الالتفات النصي

من

المفهوم إلى التأسيس

obeikandl.com

obeikandl.com

الالتفات البلاغي وتطوره

ورد الالتفات لغة بمعنى الصرف، ومنه قوله تعالى: ﴿ قَالُوٓاْ أَجِئۡتَنَا لِتَلۡفِتَنَا عَمَّا وَجَدۡنَا عَلَيۡهِ ءَابَآءَنَا وَتَكُونَ لَكُمَا ٱلۡكِبۡرِيَآءُ فِي ٱلۡأَرۡضِۖ وَمَا نَحۡنُ لَكُمَا بِمُؤۡمِنِينَ ﴿٧٨﴾ ﴾[1]

كما ورد بمعنى مجاوزة المستقر والعرف والمثالي إلى المتغير والمتحرك عن الدرجة التي كان عليها من ذي قبل، سواء أكان ذلك على المستوى المادي أم المعنوي، فالمادي يؤكده ابن منظور في قوله: "(لفت) لفت وجهه عن القوم صرفه والتفت التفاتا والتلفت أكثر منه وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه، قال:

أرى الموت بين السيف والنطع كامنا

يلاحظني من حيث ما أتلفت

واللفت: لي الشيء عن جهته، كما تقبض على عنق إنسان فتلفته"[2]

أما الحركة التي وردت في المعنوي وهي الانتقال: من ← إلى فتتضح في قول ابن منظور وآخرين: لفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه[3]. فمفارقة الواقع المعنوي المستقر إلى المتحرك، وهو الانتقال من حالة وجود فكرى مغاير تكشف المعطى الدلالي للكلمة لأن: العملية الحركية في هذا المستوى الدلالي الجديد تقوم على حركة في الذهن أي أن الالتفات هناك يحصل بانتقال في الرؤية الذهنية إلى أفق آخر إلى مستوى تعبيري آخر"[4]

أما الالتفات، اصطلاحا فقد تعددت مسمياته في الدرس البلاغي والنقدي لدى الجمهور والمتأخرين منها: الاعتراض والاستدراك والعدول، ويعود ظهور المصطلح في غير مسماه "الالتفات"- إلى أبى عبيده المتوفى ٢١٠هـ حيث يشير إلى مفهوم العدول (من-إلى)، دون أن يذكر المصطلح على اعتبار استخدامه مجازيا فهو – يؤكد حالة الحركة على مستوى الجملة بقوله: "ومن مجاز ما جاءت به مخاطبته مخاطبة الشاهد ثم تركت، وحولت مخاطبته هذه إلى مخاطبة الغائب مثل قول الله تعالى: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم﴾.[٥]، "أي بكم"[٦].

ويرى بعضهم[٧]، أن الأصمعي من أوائل الذين ذكروا مصطلح الالتفات حين سئل إسحق الموصلي بقوله: أتعرف التفات جرير؟ قال: لا، قال: فأنشدني قوله:

أتنسى إذ تودعنا سليمي بعود بشامة سقى البشام

أما تراه مقبلا على شعره إذا التفت إلى البشام فذكره فدعا له[٨]

تنبه الأصمعي مبكرا إلى أهمية كسر المثالي المتوقع المتواتر تراتبيا، والتغير في حركة الأسلوب واتجاهه (من-إلى)، وأطلق عليه "الالتفات": الاسم الذي عرف به في كتاب البلاغة، وظل هذا المصطلح يتداول في أوراق البلاغيين في حدود دلالية ضيقة كما في كتاب (البديع) لابن المعتز، وكتاب (الكامل) للمبرد، فابن المعتز يرى أن الالتفات هو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن

الأخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[٩]

بالتأمل في مفهوم ابن المعتز يتضح أنه يحمل وعيا ما وحدودا إشارية تطلعها كلمة الإخبار والمخاطبة والعدول من إحداهما إلى الآخر والعكس، فالمخاطبة هي "مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان. وقيل المخاطبة مفاعلة، من الخطاب والمشاورة، أراد : أنت من الذين يخطبون الناس، ويحثونهم على الخروج"[١٠]

أما الإخبار: فهو العلم بالشيء.. وقولهم: لأخبرن في خبرك أي لأعلمن علمك، يقال صدق الخبر - الخبر"[١١].

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى علاقة الاتصال من خلال أطرافها الثلاثة: المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه في كل من الإخبار والمخاطبة وما ينتج من تفاعل هذه الأطراف:

١- ففي الإخبار يكون الفاعل الأساسي المرسل أما المرسل إليه فيكون سلبيا، لا يقوم بوجوده في حيز الخطاب أما في المخاطبة فيصنع المرسل – وهو يشكل عالمه / الرسالة – المرسل إليه ويراعى حاله.

٢- علاقة الرسالة بالمرسل إليه في الإخبار علاقة ضعيفة تحتمل أحد الوجهين: الصدق أو الكذب. أما علاقة الرسالة بالمرسل إليه في المخاطبة علاقة جدل وحوار ومشاركة وفاعلية.

٣- علاقة المرسل والمرسل إليه: في الإخبار تكون القصدية أقل؛ لأن المرسل ناقل لخبر والمرسل إليه سلبي، يكتفي بالاستقبال.

أما في المخاطبة فالعلاقة تحفها العناية ويحوطها التحقيق، والمرسل يبغى الإمتاع، فيسوق الدليل ويقدم السبب على النتيجة ويصنع المقدمات ويستخرج ويستنبط النتائج كل هذا من أجل هدف واحد هو الإمتاع، ولكن هل يقنع المرسل إليه بمقولة المرسل برمتها أم أنه يتخير ما يراه صحيحا، ومن هنا يبدأ باب الجدل: الباب التأويلي الذي يقع علي الرسالة بسبب ما يقوم به المرسل إليه من محاولة دءوب كي يخرج بمعنى يقنعه؟

إن جزءا ما من المعاني التي قمنا بتفكيكها في قول ابن المعتز يؤكد أن الالتفات بالمخاطبة يمنح مساحة يغيب فيها المرجع أعلى من مساحة الالتفات عبر الإخبار لأن الأخير يؤكد على أهمية المرجع.

والالتفات عند قدامة بن جعفر من أنواع نعوت المعاني، وقد خصه بباب في كتابه "نقد الشعر" وعرفه بقوله "ومن نعوت المعاني"الالتفات" وبعض الناس يسميه "الاستدراك" وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى فكأنه يعترضه إما شك، أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإما يذكر سببه، أو تحيى الشك فيه "ومن الأمثلة التي استدل بها قدامه قول العطل أحد بنى رهم من هذيل:

تبين صلاة الحرب منا ومنهم

ذا ما التقينا والمسالم بادن[١٢]

فقدامة يرى تعليقه أن: "المسالم بادن "رجوع على المعنى الذي قدمه حين بين أن علاقة صلاة الحرب من غيرهم أم المسالم يكون بادنا والمحارب ضامرا ومنها قول الرماح بن ميادة:

فلا صرمه يبدو وفى اليأس راحة

ولا وصله يصفو لنا فنكارمه

ففي تعليقه على هذا البيت يشير إلى التفات المعنى حيث يصرح بقوله: "وفى اليأس راحة" التفت إلى المعنى بتقديره "إن معارضا يقول له: وما تصنع بصرمه؟ فقال: لأن في اليأس راحة"[١٣]

ويرى بعض الدارسين المعاصرين أن قدامة بن جعفر قد أخذ المصطلح عن نقاد سبقوه – خصوصا ابن المعتز – وتصرف في مدلوله تصرفا يخالف به بعض ما قصده منه هؤلاء السابقون[١٤]

وهناك بعض الدارسين يرى أن هناك فرقا يتضح في مفهوم الالتفات عند قدامة عن غيره من سابقيه كابن المعتز "فلابد من التوكيد هنا على أنه فرق كبير فعلا وربما كان الفرق في المفهوم هو الذي يبرر اختلاف التسميات للمصطلح الواحد وتعددها"[١٥]. فقدامة أدخل في الالتفات مساحة من التأويل واتساع حجم المصطلح خصوصا ما يندرج تحت تلوين الخطاب كقولهم: العكس والتبديل والرجوع[١٦].

وفى كتاب "الصناعتين" لأبى هلال العسكري يأتي الالتفات على ضربين: "فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه، يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره"[١٧].

والضرب الآخر "أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن رادا يرد قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا له ما قدمه، فإما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه"[١٨].

ثم ينقل كلام قدامة بن جعفر وأمثلته التي أوردها في هذا الشأن، كأن أبا هلال يؤكد على مفهوم قدامة مع إضافة أو تطوير ملحوظ، فالضربان اللذان يشكلان الالتفات لدى أبى هلال يتعلقان بالمعنى، ولكنه في الضرب الأول يرتبط التفات المعنى بالتفات الجملة/السياق دون أن ينتقل منه أو إليه بنفس الآلية التعبيرية، فيذكره بغير ما تقدم ذكره، وهذا يعد خطوة في اتجاه حركية الالتفات وتطوره.

فالاعتراض يختلف عن الالتفات من حيث حقل اشتغاله "فالالتفات لا يكون إلا في بيت واحد أما الاعتراض فيقع في البيتين أو الثلاثة"[١٩].

كما أن الاستدراك يختلف عن الالتفات فالاستدراك "متأسس على وعى بوجود نقص في الدلالة – لسبب أو آخر – يتم استكماله من خلال الاستدراك في حين أن الالتفات اكتمال في الدلالة"[٢٠].

ما يراه كل من "ابن المعتز" و"قدامة" في مفهومهما للالتفات يشوبه القصور والحذر إذ أن ما ذهبا إليه يعد جزءا من الالتفات وليس الالتفات كله حيث "يتطرق إلى مجالات الفاعلية التي تنبني عليها طرائق تداول هذا المفهوم ولا سيما على مستوى الكيفيات التي تقوم عليها البنية اللفظية التي أشار إليها "ابن المعتز" كما أن هذا التوصيف الذي قال به قدامة يقوم في جانب من مجال فاعليته على تصور أن هناك من سيرد على الشاعر قوله، وبذا فأن "قدامة" يستحضر متلقيا، ويضعه قيدا على تشكيل النص، ويجعل الالتفات نتاجا لوجود ذلك الآخر وهيمنة ظله على المبدع وإبداعه[٢١].

استشعر "قدامة" دور المتلقي وأهميته في وقت مبكر من العلاقة التواصلية فأشار إلى مستويات التفاعل بين النص والقارئ، فالقارئ منتج فاعل، والخطاب فيما يتضمنه من إشارة لغوية دالة في مفهومه يعتمد على الجدلية والمشاركة لا التصديق والسلبية في الاستقبال.

وورد الالتفات بمعنى الاعتراض عند ابن "رشيق القيرواني" كما ورد بمعنى الاستدراك – من قبل عند "قدامة" – يقول ابن رشيق عن الالتفات: "هو الاعتراض عند قوم وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة"[٢٢]، والاعتراض "هو اعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه، كقول كثير:

لو أن الباخلين- وأنت منهم-

رأوك تعلموا منك المطالا

أما الالتفات عند "ابن الأثير" فقد اتسع مفهومه وأخذ بعدا أكثر وعيا بقيمة التغيير وقدرته فهو خلاصة علم البيان وتختص به اللغة العربية دون غيرها، وقد أفاض "ابن الأثير" في مفهومه للمصطلح فأشار بقوله موضحا مفهوم الالتفات: "خلاصة علم البيان التي حولها يدندن، وإليها تستند البلاغة، وعنها تعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجه تارة كذا وتارة كذا، ولذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل من صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك[٢٣].

يحتفظ هذا التعريف الذي أطلقه ابن الأثير بخصوصياته اللغوية والاصطلاحية مما حدا به إلى قراءته للالتفات ضمن علم اللغة المقارن الذي يشير إلى تمتع اللغة العربية دون غيرها بهذه الخصيصة اللغوية، أما مستويات الالتفات التي يشير إليها التعريف السابق فقد تحددت في نقاط هي:

١) الانتقال من ضمير إلى آخر كالانتقال من خطاب حاضر إلى خطاب غائب أو العكس.

٢) الانتقال الزمني من زمن إلى آخر، كالانتقال من الماضي إلى المستقبل أو العكس.

ثم يترك الباب مفتوحا ليقبل أي انحراف في إطار النسق اللغوي.

وقد وسع التنوخى من حدود الالتفات المتحققة عبر تنقلات وتناوبات الضمائر إلى مستوى النوع بجعله في الانتقال من مخاطبة الواحد إلى مخاطبة الاثنين وإلى مخاطبة الجمع، ومن مخاطبة الجمع إلى مخاطبة الواحد وإلى مخاطبة الاثنين وهى أنواع ستة حسب القسمة العقلية(٢٤).

ثم يربط "ابن الأثير" بين الالتفات وقدرة اختراق السائد المطروح وتجاوزه، والتصرف باقتدار أو إقدام في سياقات اللغة وأنساقها بغية إحداث مفارقة القائم المثالي، فيضيف وصفا جديدا يعرف به الالتفات وهو "شجاعة العربية"، "وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه، وكذلك الالتفات في الكلام"(٢٥).

تنبه "ابن الأثير" إلى تلك العلاقة وقدم تبريرا للربط بين الالتفات والشجاعة حيث يعتمد كل منهما على قدرات في الفعل، فالرجل يصبح شجاعا إذا قام بفعل إيجابي لم يستطع أن يقوم به غيره، فالمغايرة لها قدراتها وكذلك الالتفات في الكلام، يحتاج من فاعله شجاعة الانحراف عن المثالي/النموذج والخروج على السياق.

وقد فتح ابن الأثير – عن طريق تسميته للالتفات بشجاعة العربية – باب التأمل، وآثار شهية الجدل والحوار، فقد يرى غيره أن الالتفات أضيق من شجاعة العربية التي تعد أوسع دلالة، وهذا ما دفع "نجم الدين بن الأثير الحلبي" أن يقدم توضيحا لمفهوم شجاعة العربية، ويربط بينها وبين الالتفات بقوله: "وإنما سمي شجاعة

العربية لأنه لما أن كلاما فيه قوة يتعرف بها. في المخاطبات من غيبة إلى حضور، ومن حضور إلى غيبة، ومن تثنية إلى جمع، ومن جمع إلى تثنية. وتقديم وتأخير... ومع ذلك كله لا يخرجه عن هدف الفصاحة والبلاغة، ولا ينسبه إلى خلل ولا تقصير في استيفاء المعاني، صار في نفسه شجاعة بالنسبة إلى العربية، تشبيها بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير، والقرب والبعد، والإقبال والإدبار.. فحسنت تسميته بالكلام المحتوى على ما قدمناه من التقسيم الذي شرحناه بهذه المناسبة، لأن الشجاعة في مثل هذا الكلام تحمله على الجولان في جوانب المعنى كيف شاء"[٢٦].

ويؤكد هذا المعنى وهذه العلاقة د. عبد الحكيم راضى بقوله: "لا شك أن الإدراك لتخطى الأصل والانحراف عنه في المجاز هو الذي جعلهم يربطون بينه وبين صفة الإقدام والجرأة أو الشجاعة"[٢٧].

ويرى د. عز الدين إسماعيل في هذا الصدد أن شجاعة العربية التي أوردها "ضياء الدين" اختلفت في مساحتها المعرفية عنها عند "نجم الدين بن الأثير" حيث يشير – أعنى د. عز الدين – بقوله: "لاشك أن تفسير شجاعة العربية قد أخذت بعدا معرفيا أكثر تحديدا منه لدى ضياء، فنحن هنا أمام وصف الكلام بأن فيه قوة تمكنه من التصرف في أشكال مختلفة من الخطاب ومنها الالتفات، وأن قوته هذه تسمح له بالحركة في حرية "كيف شاء" في جوانب

المعاني. فالقوة هنا ارتبطت بحرية الحركة في مجال المعنى، بل ربما كانت حرية الحركة هذه هي دليل تلك القوة"[٢٨].

يتفق كل من ضياء الدين ونجم الدين في أن قضية الالتفات هي قضية معنى قبل كل شيء، كما يؤكد الأخير في وضوح أن الالتفات "من نعوت المعاني".

ومن هنا يتأكد أن مفهوم الالتفات يشير إلى ما يحدث في بنية الخطاب الأدبي من حيث الانتهاك أو الانحراف في النسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوى آخر لا يطرد معه، "والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشيء الخطاب إنما هو دافع معنوي صرف، فمنشيء الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق هذا الانحراف بالنسق إلى مقتضى الظاهرة"[٢٩].

يحقق الالتفات قدرات نفسية وجمالية للمتلقي عندما ينتقل من أسلوب إلى آخر أو من نسق إلى نسق آخر، لما يحدثه من إيقاظ له وتطريه "في العدول من خطاب إلى آخر، فالأسلوب الواحد يحدث نوعا من الملل وربما تبعد المتلقي عن متابعة رسالته.

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن فكرة الترويح التي يحدثها الالتفات في نفس المخاطب موضع نظر؛ لان الالتفات يبدو مركزا في أصغر حيز كلامي ممكن له، وتنتفي مع هذا الحيز فكره المراوحة، ومن هذا المنطلق لا يتعلق الالتفات بسيكولوجية التلقي على مستوى الترويح عن النفس[٣٠].

وقد استخدم البلاغيون المعاصرون المصطلحات الدالة على الالتفات؛ فاستخدم الدكتور عبد الحكيم راضى مفهوم "المثالي والمنحرف"[٣١]، واستخدم الدكتور محمد عبد المطلب مصطلح "العدول"[٣٢].

نستطيع القول إن البلاغيين القدماء في تعاملهم مع الالتفات استخدموا ألفاظا دالة عليه دون تحديد مصطلحي قاطع يؤكد الإحساس بالظاهرة البلاغية، وعلى نحو لا يرتبط أساسا بتلك الثنائية في نظامي اللغة في ظل إمكان السياقات المتعددة، وهذا ما يدفع البيانين المتأخرين إلى الحرص على تحديد الشرط اللازم لتحقيق الالتفات بمعناه الاصطلاحي، وقد تكشف من خلال النماذج التحليلية في أعمالهم وشرحهم الإلحاح على أنه في كل صيغة من صيغ الالتفات هناك صيغ أخرى كان الظاهر يقتضيها ثم جاءت صيغة الالتفات منحرفة عنها، هذا الانحراف يرتبط أساسا بطرف المعنى فحين ينتقل المخاطب من صيغة إلى أخرى إنما يحكمه "المقصد المعنوي" الذي رتبه منشيء الخطاب في نفسه، وهذا ما يذهب إليه د. عز الدين إسماعيل بقوله: "الالتفات أساسا يتعلق بالمعنى، ولأن المعنى يجاوز بطبيعته التصنيف الزماني، كان طبيعيا أن يخترق الخطاب الالتفاتي نسق الزمن المطرد. ويصبح الزمن كله ماضيا وحاضرا ومستقبلا، زمنا واحدا يتحرك في حرية تامة وبكل مرونة، كما تحرك بين ضمائر الفاعلين بالحرية والمرونة نفسها"[٣٣].

وبالتأمل في المصطلحات التي تضمنت "الالتفات" يتضح أن جميعها يقود حركة الدلالة نحو اتجاه واحد هو "الانحراف" عن المثالي، والمثالي هنا ليس المستوى العادي، أما المنحرف فهو المستوى الفني، سواء أكان هذا الانحراف متموجا أم أفقيا على مستوى التعبير: الضمائرى أو الزمني أو العددي، في الوقت الذي يؤكد فيه الالتفات وجود جدلية انبنائية بين أكثر من مستوى أدائي يحقق رغبة داخلية ملحة خصوصا لحظة الإبداع، التي تعرض تموجا لغويا تارة بالهبوط وتارة بالصعود، وهذه صيغة الإبداع الذي لا يعرف الانغلاق أو الوتيرة الواحدة أو السكون، ومن هنا تصبح اللغة عالما يتشكل حسب فرضية تخلقها الذات في جدلها المستمر مع العالم.

الالتفات ليس محسنا بلاغيا جامدا، ولكن الذي يحدد هذه البلاغية هو القارئ حين يحدث انحرافا في استخدام اللغة أي انحراف عن المعنى التداولي يحقق التفاتا، فهو إذن ليس زخرفة شكلية لكنه جزء من اللغة ونظامها، ولهذا "أدرك البيانيون العرب أن الالتفات بما هو نظام إشاري في المحل الأول- لا يفضى بمكنونه في سماحة النظام التوصيلى المطرد للغة، وأن استنطاقه لا يتاح إلا لمتمرس حاذق وخبير بذلك النظام قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الظاهر"[٣٤].

لقد أحس القدماء بالظاهرة وبلاغتها فقدموا تحليلات كثيرة، لكن المفاهيم نظرا لاحتياجها لأطر نظرية أوسع منها ابستمولوجيا جاءت مصطلحاتهم غير متناسقة مع تحليلاتهم، وظل الالتفات يعانى

ممـا تعـانى منـه البلاغـة خصـوصـا أن البلاغـة "ليست كشكولا بسيطا من القواعد. إنها تعبير عن ثقافة. ولقد كان لابد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرة التي نحملها عن الإنسان والمجتمع"[٣٥].

يمكننـا القـول فـي نهايـة عرضـنا للالتفـات عنـد القـدماء أنهـم تعـاملوا معـه علـى مـستوى الجملـة لـم يتجـاوز دائرتهـا" إلا أن تكـون جمـلا متماسكة فـي أداء معنـى واحد لتشبيه مركب أو مجاز – كذلك وهى جمل في منزلة الجملة الواحدة[٣٦]، وقد أحدثوا فـي ذلك تطويرا واضـحا وتوسـيعا فـي مجـال حركتـه وموقعـه وتـأثيره كمـا ورد عنـد الزمخـشرى فـي كـشافه، وابـن الأثيـر فـي المثـل الـسائر، والزركـشى فـي"البيـان فـي علـوم القرآن" والزوينـى فـي إيضـاحه، والـسكاكى فـي "مفتـاح العلـوم" علـى الـرغم مـن أنهـم لـم يتحركـوا فـي اتجـاه الـنص بوصـفه بنيـة مركبـة متناميـة تتجـاوز حـدود الجملـة إلـى المقطـع إلـى النص، ومما ساعد على هذا الالتزام طبيعة الإبداع الذي كان يستجيب للتوصيل الشفاهى وما يفرضه من آليات قرائية.

١- الشفاهية والكتابية:

بدأت علاقة التواصل بين الفن محددا في الإبداع الشعري والمتلقي عبر الإرسال الصوتي فقط، حيث اعتمد الشاعر العربي القديم على حساسية الأذن بالاعتماد على الراوية في حفظ ما يقول من قصائد أو الاستماع إليه في الأسواق التي كانت تضرب له ولهذا كان الشاعر العربي القديم "يخلق نصه الشعري من زحمة الحياة في ابسط ممارستها. وكانت الخصوصية الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقي حيث تماثلت البني الشعرية مع البني الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي"(٣٧)، ومن هنا ضاقت المسافة بين الإبداع في تجليه السمعي وبين التلقي الذي يحاول الاقتراب منه في حال من اليقظة والتركيز، لأن الشفوية تحتاج إلى تنبه لأنها تتسم بالحركة، وقد انتشرت مع معطيات الحياة في النص الشعري، وأصبح الشاعر يمارس حضورا تكوينيا خاصا عبر مفاهيم ما للذات والعالم، وعبر رؤى تحكمها العلاقات الإنسانية البسيطة وتسيطر عليها المفاهيم القبلية "ومن ثم تناسل النص الشعري في البيئة الجاهلية، وشاع لأن المتلقي – آنذاك – وجد فيه مفردات حياته وقضاياه، فحقق له النص الشعري لذة وانفعالا زادهما الإلقاء الشفوي بل التمثيلي، وأصبح النص الشعري فضاء منشودا – بفعل التلقي الشفوي – بين المخيلة وفعل التذكر الطللي"(٣٨).

فرضت الشفاهية على النص حركة محددة بوصفه نصا صوتيا، يمارس فيه الناص التركيز على بنية المفردة الإيقاعية

فجاءت مسجوعة أو متجانسة وكذلك الجملة أتت قصيرة موقعه شاع فيها اللزمات التعبيرية، انطلاقا إلى النص الذي يتشكل عبر بنيات تتكرر بعينها، ومتعارضة، سهلة متداولة، تساعد الذاكرة على التقاطها وحفظها، فهي الإشارة التي تختزل دلالة متبادلة بين المتكلم والسامع، لذا يميل التفكير المطول والأساس الشفاهي حتى عندما لا يكون في شكل شعري إلى أن يكون إيقاعيا بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر"[٣٩]. وإذا كانت هناك علاقة بين التعبير الشفاهى من جهة والتذكر من جهة أخرى فإن هناك علاقة بين الأنماط الإيقاعية وعملية التنفس والإشارة بالجسم من ناحية والتناسب الثنائي للجسم من ناحية أخرى[٤٠]، فاعتنى الشعراء بهذه الخاصية الموسيقية إلى حد التطريب والغناء كما يؤكد حسان بن ثابت بقوله:

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وقد تفنن بعضهم في أداء الشعر والتغني به مثل المهلهل الذي كان مغرما بغناء الشعر حتى أن اسمه "هلهل" أي غنى، ومن:

طفلة ما ابنة المحلل بيضا ء لعوب لذيذة في العناق

ولما ارتبط الشعر بالغناء ارتبط كذلك بالقيان كي يصنعن المتعة والبهجة وهن يتغنين بالشعر ويضربن بالدفوف "فالشعر الجاهلي شعر شفوي، نشأ في وسط غنائي فكان من أجل الغناء والدليل على ذلك استعمال الشعراء للعصا كي يستعملها منشد المها بارانا الهندية والمغنون والمتجولون في أواسط أوربة في القرون

الوسطي[٤١].كما أن الصوت على الرغم من خاصيته التي تساعد على التذكر فإنه مرتبط بالزوال والفناء على اعتبار أنه ذو علاقة وطيدة وخاصة مع الزمن "تختلف عن تلك التي للحقول الأخرى في سجل الإحساسات الإنسانية، ذلك أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقة إلى انعدام الوجود، إنه ببساطة ليس قابلا للعطب فحسب بل أنه سريع الزوال بشكل جوهري، ويتم الإحساس به بهذه الصفة عينها"[٤٢].

حرص الشعراء القدامى على خاصية الإيقاع حرصا كبيرا لإحداث المتعة والنشوة وتتابع التلقي على اعتبار أن الإيقاع هو ما يفرق الشعر عن النثر كما قال أحد النقاد القدماء بأن الشعر "هو الكلام الموزون المقفى"[٤]. هذا التعريف الذي يحمل مفهوما مبكرا للشعر يقرر حاجة العربي إلى إشباع حاجته النفسية والشعورية وخلق أجواء موسيقية ممتدة إلى الأفق، تتسم بالسيمترية والاستقرار في اتجاه لا نهائي خلقتها طبيعة البيئة الصحراوية الصارمة الشاسعة.

لقد عرفت الذات سكنها عند العربي القديم فاستقرت فيه، ومارست حركتها في حجمه، وقارب النقاد القدامى بين البيت من الشعر والبيت السكن كما يشير ابن رشيق بقوله:"والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كما الموازين والأمثلة للأبنية، أو

كالأراضي والأوتار للأخبية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لا غنى عنها"[٤٣].

وقد ساعد الاتكاء على البيت الشعري بوصفه وحدة نصية مستقلة على إنجاح الاتصال الشفاهى وتعميق أواصر الارتباط بين المرسل الشاعر والمتلقي فاعتنى النقاد القدامى بوحدة البيت وأقروه وكثر الحديث عنه، كأن يكون البيت مكتفيا بنفسه، تلعب القافية دور المحددات الجزئية، فهي التي تفصل كل بيت عن الآخر وتجعله مستقلا بنفسه يؤدى معنى ف" لا خير في بيت غير مسكون- كما يقول ابن رشيق"[٤٤].

كما انشغل البلاغيون بالتقديم والتأخير والحذف والالتفات، وكثر الحديث عن الاستعارة والتشبيه، كل هذه المعطيات الجزئية التي ارتبطت بالبيت الشعري ساعدت على استمرار التواصل الشفاهى سواء أكان من جانب الشاعر والراوية أم من جانب المتلقي. كما "ساهمت الطبيعة الإنشادية الشفوية على إرساء القيم الجمالية للقصيدة العربية، ومن ث م كانت المحاولات لتحرير القصيدة العربية – لاسيما المعلقات العربية – مرتبطة بالإلقاء الشفوي أيضا، حيث تساوت الصدور والإعجاز، واحتفظت بمسافة النفس بينهما، فهي محاكاة مباشرة للإنشاء الشفوي[٤٥].

ولأن زمن الشفاهية قصير وأفقي فقد فرض على الشاعر حيزا مكانيا: مارس فيه حضوره الجمالي، فكانت الجملة أساس انشغاله، تفنن في أدائها، فلا عجب إذن "أن تكون ثقافة الأذن ثقافة

السمع والمحافظة إنها ثقافة الوثوقية والتقليد؛ ثقافة ترضخ للصوت – المنبع -، ولا تبتعد عنه بما يكفى كي تعمل فيه "فكرها" ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة: كل سمع طاعة"[٤٦].

وتتميز اللغة الشفاهية أو السمعية النطقية بعلاقات مميزة عن اللغة المكتوبة:

١- إنها لغة تشتمل على عناصر حوارية ظاهرة تدل على الاحتكاك والاتصال بين المتكلمين، وتدل كذلك على تغير هؤلاء المتكلمين، وتناولهم، نحو: المحادثة.

٢- أنها لغة تميل عادة إلى استخدام جمل غير محكمة النظم.

٣- يشيع في اللغة المنطوقة استخدام الأدوات المؤكدة التي تدل على التفاعل اللغوي المباشر ورد الفعل التلقائي.

٤- العطف في اللغة المنطوقة بين جمل قصيرة وثانوية أكثر شيوعا منه في الأشكال الأخرى[٤٧].

وقد فرضت الشفاهية شكلا معينا لنظم القصيدة الشعرية العربية فجاءت على الشكل التقليدي القائم على وحدة البيت ووحدة التفعيلة ووحدة القافية واستقر هذا النسق المكون من شقين متساويين في عدد التفاعيل، واستمر زمنا طويلا "فمن الطبيعي إذن أن يأتي هذا الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحاكية للإنشاد الشفوي، فالصدر يقرأ دفعة واحدة، ثم مساحة بيضاء للتنفس هي مساحة تزيد من إحياء التناسق النغمي لاسيما بعد أن يحتجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر، ولذلك فالتحرير الأول للقصيدة على هذا النمو لم يتبعه تغيير

إشاري أو مهارى وإنما جاء تطبيقا مباشرا لصدى الصوت الإشارى"[٤٨].

أما الكتابة فتجعل الكلمات تظهر مشابهة للأشياء لا نفكر بها من حيث هي علامات بريئة تشير إلى كلمات يقرأها من يفهم تلك العلامات، كما أن اللغة المكتوبة لغة باقية على عكس اللغة الشفاهية أو المنطوقة فهي زائلة، في الوقت نفسه تستطيع اللغة المكتوبة أن تتحرك وتنتقل عبر مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة.

ويرى **والتر . ج. أونج** أنه على الرغم من أن الكلمة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تنتجها الكتابة، لا يزال لها حضور وحياة. ذلك أن كل النصوص المكتوبة مضطرة بطريقة ما مباشرة أو غير مباشرة إلى الارتباط بعالم الصوت، الموطن الطبيعي للغة كي تعطى معانيها، و"قراءة" النص تعنى تحويله إلى صوت جهوري كما تأتى الخاطرة مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة أو اختزالا في القراءة السريعة الشائعة في الثقافات ذات التكنولوجيا العالية. فالكتابة لا تستغني عن الشفاهية[٤٩].

وإذا كان المرسل الشفاهى لا يستطيع التحكم بمفرده في إنتاج الأنظمة التبليغية فإن الكاتب يستطيع أن ينظر فيما كتب، كما يمكن أن يتوقف بين كل كلمة وأخرى دون أن يخشى مقاطعة محدثه، وينال حقه في اختيار مفرداته[٥٠].

٢- من البيت إلى القصيدة إلى النص/الكتابة:

لقد طالت فترة الإقامة في البيت الشعري القديم لأنه يمارس سلطانه الذي استسلمت له ذواتنا زمنا طويلا بوصفه المقدس والنموذج الذي لا يجوز الاقتراب من جدرانه ذات الأساسات الضاربة في الأرض حتى أصبح سجنا تألفه الذات وتستأنس له، لقد كان فسيحا يحتويها ويحميها من الضياع لأنه كان حرا وكانت حركة الذات محدودة تسير في اتجاه واضح ممتد، ولكنه الآن أصبح غير ذلك، أصبح ضيقا والذات المبدعة إلى الفسيفساء والفن المعماري الجميل الذي ينتسب إلى البيت الجديد: يلم الضوضاء والسكون والصراخ والضحكات والأحلام "إن البيت الجديد هو مسكن لذات كاتبة جديدة لها مستلزماتها كما لها تاريخها الخاص بها، ليس بيتا لكل الأزمنة ولا لكل الذوات"[٥١].

ولكن الخروج من البيت القديم يحتاج إلى قدرات خاصة وقوة خارقة ومعرفة عميقة، يشير "أدونيس" إلى سطوة الماضي: "أعرف السلطان الذي يمارسه الماضي علينا. لكن أعرف أن هناك ماضيا وماضيا. الإنسان من جهة لا يقدر أن يتجاوز الماضي لكنه من جهة ثانية لا يكون حاضرا حيا مالم يتجاوزه. الإنسان الحي هو المتصل بماضيه المنفصل عنه في آن"[٥٢].

وحين أصيب البيت القديم بالعطب والتهدم كان طبيعيا أن يبحث الشعراء عن مسكن جديد لأن "المسكن القديم ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث "التعبير عنه" أو "خلقه". هو ذا

المسكن القديم معرض للهدم، وقد بحث الشاعر عن "القصيدة" ككل وكبناء يجدد السكن في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت بمعنييه البدوي والحضري هو المكان الذي يهيئ للفضاءات إمكانية وجودها"[٥٣].

في ظل هذا التحول من الجزء إلى الكل على المستوى المعرفي والفلسفي كان لابد من التحول إلى الجمالي الكلى، فتحول الشعراء من سكنى البيت إلى الإقامة في فضاء القصيدة/ النص/الكتابة، القصيدة التي لا تعبر عن الخواطر العابرة أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما.. فحديث التنظيم يوحى بالإرادة العاقلة، والحساب الدقيق، والوعي اليقظ، وحديث التلوين والتمكين قبل ذلك يوحى بالعفوية والتلقائية، أحد القولين ينبع من جوار العقل، ويكاد أن يجعل من القصيدة عملا غائبا مقصودا لذاته، وثانيهما ينبع من جوار النفس أو الروح، ويكاد أن يجعل من القصيدة لعبا ممتعا مستغنيا بذاته عن الغاية[٥٤].

وقد حرص الشعراء المعاصرون على تخطى المفاهيم الجمالية القديمة الكائنة في الاطمئنان والسكون إلى التساؤل والحركة والتنوير، من الذات المغلقة إلى العالم المتشظى إلى الوحدة المتماسكة، الحية، ذات الشكل الخاص والرؤية الخاصة، ومن هنا كان حريا أن تتغير الرؤية وأدوات القراءة لهذا الشعر الجديد "الذي يتشكل في أفق وسيع وإدراكه كما يرى أدونيس: "يتطلب وعيا شعريا كبيرا، فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه

الأجزاء بعضها ببعض وائتلافها فيما بينها، ووحدتها. ومن لا قدرة له على هذا الإدراك لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة، ولا الأشكال الشعرية الجديدة"(٥٥).

ظلت الكتابية متأثرة بل حبيسة النظام الشفهي في الأداء الشعري العربي، حتى بعد انتشار التدوين وما تلاه من عصور بقيت الشعرية العربية تدور في فلك التكوين البنائى التقليدي القائم على الوحدات الجزئية التي تتشكل عبر القرون البائدة، وظل النقد حبيسا لذلك، فالقضايا التي تطرحها الوحدات التكوينية المستعملة في البيت أو البيتين أو الثلاثة حتى تغيرت المفاهيم والوعي الجمالي في العصر الحديث نتيجة الاحتكاك بالوعي النقدي الأوربي، فتحول النقد من نحو الجملة إلى نحو النص.

فالمفاهيم البلاغية أو النقدية ينتابها التصحيف، والتحريف والتغيير إذا حدث تغيير في البنية سواء أكانت معرفية أم تعبيرية خصوصا في الإبداع الذي ينتهك المثالي والنموذج، ويبحث عن نفسه في التجاوز والاختلاف مع بنى تعبيرية نموذجية مستقرة.

فالبنية النصية الشعرية المعاصرة تعتمد أساسا على الحركة، وتتأسس طبقا للمغامرة التي تتحرك بين الائتلاف والاختلاف، فالشاعر يفارق النمط التوصيلى إلى نمط جمالي، يمارسه وهو في حالة خاصة، تقوم فيها اللغة بدور التطهير، فيتسم النص بسمات خاصة في ظل حركته الدرامية، من أجل امتلاك وجود جمالي خاص، فإن "مجرد امتلاك بنية خاصة بإنتاج دلالة يعنى امتلاك

النص لسانيات خاصة به، وهذا الأمر يقوم بتوجيه عملية التلقي"[٥٦]، التي تؤكد أن شعرية الحداثة تنتج نصا مارقا، منحرفا عن النسق الاعتيادي بنسبة تسمه بالغرابة والغموض من جراء قطيعته مع اللسان القائم المحتمل، وهذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا" في تعريفها للنص الجديد بأنه: "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعنى أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع: هادمة- بناءة"[٥٧].

يشكل النص الشعري الحداثي سياقا كليا من خلال علاقاته الإسنادية والتركيبية وطريقا لتجلى الجملة الدلالية الكبرى، حيث إن "النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها.. ويتم إنتاجه ضمن بنية نصية وعلاقة النص بهذه البنية النصية هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء"[٥٨].

ومن خلال علاقات الهدم والبناء ومدى حركتها بالنسبة للمعياري يحدث كسر لخاصية الانسجام والترابط والتماسك الذي يألفه القارئ في بنية النص الكلى، فتتموج الدلالة وتتعدد "ويتم التشويش من خلال نظام اللغة ذاتها، فمن خصائص اللغات الطبيعية أنها تشترط تنفيذها بقواعد ربط وقوانين إحالة تجعل من تماسك "الكلام" وانسجامه أداء لدلالاته التي لا يتفاضل جزء منه عن آخر في أدائها، وعلى النقيض تماما تتجلى حداثة الشعر، فتتفاضل أجزاء

"العمل"، حسب ما يراد له أن يدل عليه دون أن نعدم قواعد الربط وقوانينها"[٥٩].

لقد استثمر نص الحداثة الشعرية القطيعة والخصام مع سلطة اللغة إلى أبعد حد، وبهذا يكون الشعر في ظل تجريب الحداثة هو "المؤسسة النقيض التي تشيد بناءاتها في فضاء الحرية، مستقلة عن ضوضاء السلطة وأنساق الأيديولوجية ودعاوى جماليات النظام، حيث تسترد اللغة اعتبارها وفاعليتها المؤسسة للواقع في مواجهة وظيفية اللغات الأخرى ومرجعيتها إلى الواقع، مملكته – أي اللغة الشعرية – هذا السحر البدائي والنكهة الأسطورية زمن كانت اللغة تتمتع بقوة الفعل"[٦٠].

والمبدع المعاصر ينتج سياقا خاصا به عندما "يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجرى اختيارا في مفردات مخزونه اللغوي، وفى الثانية يجرى عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام"[٦١].

وإذا اعتبرنا أن السياق مسار نصي لوجدنا أكثر من سياق يشكل العمل الإبداعي، وأن تداخل هذه السياقات في أنظمة واحدة يخلق سياقا كليا، وبالتالي تندمج فيه كل السياقات الفرعية ليس على مستوى التأويل الذي يقبل تعددية غير محددة، ولكن على مستوى ما فرضه النظام الكتابي على القارئ من تعدد في تركيب النص وتراتبيته وقرائيته بسبب هذا النظام وكأننا أمام أكثر من سياق يمثل صيرورة دلالية ما، هذه الصيرورة نتجت عن وجود بنيات نصية

متحولة ومختلفة، تجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات"، وندخله مجال التداول النقدي، وننقله من حقل مجال اشتغاله الجملة في الدرس البلاغي إلى حقل آخر محل اشتغاله النص أو الخطاب – في دراستنا هذه - سيصبح "الالتفات النصي والبصري" ومفهومهما تغيير مسار السياقات البنائية للنص أو عدول من هيئة بنائية مكتملة إلى هيئة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو ما يحدث في النص من انتقالات أو تبدلات وتحولات في مستوى البنية من خلال التداخل النصي والتكرار، والمزج الإيقاعي، والارتداد المشهدى، وامتزاج اللغات الأخرى واللهجة العامية وذلك رغبة في إيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة يتسم بالعمق والثراء والدرامية البنائية.

وتطرح الدراسة سؤالا: لماذا لم تعرف البلاغة القديمة مصطلح "الالتفات النصي أو البصري "؟

الإجابة: لما كانت الجملة هي وحدة الخطاب انصبت رؤى البلاغيين عليها بوصفها أساس البنية التي تقوم على الشفاهية، وارتبط الالتفات البلاغي بها ولهذا لم يكن من الممكن أن تعرف البلاغة القديمة مصطلح الالتفات النصي أو البصري معالجتهما إذ كان السائد من سبل التلقي شفاهيا، فالشعر القديم كان قائما على علاقة مختلفة من حيث الإنتاج والتلقي، وقضية الإعلام تتشكل عبر كل ما هو خارج الكلمة.ومن الدوافع التي كانت وراء تبنى الدراسة مصطلح الالتفات النصي والبصري:

أولا: اعتقادنا بأن البلاغة كانت فنا لتشكيل الخطاب، ثم تطورت حركتها لتستوعب التعبير اللساني كله، واستطاعت في الوقت نفسه بالاشتراك مع الفنون الشعرية أن تستوعب الأدب كمادة، هذا الذي يقوم أساسا على المخالفة سواء أكانت في الاستخدام أم في علاقة الدال بالمدلول أم في التركيب والتشكيل، هذه المخالفة تحدث التفاتا.

ثانيا: اختلاف آليات الكتابة التجريبية خصوصا في الشعر تحتم البحث عن آليات قرائية جديدة تستوعب هذا الخطاب المتوتر العميق، الذي يولى اهتماما كبيرا بالتشكيل خصوصا البصري ويدرك في الوقت نفسه جدل العلاقات النصية التي تولى اهتماما بالعلاقة ودلالتها.

ثالثا: كان الالتفات البلاغي/الجملة قارا في القصد المعنوي الذي تطرحه حركة الجملة، ولكن الالتفات النصي أو البصري خرج على هذه المساحة المعنوية واعتنق حركة الشكل إيمانا بأن الشكل في حد ذاته معنى، كما أن الفصل بينهما عملية تعسفية.

رابعا: كل انحراف عن المثالي أو المعياري في بنيته يحقق التفاتا نصيا وبصريا، هذا الالتفات يحدث لذة نصية، كما يقول بارت: "إن لذة النص لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر ولا من النمط البطولي، ولا من النمط العضلي نموذجا لها، فهي في غير حاجة أن تتقوس استعدادا للقتال. فلذتي تستطيع أن تجعل من الشكل انحرافا"(٦٢).

خامسا: أعانني تعدد المفهوم البلاغي القديم للالتفات ودلالته اللغوية على صك هذا المصطلح لنؤكد أن المصطلحات البلاغية قابلة للتداول النقدي الجديد، وقادرة على احتواء النصوص الجديدة، فكان الالتفات النصي والبصري ملاذا مرحليا، لجأت إليه كمقاربة أولى لتوضيح ما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين بـ "التجريب البنائى" هكذا كان الالتفات النصي والبصري مصطلحا إجرائيا في المفهوم قبل اختباره، نرغب به تحديدا أكثر من مركز نصي كتابي في السياق ذاته.

obeikandl.com

النص والقارئ/ القارئ والنص

خضع النص لتعريفات متعددة وتداخل في مفهومه مع الخطاب، فالبعض يستخدمهما منفردين، والبعض الآخر يستخدمهما بمعنى واحد، وهذا ناتج عن اتساع حقل الدراسات اللسانية وتطورها وجدلية العلاقة بين اللغة والكلام.

وكثير من الباحثين يعرفه مكتفيا بالتحديدات اللغوية المباشرة، غير أن البحوث البنيوية والسيمولوجية الحديثة لا تكتفي بهذه التحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية(٦٣).

فالنص في أبسط صوره يتشكل عبر كل متتالية من الجمل كما يذهب "هاليداى" شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جمل لاحقة. أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة"(٦٤) غير أن النص الذي يتكون من جمل لابد أن يختلف عنها نوعيا على اعتبار أن "النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص"(٦٥)، فهو يستطيع التطابق مع الجملة مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل، في الوقت الذي يحتوى فيه النص على معطيات لغوية ووسائل تخلق نصيته، فـ "النص بناء نصي مما يميزه عما لا يمثل نصا... نحصل على هذه الحبكة عن طريق علاقة الترابط"(٦٦).

تقول جوليا كرستيفا: معرفة النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"(٦٧). غير أن النص في الوقت نفسه ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو غيرها، إنه يشمل كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين طبقاته الدلالية الحاضرة داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية، وهذا يعنى أنه ممارسة مركبة تتطلب الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصى الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان"(٦٨).

والنص الأدبي ليس تراكما تكوينيا فحسب يخضع في وجوده لمسافة النمطي أو المعياري للغة، بل إنه يحقق وجوده بانتهاك هذه المساحة منحرفا عنها ليحقق آفاقا قرائية مفتوحة، محققا غاية جمالية تهدف إلى تعدد دلالي، معتمدا في وجوده على الترابط والتماسك، فالجمل وأشكال القول الأخرى يتماسك بعضها مع البعض الآخر دلاليا من خلال المعلومات التي يقدمها النص بحيث لا يجد المستمع أو القارئ فراغا أو ثغرة عند توصيل المعلومات(٦٩).

ويفرق الدكتور صلاح فضل بين النص اللغوي والنص الأدبي حيث يرى أنه "إذا كان النص اللغوي يتحدد بأنه إنتاج مباشر لعملية الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والملولات فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردى خاص من الوجهة السيمولوجية يجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي بل

هو رسالة ناجمة عن نظام يحدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية – الذي يعتمد عل الشفرة اللغوية – لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة عمليات التشفير، وعلاقتها الجدلية وتراتبها البنيوى"[٧٠].

لقد تغيرت حركة العالم فتغيرت رؤيته عند المبدع الجديد واختلفت قراءته للأشياء، وتباينت حركته الوجدانية، مما استدعى اختلافا في نمط التعبير وسرعته، وأصبح النص منتوجا، متموجا، معقدا، متشابكا، يشبه العالم الذي يلفه الغموض والتوتر والانهيار في كثير من معطياته، فأصبح "لا يمنح معناه بسهولة ولا يهب نفسه في يسر، بل لا تستنفد معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير، غير أنه غير متضمن فيه بدرجة تحول دون إعادة القراءة[٧١]. يحمل النص من خلال جمالياته الخاصة وانحرافاته التي تتحكم في إثارة الدهشة كينونة تخلق نصين لكل منهما فاعلية في الشعور الإنساني من خلال نص اللذة ونص المتعة كما يسميها رولان بارت، موضحا كلا منهما، فنص اللذة "هو الذي يرضى، فيملأ، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة أما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة وهو الذي يحيل الراحة رهقا، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أدواته، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثورا. وأنه ليظل كذلك، حتى تصبح علاقتنا باللغة أزمة"[٧٢]. والنص الذي تتبناه الدراسة نص تجريبي يستثمر فيه

النص كل طاقته اللغوية والأيقونية التي تفجر في وعى القارئ إمكانات تأويلية مستمرة، تكشف عن جدلية بين الإبداع والعالم الذي يتداعى أو يتدفق أحيانا في وعى المبدع والقارئ في آن، ومن هنا يصبح النص مفتوحا، يقبل التعدد والتأويل والاتفاق والاختلاف في آن "ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا – مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعنى اندماجهما في عملية دلالية واحدة فممارسة القراءة إسهام في التأليف"(٧٣).

يصبح النص محنطا خاليا من الإدهاش، معزولا مغلقا، لا تتفجر فيه ينابيع النشوة، ولا تنبعث منه رائحة الوجود الخصب، يصبح كتلة صلبة مستقلة إذا لم يلتحم به القارئ، "فإذا تفاعل القارئ معه فإنه يتحقق في واقع مخالف للواقع السابق، وتركز عملية القراءة على معالجة كيفيات التحول المختلفة، ومن ثم فإنها تتحرك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة، واقع النص، وواقع القارئ ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ"(٧٤).

لقد أصبح القارئ في ظل نظرية (القارئ والنص) مسئولا عن وجود النص وتحديد ماهيته وحركته لأن دوره مختلف عن دور القارئ الكلاسيكي – المستهلك، الذي يشارك في إغلاق النص وقتله، وتسير العلاقة بينهما في اتجاه واحد من النص إلى القارئ فقط – إلى القارئ المنتج الذي يقترح العناصر الغائبة عن النص "لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة والنص يعتمد على هذه الفاعلية

اعتمادا كاملا وبدونها يضيع النص"[٧٥]. فالعلاقة بينما علاقة تبادلية "تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفى القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص وبذلك يصح القول بأن النص قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"[٧٦]. هذه الثنائية المتداخلة التي تفضي إلى الاكتمال أو محاولة الاكتمال إذا أردنا الدقة بين النص والقارئ يشير إليها "عبد الله الغذامي" بقوله: "القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه. ومن هنا تتوزع الدلالة وتنضاف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ"[٧٧]، فالقارئ حين يواجه العلاقات والرموز المختلفة في نص ما فإنه يحاول أن يقيم علاقات بينها تحدث تماسا على نشاطها.

لقد أولى النقد اهتماما كبيرا بالقارئ وثقافته ووعيه ودوره في العملية الإبداعية مثلما اهتم من قبل بالنص ومستويات بنائه وطرق تشكيله، فالنقاد العرب القدماء أشاروا إلى "مراعاة مقتضى الحال"، وأثر القارئ في استخراج المعاني ودلالات النصوص خصوصا عند الجرجاني. أما المحدثون فقد وسعوا في ظل نظريات التلقي من هذا الدور خصوصا مناهج ما بعد البنيوية التي أولت اهتماما بالغا بفاعلية القارئ ودوره الإيجابي في إعادة تشكيل النص، ومن هنا تأتى الإنتاجية، وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر

المدون أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال[٧٨]، هذه المداعبة تتوقف على وعى القارئ أو الوضع الاجتماعي والثقافي العام له وموقفه من جماليات اللحظة الراهنة، وما يتبناه النص من معطيات جمالية تتواصل وتتقاطع وتتجاوز وتنفصل أحيانا عن كل توقعات التلقي السائدة، ومن هنا تتمثل الدلالة الاجتماعية الضمنية – كما يرى ياوس – "في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية؛ مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"[٧٩].

وفى ظل ديناميكية النص وتجاوزاته المستمرة وانحرافاته التي لا تهدأ يتضح العالم الذي يتجادل معه المبدع والداخل المتموج والمصطرع في نفسه، فهو يبحث عن آليات تفتق خلايا البوح عنده، تساعده في عملية التطهير المستمر من درن الواقع، وتحدث في نفسه متعة ولذة عميقتين. إنه البحث عن إطار خارجي يماثل توتره المشحون بالتساؤلات (ثياب جديدة) يسكن فيها مؤقتا ثم يمزقها حين تضيق عليه باحثا عن ثياب أخرى تلائم الجسد المتغير الذي لا يقنع إلا بالحركة، لذلك في ظل علاقة التداخل والتوحد بين النص والقارئ يولد القارئ الجديد الذي لا يقنع إلا بالحركة كذلك.

آليات الالتفات النصي

الالتفات عبر التناص

إذا كان النص الكلاسيكي نصا مغلقا على مستوى البنية والدلالة – فهو "أحادى البعد يغفو آمنا مطمئنا وقانعا إلى سلطه التراث الجمالي خصوصا، والثقافي والمعرفي عموما مؤمنا بجدارته بتوفير صفة الشعرية له"(٨٠) – فإن النص الحديث نص إشكالي، تراكمي، متجاوز، حركي، مفتوح على مستوى البنية والدلالة، معقد، يكتنفه الغموض، لأنه مثل الحياة المركبة، المتحركة، الغامضة، يباشر حركته بالقطيعة والرفض: القطيعة مع ذائقة التوقع، والقطيعة مع المعرفي والجمالي المعد سلفا، المحنط الذي فقد بكارته واطمئن للسكون.

نص الحداثة ممتد، يسعى إلى التعارف والتعانق، والتداخل والامتزاج موقنا أن وجوده مرتبط بهذه العلاقات، نص تفاعلي، إنتاجي، مغرم بالحوار والجدل والاستيعاب، هذه السمات القارة في النص الجديد ومعطياته البنائية جعلت القراءة الجديدة للنص أو نظريات التداخل النصي خصوصا ما بعد بنيوية تتجه إلى تفكيكه وتأويله على اعتبار أنه كائن جمعي، يسبح في بحر لا نهائي من النصوص، هذه الخصيصة البنائية للنص هي ما جعلت مصطلحات في مجال القراءة النصية تأخذ شريعة وجودها مثل: "التناص **Intertext**" أو "تداخل النصوص **Intertexuality**"

يؤكد الدارسون في مجال نظريات التداخل النصي أن "جوليا كريستيفا" أول من استخدام مصطلح التناص عبر مجلتي تيل كيل **Tel Quell** وكريتيك **Critirque**، ثم أعادت نشر أبحاثها في كتابين: الأول: "سيموطيقا **Semiotike**"، "ونص الرواية **le Texte du Roma**" بالإضافة إلى مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب "ميخائيل باختين" عن "دوستويفسكى".

ترى كريستيفا أن التناص بوصفه خاصية إنتاجية لنص يعيد توزيع اللغة عن طريق علاقته التوصيلية، فيصبح النص هو "امتصاص وتحويل لنص آخر"(٨١) و"كل خطاب يكون في علاقة تماثل تطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا. المحتمل هو إذن الجمع بين خطابين مختلفين، ينعكس أحدهما على الآخر، الذي يكون له بمثابة المرآة"(٨٢).

إذن كل نص – عند كريستيفا – "خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما" (٨٣).

أما ريفاتير **M. Riffaterre** فيرى أن هناك فرقا بين "التناص" و"التداخل النصى" فيقول: "إن التناص هو مجموعة النصوص التي تجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية"(٨٤).

إذن القراءة النصية عند ريفاتير تستوجب مرحلتين – كما يشير اعترافه – إحداهما تعرف بالقراءة الخطية وفيها يتوقف القارئ عند مجموعة الانحرافات أو اللانحويات يتأملها ويفحصها ويكشف ما فيها. أما الثانية فهي القراءة العمودية وترتبط بتحديد النص وتأويله، حيث يعود فيها إلى ما قرأ سابقا محاولا إيجاد نموذج يطلق عليه ريفاتير "المولد/القصيدة".

ويفتح "مارك انجنيو" آفاق التناص حتى يستوعب كثيرا من المصطلحات، تتلاقى في الدلالة وأن اختلفت في اللفظ مثل: "إطار القراءة" و"نحو التعرف" و"مقطع" و"كولاج" و"مونتاج" و"تركيب" و"التحويل" و"القلب"، إن ما يظهر في هذا الاتجاه هو سلطة الامتصاص للمفاهيم وإعادة توزيعها ومركزيتها، وهى المتأتية من الانسجام والتلاقي في لحظة معينة(٨٥).

من خلال العرض السابق لمفهوم التناص تتضح العلاقة بينه وبين الالتفات النصي، وهى علاقة قائمة على التوازي والتساوي، فالتناص أهم آليات الالتفات النصي، وكل منهما يعتمد على انتهاك البنى المغلقة الأحادية وتتجادل معه، يترك نسقا ويعتنق آخر، إنها حركة تبدل وتغير ونشوء. ويتجلى الالتفات النصي عبر آلية التناص في مستويات عدة:

أولا: المستوى الإفرادى:

التناص في هذا المستوى يتحقق عبر مفردة ما، اكتسبت شيوعا واستقرارا في ذاكرة الوعي الجمعي، وأصبحت هذه المفردة تختزل معرفة وترتبط بدلالة معينة، في الوقت نفسه تقوم هذه المفردة بعملية الالتفات، حيث ينصرف النص في لحظة الاصطدام بهذه المفردة عن جسده إلى جسد آخر/ النص الغائب الحاضر في آن/ النص الموازى "لقد صار كل منهما يستدعى الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين، وإنما لصيرورة الخطاب وتماسكه الذي ينتمي إليه أمثال تلك الكلمات فربط بين مكونيها ربطا وثيقا"[٨٦].

وهذا النمط من التناص أو الالتفات النصي عبر مفردة يحقق حركة في النص بشكل أوسع وأعمق إذ يطبع هذا التناص بسمة الحرية إذ لا تنتقى من الخطاب تركيبا بعينه وفقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلى من جهة أخرى ومن جهة ثالثة فإن التناص الحر يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصر السياق الذي يرد فيه بهدف اختراق حاجز التابو الشعري.. أي انتهاك مواصفات المتلقي لما هو شعري وما ليس شعريا[٨٧] من خلال التهجين والانتهاك يمارس الالتفات حضورا فاعلا كما في قصيدة "أزل النار" لحسن طلب:

املأ رأسك في عرق السوس

وخبئ راسك في عنق القادوس

وضمد نفسك

بالعهن

وحدد حدسك

في نهر الأنوار

الوسواسة

أبو بحر النيران

الخناسة

كي تفنى في أبخرة

الطاسة أم في فصوص الياقوت(٨٨).

يلتفت النص إلى الخطاب القرآني من خلال مفردة "العهن" ويمارس النصان حضورا جدليا بالمفردة تستدعى قوله تعالى: وَتَكُونُ﴿ ٱلْجِبَالُ كَٱلْعِهْنِ ٱلْمَنفُوشِ ﴾ (٨٩) ثم يلتفت النص إلى الخطاب القرآني في قوله ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ ۝١ مَلِكِ ٱلنَّاسِ ۝٢ إِلَٰهِ ٱلنَّاسِ ۝٣ مِن شَرِّ ٱلْوَسْوَاسِ ٱلْخَنَّاسِ ﴾ (٩٠) من خلال مفردتي الوسواسة، الخناسة.

هذه الخاصية الالتفاتية تحقق نشوة في التلقي والتواصل عبر مفردات لها سمت التعالي والخصوصية والقداسة، وتتحرك في أفق دلالي يضفى على القصيدة تعددا دلاليا.

أما الالتفات النصي عبر التناص عن طريق المفردة الواحدة من الخطاب الشعري القديم أو الحديث فإنه لا يتحقق عبر هذه الخاصية لأن الخطاب الشعري يتسم بعمومية المعجم، والمفردة ليست حكرا على أحد بعينه، في الوقت نفسه تخضع هذه المفردة لقانون

الصيرورة والتطور على اعتبار أن اللغة كائن حي يعبر عن رغبات الإنسان المرتبط بواقعه الإنساني والتاريخي واللغوي، غير أن هذه المفردات تتخلى عن خصوصيتها في العملية الشعرية، يفرغها الشاعر من دلالتها التداولية ويشحنها بطاقته الخاصة، "هكذا تصبح اللغة في الكتابة خارجة على كل نسخ للواقع وخارجة على كل التصنيفات التي ساقتها البلاغة و(عائلتها) وأخضعت لها النصوص دون تمييز وخارجة على الفعل في اللغة والواقع"[٩١] ويخضعها لقانونه التركيبي الإبداعي الجديد، وقد أوغل الشعر الجديد في هذه الخاصية وعمل على مفارقة الدلالة السابقة مفارقة تامة، بحيث تكتسب هذه المفردات دلالة جديدة في بنائها الجديد القائم على اتساع المسافة بين الدوال والمدلولات من المفردات التي لا تحقق تناصا في مجال التضمين الشعري لا السهل الممتنع مما يضفى خاصية الغموض التي لا يتقبلها التلقي البسيط/السلبي.

ومن هنا يتأكد أن "مع الشعر المعاصر تتحول اللغة شيئا فشيئا إلى حقل للتأمل، ويتصاعد فعل الدوال في بناء النص في البدء، ومع الشعر الحر تلحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة"[٩٢]. وهى المفردات بدلالة أسماء الأعلام سواء أكانت أشخاصا أو أماكن، لأنها تحمل دلالة ثابتة، بالألفاظ في حد ذاتها لا تؤدى معنى، غير أنها تكتسب وجودها بالقرائن في الإسناد أو العلاقات و"تغيير اللغة هو إعادة تشكيل لهذه القرائن والعلاقات بين الكلمات حتى تخرج اللغة من سكونيتها"[٩٣].

الالتفات النصي في هذا السياق يقود إلى دلالتين متداخلتين تضيفان على النص تماسكا وانفتاحا في أن عبر إيماءة خاطفة وعميقة في آن كذلك، فالحدث اللساني "هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة وهما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها.. فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختبار على جدول التوزيع"(٩٤)، فالكلمة تؤدى دورا كبيرا في عملية القراءة؛ لما تحققه من التفات متحرك، وما تمثله من أهمية في تشكيل حركة الأسلوب، وما تضفيه من أبعاد وتفجره طاقة التأويل، وما تكشف عنه من مساحات معرفية وقيم جمالية" إذ الكلمة حاملة لقيم أسلوبية معينة في نص محدد، وداخله بهذه القيم في نص جديد، بانية لدلالة مغايرة لنصها الأصلي"(٩٥).

ثانيا: الالتفات النصي عبر التناص التركيبي:

يتجلى الالتفات النصي في هذا النمط بصورة واضحة عبر الانتقال من النص الإبداعي إلى النص المستدعى، يمارس فيها الأول جدلا وحوارا وتساؤلا مع الثاني في علاقة تعتمد على التواتر والتوالد، فيصبح القارئ أمام نصين في نص واحد متحرك، ينتقل من حالة إلى أخرى مما يكسر رتاج الانغلاق في البنية والدلالة، فعندما يلتفت النص إلى خطاب ديني يسمى اقتباسا وعندما يلتفت إلى خطاب شعري يسمى تضمينا وله في الحالتين مستويات عدة أهمها:

الالتفات النصي عبر التناص التام:

يواجه القارئ في هذا النمط نصا متحركا، يلتفت يمينا ويسارا، يواجه نصا مركبا، يستدعى فيه الشاعر الخطاب القرآني بتمام عباراته دون تحريف أو تفكيك، ليبقى نصا متعاليا، يذهب إليه النص الشعري ليحاوره ويتجادل معه ويستمد منه قدرة جديدة على الحركة والتغيير على اكتساب الطاقة التي تفتح شهية التأويل والتأمل فيبنى النص الشعري من خلال تمازجه للنص المستدعى ومناوشته وسكناهما معا في رداء واحد.

يأتي النص المستدعى في بداية القصيدة استهلالا، فيلتفت إليه النص ليستمد منه الحركة والنشاط والنمو الامتدادي والرأسي في آن كما في قصيدة (الموت بينهما) لصلاح عبد الصبور:

"صوت عظيم"

والضحى
والليل إذا سجى
ما ودعك ربك، وما قلى،
وللآخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى..

"صوت واهن"

أين؟
أين عطائي يا رب الكون

ها انذا أتعثر بين البابين
ها انذا أسقط في المابين
قربت، فأعطيت
حتى بللت الشفتين بماء التنسيم،
وأنبت الريحان على الكتفين
ثم منعت:
قنا وقد الجفوة في القلب، يا حرق العينين
في مللى أتقلب يا ربى،
أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم
الحدين
... ...

"صوت عظيم"
وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني
بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا سبحانك
لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العليم الحكيم
قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم ...
"صوت واهن"
لا..لا

لا اجرؤ يا رباه

وكيف أسمى الأسماء؟

هل تكرهني يا ربى، حتى تنفخ في قصبة جسمي

الناحل...

ما صنت زمانا من أسماء

اصرف عنى تكليفك يا فياض الآلاء

... ...

"صوت عظيم"

قال فاخرج منها فإنك رجيم

قال فاخرج منها فإنك رجيم

"صوت واهن"

دثريني.. دثريني!

زمليني.. زمليني!

وخذيني بين نهديك وضميني،(٩٦).

البنيـة النـصية التـي شكلت قـصيدة عبـد الـصبور تكسر أفق الغنائيـة أمـام تحـولات الموضـوع/ المعنـى وتعدد الأصـوات، فأصـبح الالتفات قائمـا علـى تحـولات النـصوص: النص الديني/ الضيف، أو النص المتعـالي والنص الشعري المضيف وفـى هذا التحول البنـائى يتحرك النص نحو كلية متحولة دلاليا، يفتح النص من خلالها اتجاها للتوالدية، فيصبح نصا متشعبا إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا، فصوت عظيم يمارس حضورا متعاليا منذ العنوان وامتدادا إلى جسد النص المقدس، الذي يفتح أفقا قرآنيا، فيحدد القارئ الدلالـة المتموضـعة فـي النص

الديني/ محمد، ثم يلتفت النص إلى سياقه الشعري عبر "صوت واهن" ويحدث تماسا بين الخطابين وتداخلا دلاليا فيلتفت القارئ إلى دلالة أخرى: محمد، فيتماهى النبي والشاعر عبر بنية الالتفات النصي التي يقودها التناص، هذا التمازج الجدلي في طريقة البناء المتحول عبر سياقات متغيرة تنتج نسقا عميقا يتسم بالحركة والغموض الجميل الذي لا يفضى إلى غوغائية لغوية أو دخول في نفق معتم، بل تخلق مناخا دراميا متداخلا يفتح قدرات الذات على المقدس والاعتيادي.

ومن أنماط الالتفات التناصى التركيبي تحولات النص القرآني في النص الشعري عبر خاصية التفكيك والتحريف، وفى هذا النمط تكون فكرة التلاقح والتزاوج أكثر فاعلية، لآن الشاعر يتخلص من سلطة النص التام المستدعى الذي يفرض حركة يكون أمامها الشاعر محددا بالاتجاهات لكن الحرية تجعل البدائل اللغوية أكثر اتساعا، فالشاعر يجعل اللغة تمارس عملية معقدة، تسعى إلى أن تزيح الموضوع عن بؤرته، وتنسج من خلاله شبكة معقدة من العلاقات.

ويلتفت النص الشعري الجديد إلى النص الشعري القديم أو المعاصر له ليحدث معه تماسا، لما يشكله الخطاب الشعري المتناص معه من دلالة ما، تفجر في نفس الشاعر المعاصر انجذابا إليه، ليكسر أحادية صورته ويمتزج بالآخر، ويتوحد معه، يتجادل معه رغبة في قراءة العالم من زوايا متعددة وبأنساق متغيرة، تتلاءم مع طبيعة الوجود الذي يكتنفه، فالتناص بين الأعمال الشعرية، تضمين له خصوصيته خصوصا وإن ما يتم التناص معه له بنية جمالية، تمتلك

شكلا فنيا، يجعل الناتج الدلالي غير منته، بل يتمتع بطبيعة إنتاجية تتجدد مع كل قراءة لذلك الشكل (٩٧).

عندما يلتفت النص إلى شكل شعري آخر يجعلنا نقرأ نصين في نص واحد، ونصا واحدا في نصين في آن، فهو يقوم بعملية نفى واثبات وإزالة وانتهاك، كما يقوم الالتفات في هذا النسق بدور التماسك والشظى في اللحظة نفسها.

ويحدث الالتفات النصي عبر التضمين التام والمفكك المحرف، كما تختلف صوره وطرق تجليه، فأحيانا يأتي استهلالا، فيلتفت النص الشعري إلى نص آخر يبدأ من خلال حركته الدلالية، فينجذب إليه ويتحاور معه، فيصبح جزءا منه بعد أن يتصل وينفصل بمرجعه منتسبا إلى ذاته وإلى النص المضيف، فينبني النص من حركة نصين يتجهان في أفق متعرج. ففي قصيدة "رثاء" يستخدم وليد منير في بداية القصيدة بيتا لـ "عروة بن حزام" وشطرا لـ "مالارميه" على سبيل الاستهلال:

رثاء

وإني لتعروني لذكراك هزة

لها بين جلدي والعظام دبيب - عروة بن حزام -

كل روح هي نغم علينا أن نعيده. مالارميـــه

في الممشى
عيناى توغلتا
وخطاي ازدادت لوعتها
وانفرطت من جغرافيات التعب المفتوحة

كان فضاء يكتنف الأطراف الشتى عبر حدود الشوف
وكان الظل وحيدا
... ، ... ، ...
ثمة ذكرى شجرة
لم أبصر في منعطف الأحجار سواها لما قبلت الأنثى
وفتحت لها زنزانة نفسي ذات مساء
يهرب من كفى الآن إلى رائحة الزنبق
ثمة ذكرى شجرة
كانت تتخللنى حين أضم أناملها
في ركن مهجور
فيفيض حنان أناملها في القلب
...،...،...
كأرملة ذاكرتي

سارت مترددة تحمل أعباء الصور المخزونة في الروح.

وأرصفة الممشى

دارت ليعود إلى أوله الممشى

كان الظل وحيدا

وفضاء يكتنف الأطراف الشتى عبر حدود الشوف

ولم أتأهب لمفاجأة مثل مفاجأة الشجرة

....،...،...

كان الجذع الضخم طريدا[٩٨].

يؤكد العنوان فكرة الالتفات المعنوي فكلمة "رثاء" هي التفات إلى الماضي المفقود، وتذكر مآثره وأبعاد فقده، والعنوان بوصفه علامة سيميولوجية دالة يحدد حقل اشتغال المتلقي عليه، فيمكننا رصد تحولات العنوان داخل النص وما يمارسه من سلطة بنائية ودلالية، فكلمة "رثاء" تخلق تماسكا في البنية، فتربط بين النصين: المضيف والضيف: الشعري ونص عروة بن حزام ومالارميه، ما يقوم النص بخاصية الانجذاب فيلتفت النص الشعري إلى النص المستدعى لتكتمل دائرة الرغبة في استجلاء ملامح البعيد/العدم وحضوره دون فصل بين العنوان دلاليا والاستدعاء والنص الشعري، فتتسع حركة الالتفات.

وهذا النوع من الالتفات يفرض تعاليه وسحره من خلال النص المستدعى الاستهلالي فيجسد بنية النص على الحركة في اتجاهه، محققا التماهى والتشابك "التشابك الذي يجعل من النص

الشعري سواء أكان نص الشاعر أم لغيره صورة لذات أخرى لكنه أمر هو شبيه للأنا ومجلي لها"[٩٩].

تتحرك الدلالة أفقيا عند التفات العنوان "رثاء" إلى الاستدعاء: (التعرونى لذكراك هزة)، (كل روح هي نغم علينا أن نعيده) فيكرس النص بذلك رغبة جمالية ونفسية في أن تمتد إلى جسد النص وبنيته الكلية على الرغم من أن الشاعر استخدم خطا أفقيا/ سطرا فاصلا بين العنوان والاستدعاء، وآخر بين الاستدعاء والنص ليوهم القارئ بأن هناك نصين – بدون العنوان – أحدهما خارج القصيدة لكنه يأخذ مقام المتن، والثاني قصيدته ويأخذ مقام الهامش، وهذا الإجراء البنائى يحقق أهمية الاستدعاء بوصفه متنا، يقوم بفعل التحاور والتجاذب والجدل والاشتباك.

وفى بنية النص يحدث التفات عبر آلية التناص المركب في ظل جدل الهامش والمتن من جهة وجدل العنوان والهامش والمتن من جهة أخرى، فيلتفت النص أكثر من مرة من خلال البنية الصغرى (ثمة ذكرى شجرة) حيث ترددت في القصيدة ثلاث مرات في بنيات متحولة.

وهناك صورة أخرى من الالتفات التضميني تفارق علاقة النص بالمتناص معه عبر الاستهلال، وتتجه نحو التحولات الدائرية بمعنى التنوع على النص التراثي، المحتفظ بتمام تركيبه، فتسير حركة البنية النصية في اتجاه تصاعدي، ينفلت فيه النص من سياقه إلى سياق النص المستدعى، ليمارس معه جولة جديدة، من

الاضطراب والتناص والامتزاج والانفصال في آن، خصوصا أن "النص الجديد يلتهم النص القديم ويتحول به إلى إمكان لغوى آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها وهكذا دواليك"(١٠٠).

ومن أمثلة هذا النوع الذي يعتمد على التفات النص إلى النص التراثي ثم يفارقه ليقيم علاقة مع نص تراثي آخر: قصيدة سعدي يوسف: "تنويع على ثلاثة أبيات "لأبى العلاء المعرى من ديوانه اللزوميات:

تنويع على ثلاثة أبيات

بين منزله في "المعرة" والسوق، درب يظلله شجر مترب
وشناشيل بيضاء – بنية، كل باب رتاج، وكل الكوى
تستدق نهاياتها مغلقات عن النور. كلب وحيد،
تكاد الرطوبة أن ترتمي حجرا في الرنات،
الظهيرة واقفة يعول الكلب. يهدأ . من غصن
سقطت ورقة كالحجر"
أرى الأشياء ليس لها ثبات وما أجسادنا إلا نبات
يتحسس "أحمد" عينيه. قد كانتا منذ لا يتذكر بئرين
مطويتين، جدارين في محبس. كما تحسسها منذ لا يتذكر...
بل كم تراءى له أنه سائر في الظلام: الرواحل تسرع
بين النجوم العريضة، والرمل تحت المناسم كان المجرة.

تلك الأسود البعيدة تزأر والسيف في غمده سال

من آخر الشرق يخطف عينيه برق...

لا...لا....ا...أ...ا...

أيام آمل أن امس الفرقدين براحتيا

أمس، في سجدة للتأمل، أرهقه هاجس: هب عروق الدم المتجلد عادت عروقا من النور في حفرتين بوجهك .. هب كل هذا الظلام استحال ضياء ... ترى كيف تصنع؟ كيف تعيد القراءة؟ هل يستوي النظر المحض والبصر المحض؟ برد من

الأرض ... برد تغلغل في جبهة المتأمل. "أحمد"

في سجدة للتأمل:

تمنيت أنى بين روض ومنهل مع الوحش، لا مصرا أحلّ ولا كفرا

للبلاد التي قتلت ملكا، ثم نامت، سافر "أحمد" منزله في "المعرة" غادر آخر المشترين، وها هو "أحمد" فـي الـدرب. كـلّ الكـوى مغلقـات، وكلـب وحيـد يرافقـه، والغصون

التي مسخت حجرا تتساقط أوراقها...

البرق يقبل من آخر الشرق...

"أحمد" لم يلتفت...

والبلاد التي قتلت ملكا، ثم نامت.... بعيدة[١٠١].

يحدد العنوان اتجاه القراءة في قصيدة سعدي يوسف، ويفتح أفق الالتفات واسعا، حيث يمارس حضوره عبر مفردة (تنويع) التي تشي دلاليا انتقال حركة البناء النصي من حالة إلى أخرى مكونة نسقا جديدا، يمارس حركته حتى يصل إلى مرحلة التفات آخر يعمق الدلالة، ويسهم في دمج موقفين وحالتين وذاتين في موقف واحد وحالة واحدة وذات واحدة هي الذات التي أبدعت النص الجديد القادر على امتصاص ما ألقى في بئره. أما الالتفات عبر التناص المحور سواء أكان اقتباسا أم تضمينا فيقوم الشاعر فيه بإجراء تفكيك النص وتحويره محتفظا بجزء منه يحمل خاصية الإشارة إلى خطابه، فمن أمثلة ما ورد اقتباساً:

هل باخع نفسك المستهامة في

زجل النيب والطلل المتهوس بالراحلين

– عليهم –

تفيض عيونك .. تبيض .. يا أسفا!!

أخرجوك من الأرض، كانت حوارتهم

لغة لست منها

الشوارع أوسعها أضيق الصرخات بقلبك

وحشية الجوع أنسها يتفصد بالرعب

لا تعد عيناك عنهم إذا دخلوا الحلم أو خرجوا

اصدع بحلمك

هل مخرجوك همو من خطاك أم الأرض

واللغة امرأتان تقاسمتا قلبك الغض أم

أم هذه امرأة جارحة/[١٠٢].

يتلفت النص في هذه القصيدة إلى أربعة نصوص قرآنية هي: ﴿فلعلك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث آسفا" ويا أسفى على يوسف" و "وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم"[١٠٣] و "ولا تعد عيناك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا"[١٠٤] و "فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين[١٠٥]﴾.

وهذا النمط الالتفاتى يمنح فرصة قرائية تأويلية أكبر وأعمق، لأن المتناص معه يفقد جزءا من سياقه التكويني وبهذا يتيح مجال التخييل مقترحا المحذوف، هذا المحذوف يختلف باختلاف القراءة، ويكون الالتفات ممزوجا بالإيماء في وجود الحرية التي يمنحها المبدع لتلاطم النصين وحديثهما معاً.

أدركت الذات عند مطر حاجتها الملحة للاحتشاد من أجل مواجهة العالم فازدادت حركة الالتفات ليتوازى النص في كثافته مع توتر الذات فكان حريا أن تلتفت إلى أدوات تفارق الهشاشة وتتصل بالمتعالي: ذات يعقوب؛ وذات النبي محمد وهما في حال الحزن والانكسار والإعراض لتجد في الالتفات عزاءها عبر الاستدعاء القائم على التآلف الدلالي "تتكسر الذات في النصوص الأخرى وفى نصوصها تتشظى فيها وتشظيها أيضا، لتؤول إلى الواحد/المزدوج، كان النصوص الأخرى بروق خاطفة ما إن تتجلى حتى تغرق مرة أخرى في غياهب الذات[١٠٦].

الالتفات عبر التكرار

نعنى به التكرار التراكمي المتحول على مستوى الإسناد والرؤية والدلالة، وليس التكرار التوكيدي بل التكرار التوليدي، الذي يسمح للشاعر بالحركة ويفتح أمامه آفاقا ممتدة، مستغلا طاقة البناء الترددي من خلال المفردة أو التركيب وفى الحالتين تكون المفردة أو التركيب في إطار الامتزاج النصي إلى مفارقة الجزء إلى الكل التصاعدي وصولا إلى هيئة الخطاب حيث "التكرار من شأنه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة"[١٠٧].

التكرار في شعر الحداثة لا يقوم على التدرج أو الثبات الدلالي ولكن يعتمد على التصادم المعنوي على الرغم من عدم التغيير في اللفظ المكرر الذي يقوم بدور ضابط الإيقاع الدلالي المتحول عادة، لأن شعرية الحداثة لا تعتمد على الغنائية المفرطة بل تتخذ من الدرامية وجهة للتفريغ النفسي، هذه الدرامية هي التي تفتح النص على أفق يربك القارئ ويدهشه ويلزمه بالنشاط والمداورة والدهاء في ترويضه.

الالتفات عبر المفردة:

تقوم المفردة بدور الالتفات النصي عن طريق تحولها الدائم في سياق البنية الكلية للنص وهذا ما يجعلها متعددة الدلالية في ظل

إسنادها وفى نفس الوقت تخلق التفاتا مماثلا عبر خاصية الرؤية التي يشكلها النص في تراكمه وحركته عن طريق التحول الدائم في سياق الإسناد.

والالتفات المستمر القائم على التكرار الإفرادى/اللفظي المتغير في علاقته الإسنادية وحركة بنائه الدلالي كما في قصيدة "كلمات" لأدونيس:

كلمات لها أجل وبيوت

كلمات تموت

وهى حبلى... سكنا

وطنا راودته شردنا

في تقاطيعه، ارتسمنا

حول آفاقه غصونا

وارتسمنا رؤى وعيونا

كلمات رمت قشرها رافقتني

في طقوس المدينة

ودخلنا مقاماتها، احترقنا

حلما- ها هنا دفنا

جثة العالم اقتسمنا

ارثه استعدنا

لهب الفطرة الدفينة

كلمات تسافر في صرخة الطفولة

كم حملنا خطانا مزجنا البطولة

بالجنون احتمينا

ببراكينه

كلمات

حضنت صمتنا وماتت

.... وحرقنا مناديلنا وقرانا

صورة،

وذبحنا

حلما كالخروف

بين إيقاعها والحروف

..... وامتزجنا بها ورقدنا

فوقها

ونهضنا

وبدأنا، وعدنا

والمدى جامح،

كلمات،

كلمات هي الثورة –

.... اجترحنا

كل ما يهدم المدينة أو يخلق المدينة

كلمات الحنين وأقواسه الشريرة

كلمات تهاجر بين الغصون

كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون

كلمات الحدود البعيدة

كلمات الأفول

والصعود ومعراجه،

الحلول

في الجذور وغاباتها،

كلمات

شهدت جثة الحسين

وهى تبكى وتجرى مع الرافدين

مت في حضنها وعشت

وطمرت شرا بينها ونبشت

كلمات المجئ

سفر معتم خطوات تضئ

في الزمان المهرول في وجهه البطئ

كلمات سفينة.

في البحار الدفينة

بين نار الغموض ومزماره الدفينة

تحت رقص الجذور

الدفينة

حيث تمضى وتمضى وتمضى

مطرا هاذيا

وتمضى

لهبا هاذيا

وتمضى .... [١٠٨].

العنوان كلمات بوصفه مفتاحا لغويا أساسيا للنص الكلى، يتحمل بطاقات جمالية ودلالية في كل تردد، "فالكلمة المكررة أو الصورة المكررة لا تعنى نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار ولا تقع حادثة مرتين، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل"[١٠٩].

يقوم الالتفات النصي في هذه القصيدة بدور كبير في تحويل النص إلى بنية دلالية معقدة فالنص يكسر اعتيادية الالتفات المتحرك في أفق ممتد ومتعرج، يهدم ذائقة التوقع إلى دهشة المفاجأة في كل حالة من حالاته، فعلى الرغم من أن التكرار يقوم بعملية التماسك النصي، غير أن شعر الحداثة يفتت المفهوم الكلاسيكي، الإعلامي، التواصلي لفكرة التماسك النصي، ويعتمد على آليات التماسك الدلالي الذي يتخذ من التفجر الإسنادى طريقا له، فهو يثبت التماسك بمفهومه المجرد المحدد وينفيه في الآن نفسه، فيكسر عملية التواصل والتماسك المنطقي، فالشاعر يحول المطلق أو الكلى الذي يتبلور في استخدام التفكير في مفردة التحول الدلالي "كلمات"، التي وردت عنوانا إلى نسبى.

والمدى جامح

كلمات

كلمات هي الثورة

اجترحنا"

الذات في شعر الحداثة تتطهر بالكلمات/الكتابة، وترى في ذلك طقسا جنائزيا لها في ظل التردي والتسلط وقسوة الواقع وتفككه وانهياره، إنها إعادة خلق للهوية فـ "نحن" نستخدم العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا وأخيرا نعيد استنساخها، فنأخذ النتاج إلى داخلنا ونجعله جزءا من ثروتنا النفسية الخاصة – فالهوية تعيد خلق نفسها"(١١٠).

البنية المتشعبة أو المتشظية القائمة على الالتفات النصي الذي يقوم على التكرار يخلق نصا مفتوحا متعدد الدلالية وفق وعى جديد بالكتابة والحياة" وكأن اللغة والتشكيل وتركيبة النص أو بنيته الشاملة هي الحقول التي يطلق فيها شاعر الحداثة معول التجريب من أجل إنتاج شعري فيه من الجدة والحداثة قدر ما في الحياة والفكر من جدة وحداثة"(١١١).

<u>الالتفات عبر التكرار المركب:</u>

يؤدى الالتفات عبر التكرار المركب إلى تنامي النص، وفتح دلالته مع كل حالة التفات، فيحدث انتهاكا للمتوقع على المستويين:التعبيري/التركيبي والدلالي، يلجأ إليه الشاعر في الوقت نفسه ليكسر الرتابة التكوينية للنص والحالة النفسية التي تسير في اتجاه تلاحم النص، فكلما ازدادت حالة الالتفات زادت درامية النص وتشابكه الدلالي خصوصا عندما يكون النص الإبداعي مطولا من

حيث البنية، كما في ديوان "مديح الظل العالي" لمحمود درويش الذي يعد قصيدة واحدة "قصيدة تسجيلية" اعتمد النص فيه على بنية أحادية انحازت إلى التعددية والثنائيات المتضادة والأشياء المتداخلة فهيمنت عليها الحركة والتداخل والتلاحم، ومن هنا جاءت البنيات النصية قائمة على الانحراف والتجاوز والالتفات عند تكرار بعض الصيغ مثل:

- قلنا لبيروت القصيدة كلها، قلنا لمنتصف النهار:

بيوت قلعتنا

بيروت دمعتنا

ومفتاح لهذا البحر كنا نقطة التكوين(١١٢).

- بيروت - قصتنا

بيروت غصتنا

وبيروت اختبار الله – جربناك جربناك(١١٣).

بيروت صورتنا

بيروت سورتنا(١١٤).

- بيروت لا

ظهري أمام البحر أسوار أ و .. لا

قد أخسر الدنيا..!

قد أخسر الكلمات

لكنى أقول الآن: لا

هي آخر الطلقات – لا

هي ما تبقى من هواء الأرض –

هي ما تبقى من نسيج الروح لا

بيروت – لا [١١٥]

- **بيروت فجرا:**

يطلق البحر الرصاص على النوافذ. ففتح العصفور أغنية مبكرة[١١٦].

- **بيروت ظهرا**

يستمر الفجر منذ الفجر [١١٧].

- **بيروت عصرا**

تكثر الحشرات [١١٨].

- **بيروت ليلا:**

لا ظلام أشد من هذا الظلام

يضئ قتلى[١١٩].

تردد هذا المقطع عبر القصيدة تسع مرات، والمقاطع السابقة تفاوتت في عدد ترددها مما أحدث تشبعا زمانيا ومكانيا في القصيدة وجدلية بين عناصر تكوين النص عبر وحدات نصية معينة، "والوحدة النصية هي مكون بنائي من مكونات الدلالة النصية تتشكل من مجموعة جمل دلالية[١٢٠]، يتجلى من خلالها النص في شكل حشد من الومضات المتناوبة، "وتأتى لتضئ الواقع بشكل دوري، وتكشف التناقضات التي تعتمل في صلبه، ثم تغور من جديد في نبعها"[١٢١].

الالتفات عبر الإيقاع/الموسيقى

يقوم الشاعر فيه بانتهاك النظام الموسيقى الخليلي القائم على وحدة التفعيلة في النص كله ويلتفت في النص إلى نظام آخر تختلف فيه التفعيلة، فتصبح البنية الإيقاعية قائمة على المزج والتحول من سياق إلى آخر، وهنا تتجلى فكرة الالتفات الذي يكشف رغبة المبدع في الخروج من أسر البنية الأحادية التي تكبل الانطلاق النفسي والشعوري المتعرج والمتموج صعودا وهبوطا أمام وعى جديد بالحرية وأمام اقتناص فرصة لتحقيق الذات المتطلعة إلى الحركة وهى تمارس انفلاتا قويا في قبضة النظام الصارم وسلطة النص وآلياته المعيارية، فهي تعرف حضورها وسط الزخم المتراكم والانهيارات المتعددة.

هذا الوعي واتساع الرؤية يتطلبان اتساعا مماثلا في قدرة التجاوز، وقدرة الخلق والبحث عن آليات مناسبة تكون في حجم التطلع والحلم، فبدأ الشعراء يمارسون البحث عن تجارب جديدة أكثر عمقا وأكثر حرية وعن نص مواز للجنون الإبداعي، هذه العملية أفضت إلى خلخلة آليات التلقي له، وأحدثت خدشا في الذائقة، وهذا ما يحدث نشوة في التلقي، فإذا صدمنا الشعر وفاجأنا وأدهشنا عنى هذا أنه نقلنا من جماليات ألفناها إلى جماليات غريبة عنا، أي نقلنا من أفق تواقعات مألوفة ومعتادة إلى أفق جديد على الذائقة والقارئ، وهذا مؤشر على احتمالية صعوبة هذا الشعر وصعوبة فهمه"[١٢٢].

وقد تعددت صور الالتفات الموسيقى في القصيدة الحديثة فتجسدت في:

١- الالتفات التفعيلى المقطعى:

تتشكل هذه الصورة عبر المزج التفعيلى المقطعى وتنبني فيه القصيدة من أكثر من مقطع هذا المقطع يمثل نصا ذا عنوان مستقل أو بدون عنوان يختلف كل واحد منها في تكوينه التفعيلى، وتشكل هذه النصوص نصا كليا متحركا يناط به في المزج المقطعى وظيفة استيعابية لظاهرة التنوع الإيقاعي، فهو المسئول عن تنظيم التحول الوزني من تفعيلة إلى أخرى، النص باعتباره مصطلحا بنائيا، ينسق هذا التنوع في بنية إيقاعية واحدة، إن اختلفت تفاصيلها وملامحها فإنها تنسجم في كلية بنائية بفعل النص"[١٢٣]. ومن أمثلة الالتفات التفعيلى القائم على التحول المقطعى نوعيا قصيدة الشاعر "عادل عزت" التي تتبنى من ثلاثة مقاطع أو قصائد قصيرة مقطعية، تتمازج وتنبني منها القصيدة العامة أو النص الكلى:

١- الشتات المقدس

طقوس الليل في الصحراء يبدأها نحيب الماء في الآبار، والومضات تبزغ تختفي كعيون أسراب تهاجر في البحار هنالك أرض تخطف الأرواح تبعثها.

هناك برحلة الأنهار... أرواح في هذا الشتات؟

فقلت أعود، لكن الليالي اثقلتني: تستطيع الآن أن تنادى وتنادى أينما راحت خطاك هناك أماد من النشوات في هذا الشتات.

ألم تحلم سنينا أن تعيش وأن تموت بغير أن تأتى إليك قوافل الأموات؟

تعال.. تعال للصحراء للأطيار في حلك البحار لرحلة الأنهار...هيا..

كلها فوضى مقدسة فادخلها إلى الإيقاع في الإيقاع لن تأتى إليك قوافل الأموات(١٢٤).

في هذه الحركة يستخدم الشاعر تفعيلة بحر "الهزج" مفاعلين //٥/٥/٥ التي تكشف حركة الشتات وسرعة تلاحقه عبر سيمترية تتواصل في تناغم حركي وسكوني الغلبة فيه للحركي الممتد، الذي يبدأ بمقطع جمعي وتد مجموع (//٥) ثم تتواصل الأسباب(/٥)، وتتجسد أبعاد النص الدلالية من خلال تلاحق الامتداد اللامتناهى عبر الزمان: الليل، المكان: الصحراء اللذين يباشران – في الوقت نفسه – التفاتهما عبر التكرار الإفرادى : (الليل – الصحراء).

وفى الحركة الثانية يتلفت النص إلى إيقاع آخر عبر نغمة/تفعيلة أخرى تختلف في بنيتها الإيقاعية عن التفعيلة الأولى التي تكونت فيها الحركة الأولى:

٢- أشواق الزاهد الشرقي

شطحات اللؤلؤ المأسور في النور، ولون غسقي يتوارى... سوف انساب.

إلى أن تلاشى الكل فيما يتناهى. آه لكن وصولي مستحيل

إنها الأهوال لا ترضى وقد ولى زمان الزاهدين

كل من أمعن في الإخلاص لن تأبه له الأفلاك لم تأبه له الأيام

فاستيقظ من أشعاره مستغربا قالت له الأنذال لا مأوى لنا إلا عشرات التجارة

فاختفى حيث النفوس القزحيات الحيارى حولت أهواءها محوا مع الصبح.

وفى الليل منارة

شطحات اللؤلؤ المسحور في النور كلانا في مغارة

إنها الأهوال لا ترضى. لقد ولى زمان الزاهدين[١٢٥].

وفى الحركة الثالثة يلتفت النص إلى إيقاع ثالث يعتمد على تفعيلة بحر "المتقارب فعولن" //٥/٥:

٣- وطني

شذا في ليالي القرى لو تحركه الريح يمضى إلى امرأة تشبهني وتأبى إلى قلبها يتسلل طيفي كرؤيا.

على جسمها ألف حلم بجسمي وتأبى

فهاجرت: نار وعشق وسنبلة تتغير تبعا للون احتراقي غيوم البحار تغيبني.

في اختبار طويل، وناس الأراضي الغريبة منفى

خلاصى دخولى بشعر يدمدم متصلا بجنون الزنوج ولكننى أنسقت شوقا مخيفا إليها رجوعا إليها إليها.

الى امرأة تشتهينى وتأبى[١٢٦].

بالتأمل في تفعيلات الحركات الثلاثة نجد أن الحركة الأولى (مفاعيلن) والثانية (فاعلاتن) والثالثة (فعولن) قد أحدثت تموجا إيقاعيا موازيا للتموج النفسى الذى تطرحه القصيدة، فهى ليست عملا مجانيا، كما أن الالتفات التفعيلى "ليس مجرد إمكانية نظرية ارتأها البعض فى طبيعة التفعيلة العروضية، وجدت عندهم تطبيقها الإبداعى، وإنما هى حتمية دلالية، وضرورة تشكيلية نبعت من الممارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظرى"[١٢٧].

وهناك بنية إيقاعية تعتمد على الالتفات من غير فصل بين نصوصها بعناوين فرعية أو غير ذلك، فلا يحدد الشاعر مواضع الانتقال من نسق إلى آخر، ولكن الالتفات بين التفاعيل يحدث بطريقة تلقائية طبيعية بدون فواصل وذلك استجابة لحركة الذات وفعلها القادر على اختراق النمط التراكمى أو التتابعى كما فى قصيدة: "حديث العشب لعبد الحكم العلامى":

الماء لى
ولك اصطياد العشب فى هذا الخلاء
ستكون عينى قاربا
ويداى مجدافين
فاضرب خيامك قرب مائى
وادع الرواحل أن تنيخ
هذه الطلول عفية

ورسومها قوالة

شجر التذكر فارع

و موائد العشاق ثكلى

لا بأس أنت على قدر:

كنت أقوم بهذى البيد

اطلق خيلى

أورد في بائدة النبع

دلائى

ثم اعود لأهل الحى

بصافى الماء

كنت أقوم بهذى البيد

أهيئ هذا العشب لوصل حبيبى(١٢٨).

تبدأ البنية النصية بالتشكل عبر إيقاع بحر الكامل "متفاعلن"///٥//٥ بتحولاتها لتلتقط الذات هذا الإيقاع التفعيلى وهى تعترك مع عالمها محاولة تأسيس هوية لها بل تسعى إلى إقامة عالم خاص بها فى الوقت الذى تعرف طريقها جيدا وسط التراكمات وانهيارات الواقع:

ستكون عينى قاربا

ويداى مجدفين

اضرب خيامك قرب مائى

يستمر هذا البناء الإيقاعى معتمدا على تواصل تفعيلة "الكامل" الملائم لصوت الذات الفاعلة المتلاطمة المتحاورة مع الآخر/ العالم، حتى تخرج من الفعل إلى حالة التذكر المفاجئ، وتفارق المجاز فى هيئته إلى السرد، وتلتفت إلى إيقاع مختلف يتسم بالحركة والسرعة والتلاحق، حتى تستجيب ذاكرة الواقع أو الحلم عندما تعرى الذات نفسها فى لحظة، وما هذا الالتفات إلا شكل من أشكال حضورها، فيكون التحول/الالتفات- من تفعيلة الكامل إلى تفعيلة المتدارك الخبب فاعلن/٥//٥ المتحولة إلى فعلن/٥/٥ أو فعلن///٥ – اكثر فاعلية، حيث تستجيب اللغة للتحولات الإيقاعية عندما تستغرق الذات فى التدفق والتلقائية، ويساعدها هذا التحول/الالتفات على فتح مخزون الذاكرة، فتسرد ما لديها من نغم يتسم بالسرعة كركض الخيل:

لا بأس أنت على قدر:/٥/٥//٥ متفاعلن - ///٥//٥ متفاعلن (الكامل)

يتحول الإيقاع إلى:

كنت أقوم بهذى البيد/٥//فاعل/٥// فاعل/٥/٥ فعلن /٥/ فعل (المتدارك/الخبب)

٢- الالتفات التفعيلى السطرى:

هذا النوع يقوم على التراكم والتداخل التبادلى بين التفاعيل فى مستوى السطر أو ما يمكن أن نسميه الالتفات السطرى القائم على

المزج التفعيلى ليس على مستوى المقطع أو الكتلة النصية الصغرى ولكن على المستوى السطرى كما فعل سعدى يوسف فى قصيدته "غرناطة":

غرناطة

منتصف الليل

فى "البائسين" أراك تبحث فى الظهيرة

لقد اطفئت الحمراء

ووراء بهرجة المدينة. والمخازن. عن حكاية الصغيرة

فى الساحة

عن منشد أعمى. وزاوية تدور بها القصائد

عيناه فى الساحة

سرية. عن ذلك السفح الذى قتلوا به لوركا . وعن بقيا قصائد

خطوته. في آخر الساحة

لما تزل مطوية الأهداب ترقد بانتظارك

قميصها يستر بالزرقة مصباحه

طوفت حتى فى الأزقة حيث تتبعك الكلاب

منتصف الليل، كخصر امرأة يطوى...

متسائلا عن شاعر قتلوه. وانفجر الجواب:

وفى الشارع قيثارة

"لوركا؟ أجل...لوركا؟ درسناه. وتتبعك الكلاب"

ينهمر النارنج منها، والندى يغرس أزهاره

متعثر الخطوات، تسألك الأزقة عن جواب".

فى الليل.

عد، فالفتاة الآن فى المقهى، وقد يأتى سواك

فى منتصف الليل

كى يطلب الثقاب منها،

هنا فارق عبد الله أسواره

تلك أغنية اليتامى

جواده النجم، أغنيته شارة

تمت.. ومنشدها تململ.. ثم قاما

***

نائمة أنت. وفى شعرك نوارة (١٢٩).

استخدم سعدي يوسف مستويين من البناء الموسيقى فى قصيدته يمثل كل واحد منها قصيدة مستقلة عن الأخرى وفى الوقت نفسه يمكن أن يمثلا قصيدة واحدة، جاءت القصيدة الأولى أو المستوى الأول على بحر الرجز: تفعيلاته مستفعلن/٥/٥//٥ أو تحولاتها إلى مستعلن /٥//٥. دخلها الطى، والمستوى الثانى على بحر الكامل: متفاعلن///٥//٥ وتحولاتها، ولكن الامتزاج لم يأت. على مستوى التناوب المقطعى بل على مستوى التناوب السطرى، فالتفت النص من إيقاع "الرجز" فى السطر الأول إلى إيقاع "الكامل" فى السطر الثانى وهكذا دواليك حتى نهاية النص. وهذا الشكل من

الالتفات السريع للإيقاع والشكل المكانى فى الكتابة يفتح مجال قراءة القصيدة حتى تقرأ من زاويتين ، كل واحدة منهما تقرأ مستقلة حسب إيقاعها وبنط كتابتها، وتقرأ القصيدتان معا بالطريقة الاعتيادية: التسلسل الطبيعى للسطور. هذا الالتفات الموسيقى الحركى السريع يؤكد تحولات الذات فى علاقتها بالعالم والأشياء، "فسعدى يوسف" يؤكد رغبته وفتنته بالتحولات والتعامل مع الأشياء المتحركة فيقول: "لا أتعامل مع اللغة، إننى اتعامل مع الأشياء وفى حركتها الخفية. اللغة ليست شكلا قائما بالنسبة لى مادمت أقف ضد الرتابة. هذا الموقف ليس مسألة فيليولوجية.. إنه نابع من محاولتى الدائبة إدراك حركة الأشياء، وبلورة هذه الحركة[١٣٠].

ما فعله "سعدي يوسف" في قصيدته – فى ظل بنائها الالتفاتى الإيقاعى القائم على السرعة والتحول والمزج بين التفاعيل بهذه الطريقة التى سبقت – يؤكد شرعية البحث عن شكل تجد الذات الجديدة نفسها فيه، فهذا المزج الإيقاعى القائم على الالتفات وانتهاك الصورة الواحدة للبحر الخليلى هو الصورة المبكرة لاستحداث أشكال جديدة من الكتابة الشعرية، تمخضت فيما بعد فى قصيدة النثر التى تمردت على النسق الوزنى إلى التخلى التام عن النظام الخليلى الصارم إلى استحداث إيقاع خاص، يعتمد على البنى اللغوية وتشكيلها.

وما يدفع الشاعر إلى الالتفات الإيقاعى هو التموج الداخلى واحتكام النظام اللغوى المتجسد فى الإيقاع الوزنى إلى هذا الاحتدام

الذى لا يؤسس على نظام، لأنه يتحرك صعودا وهبوطاً، والبنية تتحرك وفق هذا المنظور المتعرج، إنها فى تصور الدراسة لحظة البوح بلاخيانة وبلا فصل بين ذواتنا وطرق احتمائها بالتعبير، وإحساسها بالتطهير الحقيقى لا يتم عبر أنساق جاهزة.

ولم تكن هذه الخاصية – استخدام المزج التفعيلى – نوعا من العبث أو الخوض أو المجانية الإبداعية إنما نتجت بشكل طبيعى، فهى تجسيد لعلاقة الوعى بالواقع من جهة وعلاقة الوعى بالإبداع من جهة ثانية، وعلاقة الواقع بالإبداع من جهة ثالثة، فحيوية هذا المظهر تبحث عن الحاجة الملحة التى اقتضت ضرورة الواقع المتطور والمتسم بالتركيب والتمازج فى إيقاعاته وحركته المستمرة، كما تطلبته الحساسية الفنية الجديدة التى اتسمت بالحيوية الذاتية وعمق الشعور الخاص، وهو ما فرضته أخيرا حتمية الربط والاشتباك الحاصل بين حيوية الذات وضرورات الواقع ضمن إطار درامى، الأمر الذى جعل النص يتخير أوزانه وإيقاعاته المختلفة تخيرا نابعا من صميم تجربته الفنية فى علاقتها المزدوجة بين الذات والواقع(١٣١).

٢- الالتفات المقطعى الموز ونثرى:

يعد هذا النمط خطوة أكثر تطورا فى اتجاه التمرد على النسق الإيقاعى الموحد – كما لاحظنا فى تناولنا السابق – إذ يتم الانحراف/ الالتفات عن مقطع موزون إلى مقطع نثرى خال من أى إيقاع تفعيلى سيمترى يلجأ الشاعر إليه لكسر رتابة التدفق المنتظم الذى تمارسه

اللغة فى علاقتها بالداخل الشعورى والنفسى عند المبدع، فيلتفت إلى بنية أكثر حركية وتعقيدا، تخرق النظام كما تلتفت حاله أثناء التجلى الكتابى واقتحام العالم، "ويبدو أن عدم الانتظام أو عدم الاستقرار على شكل معين هو إحدى استراتيجيات قصيدة النثر انسجاما مع استراتيجية الحداثة نفسها التى ترفض التشكل عبر إطار فكرة اللحظة"[١٣٢].ومن الأمثلة الدالة على بنية القصيدة عبر الالتفات المقطعى الموز ونثرى قصيدة: "روبرتو" للشاعر سعدى يوسف:

روبرتو

قيثار مقطوع في الحانة

كان يرن، يرن، يرن...

امرأة تنتظر. انتبه المارون...

انتبه النارنج

وقيثار مقطوع في الحانة

كان يرن، يرن، يرن...

وتنتظر امراة فى الحانة.

كانت الحانة غريبة عن حانات "توريه مولينوس" ، التى تبعد قليلا عن مدينة "مالقا"، إنها فى الواقع دكان صغير ذو دكتين طويلتين وأربعة كراسى، دكان تدخله بعد أن تصعد درجات أربعا من الشارع. احد الكراسى الأربعة لعازف القيثار.

عبر الكوة تنتصب امرأة بملابس سوداء

تعد زجاجات البيرة . واحدة. واحدة.
وتمسد شعرا أبيض.
عبر الكوة تمتد يد معروقة
عبر الكوة تمتد امرأة بملابس سوداء
وأكمام مشقوقة

هذه الليلة. دخلت الحانة الغريبة. كما لو أننى أدخل بيتى.
ففى ضحى أمس. شربت القهوة مع عازف القيثار في مقهى
المحلة. النسوة المتشحات بالسواد يبعن الخبز
وأوراق اليانصيب والدانتيل اليدوى. أى نسوة هؤلاء...
يا روبرتو ؟

- أرامل الحرب الأهلية.

أمى... ...
أمى تسأل فى الحانة
أمى تسهر فى الحانة
قيثار مقطوع في الحانة

كل ليلة... وقبل أن تغمض السيدة عينيها المجتهدين
يدخل فتى مثل روبرتو. نشرب نحن الثلاثة، ثلاث
زجاجات أخيرة، من بيرة النارنجات الثلاث، ومن بين
أنامل روبرتو: تدرج الأغنية... هادئة أولا، لكنها
تحمل كل الغضب المختزن فى ثلاث لغات.

قيثار مقطوع في الحانة

كان يرن، يرن، يرن...

امرأة تنتظر، انتبه المارون...

انتبه النارنج

وقيثار في الحانة

كان يرن، يرن، يرن

يرنَ، يرنَ

يرنُ(١٣٣).

التركيب الإيقاعي لهذه القصيدة يتبنى السرعة والتدفق عبر استخدامه البنية الموزونة مقطعيا من خلال الاتكاء على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن/٥//٥) المتحول إلى فاعل/٥// فعلن ///٥ وفعلن /٥/٥. هذا النسق يضفى على النص التلاحق والامتداد البنائى، هذا الشكل الذى اكتسبته قصيدة الشعر الحر مع بقائها فى حالة الشعرية يؤكد انفلاتها من قبضة الأفقية إلى التموج.

بدأ الشاعر قصيدته بالمقطع الموزون الذى يعتمد على تناوب (المتدارك) فى صورته المتحولة إلى الخبب:

- قيثار مقطوع في الحانة

/٥/٥ /٥/٥ /٥/٥ /٥/.٥

الإيقاع في هذا المقطع يتلاءم مع حركة الحدث وما يكتنفه من صوت وحركة وصورة، هذا المقطع اللقطة الذى يحتاج سرعة

فى كشف أبعاده من خلال بنية قصيرة مركزة، تومئ ولا تفرط فى البوح.

ينتهك النص طبيعة الامتداد النغمى – الذى يحققه الوزن لأن الومضة إذا طالت انطفأت – فى المقطع الثانى إلى مستو متعرج، يحقق لنفسه خاصية إيقاعية بعيدا عن سلطة النظام:

- **"كانت الحانة غربية عن حانات" توريه مولينوس" التى**

تبعد قليلا عن مدينة مالقا..

ومن أمثلة الالتفات الموزونثرى الذى شاع مبكرا فى جسد النص الحديث قصيدة فدوى طوقان التي استخدمت فيها – وهى موزونة على بحر المتدارك/الخبب – التعبير النثرى بجوار الإيقاع الوزنى:

"فى صحف القدس اليومية ارمى عينى

اقرأ خبرا كالأخبار:

"بيت لحم فوجئ المزارعون فى خربة سكاريا بمجموعة من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون وشرعت فى

قلع المزروعات فى أراضى تلك البلدة

اقرأ شكوى مرفوعة

لوزير الحرب:

"غبراهيم عطا الله من ميت سكاريا شمال كفار عصيون قضاء

ببيت لحم. "الموضوع مصادرة اراضى زراعية تخصنى، أحيطكم علما ..." الخ

ذات الأخبار

لا شيء جديد فى الأخبار

لا شيء مثير"(١٣٤).

خاصية البناء السردى تنقل القارئ إلى مستو مختلف من حيث المتعة والدهشة، فهى تستلب – فى تصورنا – التوتر الناتج عن تلاحق الحركة لحظة اقتناص الحديث، وتجعل المبدع فى حالة تأمل لحركة الأشياء.

وفى المقطع الثالث يلتفت الشاعر إلى الإيقاع التفعيلى ثم يمارس انتهاكا له، هذا التناوب البنائى إيقاعيا يؤسس لتقابل دلالى بين المقاطع فعن طريق اختلاف البناء الإيقاعى تتحقق مغايرة الشخصية المتحولة عن الحالة التى كانت عليها فى المقطع السابق له.

كما أن الالتفات الإيقاعى يكسر التوقع عند القارئ هذا التوقع الذى ظل يرزح تحت وطأته زمنا طويلا، فالشكل الموسيقى الاعتيادى/النموذجى الذى تربت عليه الذائقة "يتألف من نغمة واحدة منضبطة، تتردد على امتداد القصيدة بدون تنوع يذكر، وهذا بدوره يحرم المتلقى من متعة مشاركة الشاعر فى اكتشاف شكله الموسيقى

وإبداعه أولا بأول... ولا يترك للقارئ بعد ذلك شيئا ذا بال فيما يتصل بالجانب الموسيقى"[١٣٥].

استطاع الشاعر الجديد أن يحقق فى نصه معطيات جمالية مماثلة لوعيه الذي يرى في الأشياء جماليات تحتاج إلى تفجر وإعادة بعث؛ فطور آداءه اللغوي وطور من أنساقه وأشكاله، وبالتالي أصبح القارئ أمام كتله معقدة ومتداخلة يؤدى الالتفات الإيقاعى: التفعيلى أو النثرى دورا مهما فى إثرائها.

إذن فالشاعر الجديد "لا يجمد فى أوزان محددة تجعل من الشعر تطبيقات منهجية، إنه يهبط إلى جذور اللغة، ويفجر طاقاتها الكامنة التى لا تنتهى فى إيقاعات لا تنتهي"[١٣٦].

الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية

في هذا النمط تلتفت اللغة إلى مستويات أدائية أخرى مثل استخدام اللغات الأجنبية فى النص الشعرى- إما فى العنوان وإما فى المتن – أو اللهجة الدارجة/ العامية وذلك لكسر التوقع عند القارئ عن طريق انتهاك حركة اللغة وجسدها الواحد رغبة فى توحيد حركة البوح الإنسانى، وكشف حالة التقارب والتداخل بين وسائل الأداء التعبيرى، تؤكد التوحد مع الآخر مهما اختلفت الهويات، أو الوعي به والاختلاف معه.

استخدم أمل دنقل في عنوان قصيدته الالتفات عن اللغة العربية التى تشكل نصه إلى اللغة الفرنسية: **Petit Terianor** ثم التفت عنها إلى الفصحى فى العنوان نفسه عندما وضع ترجمة له: (الملهى الصغير)، ثم تتوحد الدلالة عبر الالتفات بين العنوان والنص، فالذات تمارس حضورها مع المكان: وربما لجأ الشاعر إلى الالتفات عن النص إلى الفرنسية ليؤكد أن هذه الأماكن تعرف بهذه المسميات ويرتادها من يتكلمون هذه اللغة: الطبقات المفارقة المختلفة:

لم يذكرنا حتى المكان

كيف هنا عنده؟

والأمس هان؟

قد دخلنا...

لم تشر مائدة نحونا!

لم يستضفنا المقعدان!!

الجليسان غريبان

فما بيننا إلا ظلال الشمعدان!

انظرى،

قهوتنا باردة

ويدانا – حولها – ترتعشان

وجهك الغارق فى أصباغه

وجهى الغارق فى سحب الدخان

رسما

(ما ابتسما!)

فى لوحة خانت الرسام فيها

لمستان!! (١٣٧).

استطاع الالتفات أن يحقق بعدا دلاليا عبر جدلية العنوان والمتن، العنوان وهو ينحاز إلى اللغة الفرنسية يؤكد امتزاج اللغتين وتنافرهما وابتعادهما فى علاقتهما الإنسانية فى آن، حيث تستشعر ذات الشاعر أنها لا تجد نوعا من التلاؤم والتعايش والامتزاج مع الآخر، الذى يحرك المكان لطبيعته الفرنسية وعالمه المختلف عن عالم الشاعر العربى، حتى إن المكان **(Petit Terianot)** يذكره ويتنكر له، ويشعر داخله بالاغتراب داخل المكان وداخل نفسه، فلم يستضفهما المقعدان هو وحبيبته، ويداهما ترتعشان، لقد فقدا الابتسامة والشعور بالأمن.

كما يستخدم الشاعر السورى شاهر خضرة الالتفات إلى الإنجليزية عبر عنوان القصيدة **(Metaphysical Summit)** ولم يضع ترجمة له، وفى هذا تتجلى حركة الالتفات بين اللغتين: الانجليزية والعربية، فيتطلب من القارئ أن يقوم بالترجمة واستنطاق الدلالة من خلال جدل العنوان والنص.

فالعنوان "ذروة ميتافيزيقية" يمارس حضوره عبر الالتفات من اللغة الإنجليزية إلى العربية فى مستهل القصيدة:

إنها الذروة . استذكر
ما عانيت من سفحى إبان الصعود
فكأني أحمل الصخر ولا ينبذنى الصخر
قدم ترقى وأيد تتشبث
صاعدا بين زفيرى ورجاى
ها وصلت الآن[١٣٨].

استخدام اللغة الأجنبية فى نص عربى يقوم بكسر التوقع عند القارئ الذى أصبح منتجا ومشاركا، ولكن على الرغم من اهتمام الدراسة بكشف تجليات الالتفات النصى عبر اللغة الأجنبية فى هذا الموقع وما يحدثه من حركية، فإن تساؤلا تطرحه الدراسة هل استخدام اللغة الأجنبية حقق جماليات فى ثنايا النص أو العنوان لم تستطع اللغة العربية أن تقوم به!

ويتجلى الالتفات النصي في شعر الحداثة عبر أدوات أدائية لها خصوصية معرفية وتواصلية، تكشف عن ثقافة الشاعر وتوجهه

الأيدولوجى والجمالى، فتستخدم لالتقاط مناخ ما، هذا المناخ له أدواته ووسائله التى تكشف عنه وتحتويه مثلما فعل "علاء عبد الهادى" فى ديوانه "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" عندما أدخل على جسد النص طقسا له طلسم خاص، أحدث من خلاله جدلا بين بنيتين: بنية النص وبنية الطلسم، لتؤكد أن النص الشعرى الجديد ليس خطا أفقيا أحاديا، ولكنه يقبل اختبارات الأدوات كافة، ويفتح مجالا للعب الذى ينتج دلالة نصية مفتوحة:

تحكى مركبته عن نور يصاحبه

الليلة أرملة

والشهوة تمتشق غموض الخضرة تتلوى

يأتي

تملأ صورته المبتسمة!! رمح يده

ترسم صيحته على الأبواب.. الريح

تتعالى الدق ااا ت

يكتمل الطقس

ينفتح رتاج الطلسم

شففاطيس سقاطيم احون

ألم؟
ألمي؟؟
ألمي؟؟
لالا!

الميلاد

ق ادم جم هاء آمين

يبتدئ الميلاد.. زلزلة

لها آهة من شعير

والق من سحنة القنبلة

فانتبهوا

للقادم ذاك الذى يتدثر بنبوءته(١٣٩).

لابد للقارئ أن يتوقف مع هذا الطلسم الذى يفارق عادة القراءة ويخالف بنية النص اللغوية التى ألفها واطمئن إليها ، ويحتكم إلى التأويل والتساؤل، إنه طقس تعويذى يكشف عن مخاض لولادة جديدة، يكسر الثابت، ويحطم العقم، ويخلص الواقع عن طريق القادم المنتظر الذى يتدثر بنبوءته، فكان لابد أن يعدل النص إلى الفصحى عند انتهاء الطلسم بعدما عبأه بطقس اللحظة: لحظة المخاض واحتل مكانه فى جسد النص وأخذ شرعية الإقامة فيه بلا نفور أو رفض محققا دهشة ما مغيرا مسار حركة النص.

وهناك تقنية أخرى للالتفات فى خطاب "علاء عبد الهادى" وهى التفات النص عن نفسه إلى نفسه معكوسا فى بنيته التكوينية عن طريق كتابة الكلمات بالحروف المفردة من اليسار إلى اليمين، رغبة من الشاعر فى أن يترك للقارئ فرصة اللعب مع النص وإعادته من

خلال تركيب الحروف من الجهة المعكوسة وإعادتها إلى هيئتها الصحية ليكتمل النص:

هبتكى هرسفشكى نم هـ ب ت ك هـ ر س ف ش ك ي ن م

ناتسبلا تتسردميك ابلاف اصفصلا اذا هخديسن يحلا

تجهبلات نسوسلا هملع نيتح

انيف تفاسملا رفسل فقيويراكس سوفنلاام يهت

يراكس مهامو

انايشا بترنخلدنف هتنينا مط حتفينالا

برشنوت ميدقلا ريمازملا لكقر حنو

تلا مثلادح قشعلا باتك(١٤٠).

ثم قام الشاعر بكتابة النص السابق مرة أخرى على هيئته الكتابية لتكوينه الاعتيادي مع إدخال بعض التشكيلات الكتابية البصرية عن طريق استخدام خط يربط علاقة جديدة بين كلمات فى النص تؤدى إلى إنتاج دلالى جديد:

الحين سيدخل هذا الصفصاف لباكى

مدرسة البستان

حتى تعلمه السوسنة.. البهجة

ويقفل سفر المسافة فينا

تهيم النفوس سكارى

وما هم بسكارى

الآن.. يفتح طمانينته.. فندخل نرتب أشياءنا

ونحرق كل المزامير القديمة

ونشرب..

كتاب العشق.. حتي الثمالة[١٤١].

وأحيانا يلتفت النص إلى مستوى تعبيرى آخر من البناء فيلتفت من الفصحى إلى اللهجة العامية فى كيانها الوظيفى أو الإبداعى رغبة من اصطياد حالة شعورية أو معرفية إلى القصيدة، تضفى عمقا وثراء وحركية، وتكسر أفق التنامى النصي وأفق التلقي في الآن نفسه فمن صور التفات النص إلى اللهجة فى كيانها البلاغى أو الوظيفى النثرى ما فعله الشاعر مؤمن سمير فى قصيدته: "سقف.. لاصطياد الملاك" حيث وضع مستطيلات فى جسد النص وقد كتب عليه "مولود يوم الخميس حياته طويلة":

رجال التلغراف

الذين يبلغون خبر الوفيات

بهدوء مثل رجال الدين

علقوا يافطة تقول

مولود يوم الخميس حياته طويلة

ومن طول تحديقهم فيها صدقوها بقلوبهم..

إلا أنهم بطبيعة الأحوال كانوا يحملون شيئا آخر

شكلا خفيا اتفقوا ان يظهروه يوم أن يموتوا[١٤٢].

وهذا النوع من الالتفات النصى يكشف علاقة ما بين المستوى الاجتماعى والمعرفى الثقافى والمستوى التعبيرى من ناحية

أخرى فلكل مقام مقال يمارس النص فى هذه الحالة تساؤلا بنائيا ووجوديا حيا يتحرك كما تتحرك الحياة بكل معطياتها.

كما يساعد المستطيل الموجود خارج التعبير على حدوث الالتفات عبر القراءة البصرية.

أما اللهجة العامية فى مستواها الإبداعى فتخترق جسد النص الفصيح لتضيف إليه جمالية أخرى، وتكسر استقامته، ويلتقط عبرها الشاعر حالة ينسى فى ظلها الإتكاء على اللغة لما فى ذلك من ترجمة ربما تنجح العامية فى الالتقاط السريع لهذه الحالة، إنها لحظة استجابة جمالية خاصة وإيمان بأن النص الجديد له حركة سريعة قادرة على مناوشة كل الأشياء والتراشق مع كل الأدوات الأدائية والفنون التعبيرية الأخرى:

اخفضوا سلالكم قليلا
كى انزف دمعى على مهل
ولى تساؤل:
ماذا تريدون من طائر
أهدى جناحيه للريح
وخبأ ريشة

كي يكتب قصته على هذا النحو؟
"النهار بداية ليل ما بينتهيش
والشمس كلمة ربنا للأرض:

كونى مضلمة مرات
ومرة واحدة منورة)
أنا سوسن يستكن على نهر خمر
يغازل أثباجه بأباريق
منقوشة فوق جدرانها
خيل جامح...
بيت يتدلى من قاع النشييج
وحتى سدة قد قيل له الجنة
ليس فى النار غير انطفاء جبينى
وجميزة تطرح لذة السائلين
- كوثر عذب لذة للشاربين
غرفة قايضت جدرانها بالفضاء
جيش من النمل
خطط لاحتلال فمى
كيف امسك شهقة عاشق
إذا غنى ليطرب، فاضطرب:
"نزلت ع خده دمعة
وجناحاته متكية"
كانت شوارع مدفونة
فى ضحكته، ذباب تغسل
جبهته الريح

قطار يسير على شفتيه،

"واتهدى بالأرض

وقال....."

عبثا كان يستعجل النشوة

فى الدخان المعبأ من لحاء الأرض

التراشق بين الفصحى والعامية فى النص الشعرى خصوصا شعر العامية يطرح أبعادا جمالية متنوعة، إذ يلتفت النص القائم على العلاقات البلاغية وربما تكون بلاغة الموقف لا بلاغة العلاقات الإسنادية المألوفة، وفى ذلك تختلف الطاقة الشعورية والنفسية المصاحبة بل الموجهة للتعبير إذا قلنا إن الإبداع استجابة للداخل يقوده الوعى الجمالى فى اتجاهات متحركة ومتعددة.

لقد أسهمت هذه الخاصية في تخليص النص من نسق أحادى واحد إلى نسق متشعب متشظى أحيانا وأحيانا متماسك يعتمد على الجدل البنائى.

الالتفات المشهدى عبر الارتداد

استعانت القصيدة الحديثة – للتعبير عن رؤيتها المركبة – بوسائل فنية أخرى من خارج الأدوات الشعرية التى ألفها المتلقى، فاستعانت – من خلال إيمانها بوحدة الفنون بوصفها تعبيرا عن الإنسان المأزوم وحالاته المتغيرة بوسائل فنية من الفنون الأخرى كالرواية والقصة والمسرح والسينما والرسم وغيرها.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التكنيك "نتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية فى القصيدة الحديثة من ناحية ولتنوع الأدوات الفنية التى يستخدمها الشاعر فى تجسيد هذه الرؤية وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانا متفردا خاصا من ناحية أخيرة"(١٤٣).

كان البحث عن أدوات جديدة أمرا طبيعيا اقتضته طبيعة الرؤية الجديدة المركبة التى يمتزج فيها النفسى والشعورى والفكرى ويتفاعل، بل إن هذه العناصر أخذت طابع الجدل والحوار والصراع مكونة ما يعرف بالخطاب المركب الذى يتطلب طريقة جديدة فى فض مغاليقه وطريقة التعامل معه، من بين هذه العناصر الفنية التى استعانت بها القصيدة الحديثة "الارتداد الزمنى أو المشهدى، وهذه التقنية لم يألفها الشعر العربى، لأنها ارتبطت بالسرد حيث تعنى: "قطع التسلسل الزمنى للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التى وقعت فى الماضى"(١٤٤) أو إلى المشاهد المتناثرة، وذلك من أجل الإضاءة أو تأزيم الموقف، هذا التحول فى

سياق البنية النصية عبر هذه الآلية يحدث التفاتا نصيا وفيه يتم كسر التراتب الزمنى والرؤيوى من خلال استدعاء أفق معرفى آخر بقصد إضاءة المعنى وإلقاء "الزوم" عليه من أجل إحداث المفارقة الدلالية، فيستخدم الالتفات حيث يكسر النسق لا من أجل إصابته بالعطب، بل بقصد "الجبر" فعندما يلتفت النص إلى صوت خارج التسلسل فإنه يستدعى موقفا لا يكسره ولا يقطعه بقدر ما يضيف وينمى الموقف المقطوع، يقوم بدور التأزم والتعاطف الشديد والتلاحم النفسى. لم يكن النص ليطرح هذا الاشتباك وهو على حال الحركة الأفقية الممتدة التى تنشأ فى ظل بناء غنائى أحادى، فالالتفات فى هذا السياق يقوم بعملية تعميق درامية الموقف، وتلبس أزمته وتصاعد الحالة، كما فى قصيدة "أمل دنقل" سفر الخروج" الإصحاح الثانى:

دقت الساعة المتعبة

رفعت امه الطيبة

عينها..

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة!)

... ...

دقت الساعة المتعبة.

نهضت، نسقت مكتبه..

(صفعته يد..

- أدخلته يد الله فى التجربة)

... ...

دقت الساعة المتعبة.

جلست أمه، رتقت جوربه..

(وخزته عيون المحقق..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!)

... ...

دقت الساعة المتعبة.

دقت الساعة المتعبة[١٤٥].

البناء النصي لهذه القصيدة يفارق النمط التوقعى، الذى يعتمد على التواصل الامتدادى عبر سير الأحداث وفق ما تقتضيه لزوميات التماسك، لكن الشاعر الذى يضفى على الحياة شعريته الخاصة، الشاعر الجديد شاعر مركب على المستوى الشعورى والنفسى والفكرى المتأزم على مستوى الرؤية يعمد إلى كسر البناء البسيط السهل ويكون لجوءه إلى "مثل هذا البناء المركب المعقد واستخدامه لمثل هذه الأدوات، والتكنيكات الغريبة ليس نوعا من الحذلقة الفنية وإنما هو استجابة طبيعية لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التى لم تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا، وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط"[١٤٦].

ينبنى النص عبر سياقات متعرجة ومتلاطمة تخلقها الأحداث: أحداث المظاهرات التى قام بها طلاب جامعة القاهرة، يتبدى الحدث من خلال الأيقونة: (دقت الساعة المتعبة) إشارة إلى ساعة جامعة القاهرة التى تؤدى دور التماسك البنائى من خلال التكرار كما أنها

تقوم بدور البطل غير أن الإبداع يستدعى التركيز على الأحداث المتعلقة به فيتعالق النص مع الحالة (بانوراما المشهد)، فيلتفت المشاهد إلى أم أحد الطلاب المتظاهرين الذين اعتقلتهم الشرطة من الميدان وهى ترفع عينها: (رفعت أمه الطيبة عينها)، فيلتفت إلى ساحة الحدث من جديد ليعرض صورة الابن وهو تدفعه بنادق الشرطة فى سيارة الاعتقال: (دفعته كعوب البنادق فى المركبة)، ثم يلتفت سريعا لمشهد الأم وهى تنهض وتنسق مكتب ابنها، (نهضت نسقت مكتبه) وتستمر ثنائية الالتفات عبر مشهد الابن ومشهد الأم حتى اكتمال النص وقد تداخلت خيوط التوتر عبر هذه الالتفاتات المستمرة مشحونة بطاقة عالية من الحزن والتوتر والخوف.

وإذا كان الالتفات عبر الارتداد يحقق جدلا بنائيا ففى الوقت نفسه يحقق جدلا نفسيا عن طريق تنوير القارئ بمشهد آخر يلتحم بالمشهد الأول أو الأساس الذى يعتمد على التواصل الزمنى، فيكسر الالتفات التصاعد الزمنى ويلفت القارئ إلى زمن آخر ربما يتقاطع أو يتوازى أو يتداخل مع زمن النص.

أوغل شعراء الحداثة فى تفتيت الترابط وكسر الانسجام القائم على عوامل لغوية ونحوية مستقرة، وأصبحت بنية النص بنية متشظية خاضعة للتكوين النفسى والشعورى المتأزم، المتوتر، المتشظى، ومن هنا يصبح للنص صيغة إنسانية كما يرى بارت، ويؤكد "أن لذة النص هى تلك اللحظة التى يتبع فيها جسدى أفكاره الخاصة، ذلك لأن أفكار جسدى ليست أفكارى"(١٤٧).

ومن أمثلة الالتفات المشهدى قصيدة (خذ مفتاح الجسد من الشرفة) لـ (وسام الدويك)

وحده.. يرسم الليل كهفا

على جبل من زجاج،

وحده... يبزغ الفجر من...

(هل الوقت روح بلا كائن؟)

وحده يحفر النهر مجراه

هل يقسم القوس بالسهم والسهم بالطير والطير بالأفق والأفق بالسحب والسحب بالعشب والعشب بالنار والنار بالماء ؟

أم أية تقدم الروح؟ تتشكل – فى حافة النهر – طفلا؟

دخل التاريخ صومعة الغلال، متأبطا ذراع حبيبتى

بعد أن نفض عباءته فى وجهى

(لم يمنعه الزحام من اقتراف جريمته)

خلص رئتيك من الماء/زحام/خذ مفتح الجسد

من الشرفة، / يذهب في نخاع/كن لى /سريالية

ألفاظى ليست تعجب ماكينة طحن القمح/يطل من الشباك

حصان مشقوق الرأس.

هل أتاك حديث الجبال

التى طارت ظلها؟

والغزالات يأبين أن يعترفن بحق الصخور

أم الحق أن يقسم الماء بالنار والنار بالعشب والعشب

بالسحب والسحب بالأفق والأفق بالطير والطير بالريش؟

(لا يقسم السهم والقوس)

العاشقون لا يحترمون صمت المعزين فى الشاعر المطفأ

(إلا من ضوء سيجارتى، والشحاذ ذو الوجه الرث – يقتحم

خطى لهذه الليلة.

(هل كان ربع الجنيه مبهما إلى الحد الذى أوشك معه على

رفضه؟)

هل أتاك حديث الجبال التى طارت ظلها؟

والغزالات يأبين أن يعترفن بحق الصخور؟

إذن – وحده يصرخ الآن عند الينابيع

"يا بشوش الحقيقة

يا طائرا ينتقى من نخاعى بذور القرنفل،

ينثر فوق السجاجيد حبات روح

تشكلها آهه الله"

(والوقت قبل هبوب العواصف)

لليلة واحدة تتوقف الحناطير، فيوشك الحوذيون أن يفتكوا

بى

على الرصيف طفلة بضفيرتين
على الرصيف المقابل دمية
هل أدركت السيارات الآن لماذا تلمع قطرات مالحة فوق المريلة؟

طير خرافى يشد وريدى
مثل بطريق يثور على الجليد
بسور الموت البدائى الوليد
خريطة دمه
واربع شاحنات.. قد يفتشن الرياح –
يعبثن فى
خطو وئيد
الأصابع – على مسند الكرسى – متشابهة
/ هل صدمته رائحة السودانى المحمص
فى شارع الجامعة
مساء؟
والكرسى ما زال مبتلا بالأصابع.. والغرابة.
قلبان لك؟ ما أجملك!
وجهان لك ؟ ما أجهلك!
روحان لك؟ أم للملك؟
أيها الغجرى الوحيد بلا أبنوس، بلا غابة يمرح الليل فيها

وهذا الزمان المجفف.. كيف يقيم على حافة النهر؟

ابحثى إذن عن قطة تلعق البلاط دون أن تشعر بالعطش
إلى هذه الجملة الواحدة
تقف العائدة
لم يمد يده
، لن يمد يده
هنا ... والسكون علامة وقف، وليست نهاية

ملحوظة جانبية:
"لم يذكر تقرير الإسعاف أنه كان يقف فى ميدان رمسيس،
لابسا بيجامته المخططة، صارخا فى وجوه المارة:
رمث بت تا ماعت
ناس سماء أرض حق إلخ إلخ..."
فهل أعود مبكرا الليلة لأننى لم أحرز هدفى
فلم عانق فتاة ما فى ممر مظلم ضيق؟!" (١٤٨).

لا يعتمد النص فى بنيته على حركة الزمن أو علاقات مترابطة بل إن الالتفات المشهدى يشكل عالمه بعيدا عن التواصل الأمامى مستجيبا للزخم الإنسانى الذى تمارسه الذات مع عالمها: الزمان: يرسم الليل كهفا / يبزغ الفجر/ هل الوقت/ دخل التاريخ/ يقتحم خطى لهذه الليلة../ والوقت قبل هبوب العواصف../ لليلة واحدة تتوقف الخياطة/ يمرح الليل/ وهذا الزمان المجفف/ عود مبكرا الليلة

المكـان: جبـل مـن زجـاج/ يحفـر النهـر مجـراه/ الأفـق حافـة النهـار/ صـومعة الغـلال، الشرفة/ الشباك/ حديث الجبال/ الصخور/ الشارع/ المطفأ/ حديث الجبال/ الينابيع/ الرصيف/ شارع الجامعة/ حافة النهر/ميدان رمسيس/ ممر مظلم خفيف/ سماء/ أرض.

الأشياء: كفها/ زجاج/ كائن/ القوس / السهم / الطير/ السحب/ العشب/ النار/ الماء/ الروح/ طفلا/ عباءته / رؤيتك/ مفتاح الجسد/ ألفاظى/ مكينـة طحـن القمـح/ الـريش/ سيجارتى/ الغـزالات/ طـائرا/ الـسجاجيد/ العواصـف/ الـسيارات/ الكرسـى/ قطـة تلعـق الـبلاط/ الأسقف/ بيجامته المخططة.

تمـارس الرؤيـة دورا حركيـا نـشيطا مستندة إلـى بـراءة اللغـة وتخلصها من علاقات جاهزة أو متدفقة، فهي رؤى متداخلة، متشابهة كثيرة الحركة سريعة التحول، لا تسير على نمط معروف سلفا تفتح آفاقا جديدة، لتلتقط شاهدا لحظة تجلية، ثم تلتفت إلى آخر يحتك بها وتحتك به، فتنكسر الروابط الطبيعية، وتنشأ روابط آنية قائمة على التحولات النفسية والإنسانية والدلالية مع الاحتفاظ في كثير من حركة البناء بالروابط التى تقرر التماسك كالتكرار، والتناص الذى يغازل البنية الكلية للقصيدة.

هذا الزخم الذي ترى فيه الذات علاقات خاصة يقود المبدع الجديد إلى تبنى أشكال وأنماط تعبيرية تقوم على الانحراف والانتهاك لسلطة النظام التعبيرى، فكل انفعال وتوتر يقود إلى اللجوء إلى صيغة جماليـة مماثلـة "فـالقول الـشعرى شـكل تواصـلى، ويرجـع ذلـك إلـى

خصائص البنيوية والتركيبية، وإلى الوظائف التى يقوم بها داخل مجتمع، وللأقاويل الشعرية القدرة على التنقل فى الزمان والمكان(١٤٩).

هذه الصيغة البنائية المتشظية التى يحققها الالتفات المشهدى الارتدادى فى شعر الحداثة تماثل الذات ، ومن هنا يحتفل التماسك النصى فى الإبداع إذا أراد المبدع أن ينقل حالة موازية أو مماثلة لحالة عدم التماسك البنائى على المستوى اللغوى الذى تشكله الكلمات والجمل والسياقات من خلال علاقاتها تكسر طبيعة التلقى للخطاب الشعرى فتسمه بالغموض، لأننا فصلناه عن تاريخ تلقيه والنص كما يؤكد ياوس "أحرى أن يفهم في ضرورته من أن يفهم بوصفه كينونة ثابتة".

الهوامش:

(1) سورة يونس: الآية: ٧٨.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة "لفت"، المجلد الثاني، بيروت: دار صادر، ط٦، ١٩٩٧.

(3) ابـن منظـور: لـسان العـرب، مـادة "لفـت"، والفيـروز أبـادى: القـاموس المحـيط، مـادة لفـت، ط: القـاهرة: الهيئـة المـصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.

(4) د. أحمد حجازي: الالتفات رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، بحث مرجعي، ص:٣.

(5) سورة يونس: الآية: ٢٢.

(6) د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٥م، ط٢، ص: ٣٠.

(7) إدريس النـاقورى: المصطلح النقدي في نقد الشعر، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت، ص: ٤٥٠.

(8) هكـذا وردت الروايـة فـي كتـب البلاغيـين: انظـر: أبـو هـلال العـسكري: الـصناعتين، تحقيـق د. مفيـد قميحـة، بيـروت: دار الكتب العلمية، ط١٩٨٤، ٢م،ص:٤٣٨.

وانظـر: ابـن رشـيق القيروانـي، العمـدة: تحقيـق محيـى الـدين عبـد الحميد، بيروت: دار الجيل ١٩٧٢م، ج٢، ص:٣٧-٣٨.

(9) ابن المعتز: البديع، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الجبل ١٩٩٠م، ط١، ص١٥٢.

(10) لسان العرب: مادة "خطب".

(11) السابق: مادة "خبر".

(12) قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق كمال مصطفى، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٧م، ص: ١٤٦.

(13) د. بدوى طبانة: معجم البلاغة العربية، المجلد الثاني طرابلس: منشورات طرابلس، د.ت: ص: ٨٠٨.

(14) انظر: د. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص:٨٩.

(15) إدريس الناقورى: المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص: ٤٥١.

(16) د. حفني محمد شرف: الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٦٦م، ط١، ص:١١٨.

(17) أبو هلال العسكري: الصناعتين: ص:٤٣٨.

(18) السابق: ص:٤٣٩.

(19) راجع: الحصري: زهر الآداب، ت: على محمد البجاوى، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٣م، ص:٧٩.

(20) صبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين ١٩٧٩م، ص:١٨.

(21) انظر المختار من كتاب "الصناعتين في الكتابة والشعر، لأبى هلال العسكري، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت ص:١٩٦.

(22) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص:٣٥.

(23) ابن الأثير: المثل السائر، ج٢، بيروت: المكتبة العصرية ١٩٩٥م، ص٣.

(24) محمد التنوخى: الأقصى القريب في علم البيان، القاهرة: مطبعة السعادة ١٣٢٧هـ، ص:٤٥-٤٦.

(25) السابق، ص: ٤٥-٤٦.
(26) نجم الدين ابن الأثير: المثل السائر، ص:١١٨.
(27) د. عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: مكتبة الخانجى ١٩٨٠م، ص: ٢٤٣.
(28) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص:٨٨٢
(29) السابق، ص: ٩٠٥.
(30) السابق.
(31) د. عبد الحكيم راضى: نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣، ص٣م، ص: ١٩٣.
(32) د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص:١٩٨، ٢١٤.
(33) د. عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ٩٠٥.
(34) السابق، ص: ٩٠٤.
(35) بيرجيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشى، دمشق: مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٤م، ص:٣٣.
(36) أمين الخولى: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير، القاهرة: دار المعرفة ١٩٦١م، ط١، ص:١٦٦.
(37) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص:٣٣.
(38) السابق.
(39) والتر ج. اونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (١٨٢) فبراير ١٩٩٤ ص:٩٤.

(40) انظر السابق.
(41) جيمز مونرو: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ت: د. فصل بن عمار العمارى، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام ١٩٨٧م، ص:١٥.
(42) السابق ص: ٩٠.
(43) ابن رشيق: العمدة، ج١، ص:١٢١.
(44) السابق.
(45) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص: ٣٥.
(46) عبد السلام بن عبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، بيروت: الدار البيضاء ١٩٨٥: ص٨.
(47) د. محمد العبد: اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٠، ص:٦٥-٦٦.
(48) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٣٧.
(49) أونج: ر.ج.اونج: الشفاهية والكتابية، ص:٥٥.
(50) د. محمد نجيب التلاوى: القصيدة التشكيلية، ص:٣٧.
(51) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٣، ص٧٠.
(52) أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، د.ت، ص١٦٧.
(53) السابق.
(54) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص١٧-٢٨.
(55) أدونيس زمن الشعر، ص٣٩-٤٠.

(56) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ت:فريد الزاهى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع ٢٠٠١م، ص:٤٧.

(57) جوليا كريستيفا : علم النص، ت:فريد الزاهى، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٩١م، ص:٢١.

(58) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، بيروت المركز الثقافى العربي، ١٩٨٩م، ص: ٣٢.

(59) محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة: ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.

(٦٠) المرجع السابق.

(61) الدكتور محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ص ١٦٠.

(62) رولان بارت: لذة النص، ص:٤٤-٤٥.

(63) انظر: د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص:٩٨-٩٩.

(64) محمد خطابى: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت: المركز الثقافي العربي ١٩٩١ ص:١٣.

(65) السابق.

(66) ج.ب براون وج. بول: تحليل الخطاب، المملكة العربية السعودية: النشر الملك سعود ١٩٩٧م، ص٢٢٨.

(67) جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهى، الدار البيضاء: دار ص:١١.

(68) انظر السابق: ص: ١٤.

(69) د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص: ٣٧.

(70) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: ٢٣٣.
(71) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، القاهرة:لونجمان.
(72) رولان بارت: لذة النص، ص:٣٩.
(73) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:٢٣١.
(74) د. سعيد بحيرى: علم لغة النص، ص:١٧٨.
(75) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، القاهرة للكتاب ١٩٩٨م، ص:٨٣.
(76) د. محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، ص٣٨.
(77) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتفكير، ص٨١.
(78) آفاق التناصية، المفهوم أو المنظور، ترجمة د. محمد خير البقاعى، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٣٩.
(79) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبي بجدة.
(80) المرجع السابق.
(81) جوليا كريستيفا : علم النص ص ٤٥.
(82) السابق، ص:٤٦.
(83) السابق، ص:٣١
(84) النص مأخوذ عن الترجمة العربية لمقال هانس المنشور في مجلة : "الحياة الثقافية" تونس: العدد ٥٠، ١٩٨٠.
(85) مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي والجديد، ت: أحمد المدينى، بغداد: الشئون الثقافية العراقية، ١٩٨٧م، ص: ١١٣.

(86) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص: ٣٠٩.
(87) السابق، ص: ٣١٠.
(88) حسن طلب: أزل النار في أبد النور، القاهرة: النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨، ٦٧.
(89) سورة القارعة: الآية: ٥.
(90) سورة الناس: الآيات : ١-٤.
(91) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٣، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ١٩٨٥م، ص:٥٥.
(92) السابق، ص:٨٠.
(93) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص:٢٥٩.
(94) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣م، ص: ٣٢٧.
(95) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص: ٣٢٧.
(96) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، ص:٦٠٧-٦١٢.
(97) محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص: ٣٤٦.
(98) وليد منير: قصائد للبعيد البعيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م، ص: ٤١-٤٢.
(99) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينات، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، مارس ١٩٩٩م، ص: ٢٨٣.
(100) رلان بارت: لذة النص، ص:٩.

(101) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ط٢، بيروت: دار الفارابى ١٩٧٩م، ص: ٥٣-٥٤.

(102) محمد عفيفى مطر: أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، بغداد: الشؤون الثقافية العامة وزارة الإعلام ١٩٨٦م، ص:١١٠.

(103) سورة يوسف: الآية: ٨٤.

(104) سورة الكهف: الآية: ٢٨.

(105) سورة الحجر: الآية: ٩٤.

(106) فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينيات، ص: ٢٨٥.

(107) شكرى الطوانسى: مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص١٤٣.

(108) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة؟، ج١ ديوان أغانى مهيار لدمشقى وقصائد أخرى، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص:٣٣٣.

(109) تيرى ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م، ص:١٤٣.

(110) وليم راى: المعنى الأدبي من الظاهرتيه إلى التفكيكية: ت. يونيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧م، ص:٧٨.

(111) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٢م، ص: ١٤١.

(112) محمود درويش : ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م، ص:٨.
(113) السابق، ص:١٠.
(114) السابق، ص:٢٠.
(115) السابق، ص:٢٠-٢١.
(116) السابق، ص:٣٥.
(117) السابق، ص:٣٧.
(118) السابق، ص:٣٩.
(119) السابق، ص:٤٠.
(120) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٢٤٧.
(121) لطفى اليوسفى: في بنية الشعر العربي المعاصر. تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م، ص:٣٤.
(122) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة: ١٣١.
(123) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٥٥.
(124) عادل عزت: ثلاث قصائد، إبداع العدد ١٢، السنة الخامسة، ديسمبر ١٩٨٧م، ص:٣٥-٤٦.
(125) السابق.
(126) السابق.
(127) د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٦٢.
(128) عبد الحكم العلامى: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بداية القرن ١٩٩٨م، ص:٥٣-٥٤.
(129) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٣٥٩-٣٦٠.

(130) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٣٣.
(131) علوى الهاشمى: موسيقى الإطار: البنية والخروج، مجلة كلمات التجريبية، العدد التاسع ١٩٨٨م، ص:١٣٢.
(132) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص:١٥٥.
(133) سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٥٧-٥٩.
(134) فدوى طوفان: على قمة الدنيا وحيدا.، بيروت: ١٩٨٣، ص٢١.
(135) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة ١٩٩٣، ص ١٨٧-١٨٨.
(136) أدونيس: من الشعر، بيروت: دار العودة، د.ت، ص ١٦٤.
(137) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٩٩-١٠٠.
(138) شاهر خضرة: مائيل في وحمة الكنعانى، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م، ص:١٠٢.
(139) علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص: ١٥-١٧.
(140) علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ، ص:٩٣.
(141) السابق، ص: ٩٤.
(142) مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص:١٥٣.
(143) على عشرى زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٥-٢٦.
(144) الساق، ص:٣٤-٣٥.
(145) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: ٢٧٥-٢٧٦.

(146) على عشرى زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٦.

(147) رولان بارت: لذة النص، ص:٤٣.

(148) وسام الدويك: يرجع العاديون مكبلين بالياسمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابداعات١٩٩٩، ٧٨م، ص: ٣٧-٤٢.

(149) د. حسين فخري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، دمشق: اتحاد الكتاب العربي ٢٠٠١م، ص:١٨١.

obeikandl.com