيدة. يشير اتجاه الكتابة الشعرية الآن –بصفته أحد المراكز التي ينطلق منها الشعر المعاصر– إلى وجود طاقة جديدة كامنة، يمكن أن يستفيد الشعر منها تقع بين دلالة النص الشعري وبنيته الشكلية المشتغلة فوق بياض الصفحة، أو الشاشة، حيث أضحى الشكل نقطة التقاء مجموعة قُوى تؤثر فيما يمكن أن نسميه اتزان النص، فشكل النص الشعري الآن هو كينونته، بعد أن بدأ انتقال حساسية التلقي الشعرية من السمع إلى البصر. فأضحى شكل النص الآن عاملاً لا يمكننا غض الطرف عنه نقديًّا على المستويين التطبيقي والتنظيري.

نتكلم هنا عن حساسية تلق جديدة، وعن آليات إبلاغ شعري جديد، تعتمد القراءة أكثر من اعتمادها الشفاهة، وهو ملمح غاب عن تراث القصيدة العربية الكلاسية طويلاً، بعد أن ظل الأدب المؤسسي المدرسي، والأكاديمي، في الوطن

العربي بعامة، مصرًّا على استدامة شروط فعاليتها القائمة على الشفاهة قرونًا طويلة، من خلال تسييس رؤيته حول الاتجاهات الإبداعية والنقدية الجديدة، مختزلاً الحراك الأدبي في عددٍ من الدعاوى الأيدويولوجية، أما الشعراء المعدودون في كل أمة، فيتجمهر حول وعيهم الشعري جمال خاص، يتجلى في مفاهيم جديدة طازجة للكتابة، لها غوايتها، وتناقضاتها. لها جغرافيتها المجازية، وشكولها المغايرة لتراث السلف، لها التفاتاتها النوعية الجديدة، التي يهرب الشاعر، من خلالها، من كل صرامات الأصول والبدايات.

النص الشعري –في نظري– بنية مفتوحة دائمًا، قد يرفض–عن طواعية– نجاحه الجماهيري، إذا كان مقابله ضياع نشوته الخاصة بالجمال. الشعر مغامرة منغلقة، وسبب انغلاقها، هو انفتاح المعنى فيها، وتأرجحه المستمر بين إمكانات تأويلية عديدة ومختلفة. وسأتناول فيما يأتي ثلاث علاقات، أسهمت على نحو مؤثر في إحداث التفات نوعي في النص الشعري المعاصر، وهي علاقات الشعر بالسرد، والشعر بالصورة، والشعر بالوسيط "الميديا"..

٢- ٣- ٣- الالتفات النوعي: الشعر والسرد

"يكتب بعضنا لمن ماتوا، ولا يدري أن قراءه في المقابر، ويكتب بعضنا لإرضاء معاصريه حاسبًا أن في ذلك العظمة، والخلود فيخطيء المرمى، ويكتب بعضنا لأنه إن لم يكتب يمت وهذا من الخالدين".

"جبران خليل جبران"(٤٥).

يتعامل معظم المنشور في قصيدة النثر في مجمل طرحه حتى الأن -مثل قصيدتي التفعيلة والعمود- مع الموضوع الشعري -لو صحت هذه التسمية- من موقف مثالي، يتهم الواقع، ولا يجاوزه، وربما يعبر عنه بصورته الخام، وكأن علاقة الكلمات بالأشياء تحتاج إلى واقعية جديدة! فشابهت قصيدة النثر في ذلك النماذج السيئة من قصيدة التفعيلة، وهذا ما أوقع الكثير من نصوص قصيدة النثر في سذاجة واقعية، لا تختلف جذريًّا عن المحاكاة القديمة إلا عبر آليات الإنتاج فحسب، لا في مجمل الرؤية الشعرية، فالمحاكاة القديمة اعتمدت في بداياتها على التشبيه بنسبة كبيرة، ثم هيمنت الاستعارة التي نقلتها من عالم المرجع إلى العوالم الممكنة "*possible worlds*" التي أنتجتها، ليعيدها المتلقي الباحث عن المعنى المطمئن ثانية إلى عالمه، أي أن التطور الشعري الحادث عبر اشتغال الاستعارة الكثيف في معظم نصوص الطليعة الحديثة كانت نتيجته خلق مسافة بين العالم

الشعري والعالم المعيش فحسب، دون أن ينال النص الشعري نصيبًا كافيًا من طزاجة الرؤية، أو حداثة الشكل، بل قام الاختلاف بين معظم المشاريع الشعرية العربية في القرن الماضي على ما تفرزه آليات إنتاج النص الشعري على المستوى البلاغي التقليدي بمعناه الواسع. هكذا ظلت كتلة كبيرة من قصائد النثر تدور في الفلك القديم ذاته، فلم تتطور إلى اجتراح آفاق جديدة، لا يتيسر دخولها إلا حين تمتلك كل كتابة أسلوبها الخاص بها; أن يكتب الشاعر في خارج نطاق خبرته، وإن كان المكتوب في نطاق معرفته.

يعنى السرد لغة "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به منسقًا، بعضه في إثر بعض، متتابعًا، ويقال سرد الحديث ونحوه يسرُدُ سردًا إذا تابعه، وفلان يسرُد الحديث سردًا إذا جيد السياق له، وسرد القرآن أي تابع قراءته"(٤٦). فالتتابع، وتقدمة شيء إلى شيء على نحو منسق ومتتابع، هو ما يفيد على نحو طيب معنى السرد جزئيًّا، على مستوى الاصطلاح أيضًا، وقد استقر مصطلح السرد في –الخطاب النقدي المعاصر– ليشير إلى "عملية تواصل تتضمن قصًّا قابلاً للنقل، يترتب على وجوده قيام بناء زمني، تتعاقب فيه أحداث، بوصف الزمن تنظيمًا لمكونات قصة، أو حكي، وهو الذي يحدد العلاقات الزمنية الكرونولوجية، وما ترتبط به من علاقات مكانية، بين القصة أو الحكي من جهة، والنص من جهة ثانية، فالبنى القصصية تقدم خصائص متكررة على نحو لافت يمكن ملاحظتها من متلقي العمل في تواترات، أو في اطّرادات مميزة، تشيد نحوًا قصصيًّا"(٤٧). كما يشير مصطلح السرد –من جانب آخر– إلى "طبيعة الوسيط الذي يتجله فيه السرد، وهذا ما يفصل السرد الأدبي عن غيره من الأنواع

السردية الفنية غير الأدبية، مثل السرد السينمائي، والإيماءات، واللوحات، والصور المتحركة ...إلخ"[٤٨].

هناك دور بارز للشكل السردي أو الحكائي في تشكيل المعرفة التقليدية. "فالسرد، هو الشكل الجوهري للمعرفة التقليدية، وذلك من خلال معانٍ عديدة. "فأولاً، تسرد القصص الشعبية (...) ما يمكن تسميته النجاحات، أو الإخفاقات التي تلاقيها جهود البطل، التي تضفي مشروعية على المؤسسات الاجتماعية (وظيفة الأساطير)، أو تمثّل نماذج إيجابية أو سلبية (البطل الناجح أو الفاشل) للتكامل في المؤسسات القائمة (الخرافات والحكايات). بهذه الطريقة تتيح السرديات للمجتمع التي تُسرد فيه، من جهة، أن يُحدِّد معاييره للكفاءة، ومن جهة أخرى، أن يُقوَّمَ على أساس تلك المعايير ما يُؤدّي، أو يمكن أن يُؤَدِّي فيه. وثانيًا، يستخدم الشكل السردي، تنوعًا كبيرًا من ألعاب اللغة، إذ تتسلل إليه بسهولة المنطوقات الإشارية (...)، ومنطوقات الواجبات التي تحدِّد ما يجب عمله، بالنسبة إلى عالم المرجع، أو بالنسبة إلى علاقات القرابة، والاختلاف بين الجنسين، والأطفال، والجيران، والأجانب، وما إلى ذلك"[٤٩].

تقترب الموضوعات الشعرية دائمًا من السرد، حين تحتفي بحيزها الزماني والمكاني، أما الأسلوب فهو الذي يحرك المضمون تجاه هدف جمالي خاص بالشعر، والأسلوب في النص الشعري هو شخصية النص، هو حركة الجمال فيه، أما البنية الكلية للنص الشعري المعاصر، في النصوص الجامعة بخاصة، فهي حركة المضمون في شكل العمل، وفي ثناياه ومداركه، فلعبة النص الشعري، تظل لعبة في الزمن الذي يحوكه النص لموضوعه، الشعر يفرض من زمنه زمناً آخر، متمنعًا على الاستناد إلى غير بنائه، واقتصاده الخاص. أما السؤال الأساس

الذي يطرحه منطق تناول الموضوع هنا بين العلاقات الثلاثية للمفاهيم الثلاثة، الشعر، والسرد، والنثر، فيتنقل على مستوى التعريف بين ما يُظنّ فيه الحدّ، وينقسم إلى احتمالات ثلاثة تجتمع، وتفترق، هي:

١- انقسام النثر إلى نثر سردي، ونثر شعري.

٢- انقسام السرد إلى سرد شعري، وسرد نثري.

٣- انقسام الشعر إلى شعر سردي، وشعر نثري.

إذا ما تأملنا هذه العلاقات من خلال منظومة أفكارنا المتداولة في هذا الكتاب حول قصيدة النثر، وجدنا أنفسنا متفقين على أن النثر ينقسم حقًّا إلى نثر سردي، ونثر شعري، وهو تقسيم وصفي. ونجد انفسنا ملزمين في العلاقة الثانية بإلغاء أحد حدّي السرد في علاقته بالشعر والنثر، وهو السرد النثري، ذلك لأن السرد الشعري يمكنه أن يكون نثريًّا، وسينتمي السرد النثري في هذه الحالة إلى النثر السردي في العلاقة الأولى، وفي العلاقة الثالثة يجب إلغاء أحد حدّي الشعر، وهو الشعر النثري، ذلك لأن هذا التقسيم ليس حدًّا في النوع، بل صفة للأسلوب، فالشعر موجود فيما اعتدنا أن نسميه شعرًا بسبب وزنه وقافيته، وما اعتدنا على تسميته نثرًا، سواء كان سبب هذا ما أطلقنا عليه في كتابنا "المعنى الشعري"، أو لإيقاعه الخاص، فلا يتبقى لنا عندئذٍ من هذه العلاقة سوى الشعر السردي، أما ما يسمى في العلاقة الثالثة بالشعر النثري فسينتمي في هذه الحالة إلى ما يسمى النثر الشعري في العلاقة الأولى.

وأذهب في هذا الجانب التنظيري إلى أن الشعر أجاب هذه الأسئلة كلها، بعد أن مرَّ بها، على المستوى التاريخي، وداولها جميعًا، وإن كنت أري أن زمن

الشعر الحالي قد بدأ يميل أكثر إلى الاستقرار على الاحتمال الثالث، وهو هيمنة النثر الذي انقسم إلى نثر سردي، ونثر شعري بدأ الاستفادة تدريجًا من شكول السرد، فظهر ما أنظر له الآن باسم الشعر السردي، أما سبب ما أذهب إليه فيمكنني إيضاحه من خلال ما نلاحظه جميعًا من ذيوع بنية حكائية، لها قوام زمني خاص، في كثير من النصوص الشعرية الحديثة، والمعاصرة. فالتفرقة الأساسية فى وعيى الجمالى الآن تهتم بمفهومنا عن العلاقات الممكنة بين الشعر والسرد، وهذا ما يخلق أربع علاقات أساسية، فضلاً على النثر السردي، والنثر الشعري، الذي لا يحدد الفرق بينهما شكل اللغة، بل يحدده المعنى ارتباطًا ببنيته الزمنية السببية في النص، وكما يتضح في الفصل الثالث من هذا الكتاب، هذه العلاقات هي:

١- ***الشعر السردي***، والشعر هنا جذع، والسرد فرع.

٢- ***السرد الشعري***، والسرد هنا جذع، والشعر فرع.

٣- ***السرد في الشعر***، البنية المهيمنة هنا هي بنية شعرية، يتخللها السرد موقعًا كان أو غير ذلك، فالشعر هنا أساس، والسرد فرع.

٤- ***الشعر في السرد***، وتكون البنية المهيمنة فيه هي البنية السردية، تتخللها مقاطع شعرية، يستعين بها السرد لأسباب جمالية، والسرد هنا أساس، والشعر فرع.

وهي تناولات لا تقوم على الحدود بين الشعر، والسرد، بقدر ما تقوم على العلاقات فيما بينها، وسنتناول هذه العلاقات من خلال فهمنا الذي يتعامل -على أقل تقدير مع القضية المطروحة ونفيها- بصفتها قضية "شعر أو لا شعر"، لا

بصفتها قضية "شعر أو نثر". فالشعر كما أوضحنا من قبل موجود فيما نسميه بسبب وزنه وقافيته شعرًا، وفيما نسميه نثرًا أيضًا، وغير موجود في الاثنين.

أذهب في هذا السياق إلى أن السرد –لا النثر– عامل مهم في التفرقة بين الشعر واللاشعر، فمن الممكن لنصوصنا المعاصرة، عبر إنشائها المزجي، والمركب، ومن خلال إطارها الخارجى الحامل للمضمون الكلى للعمل دلالة وتأثيرًا، أن تحوز تأثيرها الشعري القوي، دون أن تتحلى مقاطعها بالسمات الشعرية المباشرة التى اعتادها الذوق الشعرى العام تاريخيًّا على مستوى الجملة. وهي نصوص استبدلت بالنثر اللاشعر، واضعةً الشعر أمام اللاشعر، وهذا فهم جمالى مختلف عن السائد..

كان يُنظر قديمًا إلى الشعر بحسبانه لغة خاصة، وقد اختُصِرَتْ هذه الخصوصية منذ القرن التاسع عشر من خلال مقولة تذهب إلى أن علامة انتماء النص إلى الشعر هي غياب تطابقه مع لغة الخطاب اليومي! تقوم أهم النصوص الشعرية العربية والعالمية المعاصرة اليوم على ما يخالف هذا الرأي، لا يُعد الشعر –من خلال مفهومي النظري عن الشعر السردي – شكلاً متميزًا للخطاب، بسبب خصائص لسانية مطلقة؛ دلالية، ومعجمية، وأسلوبية، بل بسبب خصائص منحت "كتلته النصية" صدمتها الشعرية المميزة، على نحو نسبي، وهذا ما يجعلنى أذهب إلى أنه ليس صحيحًا بالضرورة ما شاع قرونًا عديدة من أن اللغة الشعرية تختلف عن لغة الحياة اليومية، سواء ما تعلق بالمستوى اللسانى منها، أو ما ارتبط بالتعريف التراثي السائد للشعر. هذا التعريف الذى حكمته أذواق، وخطابات تاريخية، ومفاهيم تقليدية، اختزلت الشعر إلى بعض صفاته التاريخية، والنسبية، على نحو أدى إلى تكريس رؤية معيارية شكلية خاطئة، رؤية لا

تاريخية، ما زال الشعر يعانى منها حتى الآن على مستويى الإبداع، والدرس النقدي معًا، بل إن النص الشعرى -كما أرى الآن- بات يتميز بتأثيره الكلي، بشعرية الخطاب كله في تجاوراته، لا بشعرية كل جزء فيه، هذه إضاءة فارقة على مستوى وعيي الحالي بمفهوم الشعر، فالحدود بين ما يسمى الجملة الشعرية والجملة النثرية غائمة، وستظل لعبة فى يد الشعراء العظماء القادرين على تحويل "ما ينسب تقليديًّا إلى النثر اللا شعري إلى الشعر، وذلك في ضوء ما يأتي في الفصل الثالث من هذا الكتاب عن المعنى الشعري بصفته مشيرًا إلى النوع.

يسير عدد من اتجاهات ما يسمى بقصيدة النثر الآن ـــــ من النظرة المتأملة إلى واقع النتاج الشعري العربي المعاصرـــــ بثبات نحو السرديات، وما نسميه في هذا الكتاب الشعر السردي، الذى يستعين فى كتابة العمل الشعرى بأنواع أدبية -وربما بأنواع فنية- أخَر، لكن المحصلة تحتفظ بأثر شعرى كلي، كون النص بنيةً كبري، لها كتلةٌ مركبة، ذات معمارٍ يحتفى بالتجاور، ويضمّ الكثير من الدلالات الحبيسة، والهامشية وفق تعبير أستاذنا د. إبراهيم أنيس، وهي أعمال اهتمت بالرمادي، ولم ترسم أكوانها بالسواد وبالبياض فحسب. والسؤال هنا كيف نعرف هذا الأثر الشعري الكلي، ربما كان لمفهومنا عن المعنى الشعري الذي نتناوله في الفصل الثالث دور هنا، ولكن هذا لا يمنعنا من أن نردّ السؤال: وكيف عرفناه في النصوص العمودية والتفعيلية من قبل؟ وذلك في ضوء اتفاق معظم الشعراء على أن الإيقاع لم يكن يومًا محددًا حقيقيًّا لانتساب نصّ تفعيلي أو عمودي إلى الشعر، إلا على المستوى الشكلي!

وظّف اتجاه الشعر السردىّ الحالى -مزجًا وتركيبًا- الذى أبدأته مع زملاء لي؛ معدودين في الوطن العربي، والذى أتوقع له ذيوعًا فى المستقبل القريب-

نصوصًا نوعية مختلفة أُصطُلِحَ على انتمائها –تاريخيًّا– إلى أنواع غير شعرية، كما يمكن إرجاعها أسلوبيًّا إلى أشكال أُصطلح على أنها اشكال غير شعرية، بالرغم من أنها تقوم –في نصوصنا– بوظيفية شعرية دون منازع، أى أن المقصد النوعى فى تطور هذا النوع من الكتابة يمكنه –وهذا رهين قدرة الشاعر– أن يضم أنواعًا أخَر، لها أساليبها المتنوعة، وانتماءاتها التقليدية المختلفة، دون أن يؤثر وجود هذه الأساليب والانتماءات، وذلك برغم إمكانية تصنيف كل نوع كتابى –جزئيًّا– فى هذا الشكل، إلى منطق تمثيل جنسى تقليدي مختلف على مدار النص. فمنذ أن خضع العمل الشعرى فى الكتابات الجديدة لرؤية إبداعية، تجاوز مفهوم التجميع المنفصل لمجموعة من القصائد المكتوبة فى مناسبات متعددة، وفى أحوال، وموضوعات مختلفة، أصبح العمل الشعري أكثر قربًا من أشكال التركيب أو التصميم الجمالى –المعروفة فى الأعمال الأدبية السردية– من مفتتحه إلى نهايته، وأنظِّرُ الآن لهذا الاتجاه باسم الشعر السردي.

يُعدّ الشعر السردي –في مفهومي– مغايرًا للسرد فى الشعر; الأول يقوم على الأسلوب المزجي، والثاني يقوم على الأسلوب التركيبي، الذي تقوم جمالياته على ما يجمع بين أنواع مختلفة في كتلة نصية واحدة، بالمفهوم التقليدي لهذه الأنواع، أي بالمحافظة على استقلالية أجزائها، وهو أسلوب –على الرغم– من تجريبيته، فإنه قد يضع في بعض تجلياته الثنائية الأزلية دومًا أمام ناظريه؛ شعر أمام نثر، ظنًّا منه أن السرد لا بد أن يكون نثرًا، بمفهومه التقليدي، فيقوم حينئذٍ على التركيب بين ما يظن أنهما نوعان –على الأقل– يحمل كل منهما خصائصه الأسلوبية والجمالية بقدر أكبر من الانفصال، أو التمايز الجمالي، فيكون تبئيره حينئذٍ متجهًا إلى نحو الجملة، دون الالتفات إلى شعرية الخطاب. أي أنه نصّ

–برغم تجريبيته– مركبٌ من عنصرين يحمل كل منهما –في وعي الشاعر– خصائصه المنفصلة جماليًّا. وهذا ما قام به عدد من المحاولات التجريبية الشعرية الستينية، وتبعها في ذلك عددٌ من نصوص السبعينيات، على خلاف الشعر السردي، الذي لا يحمل وطأة هذا الاختلاف على مستوى الوعي الإبداعي من جهة، أو على مستوى قدرة هذا الوعي على ترجمة صناعته إلى نصٍّ ممزوج، لا يمكن الفصل بين أجزائه، من جهة أخرى.

الشعر السردي[٥٠]، ممزوج لا يمكن فصل عناصره، دون الإخلال بالحس الشعري الكلي للنص، ذلك لأن تبئيره الأساس قائم على نحو الخطاب الشعري، الذي يتسم ببنية لا تخاصم السرد، فثراء النصّ الشعرى فيه يظهر على مستوى النصّ كله. ومن الممكن من خلال هذا المفهوم أن يحوى النصّ الشعرى –ولا أقول القصيدة– مقاطع، والتفاتات نوعية، تخدم الأثر الشعرى الكلى للنص، ولكنها تنحرف على مستوى الجملة عن مقاطعه الشعرية الشكلية الواضحة، ذات المباشرة الإيقاعية، وإن انتظمتها جميعًا بنية سردية ما. ربما كان ديوان "النشيدة" للكاتب [٥١]، وديوان "مخيال الأمكنة" للشاعر عاطف عبد العزيز[٥٢]، من الأعمال الشعرية النثرية العربية الدالة بقوة على اتجاه الشعر السردي المعاصر.

أمّا *السرد الشعري*، فيقوم على بنية زمنية، ذات شكل سردي متماسك، هو الأساس الذي يهيمن على النص، برغم إمكانية احتفاظ النص ببنية إيقاعية تحقق شروط الشعر التقليدية على المستوى الإيقاعي، مثل السير الشعبية، والدرامات الشعرية، على سبيل المثال لا الحصر، فهي نصوص سردية في الأساس، أخذت سمت الشعر بسبب إيقاعها، أو بسبب معناها الذي يمسه الشعر من حين إلى آخر، وربما كان أقدم النماذج لمفهومنا عن السرد الشعري هي نصّ لأبي العتاهية يقول

فيه: "يَاذَا الّذِي فِي الحُبِّ يلحِى، أما والله لو كلفْتَ منهُ، كما كلفت من حُبٍّ رخيمٍ، لما لمتَ على الحبِّ. فذرني وما ألقى، فإنّي لستُ أدري بِما بَكيتُ، إلا أنني بينما أنا بِبابِ القصرِ، في بَعضِ مَا أطُوفُ في قصرهِم، إذ رَمى قَلبِي غزالٌ بسهامٍ، فَما أخْطأَ بِها قَلبِي، ولَكِنّما سَهْمَاه عَيْنَانِ لَه، كُلّمَا أرادَ قَتلِي بِهُمَا، سَلما"

هناك رأيان ممكنان يحتملهما هذا النص، الأول ينطلق من أن هذا النص سردٌ، يحمل إيقاعًا منتظمًا دون انتمائه إلى الشعر، والثاني يرى أن هذا النص يحقق الشروط التقليدية المفروضة في الشعر، فهو شعر دون منازع، ونحن نتبنى الرأي الأول، فإذا ما نظرنا إلى هذا النص، وجدناه مترابطًا على نحو سردي قوي، له بنية زمنية سببية، وشكل سردي وحكائي متماسك، ويمكننا كتابته كما كتبناه سالفًا على شكل متصل دون تقطيع شعري، دون أن يتغير شيء في معناه، على الرغم من أن أصل كتابته كانت على هذا النحو:

"يَاذَا الّذِي فِي الحُبِّ يلحِى، أما والله لو كلفْتَ منهُ، كما
كلفت من حبٍّ رخيمٍ، لما لمتَ على الحبِّ. فذرني وما
ألقى، فإنّي لستُ أدري بما بَكيتُ، إلا أنّني بينما
أنا بِبابِ القصرِ، في بَعضِ مَا أطُوفُ في قصرهِم، إذ رَمى
قلبي غزالٌ بسهامٍ، فَما أخْطأَ بها قلبي، ولَكِنّما
سَهْمَاه عَيْنَان لَه، كُلّمَا أرادَ قَتلِي بِهُمَا، سلما"[٥٣]

وهو نص لأبي العتاهية، موزون مقفى، جاء إيقاعه على هذا النحو: مستفعلن مستفعلن فاعلن، أي أنه ينتمي إلى البحر السريع ووزنه الأساس: مستفعلن مستفعلن مفعولات، لكن زحاف الطي (حذف الرابع الساكن) دخل على

عروض البيت، فصارت مفعولات بعد الطي مفعلات، فضلاً عن دخول زحاف الكسف (حذف السابع المتحرك، وهو التاء هنا) فصارت مفعلات بعد الكسف مفعلا، فانتقلت مفعولات بعد الزحافين إلى فاعلن، وأصبح البحر مستفعلن مستفعلن فاعلن، وعروضه هنا مكسوفة مطوية. وعلى الرغم من قيام هذا النص على العروض، فإنه من الصعب أن نقبله بصفته شعرًا، بل إنني أعده سردًا شعريًّا دون منازع، فانتماؤه إلى السرد أقوى من انتمائه إلى الشعر، وذلك دون نفي كليهما عنه..

وتجدر الإشارة إلى أن حضور السرد في الكتلة النصية الشعرية قد يضع القاريء الذي اعتاد النصّ الشعري التقليدي، في ربكة، وهذا ما قد يؤثِّر على استيعابه للصور الأدبية أيضًا، لكنه يكون ناجعًا، وذا أثر شعري قوي، إذا كُتبَ بغية الخروج من الأعراف الأدبية التقليدية، لقاريء يتلمس ذلك، فالتأويل، ونظم المعنى الشعري الممتد بين القاريء والشاعر، لا يشكل كشفًا لشفرتي النص الجمالية والموضوعية فحسب، بل يشكّل أيضًا وعيًا بتقاليد نوعية ما؛ اكتفى بها القاريء.

وأضع هنا إشارة مهمة –لصيقة بالتعريف– تذهب إلى أن القَوام الزمني في مفهومي عن الشعر السردي[٥٤] له شروط إنتاج مختلفة، عن البنية الزمنية السردية المتماسكة في السرد الشعري، في أنواعه المعروفة القديمة بخاصة، وذلك لاتسام الشعر السردي في تعريفنا ببنية زمنية عير سببية، على خلاف المهيمن في بنية النص السردي الشعري، فأنا لا أعد النص الشعري العمودي أو التفعيلي في ملحمة، على سبيل المثال شعرًا سرديًّا، بل سردًا شعريًّا، وهنا يمكننا أن نوظف مصطلح المقاطعة *(interruption)* –المستخدم في دراسات الأدب

المقارن– من أجل الإشارة إلى هذه الكينونة الغائمة، أما أشهر أمثلة هذا السرد الشعري على الرغم من غياب انتمائه إلى مفهوم النص الشعري، فهو النص الدرامي المكتوب شعرًا. فهو ليس شعرًا، ولكنه سرد شعري دون منازع، السرد فيه أصل، والشعر فرع.

ومن الواضح أن كثيرًا من النصوص الأدبية المعاصرة تميل نحو النثرية، والتقشف البلاغي، برغم انقساماتها إلى فروع كثيرة، منها ما هو سردي، وله بنية زمنية محكمة، تقود النص بالضرورة إلى تبئير بعينه، ومنها ما هو شعري، وله قوام زمني، غالبًا ما يتسم بالتفكك، ويقود النص إلى فجواته. يعني هذا التوضيح أن السرد الشعري في حقيقته ليس شعرًا، برغم توافر سمات الشعر الشكلية فيه، يرجع ذلك إلى تماسك بنيته الزمنية، التي توقعه في مجال السرد، أما مفهومنا عن *الشعر السردي* الآن فيُنتجُ بشروط إنتاج جديدة، وعبر وعي وحساسية جديدين، فهو يخاصم التقاليد النوعية السردية المحافظة في الأنواع الأدبية الذي اعتاد السرد الشعري التقليدي الحضورَ فيها، مثل الملاحم، والدرامات الشعرية، والسير الشعبية، مثلما يجافي الترابط الزمني في بنيته، الذي لم يكن في مكنة السرد التقليدي في الملحمة، والدراما الشعرية، والسيرة الشعبية الموقعة...إلخ التخلص منه، وذلك بسبب الحضور القوي للحبكة النصية فيه، وهي هدف النص، وموطن متعته في التلقي. هذا على خلاف مفهومنا عن الشعر السردي الذي ننظِّر له الآن، والذي يتسم حاليًّا ببنية زمنية حرة، تخاصم السببية، لكنها قادرة على ضمّ النص –في الآن ذاته– في لُحمة واحدة، وفي الإفاضة في معالجة هذا الموضوع مباحث تطبيقية، لا أجد متسعًا لها، أعرض فيه ما أستحسنه منها.

يرى لوتمان أنه "لكي يكون النص ذا قدرة على امتلاك وظيفة شعرية، يتحتم أن يكون ماثلا في وعي القارئ توقع الشعر، والاعتراف بإمكانية أن يكون، كما يتحتم أن تتوافر في النص نفسه تلك "العلامات" المعنية التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص، والحد الأدنى من انتقاء هذه "العلامات" هو الذي نستقبله بصفته "الخواص الأساسية المميزة" للنص الشعري"(٥٥)، وينطبق هذا على نحو كبير على ما أسميه "الشعر السردي"، فهناك في العمل الشعري قصدٌ ما، فضلاً عن حدّ أصغر من مظاهر النظام الشعري، وأتفق مع رأي لوتمان على أنه "إذا قنع كل من المبدع والمتلقي من تلك المظاهر [النصية] بذلك الحدّ الأصغر الذي لا يُعَدُّ النصّ شعرًا من دونه"، تحقق وجود الشعر، "إن الشاعر يحاول الوصول ببنية النص إلى هذه الغاية، بل إنه يذهب أحيانًا إلى أبعد من هذا الحدّ حين يضع في عمله عددًا من المقاطع التي لا تكاد تُحسبُ شعرًا إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصي أكثر رحابة واتساعًا، وهو النسق الذي يحظى –كما أشرنا– بحدٍّ أصغرَ من السمات الشعرية المنتقاة، "وإن كانت هذه المقاطع لا تكاد تتميز بشيء عما ليس بشعر، إذا تناولها الشاعر بمعزل عن النسق الذي اندرجت فيه"(٥٦). هذا التنظير، يقيم مفهوم النص الشعري على العلاقات، بين الشعر، والسرد، والنثر، وليس على الحدود، وذلك وفق ما نتناوله في الفصل الثالث من هذا الكتاب حول المعنى الشعري، بصفته مشيرًا إلى النوع، على خلاف ما هو سائد، وهو ركن كَثُرَ ما أُهمِل بسبب اتكاء تعريف الشعر على شكل اللغة، لا معناها.

إن اتجاه الشعر السردى الحالى الذى أتوقع له ذيوعًا فى المستقبل القريب يعتمد فى تركيبيته وقصديته الشعرية على نصوص نوعية مختلفة اُصطُلِح على

انتمائها –تاريخيًّا– إلى أنواع غير شعرية، وعلى أفعال قصدية يمكن إرجاعها أسلوبيًّا إلى ما يسمى النثر بمعناه التقليدي، لكنها تقوم جميعًا بوظيفية شعرية دون منازع، أى أن المقصد النوعى فى تطوره يمكن –وهذا رهين قدرة الشاعر– أن يتضمن أنواعًا أخر، أو أن يتشابك بأساليب متنوعة دون أن تؤثر هذه الأساليب على مبدأ تصنيفه الخطابي، على الرغم من إمكانية تصنيف كل نوع كتابى فى اتجاه الشعر السردى إلى منطق تمثيل جنسى جزئى مختلف على مدار النص.

وفي النهاية نري أن أي موضوع في إطار فني يصعب عليه الهروب من حيز زماني مكاني، وهو ما يقرب الشعر من السرد، أما الأسلوب فهو الذي يحرك الموضوع تجاه هدف جمالي خاص بالشعر، الشاعر الكبير، أسلوبي كبير، فالأسلوب في النص الشعري هو شخصية النص، هو حركة الجمال فيه، أما البنية الكلية للنص الشعري المعاصر، النصوص الجامعة بخاصة، فهي حركة المعنى في العمل.

٢- ٣- ٤- الالتفات النوعي: الصورة واللغة[٥٧]، والباروكية الجديدة:

"في يوم من الأيام، طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين في القصر، محو الشلال الذي رسمه على لوحة جدارية، لأن خرير الماء، كان يمنعه من النوم".

"ريجيس دوبري"[٥٨].

"هكذا نتحدث إلى العيون بأحسن مما نتحدَّث إلى الآذان". ما من أحد لا يشعر بصدق هذه الحكمة التي قالها هوراس. وهكذا نرى أن أكثر الخطب بلاغة هي تلك التي تُرصَّع بالصور. وقد تفقد الأصوات طاقتها تمامًا إن لم تحدث أثرًا ملونًا".

"جاك دريدا"[٥٩].

بدأت "الصورة المرئية" في العصر الحديث -على مستويي المضمون والشكل- تحتل تدريجًا مساحات كانت حكرًا على اللغة المنطوقة، وسياقاتها، وما تحيل إليه من بنيات، وثقافات، وأساطير، ومعتقدات، ساعدها التقدمُ العلمي التكنولوجي الهائل، وشيوع استخدام الوسائط البصرية، والحاسوب، على نحو رفع عن الصورة الرقابة، وأطلق سراحها من حبسها الطويل، فبدأت الصورة -على مستويي المضمون والشكل- تحل تدريجًا محلّ اللغة وسياقاتها، وما تحيل إليه من

بنيات وثقافات ومعتقدات، ساعدها في ذلك التقدم التكنولوجي الهائل، وشيوع استخدام الوسائط البصرية، والحاسوب، فحلّ الجسد المادي، وصور الإنسان والأشياء –الآن وهنا– تدريجًا، محل المجاز اللغوي وعالمه، وهذا ما قرب الصورة إلى مستوى ما من مستويات الأسطورة بمعناها المفتوح، فقد احتلت الصورة بصفتها دالاً كثيفًا مكان الموضوع بقداسته التاريخية، وخلقت في ذلك سياقاتٍ خاصة بها، ربما لا نغالي لو قلنا إن "الصورة" قد أصبحت واحدةً من الأساطير المؤسسة لوعي الإنسان المعاصر بالعالم والأشياء. وهذا ما دفعنا إلى الحديث على –المستوى النظري– عن أهمية الصورة المرئية سواء كانت ساكنة أو متحركة، ومستقبلها، في النص الإبداعي العالمي بعامة..

أخذت الصورة مكان الكلمة دون حاجة إلى فائض قول، أو تفسير، بسبب قدرتها السريعة على الاتصال المباشر باقتصاد هائل على مستوى التعبير، ففي حين يشير الدال اللغوي مثل لفظ "شجرة" إلى فئة شاملة تضم كل أنواع الشجر الموجود على اختلاف صفاته، يدل الدال الفوتوغرافي لشجرة مثلاً على شكل بعينه، على وجود مفرد في النوع *sinsign* بالاصطلاح السيميولوجي البيرسي(٦٠). وهذا ما حمّلَ الصورة بدلالة ماهوية، فأصبحت –في بعد منها– جزءًا من حقيقة ما تدل عليه، وطيفًا لوجودٍ ما؛ جزءًا شبحيًّا من الواقع وليست محض دال مجازي، فالصورة تمنح معنى له محمول أقل من الكثافة المجازية التي تحملها اللغة.

وقد سمح الاستخدام الكثيف للصورة/ الأيقونة، بإظهار حاد للأسلوب، حضورًا وغيابًا، فاحتلَّ مكان جانبٍ كبير من المضمون، وأصبح مركزًا تلتف حوله بؤرات الانتباه، إن إظهار التنظيم، يجعل الأسلوب متحركًا، ومُصَوِّرًا

تعبيريًّا له استقلاليته، بالرغم من احتمال ارتباطه – في ذهن المتلقي– بمضمون أو أكثر. وقد خلق الأسلوب بهذه الطريقة استجابات خارج نطاق الموضوع ومادته.

تملك الصورة/ الأيقونة مقدرة أعلى من اللغة المكتوبة في كسر آلية الاستمرارية الزمنية الكامنة في اللغة عند تناولها الفكرة –برغم خضوعها إلى الزمن– نظرًا إلى غياب أهمية ارتباطها بقواعد حاسمة في السياق التتابعي أو التبادلي، وهذا ما يخلق حساسية خاصة يمكن أن نسميها الحساسية الصورية/ الأيقونية، في التعامل المعاصر مع المعنى، ومع الموضوع. فحدث تغير مهم في ظل هذه السمات على أنماط الإنتاج والاستهلاك الأدبي الإبداعي.

كما تُعد الصورة أسرع في التلقي، وأسهل في التذكر، من النص المكتوب، وأكثر حركة وانتشارًا. فهي محسوسة، "تتفاعل مع الكون، وتقتات من مصادر أقل خضوعًا إلى المراقبة، وأكثر خرقًا للحواجز، فإذا كانت الكلمات المكتوبة تظلّ دون حراك، فإن الصور تحتفظ دائمًا ببعض الحياة، لانها تثير فينا استعادة دائمة للمكبوتات، لذا فهي تهدد، وتثير، وتحافظ، وتحفّز، وتثبط الهمم، أما تمثيلها فيحافظ على حياة الممثَّل"(٦١). ذلك لأن "كل صورة مواكبة طبيعيًّا على نحو ما لمرجعها"(٦٢). فكل صورة هي على نحو ما شهادة حضور سابق.

احتلت "الصورة" بصفتها دالاً كثيفًا، مكان الموضوع بقداسته التاريخية، وخلقت بذلك سياقات خاصة بها، في وسائل الاتصال المعاصرة، وفي عدد كبير من الأعمال الأدبية المنشورة على الشبكة، بل إننا لا نغالي لو قلنا إن "الصورة" ثابتة، ومتحركة، قد أصبحت واحدةً من الأساطير المؤسسة لوعي الإنسان المعاصر بالعالم والأشياء، فالعقل والعلم [بمعناهما المباشر] لا يربطان الناس إلا

بالأشياء، "ولكن مايربط الناس فيما بينهم، وعلى المستوى المتواضع من السعادة، والهموم اليومية للجنس البشري، هو هذا التصور العاطفي، لأنه يعيش، وتبنيه مملكة الصور"(٦٣)، ذلك لأن "للصور تلك الخاصية التي يمكنها أن تنتج ما يسمى تأثير الواقع، فتؤدي إلى رؤية أشياء، وإلى الاقتناع والاعتقاد بما نراه فيها، إن هذه القدرة على الاستدعاء، لها تأثيرات، ونتائج تعبوية، مشحونة بتورطات سياسية، أو خلقية، (...) قادرة على إثارة مشاعر قوية، ليست إيجابية فحسب، بل سلبية ايضًا، مثل المشاعر العنصرية، ومشاعر كره الأجانب، "زينوفوبيا"(٦٤)، وهي ملاحظة تقبل التطبيق على الصورة بأنواعها كافة، فحين تختار كل ثقافة حقيقتها، أو ما تظنه كذلك، تختار واقعها، "أي ما تحسبه قابلاً للرؤية، وجديرًا بالتمثيل والتشخيص، والحال أن الواقع غدا الآن مقولة تقنية ثقافية، وعالمية، تقوم بتأليه الصورة، عبر آلية تقنية واجتماعية؛ هكذا تضاعف الصورة المسجلة من سلطة الواقعة، عبر إرهاب البداهة"(٦٥). فالمرئي لا يمكن تفنيده بالحجج، وإنما يُعَوّضُ بمرئي آخر، ذلك لأن الصورة لا تنام!

وتملك الصورة الفوتوغرافية بخاصة قدرةً أعلى من اللغة المكتوبة في كسر آلية الإستمرارية الزمانية الكامنة في اللغة، حين تتعامل مع الفكر بخاصة، وذلك نظرًا إلى غياب ارتباطها بقواعد حاسمة في السياق التتابعي أو التبادلي الذي تتطلبه اللغة، وهذا ما خلق حساسية خاصة، في التعامل المعاصر مع المعنى، ومع الموضوع، أطلق عليها الحساسية الصورية/ الأيقونية؛ حينها ترتفع الصورة/ الأيقونة –إذا ما نجح تكوين هذا الممزوج بينها وبين النص الشعري– إلى مصاف الكلام. فالصورة "تسبح بين ضفة الإدراك، وضفة الدليل، وضفة كينونتها دون أن ترسو على إحدى هذه الضفاف على حد تعبير بارت"(٦٦).

إن المستقر في التلقي الشعري الآن هو التلقي القائم على القراءة، لا السمع. بل إن التلقي الذي سيطل علينا سريعًا –في ظني– هو ذاك الذي سيقوم على المشاهدة، على رؤية شاملة لا تفصل الموضوع عن شكله، ولا ترتبط بلغة واحدة فقط، أي أن التلقي القادم سيجذب الأنواع الأدبية إلى مفهوم أكبر وهو مفهوم العرض *(performance)* الذي يقوم على المشاهدة القائمة على تعدد اللغات المشكلة للرسالة، وهذا ما قد يربطها على نحو قوي بالصورة والكتابة.

على المستوى التاريخي ارتبط الشعر العربي بالشكل الكتابي في العصرين المملوكي والعثماني(٦٧)، وذلك من خلال كتابة الشعر في شكول هندسية مثل المثلث، والمربع، والدائرة، والمعين، والمثمن، والمشجر، وخلافه، فضلاً عن القصائد التي تأتي على شكل الخاتم، وأشهرها قصيدة لابن قلانس، وأخرى لصالح بن شريف الرندي، وهي شكول بالرغم مما حوته من براعة على مستويي الحبك والسبك، فإنها آنذاك كانت أدخل في الزخرف منها في التجديد الشعري، فقد احتفظت بعناصر الشعر التقليدية كافة، وذلك على خلاف النصوص المعاصرة التي اهتمت بتجديد روح النص الشعري، وطرائق تلقيه، من خلال استخدام طرائق الكتابة، والصور الفوتوغرافية، والرسوم التشكيلية، والأيقونات ...إلخ.(٦٨). وتجدر الإشارة إلى أن هناك عددًا مهمًّا من الشعراء العرب قد مارس كتابة النص الشعري الذي يعتمد ما نسميه الالتفات البصري منهم رفيق شرف، وصلاح فائق، وكمال أبو ديب، وعلاء عبد الهادي، وشربل داغر، وقاسم حداد، والمنصف المزغني، ورفعت سلام، وعلى الشرقاوي، وغيرهم.

لقد توقف النص الشعري المعاصر عن أن يكون محض كفاءة ترتبط بعَروض القصيدة، أو بموضوع القصيدة. وانطلاقًا من هذا الفهم، بدأ النص

الشعري المعاصر في اهتمامه بالالتفات النوعي، فاهتمّ على نحوٍ خاص بالصورة والأيقونة، وذلك في أعمال لا تشير الكتابة فيها إلى هدف واحد، ولا تسير في خط نوعي مستقيم، بل يسكنها الاختلاف، والتعدد، فاحتل ما يسمى الآخر "النثري" مكانه فيها، مدعومًا بالتفاتات بصرية شكلت جزءًا أساسًا من النص. ولم يكن ما يسمى نثرًا فيها، أو ما استعان بالرسم أو الصورة في متنها، نقيضًا للأنا "الشعري"، بل كان من صلبها، وبعدًا من أبعاد جوهرها، بسبب اتساع الرؤية النوعية للنص. ربما كان ديوان "شَجـِن"، الذي مزج بين النص الشعري، والصورة الفوتوغرافية، في سُبحةٍ واحدة، دالاً على ما نذهب إليه هنا[٦٩].

لم يكن الجانب البصري في النصوص الشعرية المعاصرة، ورقية كانت أو رقمية، تعليقًا، أو زخرفًا، أو إيضاحًا، ذلك بعد أن تفادت هذه "الكتل الشعرية" الوقوع في ثقة النصّ بالدلالة، فلم تطرد التناقض، واحتفت باللايقين، ابتعادًا عن منظومة التبسيط التي أدت طويلاً، بوعي الشاعر أو دون وعيه –بسبب عاداتنا التي نحسبها تلقائية في التفكير– إلى خلق منطق موجَّه نحو الحفاظ على توازن الخطابات النوعية، عن طريق اختزال ما نعرفه، وحفظه في كيانات مغلقة، لا تعرف التحول والاختلاف، ولا تؤمن بالمصادفة، ولا تلتفت إلى شروط الإنتاج الأدبي التاريخية، خصوصًا فيما تشير إليه المفاهيم المرتبطة بتعريف الشعر/ النثر، أو اللغة الشعرية/ اللغة البصرية، وهي منظومة رقابية لم تتوقف يومًا عن القيام بدورها؛ "حارس الحدود"، وذلك عبر فصل ما هو مرتبط، وتوحيد ما هو متعدد.

"إن حضور الصورة الدلالي في النص الشعري يغير قراءة النص، بسبب ما طرأ على النص الكتابي من تحول بسبب حضورها الفاعل فيه. وهذا ما يربط

عددًا من نصوص قصيدة النثر المعاصرة بانفتاحية الدلالة، وبسمات الباروك. "فإذا كانت الروح الباروكية تظهر بصفتها أول مظهر عبرت عنه على نحو واضح الثقافة، والحساسية، المعاصرتان، فذلك لأن الإنسان استطاع أن يفلت –المرة الأولى– من التقليد والقانون، فوجد نفسه في الميدان الفني، والعلمي، أمام عالم متحرك، يفرض عليه فاعلية إبداعية (...) فلم يعد العمل الفني [أو الأدبي] موضوعًا نتمتع بجمالياته القائمة فحسب، بل صار سرًّا يجب أن تقوم باكتشافه، [وقد نشارك في صنعه أيضًا] ففي الشعرية الباروكية صوغٌ واع للعمل المفتوح"(٧٠).

تدل كلمة الباروك "*baroque*" على المستوى التاريخي على حقبة زمنية بدأت في أوائل القرن السابع عشر في روما، وإيطاليا، وأثرت على مجالات فنية مختلفة مثل النحت، والتصوير، والدراما، والأدب، والعمارة، وغيرها(٧١). وهو مصطلح استُعيرَ من العمارة، ويصف تيارًا من الموسيقا المكتوبة في أوروبا الغربية من ١٦٦٠ إلى ١٧٥٠ تقريبًا، كما يشير أيضًا إلى جانب من الأعمال التشكيلية في الحقبة ذاتها، وقد اعقبت هذه المرحلة مرحلة الروكوكو "*rococo*""(٧٢)، وامتدت آثار الباروك لتشمل الفنون جميعًا، "أما المصطلح ذاته فلم يطلق من الفنانين أنفسهم، بل جاء من جماعة النقاد، بعد ظهور هذه الأعمال، في القرنين السابع عشر والثامن عشر". وتعود الكلمة إلى كلمة "*barlocco*" وهي كلمة استخدمت في اللهجة الرومانية بمعنى اللآليء غير المنتظمة، التي ليس لديها محور تدور من حوله baroque pearls"(٧٣).

ويلاحظ الناقد المتابع أن هناك عددًا متزايدًا من الأعمال الشعرية النثرية المعاصرة بخاصة، مفتوحة الدلالة، ولا تشكل خطابات نهائية محددة، وهي

نصوص يمارس المتلقي من خلالها دورًا مهمًا في إنتاج المعنى الشعري، الذي يعتمد كثيرًا على حس المتلقي الشخصي من خلال ما يحدده من مسارات تأويلية تيسر له التفاعل مع الإمكانات العديدة لهذه النصوص.

ويؤكد أمبرتو إيكو ارتباط "هذه الجمالية الانفتاحية بالباروكية، فالفن الباروكي هو النفي نفسه للمحدد، والثابت، والواضح (...) الشكل الباروكي دينامي، وهو ينحو إلى طمس الأثر، بواسطة لعبة الامتلاء والفراغ، والمنحنيات، والخطوط المكسورة، ويوحي إلى المتلقي باتساع متنام للفضاء (...) ويحرض المشاهد على التنقل الدائم لمشاهدة العمل من زوايا جديدة دائمًا"[٧٤]. فالكتابة الباروكية، وشعرياتها العديدة، تؤسس علاقات جديدة بين المتلقي والمبدع، من خلال رؤيتنا إلى النص بصفته كتلة. وفي قصيدة النثر العربية المعاصرة نصوص تمتلك سخاء تعبيريًّا وتشكيليًّا خاصًا، على نحو يمكننا أن نربطها بباروكية جديدة تطل علينا بوضوح، هذا إذا اتفقنا على أن السخاء يتناسب طرديًّا مع باروكية العمل، وترادفاته، وتمفصلاته النصية، وتعارضاته بخاصة، من هنا يجب التمييز بين الأعمال التي تقوم على المعارضة بكليتها، والتي قد تضفي الطابع الكرنفالي على نصوصها، وتهتمّ بحجم النص وإخراجه، من خلال مفهوم العرض "*performance*"، والأعمال التي تتخذ كلّ ذلك أو بعضَه، عنصرًا زخرفيًّا، أو تزيينيًّا[٧٥] ، في النص فحسب.

وقد اتسم الباروك منذ مولده بالغموض، والتعدد السيميائي. فالباروك عودة إلى ما هو بدئي، بقدر ما يكون هذا البدئي طبيعة، فهي كلمة دالة على "البحث عن الأصالة، والبدائية، والعري"، فبان "Pan" إله الطبيعة يسود كل عمل باروكي[٧٦]. أما لعبة الباروك فهي رفع قيمة الزيف إلى الأصل! والباروك

مصطنع، وأصيل في آن، ويتسم دائمًا "بالمبالغة التشكيلية، وحرية التكوين"[٧٧]. وهناك من النقاد من يذهب إلى أن للباروك في الكتابة الإبداعية اصطناعية تعتمد ثلاث طرائق أساسية يمكن الإشارة إليها[٧٨] على النحو الآتي:

١- طريقة الاستبدال:

فالدال الذي يناظر المدلول استبدِل به آخر، بعيدٌ عنه تمامًا، من الناحية الدلالية، وهو دال لا يعمل إلا في سياق النص، لقد أُبْعدَ الدالُ الأصلي من العملية، واحتلّ دالٌ غريب عنه مكانه، إن هذا الإبعاد الدلالي بين طرفي العلامة يمثل مبالغة ما، وهذا ما يربطه باصطناعية الباروك.

٢- طريقة الانتشار أو التشعب "proliferation":

تتكون هذه الآلية الباروكية من خلال طمس دال أحد المدلولات، أو إخفائه لإحلال سلسلة من الدوال التي تتطور عبر أسلوب المجاز المرسل، وتنتهي بتطويق الدال الغالب، متتبعة مدارًا حول نواة معنى، لا تصل بالنص إلى إنجاز كلامي، فتظل مضطربة، وخادعة في قراءتها. ويقوم ذلك في النص الشعري المعاصر من خلال التشكيل الكتابي، والأيقوني في العمل، وهذا ما يخلق تقابلاً بين وحدات مختلفة، وأصوات عديدة، تنتمي إلى وسائط كتابية، وأيقونية، وتشكيلية، عبر تقنية الكُلاج، على نحو لا تعوزه المجانية، وهذا ما يساعدنا على تفهم لعبة التناقض بين هذه الدوال، فَكثُر ما ينكر كلٌّ منها دالاً آخر. وكأن النص يعلن لمشروعه غير المكتمل، وغير متحققِ الدلالة.

إن هذا الانتشار كنائي دون منازع، وذلك من خلال مدار من تشابهات مختصرة، تدور حول ما هو غائب كي تجعل المطموسَ قابلاً للتخمين.

٣- ***طريقة التكثيف:***

يقوم التكثيف هنا من خلال العلاقات الكثيرة الممكنة بين المتون والهوامش، والأصوات المتجاورة في النص، ودواله البصرية العديدة، سواء كانت كتابيّة على الورق، أو على الشاشة في النصوص الرقمية الإبداعية المعاصرة، وذلك عبر الإحلال، والدمج، والتبادل بين العناصر، والتشكيل، فغالبًا ما ينشأ من تصادم هذه العلاقات وتكثيفها حدّ ثالث، وهو العنصر الأساس لأي عمل لعبيّ، فالتكثيف هنا يخلق هذا الاتساع الممتد من صوت، إلى آخر، وهذا ما يدفع النصّ إلى بنية لعبية، تحتفي بالعشوائية، واللامعنى، وببلاغة غائمة. ويعطي التكثيف للعمل حركته، ويربطه بمفهوم العرض، وذلك للحراك الممكن بين أصوات العمل، سواءٌ من خلال تركيب صوتين متجاورين أو أكثر، قابلين للتراكب في صوت واحد، وهو تكثيف متزامن "سينكروني"، أو من خلال تكثيف أصوات مختلفة قابلة للمزج، في وحدة دلالة، أو موضوع، وهو تكثيف متزمن "دياكروني"، على مستويات التفاتية عديدة؛ بصرية، وكتابية، وصوتية، وتأليفية "شعرية"، في النصوص المعروضة على الحاسوب بخاصة".

يشهدنا الدال التكثيفي طريقة إخراجِ العمل، من خلال حجم النص، وحركة دواله فيه، أي من خلال "ميزانسينه" لو استخدمنا المصطلح المسرحي، وليس من خلال دلالته الخطية حسب، وذلك عبر حركة الدوال المختلفة في النص وتراكبها، واتحادها على سطح الصفحة، وافتراقها. ويكشف عن هذا المستوى تراكب أصوات النص، وعلائقها فيما بينها وصلاً وفصلاً.

في بنية نصية تشتغل فيها هذه الطرائق، يكون من المحال أن نتصور مقطعًا محددًا، مقفلاً على نفسه، من آثار السياق. فكلّ شكل خطي جديد (caligram) لمقطع من مقاطع النص يُبدي استعداده أن يُقرأ قراءة مختلفة، مزجًا، أو تركيبًا بمقطع آخر، وهي قراءة يمكنها أن تفصح لمن يملك قدرة على الإنصات، وعلى الرغم من تهكمها، ومن إخفاء أسمائها، فإنها تنفتح لقاريء مؤهّل، قادرٍ على التأويل، والتخمين(٧٩).

يتكون النص الباروكي بعامة، من مقاطع يصعب انضباطُها على محور الاستبدال "المستوى السينتجماتي"، بفعل التوالد المستمر الذي يصبح معه الاستبدال مجانيًّا، وخاليًا من الفائدة. بعد أن فُقد الهدف، فقد أصبحت لغة العمل من فرطِ سخائها، عاجزة عن تحديد الأشياءِ، ذلك لأنها انشغلت باختراع أصوات لها، لا تكلّ، في آلية لا تشير إلا إلى نفسها. إنها تتوجه عبر تنويعاتها، وتفصيلاتها التي لا تهدأ إلى كلية العمل، فتشوّهه، وتضاعفه، وتعريه، وتعكسه، كي تملأ كل هذا الخواءِ المتاح". وينطبق هذا إلى حدٍّ كبير على عدد متزايد من أعمال قصيدة النثر الشعرية المعاصرة، وديوان "حيوات مفقودة" للشاعر شريف رزق، وديوان "حجر يطفو على الماء" للشاعر رفعت سلام(٨٠) على سبيل المثال لا الحصر، دليلان على صحة ما نذهب إليه في طرحنا النظري هنا[٨١] حول ارتباط قصيدة النثر العربية المعاصرة بباروكية جديدة. كما تجدر الإشارة إلى باطنية النص الباروكي، التي قد تدل عليها تلكم النصوصُ المتشظية السخية التي تظهر على سطح العمل الظاهري، وكأنها نصوصٌ غريبة، أو دخيلة، تشارك بوعي أو دون وعي في عملية الإبداع ذاتها(٨٢).

إن الباروكية الجديدة في قصيدة النثر العربية المعاصرة تشكل كتابة ترفض التأسيس، وتقيم مجاز الاختلاف، وهي كتابة ثورية برغم ما قد تتسم به في النظرة المتعجلة من غياب تلقائية، وزيف.

الباروك "وفرة مسرفة، سخاء وتبذير، من هنا نشأت المقاومة الأخلاقية التي أثارها في بعضِ ثقافات الاقتصاد والدقة، فالسخرية من كلّ وظيفة، ومن كل تعقل هو حلٌّ لذلك التشبع اللفظيِّ، لذلك الامتلاءِ المفرطِ (*tropplein*) للكلمة، ولسخاءِ الأسماء بالنسبة إلى مسمياتها، ولفيض الكلمات التي تطفو فوق الأشياء، وفي هذه النصوص لا تَمل المعانى من الدوران الحر، دون محور، ذلك فضلاً عن الاستطراد، والتضاعف، والتكرار[٨٣]. على هذا النحو يصبح العمل "مفتوحًا على التفاعل الحر للقاريء، فالعمل الذي يوحي يتحقق وهو يُملأ كلّ مرة بالمشاركة العاطفية والتخييلية للمؤول، فإذا كانت كل قراءة شعرية تفترض أن العالم الشخصي ينحو باتجاه المطابقة على نحو تام مع عالم النص، فالنص المبني على سلطة الإيحاء يتجه مباشرة إلى عالم القاريء الداخلي (...) فقد تضمنت الرمزية انفتاح الإدراك الجمالي"[٨٤].

٢- ٤- النصّ الشعري التشعبي بصفته التفاتاً: في بلاغة ما بعد الحداثة

"المربع الأمثل لا زوايا لـــه

النغمة المثالية لا صوت لها

الصورة المثالية لا شكل لها"

"لاو تسو"(٨٥).

"إن أحد البواعث الأساسية للفن الحديث، كان هو الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي "المستهلكين"، والجمهور، عن العمل الفني، وما من شك في أن معظم الفنانين المبدعين المهمين في الخمسين سنة الأخيرة قد اهتمّوا على نحو خاص بتحطيم هذه المسافة ذاتها".

"هانز- جورج جادامر"(٨٦).

بداية، لا يمكننا أن نغضّ الطرْف -في ظرفنا الحضاري المعيش- عن ملاحظة مهمة تسهم الآن في تفكيك سلطة النوع بعامة؛ تتلخص في الاتساع الهائل لشعبية الممارسة الأدبية اللصيقة بالنشر الإلكتروني -في عصر الشبكات- بسبب الزوال التدريجي لاحتكار الإنتاج الثقافي والأدبي، ممن كانوا يسمون بالخاصة الثقافية، هذا الزوال الذي يرجع إلى تطور الوسائط البصرية -الحاسوب بخاصة- التي غيرت شروط التبادل الأدبي للسلعة الثقافية، على نحو خلق شروط

مشروعيةٍ جديدة، وعمّمها لصالح تواصل إنساني، لا يخضع لشروط الإنتاج القديمة، ولا ينتمي إلى الكتابة الأدبية، وإلى تقاليدها النوعية المعتادة. وهو تحدٍّ جديد يواجه النقد المدرسي؛ حارس الحدود التقليدية للأنواع الأدبية والفنية.

وقد تسبب هذا التغيير، في الحدّ من كفاءة هذه السلع الثقافية، من جهة، وفي أزاحة عدد كبير من العراقيل التي كانت تمنع منح هذه الكتابات شرعية ثقافية، وتحجبها –بناء على ذلك– عن التداول لصالح محترفين كانوا يستولون على السوق الثقافي، عبر خلق احتياجات أدبية، خاضعة لشروط سلطة تاريخية وإنتاجية ونوعية ما، ولأثرٍ اجتماعي أو طبقي، يملك رأسمالاً نوعيًّا، ورمزيًّا، يريد تعميمه، أو تسليعه، من جهة أخرى.

وقد كُسِرَتْ مشروعيةُ هذا الاحتكار للسلعة الثقافية وذلك عبر قبول عددٍ كبير من المتلقين بالحدِّ الأدنى من كفاءة المنتج الأدبي، وشروط إنتاجه، من أجل تواصل إنساني أكثر انتشارًا، فأصبحت الممارسة الأدبية أكثر شعبية، عندما جُرِّدَ الإنتاجُ الثقافي الأدبي الرسمي، من احتكاره المشروعية، فتناقصت عراقيلُ المشاركة الجماهيرية الواسعة في تداول الأدبيات على مستويي الإنتاج والاستهلاك، تلكم العراقيل التي كانت سببًا في منح شكل من شكول الشرعية والهيمنة لحاملي شروط بأعينها، أسهموا في منع الكثير من الأدبيات –غير الخاضعة لسلطة المجال اللغوية والشكلية– من التداول لصالح استمرار تداول آخر تتحكم فيه ثنائيات من قبيل: هواة/ محترفين، متلقين/ نقاد...إلخ. من خلال إنتاج أدبي خاضع لسلطة المجال التاريخية والنوعية، وذلك استثمارًا لرأسمال رمزيّ يُسَلّع ماديًّا في مستويات، ويُوظف معنويًّا واجتماعيًّا في مستويات أخر.

يشدّ هذا التناول انتباهنا إلى الجانب الاجتماعي والسياسي الخاص بالمنفعة المرتبطة بالحفاظ على تخوم النظام النوعي، والرمزي القائم، في المجال الأدبي، فالمواقع المختلفة في داخل الحيّز المتراتب لمجال الإنتاج –ونحن هنا نتكلم عن مجال الإنتاج الأدبي– تناظر أذواقًا متراتبة اجتماعيًّا، بحيث "يؤدي كل تحويل لبنية مجال، إلى نُقلةٍ في بنية الأذواق، أي في نطاق الفوارق الرمزية بين الجماعات"(٨٧). فلكلّ قانون أدبي نوعي قار، نظير يتشاكل معه على المستوى الاجتماعي. ربما حان الوقت الذي يتخلص فيه الفن، إيمانًا بتاريخيته، من مَفْهُومِ "المضمون الحقيقي"، الذي نسبه إليه أدورنو. ليرحّبَ بما كان مرفوضًا، من أجل إعادة القيم إلى تاريخيتها، وتغيير شروط التفكير (...) نقدًا لفكر المطابقة"(٨٨)! وكسرًا لانغلاقات الأنساق الفكرية القائمة.

لقد دلف التجريب إلى النص الشعري المعاصر وكأنه نواة تنبؤ، عبر مسيرٍ، يعتمد تعدد الأساليب، وتداخل الأنواع، بعد أن رفضت حركات التجريب المعاصرة القناعة بما يسمى قوانين النوع، والاقتناع بها، وفي رأيي أن التجريب لا يثبت أصالته إلا حين يصل به الشاعر إلى حد الإعياء فحسب! هكذا ظل النص الشعري في التجربة الشعرية الجديدة يطرح طريقته المختلفة في اقترابه من الواقع، وفي التعبيرِ عنْه.

إن التلقي الذي سيفرض نفسه علينا سريعًا هو ذاك الذي سيقوم على المشاهدة، على رؤية شاملة لا تفصل الموضوع عن شكله، ولا ترتبط بلغة واحدة فقط، بل تضم في أفقها بنيات عدة، أي أن التلقي القادم سيجذب الأنواع الأدبية إلى مفهوم أكبر وهو مفهوم العرض *performance* الذي يعتمد المشاهدة القائمة على تعدد اللغات المشكلة للرسالة، يقول أبو حيان التوحيدي: "الكتاب يُتصفّح

أكثر من تصفّح الخطاب، لأن الكاتب مُختارٌ، والمخاطِب مضطر، ومن يَرِدُ عليهِ كتابُك فليس يعلمُ أسرعت فيه أم أبطأت، إنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت، وأحسنت أم أسأت، فإبطاؤك غير إصابتِك، كما أن إسراعك غير معفّ على غلطك"[٨٩]. يشير هذ الاقتباس التراثي، إلى تغير الحكم النقدي وفق الوسيط الذي يتجلى فيه النص، إنتاجًا واستقبالاً، قراءةً وإنشادًا. لقد أصبح المستقر في التلقي الشعري الآن هو التلقي القائم على القراءة لا السمع. وهذا ما أثر –على نحو أكيد– على جماليات النصوص الشعرية المعاصرة.

تقطن اللغة المتداولة منطقة كبيرة من لا وعي كلٍّ منّا، بصفتها مخزونًا وتراثًا، فقد تستخدم اللغة شاعرها في عمقِ مكابدته لها، أكثر مما يستخدمها، خصوصًا حين يشعر بقصورها عن التعبير عن أفكاره في اضطرامها، ذلك قبل ان تلبس اللغةُ الفكرةَ في الكلامِ، وفي أساليبه، وهذا ما يطرح أسئلة مثل: كيف يمكن أن يتحول النص الشعري إلى جسد فني متكامل؟ وكيف تساندُ طاقاتِ اللغةِ التعبيريةَ أدواتٌ أخر غير الملفوظ؟ ثم كيف يقاوم الشعر الزمن؟[٩٠]، ربما أجاب *النص التشعبي (hypertext)* على المستوى المرحلي هذه الأسئلة. فهو أهم فضاءات الكتابة المعاصرة، المحملة بجماليات مستقبلية جديدة، يعمل من خلالها ما نطلق عليه في هذا الفصل الالتفات النوعي. وقد يكون ديوان "الكتاب" لأدونيس، وديوان "سيرة الماء" للكاتب، من الأعمال العربية القليلة الدالة على النص التشعبي الورقي في القصيدة العربية المعاصرة.

تعني لاحقة *"hyper"* المأخوذة من اليونانية معنى فوق، او ما بعد، وهي لاحقة بإضافتها إلى كلمة النص *"text"* يصبح المعنى ما بعد النص، أو ما فوقه *"hypertext"*، ويدل على مجاوزة القيود التقليدية المعتادة، في النص المكتوب،

وهو ما يترجم أحياناً إلى النص التشعبي، وهي الترجمة التي اعتمدناها في هذا التناول(٩١).

ربما نتفق مع من يرون أن شعر الوسائط البصرية، أو شعر الميديا يمكن أن ترجع أصوله إلى إسهامات الشعر التجريبي في أوروبا، وأمريكا الجنوبية، وأمريكا الشمالية، وما قدمته هذه الإسهامات من شكول شعرية جديدة، سيطرت عليها روح تجديدية، استمرت، دون توقف. وهناك من "يربط تاريخ ما يسمى شعر الميديا بطليعة الحداثة الأوروبية في بدايات القرن العشرين، وهو بهذا يتبع الأسلوب ذاته في تأريخ المؤرخين ليف مانوفيتش، وأوليفر جرو، اللذين ربطا فن الميديا بعامة بطليعة الفن الروسي في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته، وبالحركة المستقبلية الإيطالية". وقد كانت مجموعة أوليبو "Ouvroir de Littérature Potentielle"OULIPO، (Workshop for the Potential of Literature) التي أسسها عام ١٩٦٠، الكاتبان الفرنسيان رايمون كينو (Raymond Queneau)، وفرانسوا لو ليونيه Francois Le (Lionnais)، من أكثر الجماعات التي أسهمت في تطور ما يسمى الشعر التجريبي(٩٢)، الذي كان له أثر بالغ على نشوء ما يسمى *النص التشعبي*.

يشير مصطلح *النص التشعبي (hypertext)* إلى النصوص الالكترونية متعددة السياق، والتي اتسمت بقدرتها على منح اختيارات عديدة للقارئ"(٩٣). وتعرف إحدى الموسوعات النص التشعبي بأنه "مصطلح يُطلق غالبًا على نصٍّ على جهاز الحاسوب، يرشد مستخدمه إلى نصوص أخر، او معلومات ترتبط بالنص، الأمر الذي يساعد على التغلب على محدودية النص الكتابي المعتاد، وسكونيته، وهو نص دينامي يساعد المستخدم على ترتيب المعلومات على نحو

تفاعلي من خلال الروابط والوصلات"[٩٤]. وتعني كلمة غالبًا في التعريف السالف، أن المفهوم يمكن أن يكون متحققًا في النص الإلكتروني، ويمكن أن نتتبع حضوره عبر السمات النظرية للنص التشعبي ليشمل النص الكتابي ذا الروابط أيضًا، وذلك على مستوى الكتابات التي حاولت خلق آفاق تقبل الانتساب إلى النصوص التشعبية قبل قدرة هذه النصوص على استخدام الحاسوب، وهذا ما أميل إليه، وإن كان الاستخدام الآن قد أصبح مقصورًا على النصوص الإلكترونية التي ينطبق عليها المفهوم.

وتُرجع كلُّ التواريخ بدايات ما يُسمى النص التشعبي إلى مقالة فانيفار بوش (Vannevar Bush) المنشورة باسم: كما قد نفكر *(As we may think)* عام ١٩٤٥، التي يتنبأ فيها بظهور آلة مستقبلية سماها ميمكس *(Memex)* تعمل بصفتها نظامًا معلوماتيًّا استرجاعيًا على المستوى البيبليوغرافي، وترجع أول محاولة يُمكن أن تُنسب إلى الوسائط البصرية"[٩٥] على سبيل المثال، إلى الشاعر الأمريكي إي. إي. كمينج (E.E. Cumming)، الذي وظّف آلة الطباعة لإنشاء إجرومية بصرية في عام ١٩٥٩. أما أهم من ارتبط اسمه بالنص التشعبي فهو الأمريكي ثيودور نيلسون، ومواطنه دوجلاس أينجلبرت الذي عرض نصًّا تشعبيًّا للجمهور المرة الأولى عام ١٩٦٨ فيما عرف بعد ذلك بـــأم العروض كلها (*Mother of All Demos*). أما أهم الأعمال الواجب الإشارة إليها في هذا السياق فهو عمل جون جورنو (John Giorno) *اطلبْ نظامَ القصيدة (Dial-A-Poem System)*، عام ١٩٦٩.

يُطلق على الشعر التشعبي أسماء كثيرة، منها ما هو تاريخي، مثل شعر الميديا، والشعر الإلكتروني، والشعر الرقمي، والشعر الافتراضي...إلخ."[٩٦].

و"ربما كان عمل الشاعر رود ويلموت (Rod Willmot) المسمى "الممشى" (Everglade) عام ١٩٨٩، من أوائل الأعمال التي استخدمت نظام النص التشعبي بتوظيف نظام تشغيل الحاسوب المعروف بدوس "DOS"[٩٧].

"يُنسبُ مصطلح النص التشعبي إلى ثيودور نلسون Theodor H. Nelson في ١٩٦٥، الذي عمل مع أندريس فان دام Andries van Dam، في جامعة براون في ١٩٦٨ لتطوير نظام تحرير النص التشعبي"[٩٨]، "وهي نصوص مكونة –عبر التراكب– من وحدات نصية جديدة، نتجت من مساهمات أفراد مختلفين، فقد تشتبك مع النص الأصلي نصوصٌ خارجية أخرى، بما في ذلك الهوامش والتعليقات *external*، وهذا ما يمس ما يشير إليه رولان بارت بلفظ *lexia*، وما يقترب من معالجة دريدا عن التجميع *assemblage*"[٩٩]، وما يتماس في بعض خواصه مع ما يسميه أُمبرتو إكو *النص المفتوح opera aperta*. وإن ظل المصطلح مشيرًا إلى نصٍّ له روابط بأكثر من لغة "لفظية وغير لفظية"، فضلاً عما يشمله من معلومات تُستقبل عبر أكثر من وسيط مثل الصوت، والصورة، والجداول، والخرائط التوضيحية...إلخ. وهي نصوص تتسم بتعدد الروابط، والسياقات، والخطوط، في النص الواحد، فضلاً عن غياب مركزية واحدة للنص، وهذا ما خلق خبرات جديدة في التلقي، لها تأثيرٌ جذري على فحوى الرسالة الكلية، وشكل نقطة انطلاق جماليات جديدة للنص التشعبي، وأثار في الآن ذاته قضايا نقدية شائكة مثل الفروق بين النص التشعبي والتناص، بين شعرية التأليف وسياسات الإنتاج/ التلقي، بين *الشقاق (differand)*، حسب مفهوم ليوتار، والتحول، كما أنتج مفاهيم نقدية جديدة عن الخطية، واللاخطية في النص...إلخ. وطرح أيضًا قضايا شائكة في الحقل البلاغي، وما يرتبط بالسياقية، ونحو

الخطاب. وقد فرضت هذه النصوص اتجاهًا جديدًا حاول أن يهدم –صادقًا– السياج القائم بين المبدع والمتلقي، فمتلقي النص التشعبي يقع دائمًا في داخل بنية العمل، ولا يقع في خارجها، بسبب مشاركته في إبداع النص.

يُعدّ "النص الشعري التشعبي شكلاً من أشكال الكتابة المعاصرة، وهو شكل شعري يشهد تطورات متلاحقة، من أجل هذا يصعب –حتى الآن– تحديده القاطع، فغالبًا ما يكون ذا سمة بصريّة، من هنا كان ارتباطه بالفنون البصرية، وقد يضم التعريف ما يفيد استخدام النص الشعري التشعبي لروابط نصية، يستجيب بها النص ثباتًا وتغيرًّا وفق طريقة استعمال هذه الروابط من القاريء المستخدم، أي أنه نص لا يتسم بترتيب أصلي منظم، ذلك لأن إنشاءه يعتمد على روابط يحددها القاريء المستخدم بنفسه، وغالبًا ما تأخذ كتابتها سمت الكتابة الشعرية المعتادة، وهي قصائد لا يجاوز تاريخها منتصف الثمانينيات"(١٠٠).

ويشير "الشعر الرقمي إلى شعرٍ يستغل الوسائط المتعددة، ومجموعة من البرامج المعلوماتية، ولغات البرمجة، كالفلاش ماكروميديا، والفوتوشوب، والسويتش، والجافا سكريبت، من أجل صوغ نصوص لا تمتزج فيها اللغة بالصوت والصورة فحسب، بل وتتحرر، فتتحول الشاشة إلى ما يشبه الفضاء المسرحي، وتجدر الإشارة إلى أنه هناك مجلات ومواقع متخصصة في هذا اللون الشعري مثل، Tapin، وUbu، وAkenaton، وDo(k)s، وalire، وe-ecritures.org."(١٠١).

كما تجدر الإشارة إلى الفرق الكبير القائم بين قاريء النص الشعري المعتاد، وقاريء النص الشعري التشعبي، لذا فضلنا نعته *بالقاريء المستخدم*، ذلك لأنه لا يحمل وظيفية سلبية تكتفي بالتلقي النصي، بل يحمل وظيفة لا يمكن

أن تتحقق الدلالة إلا باشتراكه في إنشائها، ليس على المستوى التأويلي حسب، فهو يسهم فيها سواء على مستويى الاختيار النصي، أو التأليف التشاركي النصي، أو بهما معًا. وقد اقترح عدد من النقاد –بسبب إمكانية تدخل القاريء– تسميات مختلفة لما نسميه هنا القاريء المستخدم، حيث اقترح لها "برنارد ماننيه مصطلح (l'aucteur)، أي المؤلف القارئ ، مقابل الاصطلاح الآخر الذي يسم القراءة بصفتها كتابة أيضا (l'écrilecture)، أي القرا–كتابة"(١٠٢).

ترتبط مشاركة القاريء التأليفية في العمل الأدبي التشعبي على نحو وثيق بمفهومات النوع الأدبي، ذلك لأن الحفاظ على سمات النوع، وتخومه، في مثل هذه النصوص أمر محال، لأنه يفترض مسبقًا امتلاك كل قاريء تفاعلي ممكن، خبرة راسخة، ودربة، سواء بطرائق الكتابة وفق تقاليد نوعية بأعينها، أو بسلامة اللغة على المستويات الأسلوبية والنحوية على أقل تقدير، وهذا ما لا يمكن التأكد من قيامه في كل الأحوال، فضلاً عن الحفاظ عليه على مدار تشكل النص التفاعلي..

كما يضم النص التشعبي ما يطلق عليه عدد من النقاد "الأدب التركيبي (la littérature combinatoire) : الذي ينطلق من نصّ واحد مودع في قاعدة للبيانات، وأوامر برمجية، يقوم الحاسوب بإعادة توزيع وحداته بما يُفضي إلى عدد هائل من النصوص "الجديدة". مثل عمل رايمون كينو "مائة ألف مليار قصيدة شعر" الذي يدخل ضمن "الشعر الإلكتروني" الذي ظهر منذ حوالي نصف قرن، على نحو متزامن؛ في فرنسا وألمانيا وكندا. ومن أمثلته "ما يزيد قليلاً على ٤٠٠٠ قصيدة شعر تقريبًا" (*Un petit peu plus de quatre mille poème en prose*) لفابريسيس كليريسيه (Clerici Fabricis)، و *مذكرات نائم رديء*

(*Mémoires d'un mauvais coucheur*) لبرنارد مانييه، ونصّ مركب (*Syntext*) للبرتغالي بيدورو باربوصا"[١٠٣].

كما يضمّ النص التشعبي فيما يضمه ما يُنعت بأدب الفرجة: وفيه يمتزج النص، بصرف النظر عن جنسه، في عرض آني ومباشر، مع فنون أخرى كالرقص، والمسرح، والموسيقا، والأوبرا، آخذا في كل امتزاج هيأة نص جديد تماما. من أمثلة ذلك نص "ثلاث ميثولوجيات، وشاعر أعمى" (*Tois mythologies et un aveugle poète*) لجان بيير بالب مع أعمال الفنانين Jacob Baboni-Shiling وHenri Deluy، و Joseph Gulielmi [١٠٤]. وهناك مقالات رائدة مهمة يمكن الإشارة إليها في هذا السياق ومنها مقال جيم روزنبرج Jim Rosenberg "جملة الشكل التفاعلي: النص التشعبي بصفته وسيطًا للتفكير" المنشور عام ١٩٩٦، ومقال ستيفاني ستريكلاند "شعرية الكم: ست أفكار"، وهي فنانة اهتمت بتأسيس ما يسمى الشعر الإلكتروني، وغيرهما.

يمكننا أن نذهب من خلال هذا التناول إلى أن النص الإبداعي التشعبي، الروائي أو الشعري، يحقق دون منازع، مفهومنا السالف عن الالتفات النوعي وذلك على مجموعة من المستويات، فبجانب النص اللغوي، يمكن أن يتشكل النص الشعري من خلال عدد من الالتفاتات المختلفة –موازنة ببنية الشعر التقليدي– وهي التفاتات لا يشكل أيّ منها فرعًا لأصل، بل تُعد مراكز كلّها للنصّ الأدبي التشعبي بعامة، والشعري بخاصة، وذلك ارتباطًا بمفهومنا حول الكتلة النصية التي تجمع هذه الالتفاتات كلها في لُحمة واحدة، دون وهم لأصل. أهم هذه الالتفاتات هي:

١ – ***الالتقات البصري*** [١٠٥] ***الذي يضم:***

أ–الصورة الفوتوغرافية.

ب– الصورة المتحركة، سواء كانت سينمائية، أو تلفزيونية، أو موادًا إخبارية مصورة، أو موادًا ماخوذة من كاميرات الفيديو، وهواتف المحمول، أو من الأعمال الدرامية المصورة، وما يسمى المسرح الرقمي وغيرها.

ج– الرسوم، والجرافيك، وأعمال الفن التشكيلي.

د–الرسوم المتحركة.

هـ–البيانات، والخرائط، والجداول...إلخ.

و– الحروف، والكلمات المتحركة على الشاشة، فضلاً عن مختلف طرائق الأداء الكتابي.

ز– المعادلات الرياضية...إلخ.

٢ – ***الالتقات الصوتي "الأكوستي"، ويضم:***

أ– الأصوات البشرية مثل الإلقاء الشعري، والسرد، والغناء، ومختلف أصوات التعبير، مثل أصوات الفرح، والألم، وغيرها.

ب–الأصوات غير البشرية، مثل أصوات الحيوانات، وأصوات الآلات الموسيقية، وأصوات الآلات الميكانية...إلخ. فضلاً عن أصوات الطبيعة من رعد، وبراكين، وزلازل...إلخ.

٣- ***الالتفات التناصي وهو التفات موضوع ويضم:***

أعمالاً يشير إليها العمل الأصلي، ويمكن أن يستدعيها القاريء المستخدم –ولا أقول القاريء فحسب– مباشرة إلى النص، وذلك من خلال روابط "links" لهذه الأعمال موجودة في بنية النص الأصلي، وهو التفات مقصور هنا على طرائق التناص الرقمي.

٤- ***التفات شعري "بويطيقي":***

وهو التفات كان السبب فيه تدخل القاريء المستخدم تدخلاً فاعلاً في النص، على مستوى البنية التأليفية في ذاتها، وهذا ما لا يمكن قيامه دون أن يسمح المؤلف بذلك من خلال بنية تركيبه للعمل الإبداعي ذاته. يبدأ هذا الالتفات من تدخل قاريءٍ ما بالإضافة إلى النص، أو تغيير بنيته التأليفية، على نحو يطّلع عليه القراء المستخدمون الآخرون بعد ذلك، سواء كانوا على علم بأنها أُضيفت إلى العمل من خلال قاريء مستخدم مثلهم، أو لم يعرفوا ذلك، وغالبًا ما نجد هذا الالتفات في الروايات الرقمية التفاعلية.

٥- ***التفات نصي:***

ويضم العلاقات الممكنة كافة بين الشعر والسرد من جهة، وبين ما يطلق عليه الشعر بسبب وزنه وقافيته، وما يطلق عليه النثر بسبب غياب الوزن والقافية، من جهة أخرى.

من خلال هذا التحليل، وربطًا بمفهومنا عن الالتفات على المستوى الكلي "Macro" يمكنني أن أضع تعريفي للنص الشعري التشعبي على هذا النحو:

(هو نصٌ شعري منجز، قد يكون ممزوجًا أو مركبًا، ويضمّ فيما يضمه واحدًا

أو أكثر من التفاتات أساسية خمسة، موازنة بالنص الشعري التقليدي، هي الالتفات البصري، والالتفات الصوتي، والالتفات التناصي، والالتفات التأليفي "الشعري"، والالتفات النصي، وذلك على نحو يقوم القارىء المستخدم فيه بالمشاركة في نظم النص، وفي إنتاج الدلالة بناء على اختياراته النصية الخاصة). وفق المفهوم الذي سنتناوله في فصل "المعنى الشعري" فيما بعد، وهذا ما يدفع القارىء أن يكون واعيًا بالنصّ بصفته جسدًا، أو عرضًا نصيًّا. ونميل هنا –على خلاف عدد كبير من التعريفات التي تربطه الآن بالنص الرقمي– إلى انطباق التعريف على أي نص يحقق هذه الشروط سواء كان إلكترونيًّا، أو ورقيًّا. وهذا ما يجعلنا أكثر ميلاً إلى نذهب إلى أن كلَّ نصٍّ رقميّ إبداعيّ هو نصٌ تشعبي، وعكس هذا ليس صحيحًا بالضرورة.

من خلال هذا التناول يمكننا أن نحدد أهم سمات النص التشعبي، بصفته التفاتًا نوعيًّا على النحو الآتي:

١– غالبًا ما يكون النصّ التشعبي مرتبطًا بالشاشة، وربما لا يكون مرتبطًا بها، وذلك على خلاف عدد من التعريفات مثل تعريف نلسون السالف.

٢– النصّ التشعبي "نصٌّ غير مركزي، وغير هرمي، ذو مراكز متعددة، قد تتكاثر إلى عدد غير محدود، على نحو تتغير من خلالها العلاقات النصية ثباتًا وتحولاً"[١٠٦]. وهذا ما يمنح أكثر من باب للأصوات المكبوتة في النص، وللمعاني المتنحية فيه، ولهوامشه، عبر انثيال دلالي متدفق، ليس له مركز ثابت سوى ما يحدده القارىء المستخدم اختيارًا.

٣- يتكون النص التشعبي من التفاتات نوعية متشابكة، ومترابطة، وفق مفهومنا عن الالتفات النوعي في هذ االفصل، وقد يكون هذا الالتفات شكليًّا مثل الالتفات البصري، والالتفات الصوتي، أو موضوعيًّا مثل الالتفات التناصي، أو الالتفات النصي، أو شعريًّا مثل الالتفات التأليفي الذي يقوم به القاريء، من خلال ما تسمح به بنية النص.

٤- "مفهوم العرض أساسي في النص التشعبي، ومن خلاله يدرك القاريء المستخدم أن فعل القراءة ذاته يحول النص إلى عرض"(١٠٧).

٥- اصبح موقع القاريء بسبب بنى الالتفات السالفة في داخل بنية النصّ، كما أضحى له حضور متفاوت الشدة والقوة في داخله، ذلك بسبب حزمة الاختيارات المتاحة له، التي يمكن أن يمنح كلٌّ اختيار منها نصًّا مختلفًا، أسهم القاريء فيه من خلال اختياره من جهة، أو بسبب تدخله الفاعل التأليفي في النص، لأن بنية النص تفاعلية، وتسمح بذلك، من جهة أخرى. فقد يكون القاريء، مستخدم النص التشعبي مشاركًا، وفق ما سميناه الالتفات التأليفي "الشعري"، وربما لا يكون كذلك.

٦- لا تكمن وحدة النص التشعبي، في أصل، بل يكمن احتمال من احتمالاتها المختارة الذي اختاره القاريء المستخدم بين نقطة مختارة يبتديء بها، ونقطة مختارة ينتهي إليها، فغالبًا ما يكون النص التشعبي ذا نهاية مفتوحة، وهذا ما يجعله متسمًا بواحدة أو أكثر من هذه السمات:

أ- **اللاخطية:** "التي تشير إلى غياب النسق الثابت"[١٠٨]، فضلاً عن قيامها على مفهوم الشبكة، بل يمكننا أن نعدّ النصّ التشعبي "أسلوبًا يساعدنا على تقديم نصوصنا على نحو غير خطي"[١٠٩].

ب- **التكامل:** و"يقوم من خلال التفاعل بين الوصلات البينية، والروابط في النص، وهذا ما يؤدي إلى نتيجة شديدة الأهمية هي تواري العناصر التي تتمايز بها الثقافات، وذلك حين تفقد النصوص غرورها، وتُمنع عن تكبرها، في اللحظة التي تتوقف فيها عن أن تكون ماهيات مغلقة[١١٠]، ذلك بسبب هذا التكامل، والتواصل بينها وبين عدد كبير من النصوص الأخرى، ذات الانتماءات المختلفة على المستويين النوعي، والموضوعي.

ج- **غياب المركزية:** "فالنص التشعبي متعدد، لا مركز له على المستوى التأليفي"[١١١]، بل يقوم غالبًا على تفاعل إبداعي بين مجموعة من الأفراد، أو يقوم التأليف في جزء منه على مشاركة المتلقي الفاعلة، فالأعمال الإبداعية المعتادة تقوم دائمًا على مفهوم الملكية، وعلى تفرد المبدع في نصه، وحقه في ملكيته، وفي إبعاد الغير، على المستوى التأليفي "الشعري"، على أقل تقدير، هذا على خلاف النص التشعبي الذي يسمح بممارسة القاريء، ويجعلها أساسًا في النص.

٧- يتسم النص التشعبي بعامة بمجموعة من القوالب النظامية، نفضل أن نسميها آليات هنا، تتسم بشيء من الثبات في عمل هذه النصوص على المستوى التشعبي أهمها[١١٢]:

أ- **الحلقة "*cycle*"**: التي تُمكّن القاريء المستخدم من الذهاب إلى العقد "nodes" النصية السابقة، والرجوع منها وإليها، وفق السياقات النصية المختلفة، وتخلق الحلقة في النص التشعبي قدرة التكرار، والرجوع، والحسّ بالبنية.

ب- **الطباق "*counterpoint*"**: ويُقصد به في هذا السياق تناوب صوت أو أكثر في النص، من خلال تشابك النصوص والتحامها، وجدل الأسئلة والإجابات فيها. كما تمنح آلية الطباق الحسَّ بالبنية أيضًا، وقد تشير إلى الآلية التي تتعاضد بها مجموعة مختلفة من النصوص التشعبية، يمثل كل منها زاوية رؤية مختلفة، يمكن أن يدركها القاريء المستخدم في النص برغم اختلافاتها.

ج- **عوالم المرآة "*mirror worlds*"**: وتعني المداراة، والتلميح، والتعدد، من خلال النظر إلى المرآة، فغالبًا ما يتمسك الكاتب من أجل الحفاظ على التماسك النصي، بصوت مفرد، أو بزاوية نظر واحدة، ولكن آلية عوالم المرآة تقدم إلى كاتب النص التشعبي القدرة على بناء سرد تشعبي، أومتواز، يتبنى الكاتب من خلالها أصواتًا مختلفة، ومنظورات متعارضة، أو متقابلة، وهذا ما يخلق أصداء متنامية لموضوعٍ، أو وجهات نظرٍ عديدةٍ لعرضٍ مركزيّ، من خلال تضخيمه، والإسهاب فيه، وذلك باستخدام طرائق غير مألوفة، فبينما يقوم الطباق بنسج أصوات النص المختلفة، وتجميعها في عرضٍ واحد، تقوم آلية عوالم المرآة بتضخيمها، ومضاعفتها عبر إنشاء صوتٍ ثان، أو أكثر، منفصلٍ عن العرض الرئيس، وموازٍ له.

د- **العقدة "*tangle*"**: وهو تعبير أفضل من التشابك، أو الشرك، أو الأحبولة، ويشير إلى تلك الآلية التي يستطيع بها المؤلف أن يواجه القاريء بروابط

متعددة، دون أن يقدم له مفاتيح، أو علامات كافيةً، توجه اختياراته. وللعقدة هذه في ذاتها قيمة بصفتها متعةً ذهنية، ولكنها تُستخدم هنا على نحو أكثر جدية، وذلك حين تساعد على تضليل القاريء قصدًا من أجل أن تتيح له فرصة الاطلاع على نتائج غير متوقعة، أو تتيح له أن يتقبل حجاجًا لم يعتد على تقبله. وغالبًا ما يقابل القاريء المستخدم هذه العقدة في بداية النص التشعبي.

هـ- الغربلة "*sieve*": وهي آلية نصية يُصنَّف من خلالها القراء المستخدمون، ويرجع هذا إلى توافر طبقة أو أكثر من الاختيارات المفتوحة التي توجههم إلى أحد أجزاء النص التشعبي، أو أحد العروض فيه، ويشكل شجرة تتوزع فيها القرارات الممكنة التي يختار ما بينها القاريء المستخدم للنص التشعبي.

و- التوليف أو المونتاج "*montage*": وهي آلية تظهر من خلالها في النص التشعبي فضاءات كتابية عديدة، في الوقت ذاته، تدعم كل واحدة منها الأخرى، بالرغم من احتفاظ كل فضاء كتابي من هذه الفضاءات بهويته المنفصلة.

ز- المجاورة "*neighborhood*": وتشير إلى الروابط بين عقد "nodes" النص التشعبي من خلال المجاورة المكانية، أو المشاركة في الشكل، أو تشابه العلامات.

ح- الفصل والوصل "*split/ joint*": وهي آلية في النص التشعبي يرتبط بها سياقان أو أكثر معًا، ولا يمكن الاستغناء عن هذه الآلية في أي نص تفاعلي يمكن أن يتغير سياقه النصي استجابة لتدخلات القاريء المستخدم. وتسمح آلية

الفصل والوصل بأن يعتمد تأليف النص، على اختيارات القاريء في مدى محدود، يرجع بعده القاريء المستخدم إلى قلب مركزي.

ط- الرابط المفقود "*missing link*": وهو رابط يوحي بوجوده المؤلف دون أن يكون موجودًا.

ي- خدعة التجوال "*navegation feint*": وهي آلية تخبر القاريء المستخدم بوجود إمكانية ما للتجوال، لم يحن وقتها بعد، ينقل من خلالها كاتب النص التشعبي معلومات مفيدة إلى القاريء المستخدم في نصه، أو يخبره عن أفكار مخبأة فيه. فقد يبدأ النص التشعبي بخريطة، أو بجدول، ليقدم إلى قارئه نظرة كلية إلى النص. كما يتيح الدخول المباشر إلى الأماكن المختارة في النص.

هذه الآليات ليست الوحيدة المستخدمة في النص التشعبي، بل إن كلاً منها قد تجاوره آليات فرعية، وتصميمات أخر. وتجدر الإشارة إلى أن النص التشعبي قد يكون ساكنًا، ونشير بذلك إلى النص المحضر، والمخزون سلفًا على الحاسوب، وقد يكون ديناميًّا، ونشير بذلك إلى التغيرات المتصلة التي لا تتوقف بسبب استجابة النص لتفاعل القاريء المستخدم معه. أما أشهر توظيف للنص التشعبي فهو الشبكة الدولية (WWW).

من خلال هذه السمات نستطيع أن نذهب إلى أن النص الإبداعي التشعبي، التفاعلي منه بخاصة، يحقق مجموعة من سمات ما بعد الحداثة الإبداعية، التي ترجعُ إلى أواخر الخمسينيات.

ويرجع مصطلح ما بعد الحداثة إلى ايرفنج هاو Irvig Hoawa، وهارى ليفين Harry Levin، اللذين كانا ينظران بحنينٍ إلى الوراء، وإلى ما بدا فعلاً أنه ماضٍ أثرى، أما أول استخدام لمصطلح "ما بعد الحداثة" في الستينيات فجاء على لسان نقاد أدب أمثال ليزلى فيدلرLeslie Fiedler، وإيهاب حسن، اللذين كانا يعتنقان آراء شديدة التباعد بصدد ما يَعنيهِ أدبُ ما بعد حداثي(١١٣). وقد ظهرت هذه الاجتهادات التنظيرية، بظهور ثقافة توفيقية *eclecticism*، توكيدية إلى حد كبير، ثقافةٍ تخلت عن أي ادعاءٍ بالنقد، أو التجاوز، أو النفي؛ فظهرت ما بعد حداثة بديلة أعِيدَ فيها تعريفُ المقاومة، والنقد، ونفيُ الوضعِ القائم بتعبيرات غير – حداثية وغير – طليعية، تناسب التطورات السياسية في الثقافة المعاصرة على نحو أكثر فعالية من نظريات الحداثة القديمة(١١٤).

أما أهم أربع سمات أساسية بتسم بها شعر ما بعدَ الحداثةِ فهي(١١٥):

١ – الأيقونوكلازمية iconoclasm:

يشير هذا المفهوم إلى الاتجاه الذي يحاول نزع شرعية الثوابت الاجتماعية، وسلطة الأنواع الأدبية والفنية السابقة، مع حرمان مؤلفِها من التعبير بصفته ناطقًا رسميًّا عن المجموع، أو بصفته كاتبًا رسولاً، أومعلمًّا، فضلاً عن غياب الاعتقاد فيما يراه الوعي السائد حقيقة، وتهتم ما بعد الحداثة بإزالة ما يستقرُّ في الوعي الجمعي بصفته أسطورة، أو حقيقة، وترى أن ما يسميه جماع الوعي السائدِ "حقيقة" لا يجاوز شكلا من أشكال التلفيق التاريخي المُنشأ، ويعني هذا رفض المحاكاة، والاهتمام بمرجعيةِ الرؤيةِ الذاتية، مقارنةً بالرؤية الجمعية. وهذا يجعل الكتابة متوجهة إلى مناقَضَةِ كلِّ ما هو متوقع.

٢- نزعة اللاتأسيس groundless:

عبر استخدام تصوراتٍ عادية، وخالية من التصورات الذهنية العميقة، مثل التصورات المستخدمة من قبل الوسائط البصرية، وهي تصوراتٌ تتحرى أن تكون خالية من أيّ مرجع اجتماعي لها، إلا مرجعيتها الذاتية. وهذا ما يدفع المعنى في هذه التصورات بعيدًا عن أية دلالة قاطعة، أو تأويل نهائي. إن استخدام أساليب مختلفة، عبر تقنية التجميع يدفع النصَّ إلى جعل الهويات النوعية، والأساليب المختلفة قادرة على التعبير عن أنفسها، من جهة، وعلى أن تمتلك بنيتها الزمنية الخيالية، المتجاورة من جهة أخرى. فضلاً عن رفض مفهوم الحبكة، والتخلي عن مفردات البنى القديمة بصفتهما مواضعات وتقاليد فنية تهتمُّ بالمعنى على النحو التقليدي، فالمعنى يُنظر إليه في ما بعد الحداثة بصفته احتمالا، والنص هنا مراوغ، يرفض سلطة النوع، ويهتم بفكرة العرض.

٣- غياب الشكل formlessness:

معاداة ما انشغلت به الحداثة من تآلف على مستويى الشكل العضوي، والمضمون، وإنكار هذه الاتجاهات التأليفية، والتخلي عنها، مع التمرد على البعد الجمالي السائد، بسمتيه الوفرة والشمول، وذلك من خلال اللجوء إلى عمل المصادفة، والاعتماد على مفهوم العرض "*performance*"، وآليات البريكولاج، والمونتاج، وهذا ما يدفعُ الأسلوب إلى مجافاة البلاغة الشكلية، والمجاز اللغوي، والاهتمام بخلطِ الأنواع عبر المعارضة، والمحاكاة الساخرة، ولا أقول –تداخل الأنواع– فالأول يشير إلى الهجنة، والثاني يشير إلى التركيب.

٤- نزعة الشعبية populism:

وهي تلك التي تهتم بتوظيف مواد تأليفية تنتمي إلى قوس اجتماعي واسع، لا يقتصر على أسلوب أدبي واحد، بل يضم طيوفًا تعبيرية وأسلوبية مختلفة، على نحو يتفادى ما يبدو أنه جاد وملتزم، مهتمًا بالعَرَضِي، وبآليات اللعب.

غالبًا ما يتسم بهذه السمات النص الإبداعي التشعبي، سواء كان شعرًا، أو روايةً، أو غيرهما. أما السمة الخامسة التي يمكنني إضافتها إلى هذا التقسيم فترتبط بالرواية، أكثر من ارتباطها بالشعر بمفهوميهما التقليديين ويطلق عليها:

٥- التسجيلية ما بعد التاريخية historiographic metafiction:

وهي سمة تجدر الإشارة إليها برغم كونها أدخل في الرواية ما بعد الحداثية بخاصة، منها في النص الشعري، يرفض هذا الاتجاه إسقاط معتقدات الحاضر، وثوابته في عموميتها، على أحداثِ الماضي، وهذا ما يجعله مهتمًّا بخصوصية كل حادثة تاريخية على حدة، على نحو يؤكد الفرق بين الحوادث، والحقائق، الأمر الذي يدفع هذه الكتابات إلى التعامل مع التاريخ بصفته حدثًا، لا حقيقة، وهذا ما يُكسِبُ التاريخ ذاته صفة الرواية، وقد دفع هذه الاتجاه الحدود بين التاريخ والرواية إلى مساحات بينية غائمة، ومختلطة، استفادت منها رواية ما بعد الحداثة المعاصرة (١١٦).

لقد أصبحت الكتابة الحديثة منتمية -نوعيًّا- إلى آليات منطقية كيفية، وليست كمية، وأضحت منتمية إلى ما يطلق عليه في الدرس المنطقي، الفئات الغائمة *fuzzy sets*، وهي نظرية شديدة الارتباط بفكرة الالتفات النوعي، وتشترك في تذكيرنا دائمًا "بأن الكتابة هي شكلٌ من أشكال الإزاحة" (117).

"لا يستطيع الكاتب تغيير شيء في المعطيات الموضوعية للاستهلاك الأدبي [لأن هذه المعطيات التاريخية تخرج عن إرادته حتى لو كان واعيًا بها]، فالكاتب ينقل إراديًّا لغة حرة، إلى مصادر هذه اللغة، وليس إلى مآل استهلاكها"(١١٨)، ولا ينطبق هذا على الكتابة الأدبية المتحررة من الالتزام بسلطة النوع بخاصة.

إن عدد النصوص التى تستطيع أن تقاوم حركة الزمن المعاصر المتسارعة –وما يفرضه من تطور على المفهوم الإبداعى للجميل– أضحى قليلاً إلى حد بعيد. بعد أن مسَّ مفهومُ السلعة الرأسمالي كلَّ أنواع النتاج الرمزي، وبعد أن سيطرت على النتاج الأدبي عقلية "أوديماتية" مهووسة بقياس نسبة الإقبال تفكر وفق حسابات النجاح التجاري، "فمنذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى "ستين" عامًا فحسب (...)، كان النجاح التجاري المباشر والفوري موضع شك وريبة، وكان يُنظَرُ إليه بصفته علامة على المساومة مع هذا القرن، أما اليوم فالسوق اُعتُرِفَ بها بصفتها جهةً –شرعية– لإضفاء الشرعية"(١١٩).

وما زالت هذه العقلية الأوديماتية مسيطرةً على أحكام النص الأدبي وتقويماته حتى الآن، وهذا ما قوى اتجاه نصوص الأنظمة الأدبية المغلقة في تاريخ الأدب الحديث، التي تبنتْ اتجاه كتابةٍ خطية، تسيطر عليها علاقات تضمينية، يظل المعنى فيها مسترسلاً متينًا، فسادت أعمال لا تخلو –في معظمها– من اهتمام بالحيل اللغوية والمضمونية التي تستدر تعاطف النقاد، وإعجاب الجمهور –على المستويين الواعي وغير الواعي– هذا الجمهور الذي يتسم في مجموعه العام بحساسية شعرية ضئيلة، أما النصوص القوية، فغالبًا ما يتم رفضها من الذوق العام نظرًا إلى أنها تملك حسًّا جماليًّا متقدمًا، ومرجأً، ربما لم يأت أوانه، ويثبت تاريخ الأدب هذا بيسر.

لا يهتم الشعر في نظري بهذا الجمهور، ذلك لأن له جمهور من نوع مختلف، فعلى الرغم من أن الشعر لا يعيش إلا بالآخرين، فإن السؤال الحقيقي الذي يجب أن يهتم به الشاعر، هو ذاك المرتبط بنوع جمهور الشعر، لا بحجمه، وهو سؤال يهتم بأولويةٍ ما، أيكتب الشاعر للجمهور، أم يقرأ الجمهور للشاعر؟ ربما ترجع أزمة تلقي الشعر الحديث إلى المتلقي وأهليته في نظم المعنى الشعري، أكثر من رجوعها إلى المبدع.

الهوامش

[1] استثمرت الكتابة المقطعية في ديوان معجم الغين، عبر توظيف دلالات المفردات التي تبدأ جميعها بهذا الحرف، وذلك على نحو مرتب معجميًّا في فضاءات دلالية تجمعها، برغم انفصالها، فقد ضم كلّ مجموعة من هذه المفردات فضاءٌ واحد تفجرت حوله معاني مفردات تقع تحته، مثل فضاءِ "البوح"، وفضاءِ "الخواء"، وفضاءِ "الرّاهْنامج"، أي كتاب البحر، وفضاءِ "في مدحِ العتمة"، وفضاءِ "الحيوان"، وغيرها، وهذا ما اقتضى وضع فهرس آخر للعمل، يمكن من خلاله أن يقرأ المتلقي هذا المعجم مرتبطًا بفضائه، الذي تتفجر فيه معاني مفردات أخر مشابهة، لم تخضع للعزلة بسبب ترتيبها المعجمي، ففي فضاء الحيوان مثلاً نقرأ أربع مفردات هي: الغبوق، الغضنفر، الغلب، الغيب، تفصل بين كل مفردة من هذا الفضاء ومفردة أخرى عدد كبير من الصفحات، شغلته مفردات أخر، بسبب خضوع عناوين نصوص العمل في ترتيبها إلى الترتيب المعجمي، كما يمكن أن يُقرأ الديوانُ متشظيًا تحت سطوة الترتيب المعجمي المسلسل، والخاضع إلى ترتيب الصفحات التقليدي، وسيختلف بالضرورة التأثير الكلي للقراءة الأولى عن التأثير الذي تحدثه القراءة الثانية! وقد لعبت المصادفة في "معجم الغين" دورًا كبيرًا، فعلى مستوى ما، كان هناك سؤال يراودني حول علاقة المعجم بالنصّ، وحول البحث فيما يكون به المعجم نصًّا. كنت قد كتبت ست قصائد ابتدأت عناوينها كلها بحرف الغين، فاستمرأت اللعب، وخضت تجربة الكتابة الشعرية متأملاً مفردات هذا الحرف، ربما تلاقت الفكرة الإبداعية مع مثيلتها النقدية على نحو غير واع، بدأت حينئذٍ في ملاحظة العلاقة بينهما، وعلى الرغم من غياب منطقية الفكرة، فإن المصادفة التي قادتني إليها كانت تطلب نوعًا من المنطق لترتيبها، والجهد والدأب

في تأمل هذه المفردات، وربط الحالة الشعرية المراوغة، وسريعة الهرب، المستعصية على النمذجة بها! وكان هذا أول عمل وظفت فيه فن الإبيجرام في أعمالي الشعرية، ولكنني فضلت ألا أكرر تلك المقدمات عن هذا الفن وكأنها تبرير فني للنص، كما فعل طه حسين مثلاً في "جنة الشوك".

يقع حرف الغين الذي يبدو مسالمًا في المعجم تحت سطوة حرف "العين"، الذي حاول ابتلاعه، فراوغه حرف "الغين"، وترك "العين" سادرًا في طمعه، وانفرد وحده بمفردات قليلة، لكنها –مع قلتها– غنية، ودالة على القوة، والعدوانية، والذكورة، بل يصعب في العربية استبدال كلمات أخرى بها، "مثل الغائلة، والغول، والغدر، والغزو، والغش، والغيرة، والغرق، والغصب، والغمة، والغريزة، وغيرها"، فضلاً عن مفردات لمعان أخر تثير الشجن والاستغراق والتأمل، مثل "الغابر –وهي من الأضداد– والغبّ، والغريب، والغرام، والغناء، والغفران، وغيرها"، بل إن كلمة الغين الدالة على هذا الحرف تحمل معاني عديدة، أصطفيت معنى واحدا منها؛ اخترته من المعاني المتعددة لكلمة الغين، وهو "العطش"، فمعجم الغين هو على نحو ما "معجمُ عطشٍ"!

ضمَّ النصّ ما يقرب من سبعين مفردة تبدأ بحرف الغين، وجاء هذا العمل مبتعدًا عن التعقيد الأسلوبي، مهتمًا بصفائه الخاص الذي تقوم دلالاته على التعارض بين الدلالة المعجمية المعتادة، والمكررة في المعاجم المعروفة، والدلالة الشعرية –هنا والآن– لكل نص شعري يقع تحت مفردة معجمية استلهم النص الاشتباك معها، وذلك عبر ربط كل مفردة بمعناها من خلال ما صدق ما، في الواقع المعيش، مقاومًا المتداول من جهة، وطرائق فضِّ المعنى في المعاجم المعتادة من جهة أخرى، وقد أخضعتُ ترتيب الديوان إلى الترتيب المعجمي.

أما عملي الشعري "الرغام: أوراد عاهرة تصطفيني" فجاء دالاً على ارتباط الكتابة المقطعية، بكتلة نصية تقرأ على نحو متصل، ومنفصل، وهو عمل تفجّر التراث الصوفي فيه على نحو يشد الروح إلى جسدها، ظهرتْ في النصِّ هيمنة واضحةً لتأويلات، وأوراد صوفية بأعينها ; من "الفتوحاتِ المكية" لابن عربيّ، وتلبّستْ معناها الشّهوي فيما بعد، وأطلت إشارات لمتصوفة جاء ذكرهم في "الرسالةِ القشيرية" بعد أن استوليت عليهم لصالح النصِّ، وبرزتْ أحوال وآداب مثل ماأورده الإمام السّهروردي في "عوارف المعارف"، وما جاء في شرحِ القاشاني على "فصوصِ الحِكم"، لكنها اتخذتْ أبعادًا جسدية جديدة، وانتقلتْ من المجرّد إلى المتعيِّن، وظهرتْ تأويلات من قراءات –أحدث عهدًا– مثل ماورد ذكره في "إيقاظِ الهممِ في شرحِ الحِكمِ" لأحمد بن عجيبة الحسنى، وكانت هناك إشارات لاتخفى على عاشق لبعض الأحوال الصوفية في "المواقف والمخاطبات" للنفّريّ، وفي "منطق الطير" لفريد الدين العطار، كما ظهرت طقوسٌ من آداب الطرق الصوفية، مما جاء في بعض الكتيبات الصغيرة "كتحفةِ الاخوانِ في آدابِ الطريقِ" على سبيل المثال ، وغيرها.

حلّقت في هذا النصِّ، الأوراد الصوفية في مدى الجسد، ومضتْ بعيدًا دون خوف، إلى حدِّ الخلاعة والفساد، حيث تلبستِ المعاني الكبرى نقيضها، وأصبح الوطن غانية تَصطفِي وتُصطفَى، وهبطتْ الأحوال من قدسيتها الروحية المتعالية إلى وقائع جسدية شهوانية، وانطلقت الأوراد، والأحوال، والمقامات، في سياق نصي غير قابل للتّحديد، بسبب التعدد التأويلي الذي يحمله في كلِّ صفحة المقطع الشعري في اشتباكه مع دلالة الورد الدينية الخارجة عن سياقِ العمل، كما سببتْ علاقة كلّ وِرْدٍ بمقطعه الشعري –مجرّدًا من محموله الديني– تعددًا تأويليًّا آخر، بعد أن اشتبك بدلالتين: الأولى في علاقته المتأرجحة فوق دلالات نتجتْ من سياقات

تأويلية متداخلة مع: المرأة/ الوطن/ أسطورة الخصب/ النفس... إلخ، منتقلاً برهافة من فضاء إلى آخر، و الثانية في علاقة الورْد، أو الحال، أو المقام، المركزية بسطر شعري له علامة تنصيص، تحصر دلالة الورد في سطر واحد من المقطعِ الشعري، لذا لمْ يملكْ أيّ ورْد، أو حال، أو مقام، في صفحته أية قدرة على حسمِ اتجاه تأويلِ النصِّ الشعري، فخضع النص إلى ما يمكن أن نسميه "أهلية المتلقي التأويلية" على الوصل والفصل في هذه الكتلة، خصوصًا بعد أن خاتل العملُ التراتب الذي يفرضه الشكل المعتاد للكتاب، فقد استُبدِلَت الأورادُ الصوفية بالأرقام، كان التتابع المعتاد لصفحات الكتاب -في أثناءِ القراءة- محض اقتراح -من الشاعر- لسياق يقْبله العمل، وظلّتْ حرية القاريءِ كاملة في ابتداع سياقات نصية أخر، وذلك عبر ترتيب أوراده وأحواله ومقاماته كيفما شاء، دون أن يلتزم اقتراح المؤلف، فلا أهمية لذلك لأن العمل ينقصه منذ المفتتحِ الترتيب الرقمي المعتاد للصفحات، فكلّ صفحة تظلّ فضاءً مستقلاً بذاته وإن لم يخاصمْ اتصاله مع غيره، وكلّ ورْد أو مقام أو حال يستقلّ بصفحته، وإن عانق البقية في النص، فإذا أضفنا إلى ذلك الترتيب الجديد الذي اقترحه "فهرس" الديوانِ -قبل نهاية العمل- والذي يقترح قراءة جزء من النص في سياق شهوي "إيروتيكي"، وجّهتْ تراتبه مفردات جسدية رافقت الأوراد، والأحوال، والمقامات، في فهرس العمل، وجدنا أن القاريء سيكون مضطرًا إلى استكمالِ ترتيبِه الخاص لبقية الأوراد، والأحوال، والمقامات، تلك التي لايوجد لها دالٌ جسديٌ في فهرسِ الديوان!

كان نزف اللغة في بعض أجزاء العملِ، والمحاكاة الجسدية لما يقرب من ستين وردًا، وحالاً، ومقامًا صوفيًّا، يخلقان ما يحطم الأثر التراجيدي في النص، يوقفان نزعته الميتافيزيقية، ويمنحان النص تآلفًا بين أضداده، فمسَّ النصّ حسّ كرنفاليّ، وأصبحت الغانية -وما تشير إليه- هي ملكة هذا الكرنفال، لم أحاولْ تدميرها، فقد

كانت متشظيةً بسبب لغة النص التي خلقتْ عملاً مفتوحًا، تنقّلت فيه العاهرة حينًا، الغانية أحيانًا، من النفس إلى الوطن، من المحبوبة إلى عشتار بكل مسمياتها الأسطورية، تحركت –وأنا معها– بين أحوال كثيرة، كانت الدلالة تتمفصل دومًا –في كلّ ورد، أو حال، أو مقام– عند حدِّ العلاقة: "الجسد/ الروح" بصفتها مركزًا يتبلور حوله انغلاق النصِّ وانفتاحه، منتهكًا كلّ الرموز التي تعبرّ عن السلطة: عن أية سلطة تقع في خارج النص.

أضفى هذا الوضع صبغة كرنفالية –بالمفهوم الباختيني– على النص، لم أكن واعيًّا بها في البداية، لكنني ابتدأت في إدراكها، والإنصات لها، بعد الانتهاءِ من كتابة مادة العمل، ومن ثمّ الاشتغال عليها وتكثيفها، واستثمارها بعد ذلك، فجعلت النصّ محتفيًا بازدواجية المعنى، وبالتناقضات المتزامنة فيه، فلم أحاولْ توحيد هذه المتناقضات، بل أبرزت الدور الذي يلعبه الورد، أو المقام، أو الحال، في كل صفحة، بين اشتغاله في داخل النص على مستوى ما سميناه في بحثنا النظري بالكتلة الشعرية، هذا فضلاً عن المستوى المقطعي من جهة، ودلالته الخارجية في سياقه الصوفي، وعيًا وتأويلاً من جهة أخرى، فوُظِّفَتْ بعضُ ما تراه منظومة القيم العامة مذمومًا وفاسدًا إيجابًا في النص، مع ظهور بعضِ السخرية من فساد العلاقات التي أظهر جانبًا منها بطلا العملِ، الشاعر والغانية: كانا شخصين شرهين شهوانين، مَسَّهُما العشق بعنف لا فكاك منه، تجلّى ذلك في الجزء الثالث من العمل، حيث ينحاز الشاعر فيه إلى غانيته/ وطنه –وذلك في الجزء الأخير من النص– مقتنعًا بأنّ سلوكها فضيلةٌ كبرى، وذلك بعد موقفه المعرفي في الجزء الأول، والاستفهامي في الجزءِ الثاني، إن الغانية تحكي له في الجزء الأخير ما تعرّضتْ له من تدمير، وبعد أن يفهم منطقها، يرتضي الشاعر أن ينسب ولدها إليه، بعد أن فهم مغزى محبتِها لكلِّ من مروّا عليها، وينتهي العمل بدمار ما،

توحي به الجملة: "كلّ موجود هنا يستحقّ الهلاك" ليأتي العنوان الثاني الدالّ في نهاية العمل على الغلاف الأخير: " الأنساب"; من حبلت بهم بطلة العمل العظيمة القذور.

أكد "كرنفالية" العملِ دخول المتلقي في سياقِ السؤالِ ونتيجته، بعد أن فرضتْ بنية العملِ وشكلها عليه، دورًا إيجابيًّا في إنتاجِ النصِّ وتلقيه، ويظلّ التراتب النصي بين مقاطع هذا العملِ اقتراحًا من المؤلف، يقبل النصّ عشرات الاقتراحات المغايرة له، يستطيع أن يقترحها المتلقي نفسه، وفْق ما يراه ذوقه في ترتيب أوراد النص، ومقاماته، وأحواله.

غزتْ العمل برمّته كرنفاليةٌ "شعبية" بالمعنى الباختيني، تلاقتْ فيها الأضداد، فظهر التجاور بين الدنيوي والمقدس، بين عالي المنزلة والدنيء، بين الكبير والصغير، وهذا ما أنشأ حالةً من الإحساس بالتناقض وبالابتذال، كما أضفى هذا الأسلوب نوعًا من التدنيسِ على النصِّ، وشكْلاً من انتهاك الحرمات، ويظلّ ما قاله الشيخ ابن سينا عن الشمسِ التي حين اشتدّ نورها احتجبتْ، وكان نورها حجابًا لنورها، مشيرًا إلى التقاءِ الأضداد، ووحدتها، في قلب هذا العمل: فالتوغّل العارم في حسية الجسد روح، الأمور تتلاقى، وعند النهايات تبدّل مواقعها، تلك هي الروح التي سيطرتْ على هذا الديوان، الذي احتفي بالمسكوت عنه في سياقه، وباستنطاق البياض في كتلته، مرحبًا بالحكمة الطاوية; بفضل اللاشيء يكتسب الشيء وظيفته.

(2) مايكل ريفاتير.، *دلائيات الشعر*، ترجمة ودراسة، محمد معتصم.، (المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.، ١٩٩٧).، ص.، ٢٤٧.

(3) هارولد بلوم.، *قلق التأثر: نظرية في الشعر*.، ترجمة، عابد إسماعيل.، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨).، ص.، ٧٢.

(4) انظر: *جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي*.، المشروع القومي للترجمة، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).، ص.، ١١١.

(5) بيير بورديو.، *قواعد الفن*.، ترجمة، إبراهيم فتحي.، (القاهرة: دار الفكر للدرسات والنشر والتوزيع.، ١٩٩٨).، ص.، ٢٦٣.

(6) انظر: جاكوب كورك.، *اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب*.، ترجمة، ليون يوسف، عزيز عمانونيل.، (العراق: بغداد، دار المأمون.، ١٩٨٩).، ص ص.، ٢٥٧-٨.

(7) يورى لوتمان.،.، *تحليل النص الشعري: بنية القصيدة*.، ترجمة، محمد فتوح أحمد.، (القاهرة: دار المعارف.، ١٩٩٥).، ص.، ١٧٤.

(8) انظر: نفسه، ص ص.، ٥٠-١.

(9) جي. هيليس ميللر.، *أخلاقيات القراءة*.، ترجمة سهيل نجم، (بيروت: دار الكنوز الأدبية.،١٩٩٧).، ص.، ٧٤.

(10) نفسه.، ص.، ٧٥.

(11) انظر: بيير بورديو.، مرجع سابق.، ص.، ١٥٩.

(12) رولان بارت.، *الرجة الصِّفْر لكِتَابة*.، ترجمة، محمد برادة.، (لبنان: بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.، ١٩٨٠).، ص ٢٩.

(13) انظر: يوري لوتمان.، مرجع سابق، ص.، ١٠٦.

(14) نفسه.، ص ص.، ١٢٥-٦.

(15) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري.، *كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات له أيضًا*.، (القاهرة: مكتبة المتنبي، د. ت).، ص.، ٥٣.

[16] *لم أكن قاسيًا حين قررت عدم الاحتفاظ بما أنشره من قصائد. كنت أحس حين يأتي الفيض الشعري – قصور اللغة عن التعبير، كيف يمكنني التعامل مع القصيدة بصفتها جسدًا فنيًا متكاملاً؟ هل يمكن أن تساند طاقات اللغة التعبيرية أدواتٌ أخرى غير الملفوظ; الذي يعاني عجزًا عن الاستجابة لحيوية الفكر، ولانتهاك المدلول؟ ربما كان ديوان "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" هو أول عمل قادني إلى مفهوم الكتلة النصية الشعرية، امتلأ هذا الديوان بالحيرة، والغموض، وهو عمل شعري مركب من تداخلات بين–نصية مختلفة على المستوى الأسلوبي، في كتلة واحدة. يطلب هذا العمل من متلقيه أن ينصت بحسه، وأن يستثمر بطريقته إيقاع سطوره الشعرية النافر، أن يرتل النص في كتلته الشعرية الكلية دون أن يحاول الحصول على معنى واضح سريع المنال، أي أنني توقعت من المتلقي الذي أتوجه إليه في الكتلة الشعرية لهذا الديوان أن يبحث عن شعور خاص "Sense" في العمل، لا أن يبحث عن معنى، أوعن منجز مضموني مباشر فيه"Meaning"، وأفضل من استقبل هذا الديوان هو من استمع إليه وكأنه قطعة موسيقية لها كتلة ذات إيقاعات متنافرة، أما الاستعارة في هذا العمل فكانت مدفوعة إلى حدها الدلالي الأقصى، مما جعل لمعنى المقطع الشعري أكثر من نغمة يمكن أن تستقر عليها الدلالة، وكأن هذا النص يتخفى هروبًا من المعنى، من مرجعية الواقع، مستخدمًا لغة كهنوتية تشير دون إفصاح، من هنا كان التوظيف الكثيف في هذا العمل للمهجور اللغوي في الشعر العربي القديم، جامعًا بين التراث والموروث العربيين والإسلاميين وبينَ الاتجاهِ ما بعدَ الحداثي – الذي يقوم على تجميع أساليب مختلفة وعلى نحو واعٍ، معتمدًا في ذلك على مفهومِ العرضِ"Performance" دلاليًا وشكليًا، مع مجافاةِ الهوامشِ والشروح، وقد تحرَّيتُ قدرَ إمكاني أن أُبعدَ قصائدي*

عن تسوّلِ المعنى، كنتُ ابحثُ في هذا النصِّ عن لغة نقية مُحْكمة الإغلاقِ، كنت أبحث عن نص لا يُقرَأ قدر ما يُرَتّل!

حازتِ القصائد –في بعضِ مواضع ديوان أسفار من نبوءة الموت المخبأ– أسرارها. بعد أن حاولت تغيير الإحساسِ بمادية الشيء، عبر خلقِ شعور خاص بالحرف على المستوى الصوتي، مع استخدامِ مخزون كلمات جاءت من محفوظ شعري لغوي لم يَعُدْ يُستخدم كثيرًا في شعرنا المعاصر، هكذا تطلّبتِ الجمل الشعرية من متلقّيها ترتيلها، الاستماع لها، كيّ يشعر بما يشي به سياقها من إيحاءات دون الاهتمام بالمضمونِ الذّهْنِي المباشرِ فيها، يرجع ذلك إلى حالة الاغتراب والتشظي التي خلقتها مجموعة مهملة من المفردات المنبوذة في الخطاب الشعري المعاصر، كان جزءٌ من العمل في انغلاقه يتغيّا فصل الكلمات عن أشيائها، أسفر هذا التوجّه عن قوة تغريبية كبيرة، وإن حلق فوق سطحِ اللغة –دون قصد– حِسٌّ كهنوتي وسحري خاص سبّبته هذه اللغة القديمة. وبالرغم من محاولتي الدؤوب –بعد نهاية الدفق الشعري– في معالجة قصيدتي بالحذف، وبنزع عنصريّ المكانِ والزمانِ من معاني الكلمات، لأترك النصّ دون ارتباط بوقائع خارجة عنْه، وفي وضع ضعيف نسبيًا، فإنني اكتشفت أن سلطة اللغة، وسطوتها وظفتِ النصّ لصالحها، كي ينقل حدثًا أو رسالةً على نحو كثيف دون رغبتي، بل دون وعيي!

استخدمت في هذا العمل على نحو كثيف، أشكالاً طباعية مختلفة، قسمت النص الشعري مقاطع على نحو يؤثر على دلالات النصوص، لكنني اكتشفت بعد ذلك أن ما تحريت التخلص منه، فيما يخص سلطة التراث النوعي على كتابتي الشعرية، وقعْت فيه على نحو عنيف، لقد فرضتْه عليّ طبيعة لغتي المتأثرة بتراث الشعر العربي، وبالقرآن، وبالأحاديث النبوية، وبقراءاتي في الإنجيل والعهد القديم، بالإضافة إلى تأثير التراث الصوفي الذي ظهر بقوة في هذا العمل، مع بعض

الآليات الأسلوبية التي ورثتها على نحو لاإرادي من خلال قراءاتي التراثية، كما اكتشفت سمات قارةً في الموروث الشعبي تسللتْ –دون وعيي– إلى قصائدي، فضلاً عن "أنسنةِ" المجرد، ولم أستطع آنذاك أن أتخلص من مثالية أضفتْ حسًّا غنائيًّا يستهوي المتلقي العام، أما أخطّر مافي الأمر فكان وعيي المتأخّر بكلِّ هذا الحضور التراثي الذي لمْ أتقصّدْه في قصيدتي، ذاك الذي كنت أكابد من أجل الخلاصِ منه.

استنطق ديوان "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" حياد الصفحة، وقام على تجريب طرائق مغايرة في كتابة القصيدة، وفي توزيعها فوق فراغ الصفحة البيضاء، مع استخدامِ الأسهمِ لتغيير المسير الدلالي عبر أساليب غير لغوية، صاحب ذلك استخدامٌ واع للغة قديمة من محفوظي اللغوي، فأطلّتْ –في حياء– طلاسم حقيقية من التراث الصوفي "سقفاطيسٌ سقاطيم احونّ "قاف" أدُمّ حَمّ هاءٌ، آمين" وأشكالٌ لمثلثات سحرية، وقد مسّني في هذا العمل نزوع تجريبي يستهدف تقطيع المعنى عبر دفعِ الاستعارة إلى أقصى حد ممكن في السياق، فضلاً عما جاء في مفتتحِ هذا الديوانِ المسمّى "استعراضٌ لاعترافاتٍ قتيلة ، لاتُصنَّف"، وهو نصٌّ أقرأ فيه مخزوني الثقافي من التراثِ الفكري العربي والعالمي قراءةً ضالة، لا تنقصها المحاكاة الساخرة "Parody"، أو المعارضة، كما استخدمْت –عند الحاجة– مورفيمات بعضِ الكلمات لتفتيت معنى الكلمة الواحدة، ولاستنطاقها دلاليًا من جديد: "ألمّ، ألمِي، ألمِي..لا، ألمِي..لاد ، الميلاد!"، كانت لي رغبةٌ دفينة –اكتشفتها فيما بعد– وظلت ملازمةً لي في أعمالي التالية، استحوذتْها فكرة أن يكون المتلقي شريكًا لا غنى عنه في إنتاج الدلالة، ونظم النص، هكذا كانت القصيدة فضاءً كاملاً يتيح لي حرية اللعب كيفما أشاء. ربما لم يكن ذلك كلّه حاضرًا في وعيي الشعري عند بداية الكتابة، ولكنه كان كامنًا في لاوعيي الشعري على نحو ما، لذا كان إدراكي

لعملي متاحًا ويسيرًا، وأنا أراجعه، وأعيد قراءته بعد ذلك. كنت منتبهًا -في الآن ذاته- إلى خوفي الخاص من الآخر الشعري، وإلى ما يسميه هارولد بلوم "قلق التأثر"!

احتسبت -ما قمت به من تجريب في هذا الديوان- تخليًّا عما أتقنه في كتابة القصيدة، وخروجًا واعيًا على ما أحمله من تراث وعنه، وابتعادًا عما تخلل لغتي من موروث، وذلك من خلال إعادة التأويل الواعي للتراث، لأكتشف من جديد أن ما تحريت التخلص منه، وقعت فيه -ثانيةً- على نحو أكثر عنفًا، حين حمل العمل رؤيةً قدريةً احتفتْ دون أن أدري بالميتافيزيقا، وارتبطتْ بموقف تبشيري في تعاملي مع الموضوع; "انتظار البطل من الخارج"، كما يغديه فينا على نحو غير إرادي، جزءٌ كبير من التراث والموروث الشعبيين، الأمر الذي اشتغل على نحو ما ضدّ حداثة العمل الأسلوبية والتِّقنيّة، وخفّف من التناقض الذي يحتفي به المنطق التركيبي لهذا الديوان، ولحركة النّصّ وموضوعه، اللذين حاولت استنباتهما من بيئتي الثقافية.

(17) انظر: إدغار موران.، *الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب.*، ترجمة أحمد القصار ومنير الحجوجي.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.، ٢٠٠٤).، ص.، ١٧.

(18) انظر: نفسه، ص.، ٣٧.

(19) نفسه.، ص.، ٦٩.

(20) انظر: ليونارد راستريغين.، *ملكة الفوضى: محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسيبرنيتية.*، ترجمة، عبد الهادي عبد الرحمن.، (بيروت: دار الطليعة.، ١٩٩٥).، ص ص.، ١٥- ٣٠.

[21] اعتمد هذا التناول حول الالتفات النوعي، وحول علاقة الشعر بالسرد، على بحثنا المنشور انظر: علاء عبد الهادي.، "الاقتباس/ الالتفات النوعي: شهادة نقدية".، ألف: مجلة البلاغة المقارنة.، ٢٠٠٨.، ٢٨: ١٧٣- ٢١٦. وقد قمنا بتعديلات جوهرية على مجموعة من المفهومات المرتبطة بعلاقة الشعر والسرد، بسبب تغير اقتناعاتنا بعدد منها على النحو الذي أتت به أول مرة في البحث المشار إليه، أما الجزء الخاص بالالتفات ففضلنا إعادة طرحه كما جاء في بحث دورية ألف المشار إليه وذلك لفائدته في سياق الحديث عن النص التشعبي بصفته نصًّا يحقق مفهومنا -دون منازع- عن الالتفات النوعي، وعن قدرة هذا المصطلح على الإشارة إلى عديد الكتابات الإبداعية الشعرية المعاصرة .

[22] جورج لايكوف، مارك جونسون.، *الاستعارات التي نحيا بها*.، ترجمة، عبد المجيد جحفة.، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.، ١٩٩٦).، ص.،١٢.

[23] القاضي أبو الحسن الجرجاني.، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*.، تقديم وتحقيق، أحمد عارف الزين.، (تونس: دار المعارف للطباعة والنشر.، ١٩٩٢).، ص.، ٢٠.

[24] أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة.، *الشعر والشعراء*.، ط. ٤.، جـ. ١.، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠).، ص.، ١٠.

[25] Vois: Genette، Gérard.، *Introduction à l`architexte* .،(Paris: coll.Poetiqu .،Seuil .،1979).

[26] انظر: روبرت شولز.، "سيمياء النص الشعري".، مجلة العرب والفكر العالمي.، ١٩- ٢٠: ١١٢- ٢٤.

[27] ديفيد بشبندر.، *نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*.، *نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر*.، ترجمة، عبد المقصود عبد الكريم.، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ١٩٩٦).، ص.،١٧.

[28] رولان بارت.، *الدرجة الصِّفْر لكِتَابَة*.، مرجع سابق.، ص.، ٣٨.

[29] نفسه.، ص ٣٣.

[30] انظر: خوري. لويس بورخيس.، "الشعر".، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت: لبنان، ١: ١١٩-٣٠.

[31] فرانكلين ر. روجرز.، *الشعر والرسم.*، (بغداد: دار المأمون.، ١٩٩٠).، ص.، ١٢٦.

[32] See: J، P Ward.، *Poetry and the Sociological Idea.*، (Great Britain: Sussex، The Harvest Press.، 1981).، pp.، 12-23.

[33] *ربما كان ديوان "مهملٌ تستدلونَ عليه بظلّ"، هو أكثر أعمالي الشعرية تعبيرًا عن مفهوم الالتفات النوعي، فقد قام الديوان على الاتكاء على الثقافة البصرية عبر اقتراح شعري جديد، يقوم على التفات النص الشعري إلى النص السينمائي؛ بطرائق "كتابة السيناريو"، فقد ضم الديوان، وهو الديوان العاشر، في تجربتي خمسة نصوص، ضمَّ كل منها عرضًا سينمائيًا، مكتوبًا بلغة "الكاميرا"، بدأ العمل بكلام الراوي الشعبي "منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه"، الذي ارتبط بأحد أسئلة نيتشه في كتابه "هذا الإنسان" الذي وضعته في مقدمة العمل؛ "هل تفهموننـي؟"*

ضمَّ كل عرض من هذه العروض مجموعة من المستويات، مثل المستوى البصري، الذي يرى بعين الكاميرا، والمستوى الصوتي الذي يضم التعليق على حدث، والإشارة إلى بعض الأغنيات التي تقوم بما أسميه الإخبار الاسترجاعي لماض قريب ملآن بالحنين، فضلاً عن وجود مستويات سردية ثلاثة؛ الأول عن علاقة حب بين تلميذ ومعلمته، والمستوى السردي الثاني يتعلق برحلة الشيخ الذي قرر الرحيل بحثًا عن حلول، بعد سقوط صومعته، والمستوى السردي الثالث يتعلق بقصة شفيقة/ مصر، جاءت هذه السرود متداخلة في كل عرض، خلطت بين الحلم وما يبدو أنه واقع، في شكل من الفوضى السياقية، والتوتر الشديد بين أجزاء

النص، وهذا ما شمل العروض الخمسة في الديوان، التي سبقها عنوان واحد هو "هذيان"، بدأت هذه العروض من حريق القاهرة، ولم تنتهِ بآخر انتخابات للرئاسة الأمريكية.

احتفيت في هذا العمل بالتناقض، وإطلالة اللايقين، الواقع بين الحقائق الرمادية التي تعبر عنها فضاءات قصائد النثر في الديوان، والحقائق الحادة؛ البيضاء والسوداء الملأى باليقين، وسياسات الهوية، والقيم القارة، والرومانسية في أشد حالاتها وطأة، وهي النصوص التي عبرت عنها قصائد التفعيلة والعمود. وقد تخللت هذه الفضاءات السردية فضاءات شعرية، بحيث إن الديوان قد ضمّ في مجموعه: السرد السينمائي، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وقصيدة عمودية اختلطت بقصيدة التفعيلة، جاءت في بحر المتقارب "فعولن"، وأخرى في بحر البسيط "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن"، وهو بحر تدخله زحافات ثلاثة هي الخبن "حذف الثاني الساكن في فاعلن فتصير فعَلن، كما يدخل الخبن في تفعيلة "مستفعلن" أيضًا، فتصبح متفعلن، ويدخل عليها الطي أيضًا، وهو حذف الرابع الساكن، كما يدخل هذا الزحاف على مستفعلن أيضًا فتصير "مستعلن"، متحولة إلى سبب خفيف، وفاصلة صغرى، ويدخل الخبل على هذا الوزن وهو "اجتماع الخبن والطي"، فتصبح التفعيلة "متعلن"، أي تصير فاصلة كبرى، وهي زحافات تأتي في الحشو، وللعروض علات أخر، لا مجال للخوض فيها هنا، وقد اقترحت في هذا الوزن خروجًا رقيقًا عن زحافاته التاريخية في خمسة مواضع منه، وهو خروج لا يقبله العروض التقليدي لبحر البسيط، وإن قبلها ذوقي الموسيقي، كنت أجرب عبر هذا الخروج ما يمنح قصيدتي شخصيتها، فربطت هذا الخروج العروضي المقصود باقتضاء مضموني ارتبط بدلالات الحركة، وكانت؛ "قدم، وترك، وحضر، ووقف، ومشى.."، وذلك في خمسة أبيات من بيوت القصيدة، وذلك لخلق ارتباط يمثله

خروج رشيق بين المضمون وإيقاعه التعبيري في هذه القصيدة، وقد أنشأت ذلك باستبدال تفعيلة "متفاعلن" بتفعيلة "مستفعلن" في بحر البسيط، في موضعين في القصيدة، وأظن أن في هذا ما تقبله بنية العروض العربي النظرية، وذلك بسبب العلاقة الموسيقية بين تفعيلة بحر الرجز "مستفعلن"، وتفعيلة بحر الكامل "متفاعلن"، التي يدخلها زحاف الإضمار فتصبح "مستفعلن"،أما الاقتراح الثاني، فهو إدخال التشعيث على تفعيلة "فاعلن"، بحذف العين من تفعيلة فاعلن فتصبح فالن، وتنقل إلى "فعْلن" بسكون العين، وهو ما تقبله تفعيلة "فاعلن" في بحر المتدارك، دون البسيط، وقد جربته في بحر البسيط في هذه القصيدة في موضعين آخرين، وقد أثبت الصحيح من إيقاعها، في هامشها، في النسخة المصححة النهائية التي لم يلتزم بها الناشر "هيئة قصور الثقافة" تقصيرًا عند طبع الديوان.

كان الخروج من الإيقاع في حسي الشعري يعطل دلالة الكلمات التي تشير إلى مضمون الحركة في هذه الأبيات الخمسة على المستوى الإيقاعي! وقد راهنت حينها على أن يُرجع المتلقي الخبير بالأوزان العربية، هذا الخروج الخفيف الذي اقترحته على إيقاع القصيدة إلى سبب يتعلق بمضمون أفعال الحركة في كل بيت، ولقد استخدمت هذه التقنية من قبل في قصيدة "هاجس من طقس الطيور"، في ديوان "حليب الرماد"، منذ ما يزيد على عشرين عامًا، لقد حاولت في معظم أعمالي، ومن خلال ثقافتي العروضية، والموسيقية المتواضعة، أن تكون لي موسيقاي النصية، وأنظمتها الخاصة بها. وتحريت قدر استطاعتي أن أضع نفسي في حالة يمكنني فيها التكيف تلقائيًّا، –وبقليل من الجهد– بين حالتي النفسية في أثناء استقبالها للفكرة الشعرية، وإيقاعات اللغة التعبيرية، ودوالها الشكلية في القصيدة. أما سؤالي في أثناء كتابة هذه القصيدة فكان يتغيا كسر تقليدية هذا الإيقاع التليد برشاقة؟ ولقد راهنت حينها على أن يُرجع المتلقي الخبير بالأوزان العربية، هذا إلى سبب يتعلق

بالمضمون في كل بيت، وقد يدفعني هذا في أعمالي القادمة، إلى تجريب هذه الفكرة بكثافة على بحور عربية مركبة أخرى في بنية نصية جامعة، لي موسيقاي الخاصة، ولها نظام خاص بها يتكيف تلقائيًا، وأحيانًا بقليل من الجهد بين حالتي النفسية في أثناء استقبالها للفكرة الشعرية، وإيقاع اللغة التعبيرية في القصيدة. فقاريء القصيدة العام لو صحت التسمية، قد يجد صعوبة في الإنصات لموسيق شعرية جديدة تقف من ورائها دراسة عميقة لموسيقا الشعرين العربي والعالمي، ربما لا تتضح في عروض النص، بل تتضح في وعي الشاعر بأسلوبه، وببنائه.

إن تغيَّرَ قواعد الأنساق يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو في النص الفني؛ "إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص، حتى تتغير القاعدة البنائية، مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغوا وفضولا قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة. ولا شك أن هذا التوتر بين بنيات مختلف أجزاء العمل يرفع إلى حد كبير حجم معلوماتية النص الفني بالقياس إلى كل النصوص الأخرى" كما يذهب إلى ذلك الناقد الروسي يوري لوتمان، وهذا ينطبق إلى حد كبير –أيضًا– على البنية الإيقاعية والنغمية في النص. وقد ناقش العمل ناقدان كانا من التسرع والسذاجة بحيث ظنا أن ما اقترحناه من خروج رشيق في بحر البسيط ارتباطًا بمضمون أبيات شعرية محددة، لها وشائجها بأفعال الحركة في القصيدة، هو كسر عروضي لم ينتبه إليه الشاعر!

من المعروف وجود خيط رقيق في عقل الشاعر يربط عنوان القصيدة بمضمونها، وغالبًا ما يكون العنوانُ آخر شيء يُكتب في القصيدة، مثله في ذلك مثل عنوان الديوان تمامًا. ارتبطت عناوين معظم النصوص الشعرية في ديوان "مهمل تستدلون عليه بظل" بعناوين أعمال فكرية، وأدبية، وفلسفية، وعلمية، على نحو فرض تناصات لا مفر من ظهورها، أطلقتها هذه العتبات، فقد توجد علاقة

مضمونية مباشرة بين عنوان القصيدة ومضمونها، مثل نص "مئة عام من العزلة"، وقد يوجد تشاكل على المستوى الأسلوبي بين العنوان وكتب تراثية مشهورة مثل عنواني قصيدة "الأغاني"، وقصيدة "تجريد الأغاني"، وقد تكون العلاقة بين النص الشعري وعنوان الكتاب علاقة اختلاف بسبب طريقة المعالجة الشعرية للموضوع مثل قصائد "رأس المال، و"أصل الأنواع"، و"المعذبون في الأرض"، و"الوجود والعدم"، وقد تكون العلاقة محاكاة ساخرة "Parody" للنص الأصلي، مثل قصيدة "المواقف والمخاطبات"، وقد تكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة مفارقة مثل نص "البحيرة"، وله دلالة لا تتحقق دون أن يكون العمل الأصلي "بحيرة لامارتين" حاضرًا في أفق التلقي، وقد يكون العنوان تعليقًا على ما هو معروف من الكتاب مثل قصيدة "د. جايكل ومستر هايد"، أو قصيدة "لير أو ماكبث أو عطيل أو هاملت"، فضلاً عن أن بعض العناوين قد استفادت من الدلالة اللغوية لبعض المفاهيم، لاستنطاقها بما لم تقله من قبل، مثل قصائد؛ "القصيدة الكلاسية"، ومفهوم "الملحق" عند دريدا (supplement)" وغيرها. وتنتهي السرود كلها بمقطوعة من سبع حركات باسم "البحث عن الزمن المفقود"! أما إهداء الديوان فكان "إلى الذين يكرهون أية مسئولية تقودهم إلى أن يكونوا بائسين"، اكتشفت في هذا العمل أنني أبغض أية مسئولية تقودني إلى أن أكون بائسًا، أن تكون بائسًا في مسئولية ما، يعني أن تفشل، وهذا شعور لاحق على الاختيار، وليس سابقًا عليه.

(34) See: Alaa Abd Al-Hady.، *Performative Manifestations in Early Arabic Heritage، and the Theatrical Genre*.، Unpublished .Ph.D.، (Budapest: Hungarian Academy of Sciences.، 1997). See also: Alaa Abd Al-Hady.، "Theory of the Literary Genre and the Theatre، Theoretical Achievement"، *In Aesthetics of Reception and Hermeneutics*، Ed.، Ezz Eldin Ismail ،Cairo، 1997.، pp.، 13- 51.

(35) راجع تناولنا عن فكرة الأصل في الفصل الثاني من: علاء عبد الهادي.، *مقدمة إلى نموذج النوع النوعي: نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعريات المقارنة*.، (القاهرة: مركز الحضارة العربية.، ٢٠٠٨).

(36) جاك دريدا.، *في علم الكتابة*.، ترجمة وتقديم، أنور مغيث، منى طلبة.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٥).، ص.، ٤٦٧.

(37) جي. هيليس ميللر.، مرجع سابق، ص.، ١٦١.

(38) انظر على سبيل المثال: أبا الفرج قدامة بن جعفر.، *نقد الشعر*.، تحقيق، كمال مصطفى.، ط.، ٣.، (القاهرة: مكتبة الخانجي.،١٩٧٩).، ص ص.، ١٤٦-٧. وانظر أقسام الالتفات الستة في: ابن الناظم، [بدر الدين بن مالك].، *المصباح في المعاني والبيان والبديع*.، شرح وتحقيق، الدكتور حسني عبد الجليل يوسف.، (القاهرة: مكتبة الآداب.، ١٩٩٨).، ص ص.، ٣٠-٦. وانظر أيضًا فصلي، الالتفات والاعتراض في: أبي هلال العسكري.، *مرجع سابق*.، ص ص.، ٣٩٢-٣& ٣٩٤. وانظر معناه عند أبي الحسن القرطاجني.، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*.، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، ط. ٣.، (بيروت: دار الغرب الإسلامي.، ١٩٨٦).، ص.، ٣٤٨. وانظره عند أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني.، جـ. ٢.، مرجع سابق.، ص ص.، ٤٥-٧.

(39) انظر على سبيل المثال: بدوي طبانة.، *معجم البلاغة العربية*.، جـ. ٢.، (ليبيا: منشورات جامعة طرابلس.، ١٩٧٧).، ص ص.، ٨٠٧-١٢. وانظر أيضًا للاستزادة: إدريس الناقوري.، *المصطلح النقدي في نقد الشعر*.، ط. ٢.، (ليبيا: طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.، ١٩٨٤).، ص ص.، ٤٤٩-٤٥١.

(40) انظر: علاء عبد الهادي.، "مقدمة لنظرية النوع النووي".، فصول، ٦٥: ٢٢٢- ٣٥.

(41) انظر: مايكل ريفاتير.، مرجع سابق، ص ص.، ٢٣٠- ١.

(42) فرانكلين، ر. روجرز.، مرجع سابق، ص.، ٩٦.

(43) انظر: علاء عبد الهادي.، *أسفار من نبوءة الموت المخبأ.*، (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٦).

(44) انظر: علاء عبد الهادي.، *شَجِن.*، ط. ٢.، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤).

(45) مارون عبود.، *مجددون ومجترون.*، ط. ٥.، (بيروت: دار مارون عبود& دار الثقافة.، ١٩٧٩).، ص.، ٢٤٥.

(46) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري.، *لسان العرب.*، ط. ٣.، مجـ. ٣.، (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.، ١٩٩٤). ص.، ٢١١.

(47) انظر: جيرالد برنس.، *المصطلح السردي.*، ترجمة، عابد خازندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ٢٠٠٣).، ص ص.، ١٤٥-٨.

(48) انظر: نفسه.

(49) انظر: جان. فرانسوا ليوتار.، *الوضع ما بعد الحداثي.*، ترجمة، أحمد حسان.، (القاهرة: دار شرقيات.، ١٩٩٤).، ص.، ٤١.

(50) انظر: نفسه.

[51] *ينتمي ديوان النشيدة، إلى مفهومي النظري عن الشعر السردي، بدأتُ هذا العمل بكتابة مقامات، لم أدرِ أنها ستكون بعد ذلك جزءًا أساسيًّا من بنية هذا النص الشعري، فقد قادتني هذه الكتابة إلى البحث عن نص شعري، يضم كتابات أسلوبية عديدة، اعتادت الجماليات التقليدية، وطرائق الكتابة الكلاسية، على التفريق بينها.*

حمل ديوان النشيدة جدلاً متناميًا لعلاقة الأنا بالأنا بصفتها أنا آخر، ولعلاقة الشعر بالسرد على مستوى الإيقاع، ولعلاقة الأصالة بالمعاصرة على مستوى الموضوع، عبر حبكة شعرية تتصارع فيها خطابات ثنائية مختلفة دون أمل في انتصار أحد هذه الثنائيات على الآخر، خطابات لم أفضل أيًا منها بعد أن عشتها -منحازًا

إليها- جميعًا في أثناء الكتابة، لعب هذا العمل بحرِّيَّة على هذا العلاقات، دون أن يترك لأي قطب في هذه الثنائيات التقليدية، أن يجذبه إليه، فقد كنت مصرًّا على الجدل الذي يخلق بين هذه العلاقات المتشابكة هوية ما، تخلَّقت من هجنته، من هنا كان عنوان العمل النشيدة؛ "اختلاط الشعر بالنثر"، كان نص إزرا باوند حاضرًا وأنا أسَمّي هذا الديوان.

أما المقام الأول في النشيدة فهو مقام الحلم الذي بدأ بقراءة ضالة لكتاب المواقف والمخطابات للنفّري، لقد استخدمت فيه لغة النفري، لكن الخطاب خطابي، كان المقام الأول معبًّأ بتناصات لقصة آدم والخلق، ثم توالت المقامات بعد ذلك، مقام العشق، ومقام الكتابة، ومقام البلاد، وأخيرا، مقام القصيدة، كنت أشعر وأنا أكتب هذا العمل في التسعينيات أنني وقعت على شكل جديد من شكول الكتابة الشعرية التي احتفت في بنيتها بالمقامة، وقصيدة التفعيلة ذات الإيقاع التجريبي، وقصيدة النثر، والقصيدة العمودية التي اختتم بها علاء الراوية رثاءه بعد موت علاء القرين، حاولت في هذا الديوان أن أكتب كتابة حرة، غير مقيدة، في إطار نصّ شعري جامع، يهتم بما أطلق عليه الشعر السردي، الذي تضمه كتلة نصية تحتضن سردًا يخدم النص الشعري، ارتباطًا بشعرية الخطاب كله، لا بشعرية كلّ جزء من أجزائه، وما زلت أشعر بأن جزءًا ما من الشعر العالمي المعاصر سيتجه إليه عاجلاً أو آجلاً، قد تمتص السرديات عددًا من الأساليب الشعرية، لكنها قد تجد -بعد ذلك- أن الشعر في النهاية قد قبض على روحها، من خلال شعرية الخطاب، لا شعرية الجملة.

(52) انظر: عاطف عبد العزيز.، مخيال الأمكنة.، (القاهرة: هامش بالتعاون مع جمعية هليوبليس.، ٢٠٠٥).

(53) محمد محمود الدش.، *أبو العتاهية: حياته وشعره*.، (الجمهورية العربية التحدة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.، ١٩٦٨).، ص.، ٢٨٢.

54 *كان فهمي عن السرد الشعري هو ما وقعت عليه إبداعًا في أثناء كتابة "من حديث الدائرة" لا ينتمي هذا النص إلى الشعر السردي، بل ينتمي إلى السرد الشعري النثري، فهو سرد مكتوب على قالب قصيدة النثر، متقاطعًا مع الدراما. يقوم هذا النص في بنيته الدرامية على دفع الاستعارة إلى حدود غير مقبولة في الكتابة الدرامية، مع استخدام النص لغريب اللغة أحيانًا، وذلك لخلق تغريب للمتلقي، وهذا ما يعد خطأ في اللغة الدرامية التقليدية التي تهتم بوضوح الرسالة، وكأن وجود تأويل واحد للنص أمر ممكن، أو متاح!*

أما اللعبة في هذا النص فتكمن في استثمار مدروس بعناية فائقة لمواضع مظلمة في النص؛ إما بسبب قوة الاستعارة فيها على نحو لا يمكن التيقن منه من خلال وقت تأويل العبارة المسرحية القصير في أثناء العرض، أو بسبب صعوبة اللفظ أحيانًا، وغرابته أحيانًا أخر، حيث يقابل المتلقي بعد ذلك جملة أو جملتين واضحتين، ثم يرجع النص ثانية إلى الإظلام، وكأن الاستعارة، وغريب اللغة يعملان هنا عمل الستارة المسرحية، وهذا ما يفتح التأويل إلى حدوده القصوى، ويحترم في الآن ذاته بلاغة الصمت الذي تضفيه صعوبة العبارة على المعنى. على نحو يجعل المتلقي –عبر التأويل– واقعًا في داخل البنية السردية لا خارجها. ولا أعرف عملاً دراميًّا شعريًّا مكتوبًا بالنثر سبق هذا العمل.

يبدأ هذا النص من منطلق تجريبي في الكتابة، التزم في البداية وحدة الفعل، والمكان، والزمان، لكنه فتتها على المستوى البصري والحركي في تشكيله للمستويات الثلاثة للخشبة المسرحية، بحيث احتوى كل مستوى الشخصيتين الدرامتين، بعد

أن تحولتا إلى جوقة حين ينتقل الحدث من مستوى إلى آخر. وانتهى العمل بالتغيير والتحول لا التطهير، أما السمتان الجديدتان في هذا العمل فكانا على النحو الآتي:

١- *كتابة العمل السردي من خلال الشعر النثري! وهو العمل الدرامي الوحيد الذي أعرفه المكتوب على هذه الشاكلة، وفي هذا ما يدل على قدرة قصيدة النثر أن تقاطع أنواعًا أدبية كثيرة منها النوع الدرامي. كما يطرح هذا النص على المستوى التجريبي سؤالاً حول السرد الشعري، وحول حس المتلقي بالعمل الشعري على الرغم من غياب التزام المؤلف باشتراطات النوع الشعري بمعناه التقليدي؟*

٢- *خلق فراغات دلالية لوضع المتلقي في حالة درامية مفتوحة، وقد قمت بذلك عبر تقسيم السطور إلى مناطق دلالية مباشرة، وواضحة، تتخللها مناطق دفعت فيها الاستعارة إلى حدها الأقصى، وهذا يعد خطأ في الكتابة الدرامية التقليدية التي تعتمد على تقديم رسالة، أو مضمون مباشر إلى متلقيها. فيقع تأويل المتفرج المتنامي بين فراغات العمل، وتوضحه الحركة التي وضعتها في النص، من أجل أن يفهم المتلقي عبر لغة بصرية أخرى الدلالة الدرامية من العمل، وعبر وضع التخيلين الحركي، والموسيقي له. كان هذا يدفع بتصورٍ أومن به يذهب إلى أن التحلق الجماعي حول ما يُنتظر أن يكون حدثًا، بنيَّةِ الفرجة هو عمل فني في حد ذاته، بصرف النظر عن واقعية موضوعه، ومقصده، ومحتواه.*

(55) انظر: يورى لوتمان.، *تحليل النص الشعري*، مرجع سابق.، ص.، ٨٣.

(56) انظر: نفسه.، ص ص.، ٦٤- ٥.

(57) قام هذا التناول جزئيًّا على بحث لي، غير منشور، عنوانه الصورة واللغة، وهو فصل في كتاب فكري لم ينشر بعد عنوانه "العولمة والهوية: صناعات الهوية ونقض فكرة الأصل".

(58) انظر: ريجيس دوبري.، *حياة الصورة وموتها*.، ترجمة، فريد الزاهي.، (المغرب: الدار البيضاء، أفريقيا الشرق.، ٢٠٠٢).، ص.، ٩.

(59) دريدا، جاك.، في علم الكتابة.، مرجع سابق.، ص.، ٤٣٨.

(60) See: Charles S Pierce.، "Logic as Semiotics: The Theory of Sign".، in: *Semiotics: An Introductory Anthology*.، Edited with introductions by، Robert E. Innis، London، Hutchinson، 1986.، pp.، 4-23.

(61) انظر: نفسه.، ص ص.، ٩١- ٣.

(62) رولان بارت.، *لعبة الميرة: رسالة عن التصوير الشمسي*.، ترجمة، إدريس القريو، مراجعة، محمد البكري.، (المغرب: الدار البيضاء، كتاب فضاءات مستقبلية.، ١٩٩٨).، ص.، ٦٩.

(63) جيليبر دوران.، *الخيال الرمزي*.، ترجمة علي المصري.، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.، ١٩٩١).، ص.، ١٢١.

(64) بيير بورديو.، *عن "التلفزيون" وآليات التلاعب بالعقول*، مرجع سابق.، ص.، ٣٦.

(65) ريجيس دوبري.، مرجع سابق.، ص.، ١٥٤.

(66) رولان بارت.، *لعبة الميرة: رسالة عن التصوير الشمسي*.، مرجع سابق.، ص.، ٢٢.

(67) انظر للاستزادة: بول شاؤول.، "علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى".، في: *دورة البارودي: أبحاث الندوة ووقائعها*.، (الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.، ١٩٩٤) ص ص.، ٤٢٨- ٤٣٥.، وانظر أيضًا: بكري شيخ أمين.، *مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني*.، (بيروت: دار الآفاق الجديدة.، ١٩٨٠).، ص ص.، ٢٠٩- ١٦.

(68) انظر للاستزادة دراسة: محمد الماجري.، *النكد والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي*.، (بيروت: المركز الثقافي العربي.، ١٩٩١). ودراسة: محمد الصفراني.، *النثريل البصري في الشعر العربي الحديث: (١٩٥٠- ٢٠٠٤)*.، (الرياض، بيروت: النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي.، ٢٠٠٨).

69 *أردت دائمًا التعبير عن نفسي بصفتي شاعرًا يلهو ببصيرته، قد تكون الرؤية غير واضحة تماما، لكنها كانت حينذاك، أفضل عندي من البصر بكل مُبصراته المنتهكة. ولكن كيف يكون ذلك في ظل لغتي المدنَّسة في الشيوع، وفي وجود أساليب شعرية مستهلكة ومبتذلة؟ فهل يطل بصيص نور؟ فجأة فتحت القصيدة صدرها لهواء يعصف تجاهها من أنواع أدبية وفنية أخرى، وحين دلف إليها، تخلي عن شعريته (Poetics) مطهرًا جزءًا من شاعريتها المبتذلة، جاذبًا سلطة اللغة/ الكتابة من محمولها الاجتماعي والسياسي إلى فضاء جديد، ومن إيقاع القصيدة اللغوي الخالص إلى إيقاع تشكيلي يحتفي بالفراغ بصفته دالاً أساسيًّا في القصيدة، ومن التداول المنبري، إلى تداول خاص يخف به الالتباس، مثلما يكون كل عمل فني قوي حادًا وملتبسًا.*

كانت الفكرة القديمة حول القصيدة البصرية ملاذًا مرحليًّا لي، ولكن كيف أغادر كتابات من سبقوني من المعاصرين؟ كنت أترجرج بين المنطق اللغوي، ومنطق السياق الذي يوحي تفككه باحتمالات مختلفة لارتباطه. كانت دعوة لتخارج مرتكزات جاسئة من القصيدة، محملة بشهوة شاسعة في اعتماد أي شفرات ممكنة تفرضها القصيدة، حتى لو لم تستند على الملفوظ. وأخذ السؤال المركزي حول الفكرة الشعرية – قبل الكتابة – يتردد ثانية سواء في تلك القصائد التجريبية التي أثقلها الشكل أو تلك التي حاولت فيها الاحتفاظ بالمبدأ العام في ضوء الاستبعاد، أي بتطبيق ما يسميه المسرحي البولندي جرزي جروتوفسكي، صاحب مسرح الفقر،

التخلّي "via negativa" للحصول على كتلة نصيّة إيحائية، ومفتوحة تكون الكتابة أحد عناصرها، هكذا تتخلى الصورة، مثلما تخلّى البياض عن حياده حين اكتسب الفراغ دلالته الغائبة. كانت ترافق هذا التصور مقولة فادحة: "إن أجمل النصوص تبقى إلى الأبد غير متمَّمة، لا يقدرها القراء حقّ قدرها". لم تعد الكتابة علم متع "كاماسوترا" اللغة فحسب كما يقول بارت، بل حلّ محلَّها الجسد النصي مضمونًا وشكلاً، وسيطًا ومعنى، بما يوحيه من أفكار متشابكة عند اشتغال الفضاء النصي في معاني القصيدة، هكذا احتوت الكتابة أسلوبها، فواشجت قدرة الإيحاء البصري الكتابة، مؤرقةً سلطة المعني وسيطرة الكلام، من أجل فضاء تأويلي جديد يقوم على الإيحاء،هكذا تَقَطّر القصيدة حول جسدها الدال. سيقول صديقي الذي تعرفونه: هل يكفي ذلك لكتابة الشعر، ربما، ولكن هل يكفي غير ذلك في كتابته؟ هل يسود النص الجديد الذي لا يهدم إلا ليعيد البناء، ذاك الذي ما انقطع قطّ، إلا لأنه اتصل بشدة؟

اهتممت في ديوان "شجــِن"، وهو تاسع تجربة شعرية لي، باتجاه أرى أنه سيكون مصدرَ كثيرٍ من الكتابات التي ستأتي بعد هذه الديوان، وهو استخدام الصورة الفوتوغرافية على نحو مجازي في تعالقها مع نص شعري كتابي، عبر فن شعري يعالج الذات في حضورها العيني، بل يمدُّ هذه الذات إلى إطار العموم، فما القابع في الصورة هناك الذي يحتفى بالصمت، وما الهارب هنا من نطاق الرؤية، وحيز البصر! ذلك ما يطلب إنصاتًا بصريًّا يكشفه الكلام، ويشده إلى دهشة الشعور واللغة، أما الأماكن التي يكمن فيها إغراء هذه الصور المختارة، فتظل مغامرة هذا العمل.

جاء الديوان منقطعًا عما سبقه من أعمالي الشعرية على المستوى الجمالي، فهو العمل الشعري الأول –الذي أعرفه– الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص

اللغوي الكتابي ليشكلا معًا قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصري فوتوغرافي، وعالم آخر كتابي، يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون أحدهما تعليقًا على الآخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها في أثناء كتابة شجن بين النص اللغوي والنص البصري كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد على الآخر، أي قيمة مضافة وليست أصيلة في العمل، وهذا ما لم أرده. كان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذي تجنبته في كتابة هذا العمل؛ الذي حاول أن يخلق نصًّا شعريًّا من علاقة متوترة بين عالم بصري، وعالم كتابي.

امتلأ هذا العمل، بعلاقات شعرية متوازية، وعلاقات سياقية بصرية، وعلاقات استعارية تمثيلية، وهكذا، كان هناك ما يقود النص إلى الصورة، وما يقود الصورة إلى النص، في آن، لكنهما في كل الأحوال، لا يمكن فصلهما إلا بابتسار النص، واختزاله، إن هذا التوتر، وهذه العلاقة غير المباشرة التي تحتاج إلى كثير تأمل من أجل سبر أغوارها، هي سرُّ هذا العمل، وصعوبته في آن، لأن ما قصده الشاعر هنا كان خلق هذه الفجوة كي يقع فيها التأويل، دون أن يكون أحد النصين (البصري أو اللغوي) طفيلاً على الآخر، أو مهيمنًا عليه، فلقد حاولتُ أن أجعلهما قادرين على أن يشكلا معًا فضاء النص الشعري، ومفاتيح تأويلاته الممكنة، ففي النص الشعري الذي يقول "كيسُ القُمَامَةِ الأَسْوَدُ../ كَانَ مُلَوَّنًا هَذَا الصَّبَاحْ/ بَعْدَ أَنْ فَتَحَ الرَّبِيعُ أَبْوَابَهُ". نجد صورة فوتوغرافية لحديقة غناء، لا توجد علاقة هنا إلا إذا كنت أقصد أن الأرض/ السوداء هي هذا الكيس، حتى لو لوّنها الربيع، بعد أن فتحَ أبوابه.

وفي النص الشعري الذي يقول: "أَنَقِّبُ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَحْ/ عَنْ آثَارٍ خُلِقَتْ لِلتَّوِّ/ عَنْ مَكَانٍ خَارِجَ سَجَّادَتِي/ لا يَدَّخِرُ رَحْمَتَهُ/ وَلا يَخْتَبِئُ فِي هُدوءٍ وَقَسْوَةٍ". يُطلّ السؤال؛ عن

أي شئ تبحث صورة هذه المرأة وسط الانقاض؟ المرأة تبحث عن موعد قادمٍ، لسعادةٍ لا تجئ، عن أثر جديد غير الدمار الذي يحيط بكل شيء يمسه الزمن، هل تتهم القدر ذاته بأنه يدخر رحمته، ويختبيء في هدوء من الإنسان برغم كل ما يعانيه، فلا تجد ملاذًا إلا في علاقة واحدة؛ سجادة الصلاة! إنها هنا استعارة تمثيلية قادها النص إلى الصورة، وقادتها الصورة رجوعًا إلى النصّ،

وفي نص آخر يقول: "بَعْدَمَا مَاتَ..زَوْجُهَا../غَطَّتْ شَفَتَيْهَا بالصُّرَاخِ/ فَقَدْ كَانَ العَشِيقُ حَاضِرًا../ وَهِيَ.. / تَسْتَدْعِيَ أَمْطَارًا غَزِيرَةً،/ كَي تُخْفِيَ فَرَحَهَا". يشير النصّ الشعري هنا إلى حالة خيانة زوجية واضحة، لكن الصورة الفوتوغرافية المرفقة بالنص، تُظهر كف طفل رضيع فوق كف امرأة، ولا شيء آخر، كان العشيق هو هذا الطفل الذي ستحيا له المرأة، بعد أن مات زوجها، لقد حول الممزوج القائم بين الصورة الفوتوغرافية والنص، موضوع النص إلى الأمومة، بعد أن كان دالاً على الخيانة. هذا التوتر، هذه العلاقة غير المباشرة بين الصورة الفوتوغرافية واللغة، تحتاج إلى كثير تأمل من متلقيها، فهي سرّ هذا العمل وصعوبته في آن. إن ما قصدته هنا كان خلق هذه الفجوة كي يقع فيها التأويل، دون أن يكون أحد النصين (البصري أو اللغوي) طفيلاً على الآخر، لقد حاولت أن أجعلهما قادرين على أن يشكلا معًا فضاء المعنى، ومفتاحَ تأويلاته الممكنة. اتسمت لغة هذا الديوان بتقشف بلاغي، جعلها قريبة من الجانب الوصفي العميق للتجربة، وهذا ما قرب العمل من روح قصائد الهايكو اليابانية، فجاءت اللغة واضحة، خالية من المحسنات، وإن احتاجت –برغم وضوحها– إلى درجة حادة من التأمل لسبر أغوارها.

كنت واعيًا بأن "كل صورة ستكون على نحو ما، مواكبة طبيعيًّا لمرجعها". أما ترتيب صور الديوان فقد خضع إلى حدٍّ بعيد– لعمل المصادفة، فأية تركيبية سياقية

سيكون تناسقها ثقافيًا بالضرورة، لأنني سأدركها بألفة كافية وفق ثقافتي، لذا تحريت في ديوان "شجن" أن أمنع المتلقي التجريبي أن يستقبل النص عَقَديًا، وفق السننِ السائدِ المبرم والمعتاد ــمجازًاــ بين المبدع والمتلقي في النص الشعري، فسبحت بعض نصوص "شَجــنِ" بين ضفة اللغة/ الصورة، وضفة اللغة/ الكلام، دون أن ترسو على أي منهما، فهي نصوص شعرية خرجت من تلاقح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة في التلقي، مع نصوص كتابية شعرية لها شروط تلق أخرى مختلفة تمامًا، فلم أتعامل مع التكوين القائم بين كل صورة ونصها بصفته تركيبًا، بل بصفته مزجًا، من هنا جاءت المسافة بين اللغة والصورة، وهي مسافة تظهر فحسب عند تعامل المتلقي مع علاقة تركيبية بينهما، ولا تظهر عند التعامل مع النص بصفته ممزوجا بين صورة ونص لا تفريق بينهما؛ بصفتهما عالمًا واحدًا لمقطوعة شعرية، بحيث يكون تلقيهما متداخلاً في النص. هنا لا يكتمل النص الشعري إلا بقراءة مماثلة، فالصورة، والنصّ الكتابي، لا يحيا أي منهما إلا في الآخر، وهما معًا يبعثان الحياة المشتركة لنصوص الديوان.

يستطيع المتلقي النابه، على مستوى آخر، أن يخلق علاقات خاصة بين الصور، فالعمل خال من ترقيم الصفحات من أجل خلق فضاء للمصادفة والاختيار في القراءة. فتراسل الصور بعضها مع بعض، والترابط الدلالي الكلي لمجموعات الصور، لا الصور المفردة، فضاء تأويلي يطرح نفسه في هذا الديوان، لأن المتلقي في النهاية لا يتلقي الصورة الفوتوغرافية بل يتلقى نصًّا متكاملاً شعريًّا، ممزوجًا من لغتين، لغة الكلام، ولغة الصور، وهي صور تدخل فيها الشاعر بالحذف وبالإضافة، بالقص وبالتعتيم، بتغيير الألوان والأحجام وخلافه، أي أن مسئولية جماليات هذه الصور الشمسية في داخل النص الشعري لا تخص إلا الشاعر وحده. فقد تدخلتُ

في معظم صور ديوان "شجن"، عبر القص، والتغيير بتقنية "الفوتو شوب"، وهي صور اخترتها من محفوظات فوتوغرافية قديمة، واصطفيتها على نحو يجعلها عاجزة عن استدعاء ذاكرة المتلقي البصرية لسياق استرجاعي مغاير لسياق حضورها في العمل.

اكتشفت –بعد ذلك– أن لهذا الديوان بنية مثلثة لا يمكن كشفه إلا بها، ربما كنت واعيًا لعنصر من هذه العناصر في أثناء الكتابة، لكنها أطلت بقوة بعد ذلك وأنا أستكمل الكتابة، فأعدت تنظيمها، مع احترامي لفوضاها الخاصة، هذه البنية المثلثة هي نتاج الترابط بين شعرية أسلوب شعر الهايكو، وسيطرة صوت الأنيما، مع خفوت صوت الأنيموس في الديوان، فضلاً عن شعرية الممزوج، ممزوج النص البصري بالكتابة. وقد جاء الديوان خاليًا من ترقيم الصفحات، ومن الفهرس. لم أستخدم الفهرس في هذا العمل، بعد أن أسقطت ترقيم الصفحات، فحضر الفهرس بحضور التساؤل عن غيابه، وأسباب هذا الغياب، الذي كان يرجع في بعض الأحيان إلى كسر النمطية المعتادة في قراءة الكتاب وفي تلقيه، كما في ديوان "شجنِ"، وفيه ينفتح النص على قارئه على نحو عشوائي، فتخضع الدلالة فيه إلى عمل المصادفة على مستوى التتابع، وما يفرضه ذلك من تأثير على دلالة المجموع النصي كله.

(70) انظر: أمبرتو إيكو.، "شعرية الأثر المفتوح".، ترجمة، عبد الرحمن بو علي.، نوافذ.، عـــ. ٦.، ص.، ٩٠.

(71) See: http://en.wikipedia.org/wiki/Baroque.

(72) See: Ammer ،Christine.، *Harper`s Dictionary of Music*.، (New York: Harper& Row، Publisher.، 1972). P.، 26.

(73) See: http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Baroque

(74) انظر: نفسه.، ص ص.، ٨٩- ٩.

(75) استندت رؤيتي هنا، في معظم ما أتت به، حول الأساس النظري الممكن للعلاقة بين قصيدة النثر العربية المعاصرة، وطرائق استخدامها للدوال البصرية في الكتابة، من رسم، وكاريكاتير، وصور فوتوغرافية، فضلاً عن عديد طرائق تقديم النص، وتقنيات طباعته، على الجوانب النظرية للمقال المهم الذي كتبه الناقد سفيير سارودي عن الباروكية الجديدة، انظر: سيفيرو ساردوي.، "الباروك والباروك الجديد".، في: *أدب أمريك اللاتينية: قضايا ومشكلات*.، جـ. ١.، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة.، ١٩٨٨).، ص.، ٢٨٤.

(76) انظر: نفسه.، ص.، ٢٧٢.

(77) انظر أثر الباروك في الفن التشكيلي في: بدر الدين أبو غازي.، "عصر الباروك: القرن السابع عشر"، في: *محيط الفنون (١): الفنون التشكيلية*.، (القاهرة: دار المعارف.، د. ت).، ص .، ٣٣٨.

(78) انظر هذه الطرائق، وشرح مفصل لها في: سيفيرو ساردوي.، مرجع سابق.، ص ص.، ٢٧٣- ٨.

(79) انظر: نفسه.، ص.، ٢٨٨.

(80) انظر: رفعت سلام.، حجر يطفو على الماء.، (القاهرة: دار الدار للنشر والتوزيع.، ٢٠٠٧).

[81] *ديوان "حجر يطفو على الماء"، كتلة نصية مكونة من نصوص بصرية عديدة، وفيه سخاء تعبيري خاص، على نحو يجعل من تناوله من مفهوم باروكي، منهجًا صحيحًا إلى حدّ بعيد. ومن معاني الباروك التي تشدنا إلى عنوان ديوان "حجر*

يطفو على الماء"، الصخر، والكثافة المتراكمة للبحر، وما ينتشر حرًّا، وحجريًّا في الوقت ذاته. وأظنني لا أعدو الحقّ إذا قلت إنه لم يكن في قصد الشاعر أي معنى من هذه المعاني حول معنى الباروك وهو يكتب عمله "حجر يطفو على الماء"، لكنها معان متوافرة على نحو يثير الدهشة في هذا النص؛ من الغموض إلى التعدد السيميائي، ومن الحجر والصخر والماء، في عتبة العنوان الأولى، إلى ذلك التكوين النصي الملآن بالنتوءات، لكنها جميعا تمنح مجالاً للحوارية، ولتعدد الأصوات. بل إن هذا الانتشار لمعاني كلمة الباروك بلا ضابط دلالي محدد، يمثله في حجر يطفو على الماء انتشار آخر لأصوات متجاورة، ومتعددة لا تمنح القاريء راحة المعنى، والعمل ليس ديوان شعر، ولكنه نصّ شعري دون شك.

ربما كانت أفضل الطرائق التي يمكن بها قراءة هذا العمل الشعري –الذي تقل صفحاته عن خمسين صفحة– هي الطريقة التي يعتمد القاريء فيها على حدسه، فالعمل مفتوح ومغلق في آن، مغلق من خلال تحديد التتابع النصي الذي تفرضه القراءة المعتادة من خلال ترقيم الصفحات في العمل، الذي يأتي دائما وكأنه وعد باكتمال، وربما كان أفضل للشاعر أن يترك صفحاته دون ترقيم، ومفتوح بتعدد الأصوات فيه، فيمكننا أن نميز كل صوت من خلال نوع الخط الذي كتب به، لأنه أصبح على المستوى السيميائي دالاً على الالتفات، ومشيرًا إلى الاختلاف، فلكلّ خط في النص صوت مختلف، هكذا أنشأ التعدد الخطي مجموعة من العلاقات المحتملة، وذلك على مستويين؛ المستوى الجزئي: سواءٌ كان ذلك من خلال التركيبات المقطعية الممكنة في الصفحة الواحدة، أو كان من خلال النصّ الممتد على صفحتين متقابلتين، والمستوى الكلي الذي يقوم على العلاقات الممكنة للعمل الشعري كله، أو لجزء سياقي منه، يمتد من بداية متن العمل إلى نهايته. هذا على مستوى المتن، أما هامش النصّ فيزيد الأمر تعقيدًا، فالهامش محتل بأصوات

لغوية، تتراوح دلالات مقاطعها اللغوية بين التعليق، والاقتباس من أقوال ماثورة، أو أبيات شعرية قديمة، وهكذا، وتحلّق فضلاً عن هذه المقاطع المتناثرة- حول مقاطع الهامشِ اللغوية، شكول بصرية تحاول أن تبحث لأنفسها عن دلالات تلج بها في المتن، كي تصبح جزءًا من النصّ، لا زخرفا فيه، الأمر الذي ينشيء علاقات دلالية وتأويلية جديدة على مستوى الصفحة الواحدة من جهة، وعلى مستوى النص كله من جهة أخرى، ومن هنا تأتي خصوصية العمل بوصفه عملاً مفتوحًا، لا يخضع إلى دلالة واحدة، فقد استفاد من تقنيات الطباعة لخلق توالد مستمر للعلاقات الممكنة بين أصواته، وهذا ما فتح التأويل على مصراعيه.

يفتقد هذا النص بنية معمارية واضحة لتعالقات أصواته كلها على المستويين اللغوي والبصري، يرجع ذلك إلى بنية الانتشار النصي التي تبناها رفعت في نصه هذا محتفيا بالتناقض، وعمل المصادفة، التي تحكم فيها لا شعوره الإبداعي إلى حد كبير، تقول هذا في ضوء أن كلاً من "الشعر واللاشعور يدعم أحدهما الآخر دعماً متبادلاً، فالمعنى في حجر يطفو على الماء يشظى ذاته وفق أنا الشاعر، وحلولها الحرّ في غيرها من الأشياء في النص. وأظنني لا أعدو الحق إذا قلت إن الشاعر انتوى غياب هذه المعمارية من البداية، لصالح معمارية أخرى، مفتوحة، دون هدف. فهذا النص قناع تختفي من تحته آلاف الأقنعة، فليس للنص وجه أصيل أو حقيقي، وهذا ما يُعلي قيمة الزيف فيه إلى أقصى درجة ممكنة. الأمر الذي يربطه بالكتابة الباروكية، التي تجد واحدة من دعاماتها في فن الإخفاء، والاهتمام بالفائض، من هنا جاء اتساعها التأويلي.

وفي "حجر يطفو على الماء" افتراضات غير مدونة سقطت، أو أسقطها اللاشعور، لكننا إذا ما تجاهلنا السياق التركيبي للجمل وتتابعاتها، وأنصتنا لصوت اللاشعور في النص، يمكننا ان نعيد بناءه بعد ذلك. من خلال الربط بين تمثلات تبدو منفصلة

ظاهريا، ففي داخل كلّ عمل أدبي أجزاء متناثرة، ومقاطع منفصلة، قد تتجمع حول شيء ما خفي، يمكن اكتشافه عبر خلق الترابط الذي يعيد بناء النص بمنطق اللاشعور، وذلك من خلال البحث عن التكرار، وإعادة خلق الوشائج بين ما يبدو الوهلة الأولى مقَطّعا أو منفصلاً. فمثل كل مكبوت يبحث النصُّ عن طرائق يتجنب عبرها رقابة الوعي، من هنا كانت اهمية الأجزاء المبعثرة، وآثار الاستيهام في النص، فضلاً عن أهمية المعانى المضطربة، والمحصورة، والمشوهة، التي قد تكون محجوبة كليا أو جزئيا حتى عن الذي قدمها.

أما اللعبة التي يمكن اختبارها هنا في دلالة الشكل البصري ارتباطًا بالمتن الشعري اللغوي، فتقوم على رصد دلالاته من خلال مراقبة حضوره في النص اللغوي ذاته، فقد وضع الشاعر في نصّه أيقونات تمثّل الديناصور، والبومة، والخفاش، وغيرها. وهي حاضرة اسمًا، وليس صورة فحسب، في سياق النص اللغوي، على نحوٍ لا يمكن أن نغض الطرف عنه، كما تجدر الإشارة إلى أن الشاعر لا يستخدم لزومًا شكلاً من أشكاله اقتراناً بدلالاتها الممكنة، إلا حين يحلو له ذلك، أو حين يشعر من خلال لا وعيه بارتياح جمالي يرتضيه على مستوى ما. وهذا ما قد يفسّر هذا الحضور المكثف للتناص في العمل.

وهي تناصات تندرج كلها في إطار الباروك، لأنها بمعارضتها للقانون الذي تنتمي إليه، وبتشويهها لهذا القانون، بإفراغه، وباستخدامه على نحو عبثي، لا تحيل إلا إلى اصطناعيتها التي تقدم مجالاً رحبًا لتداخل النصوص، فالباروك بحيله الحلزونية، وبزخارفِه يبدو لنا تمجيدًا للصنعة، وحجر يطفو على الماء يملك من الصنعة والتداخل ما يقتضي الإشارة إلى بنيته، فقد وظفَ الشاعر مجموعة من الدوال البصرية في متن النصِّ وهامشه، وتنقسم هذه الدوال إلى دوال بصرية لها أصول في الكتابة الفرعونية، تظهر وتختفي، اكتفى الشاعر بدلالاتها الأيقونية دون

التناص مع أبعادها الأسطورية في الميثولوجيا المصرية القديمة مثل الشمس، والتمساح، والبقرة، والعقرب، والنخلة، ورمز الإوَزّة الدال على الطيران، والمرأة الجالسة (سات). كما يستخدم الشاعر في عمله ما يمكن أن نطلق عليه تعبير "الرموز الشخصية"، التي تمثّل الأشكال البصرية التي استخدمها الكاتب على نحو نفسي خاصٍ به: مثل الأيل، والخفاش، والفراشة، والديناصور الذي يتماهى معه الكاتب بصفته رمزًا للجنون والخراب قائلاً "أنا سيد هذا الكون الآفل (...) أنا الديناصور الأخير عرفت آخرتي (...) أنا سيد السلالة الدموية". وهناك أشكالٌ رسمها الكاتب بنفسه مثل وجهِ رجلٍ على نحو تجريدي، غالبًا ما يأتي لصيق مثلث امرأة ما، وقد تكرر في بضعة مواضع متفرقات، وشكّل هاجسًا بصريًّا في النص، يمكنه أن يشير إلى مجموعة متداخلة من المعاني ارتباطًا بالنص الكتابي، والنص في مجمله يحتفي بالاختلاف، وهو أدخل في شكل الكتابة ما بعد الحداثية، منه في الكتابة الشعرية الحداثية.

(82) انظر: سيفيرو ساردوي.، مرجع سابق.، ص.، ٢٨٨.

(83) انظر: نفسه.، ص.، ٢٨٤.

(84) انظر: أمبرتو إيكو.، مرجع سابق.، ص.، ٩٢.

(85) لاو تسو.، *كتاب الدَّاو: تي- تشينغ، إجيل الحكمة الطاوية في الصين*.، ترجمة، وشرح، وتعليق، فراس السواح.، (سوريا: دمشق، دار علاء الدين للمشر والتوزيع والترجمة.، ١٩٩٨).، ص.، ٧٦.

(86) انظر: هانز – جورج جادامر.، *تجلِّي الجميل ومقالات أخرى*.، تحرير، روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح، سعيد توفيق.، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.، ١٩٩٧).، ص.، ١٠١.

[87] بيير بورديو.، مرجع سابق.، ص.، ٢٢٢.

[88] هنري ميشونيك.، مرجع سابق.، ص ١٧.

[89] أبو حيان التوحيدي.، *كتاب الإمتاع والمؤانسة*.، صححه وضبطه وشرح غريبه، أحمد أمين، وأحمد الزين.، (بيروت: المكتبة العصرية.، د. ت).، ص.، ٦٥.

[90] *لم تكن لمثل هذه الأسئلة إجابات واضحة لديّ. كان الشعر متمنِّعًا عليّ سنتين كاملتين، في هذا الوقت، حدثت مذبحة المسجد الأقصى، زارني بعدها بأيام قليلة الشعر، فبدأت كتابة ديوان سيرة الماء، وذلك في النصف الأول من التسعينيات، ينتمي ديوان سيرة الماء إلى ما يسمى النص التشعبي، وكانت المادة الخام للعملِ ذات شحنة وطنية ودينية ما، بسبب تأثري بهذه الواقعة، وإن كنت قد حاولت التخفف منها كيلا أقع فيما وقعت فيه من قبلْ، ولمْ يكنْ ذلك في مقدوري دون طرحِ احتمالات النص المختلفة، ولكن كيف وأنا أتعامل مع تأويلي الخاص للقصصِ الدينية، وماذا عن سيطرة التأويل الذي ارتبط بما وقر في الوعي الجمعي؟ كان السؤال صعبًا "وقصص: يوسف، نوح والطوفان، الخلق، النار، البعث، وغيرها" تطلّ بقوة في هذا العمل! فهل يمكن أن يؤدّي اللعب بطرائقِ الكتابة البديلة إلى تفتيت المعنى الأيديولوجي لهذا النص، وإلى التخلصِّ من سطوة الأثر الديني فيه؟ وهل يمكن أن يقترح اللعب طرائقَ جديدةً في الإنتاج الشعري، وفي سبلِ تلقِّيه؟ كنت أدرك أنّ الفنّ قالب تمتزج فيه القيمُ بالبناء، فهو يتعالق على نحو جدلي مع نشاطات إنسانية أخر، كما يشتبك مع قيم الواقع المعيش.*

اكتشفت في أثناءِ دراستي لقضية النوع الأدبي، وارتباطه بمظاهر الأداءِ الفني، وبتجلياته في التراث والموروث العربيين –الموضوع الذي كان جزءًا من أطروحتي لدكتوراه النقد في أكاديمية العلوم المجرية– وقوع الراوي الشعبي في

داخل بنية النصِّ السردي، فراوي السيرة الشعبية، لايؤدِّي محفوظه فحسب، بل يضيف عليه، يعدّل أحداث سيرته وفق مقتضى الحال، إنه منتجٌ ومستهلكٌ إيجابي، يقع في داخل بنية العملِ السردي، وفي خارجها، في آن واحد، وهذا لا يمكن حدوثه دون أن يتحلى العمل بسمات البُنى المفتوحة، كيف يمكن أن أجعل المتلقي راويًا لنصي الشعري؟ كيف يمكن أن يكون مستهلكًا، ومنتجًا في الآن ذاته؟ كانت إجابة مثل هذه الأسئلة على المستوى الإبداعي هي السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي على هذا الديوان –في وعيي الشعري آنذاك– وهذا ما مكنني بعد الانتهاء من كتابة النص، في دفقته الشعورية الأولى، من تفتيت وحدته، من جعل النص في ترتيبه بلا مركز، ليقبل النصّ إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات تركيبية لا نهائية، فرضتْها طرائقُ كتابته، التي أرغمت المتلقي على التدخل في النص، واختيار انحيازاته النصية الخاصة، بسبب طبيعة بناءِ العمل وبنيته الكلية، ولكن، كيف السبيل إلى ذلك؟ فلم يكن أمامي مثالٌ أحتذيه، وبالإنصات البصري للنص، بدأ ديوان "سيرة الماء" يقترح عليّ سبل اشتغاله الفضائي، وبدأ يأخذ شكله النهائي، بعد محاولات كتابة كثيرة، تحريت فيها التخلّص من عادات الكتابة التي أتقنتُها في أعمالي السابقة.

حفّتْ بديوان "سيرة الماء" استشهادات من كتب عَقَدِيَّة: نشيد إخناتون، العهد الجديد، والعهد القديم، وإنجيل "برنابا"، مع اقتباسات محدودة من الكوميديا الإلهية، وكان لكلِّ نصّ من هذه الاقتباسات قراءتان، فقد تم تصميم العمل على المستوى الشكلي لتقديم سياقين أساسيين يتفرعان عبر تقنيات كتابة، واستغلال فضاء الصفحة إلى اثنين وثلاثين تمفصلاً، يمكن أن تتغير عند أيٍّ منها سياقات النص التي امتلأت بالتفاتات نوعية وأسلوبية عديدة. كانت إحدى الآليات التي استخدمتها، هي وضع خطوط تحت مفردات بأعينها في كلّ مقطع شعري، لينهض من هذه المفردات

نصٌّ آخر، من بنية النصِّ الأصلي ذاتها، الأمر الذي خلق لكل مقطع سياقين على أقل تقدير، لكل منهما بنيته النحوية والأسلوبية والدلالية المستقلة، كان السياقان – المتن، وما تحته خط من المتن– في جدل مستمر، فقد ينفي النصّ المرافق المعنى الذي تحاول أن تفرضه سلطة المتن، وقد يتحاور معه، ونادرًا ما يؤكده، ليضطرب المقطع الشعري دلاليًّا بمجرد اشتباك المتلقي معه، لأنه يتعذّر الحصول من هذه البنية الشعرية الجديدة على نص مركزي مهيمن، وهذا ما يجبر المتلقي على اختيار نصِّه الخاص، ويفرض عليه الدخول التفاعلي مع بنية العمل الشعرية كلها، بحيث لا يمكن أن يتداول قاريء هذا النص دون مشاركته –التأليفية– من بداية العتبات الأول في العمل؛ "الفرقُ بين الحكيمِ و الجاهلِ أن الأولَ يجادلُ في الرأي، بينما يناقشُ الثاني في الحقائقِ!"، إن ما يقترحه النص المرافق هنا، الذي يتشكل من الكلمات التي تقع فوق الخطوط، هو معكوس دلالة المتن تمامًا؛ "الفرقُ بين الحكيمِ و الجاهلِ أن الأولَ يناقشُ في الحقائقِ!"، فأيهما الحكيم هنا، الذي يجادل في الرأي، ولا يناقش في الحقائق كما يقول المتن، أم الذي يناقش في الحقائق! كما يقول الهامش؟ ففي هذا النص قراءات طباقية "counterpoint" يجب على القاريء أن يحسن الإنصات البصري إليها في النص، كي يحسم اختيار سياقه القرائي، أو أن يرضى بأن ينصت بصريًّا لأكثر من صوت في وقت واحد، مرحبًّا باللايقين، وبالآخر المهمش الذي يطل عليه معترضًا، من بنية النص.

خضع الانصات البصري الذي يطلبه هذا النص لما أسميته الأسلوب المَزَجي "mixing"، الذي تخلل متن النص كله، عبر تقنيات عديدة، أوقعت المتلقي في حَيْرة المشاركة، فمن النظرة الأولى فرض شكل النص عليه أن يختار بين الدلالات المتناقضة، التي تضم احتمالات قرائية مختلفة، بحيث يجب عليه أن يحسم اختياره الدلالي بنفسه. ويجب على القاريء الذي يرغب في اختبار أكثر من

قراءة للنص أن يرجع دائمًا إلى بداية النص، في إطار حلقي أو دائري، حينها سيمثل كلّ اختيار جديد له نصًّا مختلفًا.

عملتْ كلّ هذه النصوص بصفتها عقدة "tangle" لسياقات دلاليةً متجادلة، تهيمن على المواجهة الأولى مع النص، دون أن تقدم له مفتاحًا يوجه اختياراته، ذلك بعد أن قام توظيفي لفضاءِ الصفحة، وتجريبي لطرائقِ كتابة بديلة، بعملية تفتيت المسير النصي، وظهور نصّ مرافق من بداية العملِ إلى نهايته، كنت أدفع المتلقي في الواقع إلى الحالة التي أسميها الإنصات البصري، مستخدمًا ثقافتي الموسيقية المحدودة في التأليف، في خلق ما يُسَمّى في الموسيقا بالطباق؛ الكونتربوينت، وقد سمح هذ الأسلوب المزجي، واللعبي بالشكل، لأكثر من اتجاه فكري واحد بالتغلغل في داخل بنية الدلالة، في الوقت ذاته الذي خاتلتْ فيه ذوق المتلقي، هذا الذي يبحث عن مُنْجز نصي واضح ومحدد، ربما نجحت في هذ االعمل في وضعِ المتلقي في داخل بنية النصّ ليكون راويًا، بسبب ما أطلقتْه بِنية العمل من سياقات تركيبية ومزجية عديدة متجاورة، يمكن أن يستولدها المتلقي من المقطع الواحد، الأمر الذي خلق إرغامات تلق جديدة على القاريء، دفعته إلى القيام بدور جوهري في إنتاج الدلالة، بسبب بنية العمل المفتوحة، التي لا يمكن استنفادها. فقد كانت "إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث هي الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي "المستهلكين"، والجمهور، عن العمل الفني، وما من شك في أن معظم المبدعين المهمين في السنوات الخمسين الأخيرة قد وجهوا الكثير من جهودهم إلى تحطيم هذه المسافة ذاتها".

ظهر الصوت الملحمي قويًّا في هذا الديوان، وضاعف من وضوحه وجودُ صوتين آخرين، هما الصوت الدرامي والصوت الغنائي، ظهرت الأصوات الثلاثة متجاورة؛ عبر حيلة طباعية جديدة؛ فقد كُسِرتْ ثنائيةُ الصفحة وأضيفت إليها

صفحةٌ مطوية ثالثة، اقترحتْ خروجًا جديدًا عن السلطة الشكلية للكتاب، بصفحتيه المعتادتين، وهذا ما جاور ثلاثة أصوات للقصيدة، بثلاثة استخدامات تشعبية مختلفة للضمائر: "الناس/ الطوفان/ أنت "الذي تكلمَ بضمير الأنا"، كما اقترح هذا المعمار الكتابي احتمالاتٍ مختلفةً ومتعددةً لقراءة النصِّ، بحيث لا يمكن أن يظل المتلقي محايدًا في هذا العمل، لأن بنية العمل قد فرضت عليه انحيازًا تأويليًّا وجماليًّا من المفتتح. فقد يقرأ المتلقي كلَّ صوت على حدة، في تتابع سياقي أحادي، أو يقرأه متتابعًا، على توالي أصوات الناس/ والطوفان/ وأنت، مع انطباق طرائق القراءة ذواتها على الصوتين الآخرين؛ صوت المتن، وصوته المرافق؛ هامش النص. وهذا ما يجعل لهذا السفر قراءتين على أقل تقدير قراءة توليفية "montage" متوازية، الناس ثم الطوفان، ثمّ أنت، صفحة، بعد صفحة، أو الناس ثم الطوفان ثم أنت، نصًّا بعد آخر. وهذا من خلال عملية الفصل والوصل " split/ joint" بين هذه النصوص.

كان نص "سيرة الماء" نصًّا تفاعليًّا مفتوحًا، وقد يكون –على حدّ علمي– من أوائل النصوص الشعرية التشعبية المنشورة ورقيًّا، التي تمنح القاريء فرصة التفاعل مع الكتلة النصية، على نحو يتيح له اختيار طريقة الدلالة التي يفضلها من هذا الأثر المفتوح، وهو عمل قد ضمّ في بنيته اثنين وثلاثين تمفصلاً articulation، كما أسلفنا، على نحو منح القاريء اختيارات نصية لا نهائية، عبر عمليتي التبديل والتوفيق، كما أهداه نصوصًا مركبة، يختار القاريء منها انحيازه التأويلي، والجمالي الخاص. فللنص عدة آلاف من مليارات القراءات الممكنة، لكن المؤلف أحكم اثنتين وثلاثين قراءة فقط، وهذا ما يجعل القراءات الممكنة مفتوحة إلى حدٍّ لا نهائي، معظمها لا يعرف مؤلف النص نفسه منها إلا أقل القراءات التي أحكم ربطها فحسب. فالنص في حقيقته مثل شجرة توزعت بين جذورها، وتشابكات

غصونها، مليارات القرارات الممكنة التي يختار من بينها القاريء المستخدم ما يريد لنصه الخاص..

(91) See: http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext.

(92)See: Eduardo Kac.، *Media Poetry: An International Anthology*.، (Bristol، UK: Intellect Press، 2007).، Reviewed by Dene Grigar in: Consciousness، Literature and the Arts Volume 9 Number 2، August 2008.، and: Eduardo Kac.، 'Media Poetry and Language Art".، at:

http://www.ekac.org/media.html.

(93) See: http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext.

(94) See: Ibid.

(95) See: Eduardo Kac.، Op، cit.

(96) Ibid.

(97) Ibid.

(98) See: http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext.

(99)See: George P. Landow، *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*.، (London: Johns Hopkins Press، 1993).، p.، 3.

(100) See: http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext_poetry .

(101) د. محمد أسليم.، من الدفتر إلى الشاشة: تحولات الكتابة والقراءة.، في:

http://www.watajournal.com/mag2/Studies_Articles/5.html

(102) نفسه.

(103) نفسه.

(104) نفسه.

(105) قدمنا مصطلح "الالتفات البصري"، وحددنا مفهومه أول مرة في بحث منشور لنا حول الالتفات النوعي، وكنا قد أشرنا إلى الباحث د. عبد الناصر هلال في جامعة حلوان بجمهورية مصر العربية، بتتناول هذا المصطلح على المستوى التطبيقي من خلال نماذج متنوعة من الشعري العربي المعاصر في بحث من أبحاث ترقيته إلى الأستاذية، انظر للاستزادة : علاء عبد الهادي.، "الاقتباس/ الالتفات النوعي: شهادة نقدية".، مرجع سابق.، ص ص.، ١٩٠- ٢٠٦.

(106) See: Alex Goody.، "The Subject of Hypertext Poetry: Performing Susan Howe".، at;

http://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online_archive/v1_6_2001/current/in-conference/goody.html

(107) See: Ibid.

(108) See: Carles Tomàs i Puig.، "From hypertext to hypermedia. Overview of the development of open-ended works".، at:

http://www.iua.upf.es/formats/formats2/tom_a.htm.

(109) See: Kimberly Amaral.، "Hypertext and writing:An overview of the hypertext medium".، at:

http://www.whoi.edu/science/B/people/kamaral/hypertext.html.

(110) See: Carles Tomàs i Puig.،Op، cit.

(111) Ibid.

(112) See: Mark Brenstein.، "Patterns of Hypertext".، at:

www.eastgate.com/patterns/Print.html.

(113) انظر: مدخل *إلى ما بعد الحداثة*.، إعداد وترجمة أحمد حسان.، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.، ١٩٩٤)، ص ص.، ٢٢٧– ٨.

(114) نفسه.، ص.، ٢٣٧.

(115) See: "Postmodernism in Poetry".، at:

http://www.textetc.com/modernist/postmodernism.html.

(116) وتجدر الإشارة إلى أن الأعمال الروائية ما بعد الحداثية، بدأت مع تيم أوبرين " Tim O'Brien" وهو قاص، وجندي قضى خدمة طويلة في فيتنام، أصدر مجموعته الأولى في عام ١٩٧٣، وكانت إرهاصا للاتجاه ما بعد الحداثي في الرواية، أما عملاه "الأشياء التي حملوها"(1990) *The Things They Carried* ، و "في بحيرة الخشب" *In the Lake of the Woods* (1994)، فينتميان إلى تيار ما بعد الحداثة في الرواية. وينظر إلى أعمال أوبرين بصفتها وَحدةً واحدة، وهذا ما يعادي الرؤية السائدة للنص الروائي بصفته عملاً مكتفيًا بذاته. يمكننا أن نضيف إلى هذه البدايات أيضًا عمل توني موريسون "المحبوب" Toni Morrison's *Beloved*، وعمل ماكسين هونج كينجستون "المحاربات النساء"Maxine Hong-Kingston's *Woman Warrior*، وقد كان الخط بين الخيالي والحقيقي، في هذه الأعمال جميعًا غائمًا، غير واضح.

ويرجع النقاد التاريخ النقدي لأول رواية ما بعد حداثية إلى عام ١٩٨٤، وهي رواية للكاتب ميلوراد بافيك، واسمها معجم الخزر،" Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*، وتشير بقوة إلى سمة التفكك النصي للعمل على نحو يسمح بخلق آليات تلق جديدة، وقراءة متعددة ومفتوحة للنص، وقد أشارت هذه الرواية إلى أهم سمة من سمات

رواية ما بعد الحداثة، وهي بنية العمل المفتوحة، غير الثابتة، المغايرة تمامًا لما هو مغلق، فلا يوجد ما يجعل من بنية العمل بنية مترابطة، على مستوى التأليف الروائي المعهود، فضلاً عن أن النص يتحدى طرائق التأليف الاعتيادية، فيمكن أن يُقرأ من الوسط، أو من النهاية، أو من البداية، وهذا ما يكسر التتابع الخطي لوجهة النظر في ارتباطها بالبنية الزمنية، فضلاً عن تشويهه لمفهوم النوع الروائي القار في التقنيات المتعارف عليها في الرواية الحداثية، على مستويي شكل المضمون، ومضمون الشكل.

(117) Edward Said.، *Beginnings: Intention and Method*.، (New York: 1975).، P.، 22.

(118) رولان بارت.، *الدرجة الصِّفْر لكِتَابَة*.، ترجمة، محمد برادة.، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.، ١٩٨٠).، ص.، ٣٨.

(119) انظر: بيير بورديو.، *عن الشريون وآليات التلاعب بالعقول*.، ترجمة، درويش الحلوجي.، (القاهرة: المحروسة للنشر والمعلومات.، ١٩٩٩).، ص.، ٤٥.